

Las cinefilias y la construcción social-industrial del cine (1910-1930)

por Jorge Iturriaga E.*

Resumen: El artículo busca abordar las prácticas de asistencia y conversación cinematográfica de la época silente desde un punto de vista social y dinámico. Describe en primer lugar los tres principales ámbitos donde se expresaron actitudes cinéfilas en Chile, a saber, la atracción por el evento, la atracción por el producto y la atracción por los artistas. Y en seguida se pregunta en qué medida cada una de estas áreas participó del conflicto entre una esfera más social (esto es, mediada por dinámicas sociales) y una más industrial (mediada o copada por la gran industria). Se concluye que el terreno de las prácticas cinéfilas es un escenario diáfano para ver cómo el cine fue siendo paulatinamente desocializado y adoptado por la cultura dominante local.

Palabras clave: Cine, historia, Chile, cinefilia, cine silente.

Abstract: From a social and dynamic perspective this article analyzes attendance and commentary practices during the silent film era. It describes the three main areas where cinephile attitudes appeared in Chile, namely, the attraction to the artists, to the event, and the appeal of the product. It examines the extent to which each of these areas were involved in the conflict between the social sphere (ie, social dynamics of mediation) and a more industrial sphere (mediated or taken over by the industry). It concludes that the field of cinephile practices is a relevant scenario to become aware of the gradual desocialization of cinema as it was adopted by the dominant Chilean culture.

Keywords: Cinema, history, Chile, cinephilia, silent film.

El marco general en el que se mueve este artículo es el paso de una esfera sociocultural cinematográfica de tipo *emancipación – represión* hacia una esfera con esquema *hegemonía – resistencia*. En otras palabras, se trata de cómo el cine fue (conflictivamente) siendo aceptado y utilizado por la cultura oligárquica dominante. Los factores causantes de este desplazamiento fueron numerosos: la censura, el oligopolio, la propiedad intelectual, la tecnología sonora, entre otros (Iturriaga, 2012). En este artículo queremos examinar como se dio este fenómeno al interior de los públicos asiduos o cinéfilos y preguntar en qué medida estas prácticas sociales intensas de asistencia y conversación cinematográfica participaron de ese proceso, fuera asentándose en la línea de la emancipación, fuera interpretando la cuerda de la hegemonía.

Efectivamente podemos ver que los tres tipos de cinefilia que hemos detectado contienen en su interior versiones específicas de atracción que pueden ser ordenadas en función de dos polos: uno social y uno que llamaremos industrial¹.

a) en la cinefilia interesada por el evento, tenemos la atracción por la experiencia en sala (distracción) y la atracción por la pantalla (concentración)

b) en la cinefilia interesada por el producto fílmico, existe su uso como comunicación y un uso de entretenimiento o juego

c) en la cinefilia interesada por los artistas, se advierte la relación de representación y la relación de consumo

No hay en estas amplitudes cinéfilas necesariamente un proceso homogéneo de reemplazo o sustitución de las prácticas sociales por las industriales. Ambos paradigmas pudieron cohabitar con fluidez durante bastante tiempo. El cambio

¹ En Iturriaga (2012) hacemos la diferencia entre comercio e industria, entendiendo al primero como actividad plural gestionada por diversos tipos de agentes, autónomos entre sí, mientras que la segunda se caracteriza por concentrar el peso de la actividad en un conjunto reducido de grandes conglomerados donde están fusionados los ámbitos de la producción, la distribución y la exhibición.

en la balanza histórica ocupó toda la década de 1920. Es en sus primeros años que se hegemoniza el valor de la disciplina en sala, pero recién con el sonoro en 1930 se obtendrá masivamente. A fines de la década de 1910 ya muchos buscaban reducir el carácter comunicacional o cultural del cine, pero solo comenzarán a conseguirlo con la censura nacional en 1925. Es a fines de los '10 que se establece el culto a los actores, pero solo a fines de los '20 que se institucionalizan las corresponsalías en Hollywood o las columnas sobre maquillaje y moda cinematográfica.



La asistencia al cine como evento social
(Zig-Zag, 03-08-1929: s/p)

La asistencia al cine como disciplinamiento
(Zig-Zag, 10-08-1912: s/p)



Es importante entender que este proceso no consiste en la desaparición de lo cultural y su reemplazo por lo comercial. La cultura ligada al cine siempre estará, desde el momento en que los espectadores puedan conversar sobre él. Tampoco sería correcto cargar las responsabilidades a la institucionalización de la esfera, puesto que las diversas instituciones que van surgiendo (públicas o privadas) no necesariamente tienen un agenda concentracionista (entre 1925 y 1928, por ejemplo, el impuesto a los espectáculos discriminó positivamente a las salas chicas). El meollo del asunto es que a medida que nos acercamos al final de la década de 1920 los instrumentos de mediación (discursos,

propagandas, revistas) van siendo copados y apropiados por las mismas entidades dueñas de las películas. En ese sentido se reducirán notoriamente las posibilidades de una recepción y construcción social autónoma.

De la distracción a la concentración².

En estas décadas existían un montón de factores para hacer de la experiencia cinematográfica algo discontinuo, interrumpido, siempre distinto, es decir, participativo. No se trataba de factores azarosos, varios de ellos eran estructurales. Tenían múltiples orígenes: los productores de las obras fílmicas, los gestores del espectáculo, los públicos.

