

Sobre Iturriaga, Jorge. *La masificación del cine en Chile 1907-1932*, Santiago: Lom ediciones, 2015, 324 pp., ISBN: 978-956-00-0621-9.

por Mónica Villarroel*



Este viaje que nos propone Iturriaga, traza un panorama que permite reconstruir parte importante del campo cinematográfico en sus primeros tiempos: el de la distribución y la exhibición, con sus múltiples aristas, que van desde los vaivenes de la censura hasta el perfil de la recepción. El libro articula variables económicas, sociales, culturales y políticas, con sus consecuentes tensiones, buscando establecer las relaciones, muchas veces conflictivas, entre la cultura popular y

las culturas medias-altas o aquellas que se generan entre pequeños y grandes empresarios, entre los discursos elitistas y democráticos o entre los propios distribuidores y exhibidores o al interior de la clase política, en un Chile que vivía entre la modernización y la cuestión social. Las fuentes utilizadas por el investigador abren nuevas luces sobre territorios poco explorados. La estructura en cuatro cuerpos de documentos: revistas teatrales y cinematográficas; la prensa obrera; magazines y prensa oligárquica; archivos municipales y ministeriales, todas ellas entendidas como voces de distintos sectores de la sociedad chilena.

En un relato que fluye y transita con la movilidad de los cinegrafistas itinerantes de los primeros tiempos, Iturriaga nos invita a recorrer el complejo mundo de la distribución y la exhibición desde el momento en que el fenómeno adquiere un nuevo perfil, cuando las películas comienzan a ser arrendadas en vez de

vendidas por parte de las distribuidoras y se concreta la expansión de biógrafos en la periferia de Santiago. El año 1907 es marcado con la existencia de la primera sala regular y el de 1932, con el momento de una crisis económica y el advenimiento de la sonorización. En el periodo estudiado, “el biógrafo se convirtió en un evento por excelencia popular, infantil y femenino” (27). Tema que invita a una discusión al preguntarnos si esto no fue así antes, ya desde sus orígenes asociados a espacios abiertos como circos o parques de diversiones, donde lo popular fue, sin duda, la principal característica en el plano de la recepción. El libro nos lleva a imaginarnos aquellas sesiones cinematográficas descritas en estas páginas como “una experiencia festiva y participativa” (28), con la música en vivo y la algarabía de los concurrentes. Estas características asociadas a exhibiciones en sectores populares, tienen como contrapartida lo que Iturriaga llama la “*mesocratización* de las salas” (32).

Destaco la profundidad con que se revisa el proceso de crecimiento de la instalación de biógrafos en la ciudad de Santiago. Es relevante el *Plano de la librería Tornero*, de 1912, donde aparecen los 63 locales de espectáculos de Santiago catastrados por la revista *Cinema* en diciembre de 1913, y citados por Iturriaga en su libro (277). El contraste de las fuentes nos permite advertir la complejidad de construir un mapa de la exhibición en la época estudiada. Las cifras de 1913, por ejemplo, apuntan a que según la Intendencia se consignaba 51 salas y de acuerdo con la revista *Cinema*, había 63, de las cuales 50 se consideraban operativas. Mientras que en 1910 se contaban unos 20 biógrafos funcionando, lo que da cuenta del acelerado crecimiento en un breve plazo. El plano de 1913 nos muestra que 45 locales estaban ubicados en la periferia de Santiago, mientras que solo 18 en el centro de la ciudad. Trabajar este aspecto era una deuda pendiente para Chile, considerando que en otros países cercanos como Brasil esta tarea ha sido abordada con autores como José

Inácio de Melo Souza,¹ y que hoy nos permite contar con informaciones certeras, con una perspectiva centrada en la instalación de locales en la periferia, sin dejar de mencionar al biógrafo obrero no solo como espacio de exhibición sino desde el punto de vista de la gestión, como contrapunto al negocio de los empresarios. Estas indagaciones, tocan temas relevantes para la época, como la higiene y la seguridad, y sobresale el variado perfil de los locales que van desde bodegas, galpones y patios hasta los salones.

El autor anuncia que su interés es que el lector se pregunte por el rol de la cultura popular en la construcción de la cultura de masas. Nos planteamos inmediatamente la definición de cultura popular como espacio de contra-hegemonía, propuesta por Gramsci y luego utilizada como referencia en los estudios culturales. Vale reflexionar sobre la vigencia del modelo planteado por Raymond Williams² en relación al circuito de la cultura, entendiendo que éste debe considerar tanto el espacio de producción con las variables institucionales, económicas, legales y políticas, la circulación de las obras, incluyendo aquí la distribución y la exhibición, la obra misma, en este caso el cine, y la recepción. En este sentido, si bien el foco de Iturriaga está en el espacio de la distribución y la exhibición, considera los otros aspectos de manera coherente, buscando un soporte que permite entender el cine de los primeros tiempos consignando otras aristas del circuito de la cultura.