En relación a los “fabricantes de films” tan solo mencionaremos la convención de los intertítulos o cartones explicativos entre imágenes. Su sola existencia hace dificultoso hablar de *continuidad* en este cine llamado silente. Junto con interrumpir la secuencia visual (haciendo así del cine una experiencia similar a los espectáculos educativos de linterna mágica), los cartones promovían la lectura y el comentario en voz alta (considérese una tasa alta de analfabetismo). En 1917 un cronista santiaguino sostenía que el comentario y la crítica en voz alta en los biógrafos constituían un “mal nacional” y un “tormento moderno” (Bongers, 2012: 309). Otros no gustaban mucho del recurso del intertítulo. Para el crítico cinematográfico de la revista *Zig-Zag*, los cartones debían ser pocos y breves (muchos eran “ampulosos” y en verso) porque conspiraban contra el efecto del film: “en vez de reforzar la impresión, la diluye y la mata” (*Zig-Zag*, 24-02-1923: s/p). El escritor Juan Emar opinaba igual: el exceso de títulos (“literatura fácil salpicada de filosofía barata”) “despedazaba la unidad del film” (Emar, 1992: 96).

² Miriam Hansen (1991) habla de la oposición entre distracción y absorción. Para ella, este último concepto permite entender el paradigma del “espectador”, entendido como construcción normativa que vino a reducir la heterogeneidad del paradigma “público”.

Desde el ámbito de la exhibición, las fuerzas discontinuadoras eran numerosas. Todo indica que los gestores del espectáculo operaban fundamentalmente dentro de la matriz cultural del teatro de variedades, tanto en estructura como en contenido. Hasta 1914, aproximadamente, muchos biógrafos funcionaban aún con la estructura de programa conocido como “tandas”, tomada de la zarzuela, en donde cada sesión se dividía en dos, tres y hasta cuatro partes independientes, vendibles por separado. Es así como hacia 1910 la sesión promedio duraba menos de una hora (con cintas que oscilaban entre los 7 y 15 minutos). Aún habiéndose unificado los programas, en los años siguientes, en torno al producto largometraje (en sesiones de 90 a 120 minutos), hasta 1930 y el sonoro siguieron existiendo estructuras alternativas (sobre todo en los cines populares), por ejemplo los programas dobles o triples, es decir dos o tres largometrajes por sesión (proyectados a velocidades que hoy deben parecer insólitas). Más allá de la estructura, el contenido mismo de los eventos cinematográficos en estos años relativizaba la continuidad fílmica. La música en vivo aparece como factor clave, pleno de multidireccionalidad. Sabemos que hasta en los biógrafos más modestos había un piano y sabemos que el aporte del pianista no necesariamente operaba al servicio de las imágenes, subordinado a ellas, procurando una idea de unidad. Vaya este testimonio de 1907 en una exhibición religiosa:

(...) en la parte correspondiente a la vida de Jesús y a su trágica pasión, el pianista tuvo la malhadada idea de tocar la “Maxiche” [especie de tango brasileño]. Cada vez que aparecía la noble y pálida figura del Redentor, brotaban de la oscuridad las irreverentes notas del baile americano: “taratataran! ...tarin! ...tan-tan!”. Y la emoción se perdía en risas y en disgustos. Fue desastroso! (*El Mercurio*, 02-06-1907: 5).

Once años después un cronista informaba que la concepción de la participación musical no había cambiado mucho y se mantenía desde una posición de autonomía en relación a la pantalla: “en Santiago tendremos cuatro o tres

individuos que saben tocar piano en un biógrafo (...) [es decir] saber improvisar armonías que estén de acuerdo con la psicología o espíritu de las escenas” (*El Film*, 07-12-1918: 3)³.

En medio de esta esfera global de irrespeto a la continuidad, no debiera llamar la atención que los públicos tuvieran agenda propia en el evento cinematográfico. Esta libertad de participación cubría un amplio espectro. Iba desde el intercambio amoroso⁴, pasando por la lectura de intertítulos y el comentario en voz alta, por el pleito y la confrontación, hasta llegar a comportamientos derechamente festivos. En 1919 una revista de Valparaíso sostenía que “bochornosos incidentes (...) se promueven cada vez que hay algo de importante en el principal teatro” del puerto, sobre todo en las galerías, verdaderos “centros bolsevikis” (*La Película*, 01-07-1919: 243). Todavía a fines de los años '20, desde Punta Arenas, un cronista pedía terminar con los silbidos desde los balcones del Palace, más propios, según la publicación, para “la cancha de foot-ball” o “el Club Hípico” (*Revista Austral*, 02-08-1927: 6).

Es interesante que la mayor parte del activismo a favor de una espectaduría silenciosa y concentrada provenga de lugares como las revistas o las disposiciones municipales, pero muy poco desde los dueños de las salas (parece evidente que en este último ambiente la prestación festiva era considerada fundamental). Desde mediados de los años '10 fueron muchos los llamados para eliminar o limitar lo más posible toda aquella conducta que interrumpiera el despliegue de la cinta. En el reglamento municipal de teatros de Santiago, promulgado en 1915, se estableció en su artículo n°201: “En

³ Aparte de la música, el exhibidor siempre podía interrumpir a su audiencia con avisos comerciales. El mismo Juan Emar se quejaba en la década de 1920: “los films son cortados en cualquier parte y de cualquier manera, para recordarnos que no hay nada mejor que los polvos de Persia para matar las pulgas” (Emar, 1992: 96).

⁴ El periodista y político Joaquín Díaz Garcés señalaba que mucha gente iba al cine atraída por la oscuridad de la sala: “Tiene seguramente este espectáculo infinitos atractivos; pero no precisamente intelectuales. La noche, la ocasión, la oscuridad necesaria de la sala, las parejas enemigas de la luz, el amor que busca la penumbra; he ahí el secreto de la concurrencia obligada de la sala cinematográfica” (Díaz Garcés, 1917: 310).

todos los teatros, cinematógrafos y salas de espectáculos el público está llamado a mantener la compostura y el orden necesario, y nadie podrá impedir, de cualquier manera, que los demás espectadores puedan ver y oír el espectáculo”. (*Reglamento General de Teatros*, 1915: s/p). En estas campañas concurren motivaciones sociales de tipo clasista y sexista (acusaciones de “incultura”) y consideraciones propiamente estéticas, referidas al dispositivo mismo.

En 1919 una lectora de *La Película* escribía una colaboración para la revista, titulada “Los nueve mandamientos del biógrafo”. Sus imperativos apuntaban a moderar la expresión oral y física, en el fondo a construir la espectaduría individual, por ejemplo:

(...) cuando en la pantalla se refleje la imagen del sr Carlos Chaplin y tengas deseos de expresar alegría, no olvides que los pies son para andar, (...) todo zapateo es signo de incultura.

(...) Trata a tu vecino como quisieras que él te tratara, y estad callado, porque en silencio se puede estar a gusto en el biógrafo.

(...) Si comes chocolates o confites no te saborees en exceso y acuérdate que la falda del vecino no es un receptáculo para los papeles en que vienen envueltos.

(...) Si eres joven y desconsiderado con los sentimientos de los otros, precávetelo de llevar continuamente niñas bonitas al teatro, con el único objeto de pololear [chilenismo para romance] (*La Película*, 28-06-1919: 219).

Un par de meses después, un cronista fue más allá. No solamente pedía moderar la actividad física de los espectadores, mas también suspender las actitudes críticas en general. A las niñas les demandó: “No vayas con el ánimo de ver en la película lo que tú te imaginas y no hagas malos comentarios de ella si el desenlace no ha sido de tu agrado. Toma la acción de la película como es y regresa a casa con el alma serena y el corazón alegre” (*La Película*, 06-11-1919: 331).

No todas las fuerzas pro-concentración provenían de esta matriz agresiva socialmente. Otros defendieron el disciplinamiento desde el argumento formalista, asumiendo que la atención concentrada era un elemento constituyente, un requisito del dispositivo mismo: o estabas fuera o estabas dentro del espectáculo. Así lo sintió un cronista en 1921: “El biógrafo exige a sus adeptos una consagración total, silenciosa y atenta; un momento de distracción rompería el hilo de la intriga y no se podría saber a quién va dirigida la mirada tierna o furibunda de la mujer enamorada o la persecución encarnizada de los bandoleros” (*Zig-Zag*, 27-08-1921: s/p). El dramaturgo y crítico Nathanael Yáñez Silva señalaba que biógrafo y contemplación eran prácticamente causa y efecto. Invirtiendo la visión de la oscuridad como excitante, la entendió más como un factor atomizador: “el ambiente [en los biógrafos] es propicio para el recogimiento. La sombra parece aislar a los espectadores. Cada uno cree estar separado del vecino por una muralla” (*El Film*, Santiago, 16-11-1918: 14).

En esta lucha entre concepciones de participación, la balanza parece haberse inclinado en el mediano plazo hacia la asistencia atenta e individual. El cine-hipódromo parece haber sido dominado por el cine-templo. En fecha tan temprana como 1919, un cronista señalaba, incómodo, la masividad de este desplazamiento.

En el cine, especie de templo religioso, callado y discreto, todo enmudece, permaneciendo en sombras los apasionamientos. Se ha hecho ya de ritual que no resuenen los aplausos, por considerarlos inútiles y todo el mundo se doblega resignadamente a esa ley o culto del silencio. Es un gran error esa costumbre y no debe prevalecer la tiranía silenciosa, por ser contraria a la condición natural de nuestro modo de ser expansivo. (*Cinema Social*, 19-07-1919: s/p).

Ahora bien, es necesario señalar que esta transformación afectó no solo a la izquierda sino también a la derecha del campo cultural-político. Es decir, por

una parte minimizó la participación festiva en sala y por otra -al aplacar también el comentario social- estaba permitiendo que la pantalla adquiriera mayores poderes sobre la población. Y este poder -que en teoría podría haber provocado satisfacción a cualquier educador, publicista o ideólogo de la cultura dominante- no fue unánimemente valorado desde la oligarquía. Si ya el cinematógrafo resultaba incómodo para muchos, por estar en manos de gestores poco partícipes de los valores burgueses, este nuevo cinematógrafo más persuasivo ¿no lo sería más todavía? Quizás la mejor descripción de este temor es la siguiente, de un lector de *Zig-Zag* de 1923:

¿Ha visto usted que nadie habla en el cine? Nadie: ni actores ni espectadores... Tan callados permanecen los unos como los otros. Y ahí están todos con las pupilas y las almas abiertas, indefensas, dejando que entren imágenes e imágenes ¡Ah! ¡qué auditorio ideal para un maestro, para un predicador, es el auditorio de los cinematógrafos! (...) No piensan, no analizan, no discuten: simples espectáculos pasivos, reciben e imprimen (*Zig-Zag*, 17-03-1923: s/p).

Evidentemente allí estaba el temor a que “doctrinas disolventes” aumentaran su influencia gracias al cine, entendiéndose por ellas un amplio rango de culturas que resultaban desafiantes para la oligarquía chilena como el laicismo, la emancipación femenina, el movimiento obrero, etc. Sin embargo, el grueso de la oligarquía liberal (claramente no los conservadores) parece haber interpretado la cuerda de la actualización o *aggiornamento*. Entre tener a públicos empoderados y pantallas empoderadas, la cultura dominante chilena entendió que la alternativa funcional al *statu quo* era la segunda. De hecho, no pasaría mucho tiempo para que las pantallas de cine se transformaran en difusoras de valores burgueses.

Información y juego

A diferencia de los conceptos de la sección anterior (distracción y

concentración) aquí estamos menos ante el ocaso de uno y su reemplazo por el otro, sino más bien ante una cohabitación y conflictuada persistencia de ambos paradigmas.