El investigador se suma a una nueva generación que trabaja el cine despegándose de la historiografía clásica descriptiva, a partir de fuentes primarias y elaborando una reflexión enfocada en lo popular. Entre otros asuntos, aborda “los ídolos” y los públicos en el periodo estudiado, siguiendo

¹ Souza, José Inácio de Melo (2010). *Inventário Espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929*. Disponible en: www.cinematocabrasileira.gov.br. Consultada el 22 de septiembre de 2011.

² Williams, Raymond (1982). *Cultura, sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós.

rutas trazadas por Rinke³ y Purcell.⁴ Con la lógica de su propuesta inicial, se interroga por la presencia de lo popular en el cine en distintas fases de la propuesta “en esta cultura de masas lo popular o periférico no era un paisaje de fondo. Era foco de producción y oferta cultural” (65).

Cabe preguntar si efectivamente la producción era de orden popular o más bien respondía a los intereses de las elites económicas y gobernantes, por una parte; y por otra, a los grandes conglomerados de distribuidoras estadounidenses que trajeron el cine a raudales. Más bien, podemos pensar que lo popular se acentúa en el proceso de recepción, en quienes iban al cine y cómo se articulaba también un negocio para los grandes y medianos empresarios a partir de una estructura de precios que promovían el acceso masivo para hacer más rentable el negocio. Y aquí viene un importante hallazgo de Iturriaga cuando indaga en los valores de las entradas para ilustrar una política de precios orientada a las grandes audiencias. Un ingreso a galería, por ejemplo, costaba el 35% de lo que valía un kilo de pan o un litro de vino, mientras que mantenía similitud con un kilo de papas y uno de carbón. El balcón también era más barato que el vino. Particular interés tiene para los empresarios del cine el norte salitrero, pero también para el Partido Obrero Socialista y para los anarquistas, que lo utilizaron para sus actividades.

El aporte en relación a las informaciones otorgadas sobre el comercio cinematográfico merece especial atención. La investigación en esta materia permite construir un panorama sólido de este fenómeno, el crecimiento de las importaciones, la presencia europea y el vínculo de las distribuidoras con las empresas nacionales. Un momento que marca el periodo estudiado es el de la declinación del cine europeo y la presencia estadounidense en el mercado

³ Rinke, Stefan (2002). *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana-Universidad Católica de Valparaíso-Katholische Universität Eichstatt.

⁴ Purcell, Fernando (2012). *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*, Santiago: Taurus.

cinematográfico interno, tema común a otras cinematografías de este lado del mundo. También dimensiona el fenómeno de la regionalización de la distribución. Este punto es relevante, dado que se explora la presencia de mercados intermediarios como Argentina y Perú. Esto establece una relación entre el mercado y las audiencias.

Por otra parte, una arista que atraviesa el campo de la distribución y la exhibición y que se articula con la participación del Estado, es la referida a la Censura y los marcos legales, con sus correspondientes evoluciones e intrincadas relaciones con lo moral. La lectura de este libro nos invita a profundizar en los vínculos del cine con las elites, tema que no es excluido del relato, sino por el contrario, es decidor y está ciertamente vinculado con el poder político, económico y por qué no decirlo, social y moral. Surge aquí, por ejemplo, la presencia de la Liga de damas, entidad inspirada en agrupaciones europeas, que tuvo referentes en otros países de continente. Se establece una conexión con las medidas de censura, que comienza asociada a los municipios, con el Reglamento Municipal de Santiago en 1915 y que alcanza un nivel más amplio con la aparición, en 1925 del primer decreto de Censura Nacional. La Liga de damas católicas es examinada en una dimensión que va más allá de lo anecdótico, como una forma de censura instalada desde el conservadurismo, pero que acaba siendo rechazada por los propios empresarios que aceptan su instalación en los biógrafos frecuentados por las elites como el Royal Kinora y el Unión Central. Junto con establecer un sistema de censura previa que se sumaba a la censura municipal, esta asociación establece alianzas estratégicas con la clase política, especialmente con el partido conservador.

El texto vislumbra la llegada del cine sonoro, que es analizado desde el punto de vista económico, político y cultural. En los años treinta, el oligopolio de la distribución se mantuvo y, aunque hubo ciertas tensiones por las películas

habladas en inglés, de acuerdo con el autor, la baratura en las entradas se mantuvo, lo que significó, según Iturriaga, que el cine continuara asociado a la cultura popular y se abriera espacio hacia la burguesía, materia que resulta provocativa para nuevos estudios.

* Mónica Willarroel es Doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Directora de la Cineteca Nacional de Chile. Autora de los libros *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Santiago: Cuarto propio, 2005) y *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Santiago: Cuarto propio, 2012, en co-autoría). Coordinadora de los libros *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano* (Santiago: Lom ediciones, 2016); *Nuevas Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (Santiago: Lom ediciones, 2015); *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (Santiago: Lom ediciones, 2014) y *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (Santiago: Lom ediciones, 2013). Contacto: monicavillarroelm@gmail.com