En términos sociales, uno de los fenómenos más sistemáticamente asociados al cine fue lo que podríamos llamar como apertura de horizontes culturales para la población. “Lo primero que ha ocurrido con el cinematógrafo”, sostuvo un cronista en 1915, “es que nos hemos empezado a conocer unos a otros, (...) nos hemos visto” (*Chile Cinematográfico*, 15-07-1915: 31). Desde Iquique un periodista agradecía al cinematógrafo en tanto “escuela de costumbres modernas (...) inclinándonos al régimen de la democracia, de la libertad, del respeto mutuo y la justicia humanitaria” (*Cinema Social*, 19-07-1919: s/p). Pero es evidente que este fenómeno tenía mayor intensidad en aquellos segmentos de la población que vivían un cerco informativo, como los sectores populares y las mujeres, entre otros. En relación a los obreros, alguien entendió al cine como una suerte de atajo social: “los cansados de la lucha por la vida creen encontrar en él la representación de un mundo que les parece mejor, más fácil, más justo” (*El Diario Ilustrado*, 12-01-1921: 3). Por otro lado, desde Valdivia, un varón consideraba que el cine era lo mejor que les podía haber pasado a las mujeres chilenas, al lograr perforar la “estrecha” tradición educativa nacional:

Creo que las mujeres de la próxima generación serán desde todo punto de vista más interesantes que las de la actual por el efecto estimulante que el cinematógrafo habrá ejercido en sus vidas. Aún en la mujer contemporánea se observa ya la influencia de la film. Ha sido la de una educación universal. El mundo entero ha pasado por las atónitas pupilas que nunca habían atravesado el horizonte nativo. No me refiero solamente a las mujeres de posición humilde sino muy especialmente al tipo de mujer educada en un criterio demasiado estrecho que no podía imaginar que la vida fuese comprendida de distinta manera. (*El Film*, Valdivia, 04-10-1919: 2).

Frente a esta faceta informativa del cine, a su carácter de medio de comunicación (y educación), hubo diversas posturas desde los defensores del continuismo. Una de las más fuertes, evidentemente, fue la pro-censura. Sin embargo me interesa aquí revisar menos los argumentos externos a la cultura cinematográfica (el activismo censor estuvo dominado por sensibilidades conservadoras que expresaban rechazo casi total a este medio) y más los que se esgrimieron al interior de los segmentos atraídos por el cine. En concreto, vemos que hay una posición oligárquica liberal que trató de contener esta “influencia del cine” mediante dos discursos: relativizando el objeto (*no es realidad, es juego*) o bien anormalizando a los públicos demasiado entusiastas (*sólo los ignorantes se influncian con el cine*).

Cuando la discusión sobre la censura estuvo en su punto más alto, uno de los principales cronistas teatrales del país, Carlos Varas (alias “Mont Calm”), desacreditó la posición alarmista señalando que el cine era un simple artificio:

No creemos que el espectador aprenda los diferentes mecanismos del delito con sólo ver una película en que aparecen criminales y malhechores astutos (...) pues todas no son más que el resultado del artificio y de la convención a que se presta el cinematógrafo. (...) En una vista policial hay para el espectador el mismo peligro de que aprenda, por ejemplo, a sustraer los objetos o a hacerlos desaparecer que habría para él en el espectáculo que ofrece un prestidigitador sobre un tablado (*Cine Gaceta*, 15-10-1917: 21).

(La decisión de Mont Calm de comparar al cine con los actos de magia no fue la mejor: nada más común que los niños tratando de imitar los trucos de un mago). Si bien este argumento se transformó en una especie de *mantra* - repetido aún hoy cada vez que algún medio de comunicación es cuestionado por sus contenidos- es justo señalar que otros voceros del liberalismo giraron hacia una posición menos abstracta. Si Mont Calm pecaba de ingenuo al señalar *no hay influencia*, otros entendieron que sí la podía haber y se

preocuparon de enfatizar más bien un *no debe haber influencia*, que el cine *debía volver a ser juego*. Para muchos, este objetivo pasaba por señalar con el dedo normativo a los públicos que se abrían al conocimiento cinematográfico, instalando argumentos biologicistas y racistas: la afición al cine como una “enfermedad” o un “vicio” (que *había que extirpar*), pero que solo estaba presente en ciertos sectores de la sociedad. En 1921 *El Mercurio* de Santiago señaló sin medias tintas: “los espectáculos inmorales no perturban a un hombre culto y de arraigados principios, pero perturban a la gran masa de la gente que no reúne esas condiciones” (*El Mercurio*, 30-12-1921: 3). Cuatro años después el diario insistió que la censura era un tema de cuidado para niños, jóvenes y “masas populares de cultura poco esmerada y de principios morales vacilantes”. (*El Mercurio*, 26-09-1925: 3).

El más radical de los artículos patologizantes de la atracción cinematográfica proviene del escritor Joaquín Edwards Bello, que daba cuenta de un caso real. Contaba Edwards en 1921 que un día llegó a casa de un amigo suyo una postal con sello de Nueva York, firmada por Douglas Fairbanks y dirigida a Rosa Paiva, la ex sirvienta a quien el propio Edwards había conocido. Sigamos con la descripción de Edwards, atendiendo sobre todo a los vuelos literarios con que se sirve para calificar a “la pobre Rosa”, cuyo caso el escritor califica de “tragedia” cercana a la locura.

Rosa era una sirvienta de la casa, sirvienta que habían despedido poco menos de un año atrás por atolondrada y soñadora. (...) Una noche esta amiga la llevó al Victoria de la calle Recoleta. La película *Black Rock*, que ponían entonces, fue un deslumbramiento en los doce años de Rosa. Douglas Fairbanks, que aparecía alternativamente de caballero y de bandido, y que terminaba por raptar a Mary Pickford, produjo intensa impresión en su ánimo. Esa noche durmió apenas; a cada momento despertaba viendo trágicas visiones, o alegres desenlaces, o amables cuadros del amor y del placer de vivir, todo ello inspirado en la película. (...)

Desde entonces fue al cine dos veces por semana, los jueves y domingos. Alguna vez llegó al Setiembre y hasta el lujoso y rutilante Alhambra. (...) A ella le gustaban las vistas de cowboys (decía *combois*) (...). Economizaba dinero para irse a Norteamérica, tierra que era un interminable cuento azul (...). Poco a poco su cerebro se convirtió en una pura película, torcida y disparatada como dibujo cubista. El servicio de la casa se resintió; todo lo hacía al tuntún; nada estaba seguro en sus manos; no podía encomendársele trabajos delicados (Edwards Bello, 2008: 217).

Al poco tiempo, sigue Edwards, Paiva fue despedida de su trabajo y volvió al conventillo donde vivía su madre. Luego de escuchar la historia de Rosa de boca de su amigo, el escritor decidió ir a entregarle la postal a la mujer. “Un triunfo para la pobre”, escribió.

La cité o conventillo estaba en la parte extrema de la calle Gálvez, ahí donde Santiago se junta con el basural que lo circunda. (...) Cuando entré vi a una chiquilla espigada, con grandes ojos negros y una hermosa cabellera del mismo color, que parecía meditar profundamente mirando hervir el agua en una tetera colocada en toско brasero. Era Rosa Paiva. (...) La habitación era un hoyo (...) Pero los agujeros y las manchas de las paredes estaban cubiertos con fotograbados y afiches en colores. (...) Estos retratos, un poco viejos y sucios, no quitaban la impresión de miseria. Cuando me vio Rosa se puso de pie. Vi que era muy delgada.

- Traigo esta postal para usted – le dije gravemente. (...) La leyó sonriendo un poquito y me preguntó con voz dulce:

- ¿Es usted norteamericano?

- Si, soy *comboi*, le dije, para no empañar el cristal de su sueño.

(...) Tenía la voz suave y el mirar perdido de los que rodaron por los espacios infinitos de la quimera... Luego me dijo sus esperanzas. En Chile no se podía vivir. (...) Había escrito a muchos norteamericanos. Ansiaba llegar a América de cualquier manera, aunque fuera de sirvienta (...). Aquí no se puede vivir, añadió. Al decir esto el gesto de tristeza peculiar de su rostro se acentuó. «En los Estados Unidos los patrones saben tratar. ¿No es verdad?». Bajó la vista y dejó

de hablar. Me quedé mirando un rato a esa moderna doña Quijote, loca de la pantalla. Volvió a sentarse y su mirada quedó fija encima del brasero. El humo de la pobre tetera dibujaba quien sabe qué fantásticos castillos (Edwards Bello, 2008: 217).

Más allá del despido y la insatisfacción de la mujer (seguramente exagerada por Edwards), es justo preguntarse: ¿qué tiene de trágico este caso? Una sirvienta que gracias al cine entiende que existen mejores horizontes, donde los patrones traten mejor a sus empleadas ¿es una tragedia?

Evidentemente, como hemos anunciado, esta visión reaccionaria no fue la única respuesta desde la oligarquía al poder del cine. Más adelante veremos que en el mediano plazo muchos defensores del *statu quo* vieron en la superpantalla a un aliado estratégico. Sin embargo la existencia de esos sectores más modernos no debiera llevar a pensar en el ocaso de los más tradicionalistas. De hecho, la teoría del juego y del castigo al mal jugador influyó bastante en la institucionalidad censora⁵. En 1928 la dictadura de Carlos Ibáñez reformó los criterios de la ley de censura establecida en 1925, incorporando el criterio de género para calificar las cintas: así, junto a las categorías apta y no apta para menores, se sumaron las de apta y no apta para “señoritas” (manteniéndose operativas durante un par de décadas).

La atracción hacia las estrellas: representación y mercancía.

Si hay un ámbito donde se dimensiona en profundidad la complejidad del funcionamiento social del cine, es la esfera de las estrellas. Es el producto que

⁵ De hecho podríamos decir que la idea de negocio-juego es la que permite la institución de la censura, privando así al cine de ser considerado cultura y medio de expresión. El año de 1915 marcó un hito en esta materia, cuando la Corte Suprema de EE.UU. sentenció que el cine no se podía acoger a la primera enmienda (libertad de expresión), pues era un negocio de punta a cabo. Solo sería reacogida como medio de expresión en 1952 (Sklar, 1994: 127). En Chile, legalmente, el cine fue homologado a la cultura (aplicándosele la misma legislación que a los libros), hasta 1925 en que se establece la censura nacional. Antes de eso existieron censuras municipales en algunas comunas.

reúne los polos que en los dos ámbitos anteriores se encontraban separados, en productos distintos (pantalla / sala) y actitudes distintas (aprendizaje / consumo). La estrella es masiva y exclusiva al mismo tiempo, oscila permanentemente entre abrir una llave de flujo social y cerrarla. En las dos principales características que hemos detectado como atributos de “las estrellas” (talento y relaciones públicas), se puede ver claramente esta bidireccionalidad. 1) El talento del actor cinematográfico aparece como democrático, pues no requiere cualidades exclusivas como en el arte dramático, lírico o musical, pero al mismo tiempo se le ve como algo arbitrario, irreductible, innombrable, escaso (en la industria *yankee* se le denominó “it”, o “eso”). 2) La máquina de relaciones públicas al servicio de los actores de fama implicaba asumirlos como representantes sociales y líderes de opinión (se hacen públicas sus biografías, sus coordenadas, sus opiniones), pero a la vez consiste en un espacio vital fuertemente controlado y censurado (la “estrella” tiende a ser propiedad y vocera de la gran industria).

La admiración al “artista” de cine cuajó en Chile hacia 1915, con la producción francesa e italiana y se disparó a partir de 1917 con la *invasión* de cintas estadounidenses. Inmediatamente se advierten dos vertientes en los cinéfilos chilenos: asumir la pantalla como una zanja entre actor y público o asumirla como un imán entre ambos. En el primer caso tenemos a Yáñez Silva, que opinaba que el *amor cinematográfico* era casi la relación perfecta, por ser a distancia:

(...) en el cine también se ama a los artistas, y que amor tan puro y desinteresado es ese que tiene por objeto a una sombra, que os sonríe, que os acaricia con la mirada y que jamás os comprometerá con una indiscreción ni os llevará al sacrificio de un estuche, ni de una aristocrática orquídea, siquiera. Y quién sabe si esos amores son los únicos grandes y verdaderos (*Chile Cinematográfico*, 15-08-1915: 2).

Por otro lado varios sectores articularon la idea contraria (sobre todo la cinefilia femenina): el actor de cine, al ser fundamentalmente un estímulo físico, superficial y material, invitaba constantemente a ser tocado. Vaya el siguiente desmembramiento de un ídolo:

Wallace Reid es sin duda alguna, el actor más famoso y encantador del cine. Una hermosura resplandeciente, una figura esbelta, un cuerpo escultural, un conjunto de perfecciones físicas admirables, unos ojos que son todo un poema, profundos, intensos, arrulladores y preciosos, una boca ideal, fina, roja, en forma de delicado corazón, hecho de una mezcla deliciosa de rosa y miel, una sonrisa divina y dos hileras de perlas por dientes, un perfil perfecto, una musculatura de acero (*La Semana Cinematográfica*, 19-02-1920: 3).

Toda esta carga conceptual está presente en el que fue uno de los principales focos de discusión cinéfila: los méritos de tal o cual artista. Unos valoraron la cercanía del ídolo, otros en cambio valoraron su excepcionalidad. Pero el punto central es que detrás de esta subasta de gustos individuales había una discusión sobre la conveniencia social (y nacional) de adoptar tal o cual modelo para los jóvenes chilenos. En efecto, el inocente debate sobre quién era la mejor actriz derivó en una verdadera querrela entre los partidarios de *lo latino* y los promotores de *lo anglosajón*. En este marco, la “estrella” se asemejaba más a una representante cultural que a una mercancía intercambiable.

La actriz italiana Francesca Bertini fue tópico central en la conversación cinéfila entre 1917 y 1921. Alcanzó notoriedad a partir de 1915 en Chile, interpretando grandes personajes literarios en cintas como *Assunta Spina* o *La Dama de las Camelias*. Su característica distintiva era una actitud lánguida, sufriente y ambigua, que la emparenta con lo que después representará Greta Garbo: esa escuela de mujeres escépticas frente al mundo y los hombres, no muy amigas de la sonrisa fácil y complaciente, pero que no derivan ese poder hacia el juego sexual (no es Marlene Dietrich). Pues bien, esta actriz significó para mucha

gente una perforación de la pantalla. Bertini no era una actriz, era una persona. Como lo puso “Scout”, uno de los principales críticos cinematográficos de la época: “Mi amor por la Bertini no es un culto a la artista, sino a la mujer” (*La Semana Cinematográfica*, 22-08-1918: 2). La directora de *La Semana Cinematográfica*, Lucila Azagra, comentó: “La Bertini sufre cuando trabaja y deja en los espectadores cierto dolor” (*El Film*, 11-01-1919: s/p). Sus atributos de personalidad y físicos se ubicaban en una línea empática en relación a las cinéfilas chilenas: trabajaba las emociones (qué más cotidiano) y era morena. Los detractores de la italiana justamente levantaron esos atributos como principal objeto de crítica. Los resumieron en un solo concepto: oscuridad. Mont Calm la calificó de viciosa: “mujer de sombría sugestión... hija de la histeria, producto del opio y las embriagueces del mundo” (*Cine Gaceta*, 22-11-1917: 21). El político e historiador Alberto Edwards Vives la encontraba “histérica, artificial, ultra-modernista” y, en relación a su físico, lo halló “algo vetusto, gastado, enfermo” (*Pacífico Magazine*, 01-06-1921: 464)⁶. No fueron pocos los ataques a Bertini en base al estándar (racial) de la belleza exterior. Un cronista escribió, lapidario:

(...) tiene una piel o cutis que por cierto creo no sería envidia de Cleopatra, con una superficie ya vidriada por los afeites, cosméticos, emplastos y demás objetos (...) Ojos verdaderamente de tuberculosa con tisis en tercer grado y desgarras a la orden del día. Circundados por unas profundas y horrendas ojeras, medio negras y medio moradas. (...) La mujer blanca por todos los tiempos y por todas las épocas ha sido y será superior a la morena, por lo mismo que es blanca. La Bertini pretenderá ser de todo, pero no le creo la audacia de tratar de pertenecer

⁶ El galán Wallace Reid también recibió este tipo de ataques, sobre todo desde la tradición masculina: fue considerado ordinario y decadente. Un cinéfilo chileno, celoso, escribió una rima satírica: “(...) Así dicen las mujeres / locas y sugestionada / que están de tí enamoradas. / Esos son los pareceres / de cabezas alocadas. / Pero yo, que al contemplar / tu forma de hombre, no creo / en tu manera de andar / te miro y bien no veo... / nada de particular...” (*La Semana Cinematográfica*, 03-07-1919: 10). Otro dijo que se trataba de un modelo de afeminamiento: “muchos hay que se dedican ahora a parodiar a Wallace Reid (...); a vestir con trajes llenos de cinturones y tableados, dignos de personas muy contrarias a nuestro sexo” (*La Película*, 08-09-1919: 279).

a la casta clara. Su color es un grado inferior al pálido. (*La Película*, 29-04-1920: 490).

El comentarista terminaba por calificar a los *bertinianos* de “seudo aristócratas” que por “monismo” adoraban el producto italiano (nuevamente la idea que el cine producía ambición social). Hay evidentemente en estos discursos la idea inversa al apetito de cercanía: los artistas debían ser personas extraordinarias o, como lo puso un cronista, “seres distintos de nosotros, seres que deben ser inmortales” (*La Semana Cinematográfica*, 16-12-1920: 16). Evidentemente este modelo no implicaba que el artista lejano careciera de puntos de contacto con los públicos (toda “estrella” tiene una faceta cercana). Lo que significaba era que probablemente ahora el espectador debía parecerse al actor (y no viceversa como en el caso de Bertini⁷). Cuando en 1919 Lucila Azagra describió a las “estrellas” del momento, tanto estadounidenses como francesas, puso el acento no en los caracteres empáticos sino en los excepcionales.

Las artistas yankees son como las películas de aquella nación: enciclopédicas... Tienen que saber nadar, manejar automóviles, montar correctamente a caballo (...) Para la película de un mérito cosmopolita, la artista francesa es la que prima sobre todas. Es la mujer más fina más exquisita y elegante para el arte teatral. (...) La artista francesa es comprendida en todas partes por los espíritus cultos (*El Film*, 11-01-1919: s/p).

Es probable que la espectadora chilena hubiera tenido que invertir considerables cantidades de tiempo y recursos para asemejarse a tal despliegue de atributos. Dentro de este paradigma aspiracional tiene plena lógica la máquina publicitaria asociada a la pantalla: la “estrella” como generadora de nuevas industrias y consumos (productos de higiene y belleza,

⁷ Algo similar al fenómeno Bertini pasó hacia 1910 con el primer ídolo cinematográfico, André Deed, más conocido por su personaje bufonesco “Sánchez”. Chico, moreno, esmirriado y narigón, más de un cronista local fantaseó con haberlo visto entre los espectadores chilenos. (No consideramos a Deed como parte de la era de las estrellas, puesto que no contó con la maquinaria de relaciones públicas, no se conoció su verdadera identidad, etc.).

joyas, etc.). No puede ser casual que Francesa Bertini, que operó más dentro de un paradigma de representación que de aspiración- no generara estas actividades paralelas.

Para apreciar esta tensión entre masividad y exclusividad podemos chequear el tono de los mensajes de las estrellas que llegaron a Chile. En 1921 *Zig-Zag* publicó una serie de entrevistas a diversas actrices hollywoodenses. Viola Dana se expresaba a favor del divorcio, pero que si la ley era muy laxa podía llegar a ser “pernicioso desde el instante en que se permite abusar” (*Zig-Zag*, 26-03-1921: s/p). Priscilla Dean sostenía que le encantaba trabajar, pero que estaba cansada de encarnar a “vampiresas” y que quería convertirse al arquetipo de mujer “ingenua” (*Zig-Zag*, 02-04-1921: s/p). Norma Talmadge expresaba que la clave de su éxito había sido “el trabajo paciente y constante” y, al mismo tiempo dijo que el matrimonio debía ser “la finalidad de todo ser”, “si no por mucha labor que se haya hecho, todo es nada a la postre” (*Zig-Zag*, 30-04-1921: s/p). Otra manera de chequear esta mixtura es revisando el correo sentimental de las revistas cinematográficas. El “hombre ideal” de varias cinéfilas era una mezcla entre riqueza y sencillez-sensibilidad. Por ejemplo:

Mi hombre ideal.

Rubio, de ojos azules, alto. Muy instruido, simpático, alegre, que le guste ir a fiestas y reuniones, siempre que vaya conmigo. Buena figura y que vista a la moda yankee. Amante de la música y del arte; que sepa bailar muy bien. Que sea valiente, generoso, que tenga automóvil para ir al biógrafo. Que sea bueno, que le gusten mucho los dulces, y también sea por ejemplo de figura y cara como Wallace Reid (*La Semana Cinematográfica*, 30-01-1919: 4).

Sí -parece decir esta cinéfila- que sea un burgués, pero que no tenga el trato masculinista tan típico de esa cultura. Es claro que hay un alejamiento del modelo doméstico tradicional (Mary Pickford, por ejemplo, apoyó activamente el movimiento pro-sufragio femenino en EE.UU., obtenido en 1920). Una

lectora apodada “Yankee-girl” se imaginaba un hombre amante de los viajes, la literatura, la música y “que no guste de ir a la iglesia” (*La Semana Cinematográfica*, 06-02-1919: 8).

Ahora bien, sería incorrecto quedarse con una idea general de empate. Si bien la sociedad cinéfila era libre para interpretar los materiales cinematográficos, estos no se construían libremente. Tanto los artistas como las mediaciones impresas fueron perdiendo espacios de autonomía. La “estrella” estadounidense, en la era del *studio system*, será una propiedad completa de sus empleadores (Allen y Gomery, 1995). Firmaban contratos casi indefinidos. Tanto el ser como el hacer públicos de estos artistas eran predefinidos por las gerencias de los productores, que solían decidir hasta el nombre y la etnicidad del actor. Y a partir de 1921, en que se sucedieron diversos escándalos de crónica roja, el oligopolio adquirió poder sobre la vida privada de estos sujetos: las compañías comenzaron a establecer cláusulas de “buena conducta” en los contratos con los actores⁸. Algo homologable se puede apreciar en el mundo de las revistas. El modelo de la revista cinematográfica de 1915-1921 -tan social con sus columnas de lectores, encuestas, discusiones cinéfilas y peleas interempresas- no se parece ni remotamente al que dominará después. La revista *Écran*, por ejemplo, hegemónica durante casi cuatro décadas, tiene un corte propagandístico neto, unilateral. En sus páginas no existe ni la dimensión económica (los empresarios no existen, existen las compañías) ni la dimensión social del cine (no incluye secciones como encuestas de actores favoritos, por ejemplo).

⁸ El caso más extremo de disciplinamiento privado debe ser el de la actriz más popular de Estados Unidos, Mary Pickford. Su madre la acompañaba a todos lados, incluso después de casada con Douglas Fairbanks. Le prohibía tomar papeles arriesgados o fumar y beber alcohol en público. En este contexto, Pickford emitió frases notables, como cuando recomendó a sus seguidoras alejarse del trasnoche, puesto que afectaba la belleza y lo terso del rostro. Ver Staiger (1996).

Balance

Es notorio como el esquema *emancipación – represión* fue difuminándose con la marcha de la década de 1920. Un ejemplo radical proviene de Lucila Azagra, directora de la principal revista cinéfila. En 1918 sostenía que no era conveniente llevar niños al cine pues era una cosa de adultos (*La Semana Cinematográfica*, 13-06-1918: 4). Dos años después cruzó a la vereda opuesta, al recomendar al cine como herramienta de formación de la personalidad: a los niños “de carácter débil” había que mostrarles cintas de aventuras a manera de “inyecciones de energía y fuerza moral”; mientras que a los niños “atropelladores” había que moderarlos con películas de galanes educados y caballerosos (*La Semana Cinematográfica*, 08-04-1920: 1).

Evidentemente perviven continuidades del paradigma anterior (las fuerzas culturales no toman su energía solo del cine). En la segunda mitad de los años '20 vino una oleada de cine europeo (sobre todo alemán y soviético) que remeció a la esfera cinematográfica. Vemos también una cinefilia progresista que se transforma en institución estable (Bongers, 2012), que es la cultura intelectual que llega al Frente Popular. El mundo conservador seguirá tratando al cine como epidemia hasta la década de 1940. Pero negar el vuelco sería suicida. Ya en 1921 Alberto Edwards hablaba de una especie de restauración, diciendo que el cine del momento era “un arte nuevo (...) lleno de las frescuras e ingenuidades de los viejos y alegres tiempos no empañados por las histerias y melancolías” (*Pacífico Magazine*, 01-06-1921: 464). De la misma manera, en esos años, ya se estaban configurando las reacciones de resistencia cultural, como cuando el poeta popular Pablo de Rokha escribió: “dos tiranos podridos rigen a Yanquilandia: el dinero y el cinematógrafo” (Faúndez, 2010: 213).

Bibliografía

- Allen, Robert y Gomery, Douglas (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona: Paidós.
- Bongers, Wolfgang; Torrealba, María José y Vergara, Ximena (editores) (2012). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, Santiago: Cuarto Propio.
- Díaz Garcés, Joaquín (1917). *Páginas de Ángel Pino*, Santiago: Revista Chilena.
- Edwards Bello, Joaquín (2008). *Crónicas Reunidas (I) 1921-1925*, Santiago: Universidad Diego Portales.
- Emar, Jean (1992). *Escritos de arte (1923-1925)*, Santiago: DIBAM.
- Faúndez, Pablo (2010). "El cine en las letras chilenas de principios de siglo: otra discusión sobre la vanguardia", en *Taller de Letras*, N°46.
- Iturriaga, Jorge (2012). "El movimiento sin fin. Introducción, exhibición y recepción del cine en Chile, 1895-1932", Santiago: Tesis de Doctorado en Historia, Pontificia Universidad Católica.
- Hansen, Miriam (1991). *Babel and Babylon. Spectatorship and american silent film*, Cambridge: Harvard University.
- Sklar, Robert (1994). *Movie-made America. A cultural history of american movies*, Nueva York: Vintage Books.
- Staiger, Janet (1996). *Bad women: regulating sexuality in early American cinema*, Minneapolis: University of Minnesota.

Referencias hemerográficas y periódicas.

- Cine Gaceta*, Santiago.
- Cinema Social*, Iquique.
- Chile Cinematográfico*, Santiago.
- El Diario Ilustrado*, Santiago.
- El Film*, Santiago.
- El Film*, Valdivia.
- El Mercurio*, Santiago.
- La Película*, Valparaíso.
- La Semana Cinematográfica*, Santiago.
- Pacífico Magazine*, Santiago.
- Revista Austral*, Punta Arenas.
- Zig-Zag*, Santiago.

* Jorge Iturriaga es Licenciado en Historia y Doctor en Historia (Pontificia Universidad Católica de Chile), con estudios de dirección en cine (Escuela de Cine de Chile). En el ámbito académico se ha especializado en historia del cine, historia social de la cultura, teoría de la imagen y temáticas de cultura de masas como el fútbol y la fotografía, con diversos artículos publicados y docencia en diferentes universidades chilenas. Actualmente prepara la publicación en LOM Ediciones de su tesis doctoral, *El movimiento sin fin. Distribución, exhibición y recepción del cine en Chile, 1907-1932*. Es miembro de la Red Imagen 3D de la Universidad de Chile (<http://labcinema3d.uchile.cl>). Co-investigador en el proyecto FONDECYT “La historia de la Escuela de las Artes de la Comunicación UC, 1968-1978”. En el ámbito audiovisual co-dirigió la serie documental de TV “Un país serio”, de Producciones Aplaplac (<http://aplaplac.cl/un-pais-serio/>).