

# Los mudos rostros del cine en Chile

## The silent faces of chilean cinema

CARLOS OSSANDÓN BULJEVIC

*Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile*  
cob2002@hotmail.com

RESUMEN • En contraste con los dispositivos comunicacionales característicos del siglo XIX, el artículo examina uno de los nuevos emplazamientos públicos que irrumpen a comienzos del siglo XX en Chile. Estos dispositivos se apoyan ahora en los nuevos poderes de la empatía, de la expresividad o de la fascinación que provocan las «estrellas» del cine mudo. El artículo sugiere que estos «rostros», desconocidos en anteriores paisajes comunicacionales, contribuirán a cambiar las geografías entre los espacios «públicos» y «privados».

**Palabras claves:** Estrellas del cine mudo, rostros y primeros planos, espacios públicos y privados.

ABSTRACT • In contrast to the typical communication devices of the 19<sup>th</sup> Century, the article analyses one of the new public locations that bursts into the scene at the turn of the 20<sup>th</sup> Century in Chile. These devices are now based on the new powers of empathy, expressiveness or the fascination caused by the «stars» of silent films. The article suggests that these «faces», unknown in previous communication sceneries, will help to change the geographies between «public» and «private» spaces.

**Keywords:** Cinema, Silent Film Stars, public and private spaces.

Según un conocido texto de Edgar Morin (1972), la cinematografía que nace en 1895 muestra, a poco andar, no pocas transformaciones o paradojas. Concebida para estudiar el «movimiento» llegará a ser un gran «espectáculo»; destinada a «calcar lo real» se puso a «fabricar sueños»; buscando presentarse como un «espejo» del ser humano terminó creando unas «semidiosas» llamadas «estrellas».<sup>1</sup> Es el cine, y no otra manifestación cultural, el que en rigor inventa la «estrella», deviniendo ésta en su «centro solar». Sin embargo, dice Morin, el *star system* que comienza a aparecer unos quince años después de evolución anónima del sistema de producción de películas no es, por lo mismo, originario de este sistema como tampoco necesario a él. No hay nada en la naturaleza técnica o estética del cine que exija la «estrella». Lo relevante, entonces, es que sin participar de su esencia, ni originario ni necesario, y contando con otras posibilidades o inscripciones (objetos, paisajes, dibujos animados, experimentaciones, documentales e incluso las alternativas que abren los actores profesionales), el cine no sólo inventa la «estrella» sino también hace de ella una «hipóstasis». La «estrella», insiste Morin, «es típicamente cinematográfica y nada tiene sin embargo de específicamente cinematográfica» (7-13, traducción nuestra).

Esta «especificidad no específica» es, entonces, el resultado de una gigantesca y sofisticada «fabricación» que no es ajena, sin embargo, a una igualmente poderosa y compleja «complicidad» entre invención, negocios, compulsiones psicosociales e interés masivo. Francesco Alberoni (2001) introduce un interesante matiz a una «complicidad» que, como tal, no es unidimensional. Según este autor, el *star system* nunca «crea a la estrella pero propone el candidato para la ‘elección’, y ayuda a mantener la aprobación de los ‘electores’» (36). Se trataría, pues, de una enmarañada relación entre producción y consumo, entre fabricación y demanda, no exenta de fuertes imposiciones pero tampoco de sentidas expectativas.

Este nuevo dispositivo cultural que, de acuerdo con Morin, ha experimentado distintas fases así como más de un tipo de «estrella», vendría a cristalizar, en su primera irrupción, simultáneamente en Estados Unidos y Europa, en la década de 1910. Y es Mary Pickford, la *Little Mary*, la llamada «noviecita del mundo», la primera «estrella» que se «ofrece a la proyección-identificación del espectador» (Morin, 1972: 18). Concluye así el primer ciclo de la historia del cine, que no contó con «estrellas» propiamente tales. Siempre en la línea de Morin, hay que decir que el dispositivo que describimos no se confunde ni con la aspiración temprana en el cine de servirse de actores o de «vedettes» de

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze examina, por su parte, la mutación que experimenta la imagen cinematográfica como tal: el paso, con el neorrealismo italiano de postguerra, de unas imágenes subordinadas al «movimiento» o a la «acción» a otras que, liberadas de esos apremios, permiten que sea el «tiempo» o la «duración» las que recusen el orden causal o finalista característico de una cierta visión de la modernidad. Ya no dependiente del «movimiento», ni de prescripciones narrativas, la *image-temps*, inaugurando nuevas relaciones o juegos expresivos, permitirá en consecuencia una «analítica de la imagen», dice Deleuze, así como una renovación de la mirada. El texto escogido es presentado por Laurent Lavaud (1999: 44, 192-4, 215; véase además Deleuze, 1985: 31-5).

teatro (Sarah Bernhardt, por ejemplo) ni tampoco con iniciales «héroes» o intérpretes anónimos. De ahora en adelante, aunque no siempre del mismo modo, se impondrá un régimen o institución que gravita en torno a un extraño sol, ignorado antes, y que, a pesar de no estar adscrito al propio lenguaje cinematográfico, va a introducir importantes variaciones en el sistema expresivo y las prácticas ligadas al cine.

Será dentro de este giro, que el cine se convertirá en uno de los factores culturales más relevantes de la sociedad chilena de comienzos del siglo xx.<sup>2</sup> Stefan Rinke es aún más enfático al señalar que, a fines de la década de 1910, el cine «había alcanzado la distinción de medio de comunicación más popular e influyente del período» (2002: 59), transformándose, bajo los estándares de Hollywood, en la manifestación «más importante de la cultura moderna de masas del Chile de las primeras décadas del siglo xx» (76). Como quiera que haya sido, es claro que después de la Primera Guerra Mundial, una vez que declinan las producciones europeas, y el cine chileno no logra imponerse, la magia, la modernidad y las celebridades de Hollywood comienzan a ocupar un lugar cada vez más preferente en la atención del público nacional. No será extraño, entonces, que, bajo el impulso de estas nuevas condiciones, una revista del rubro, y que porta un nombre que asimila sin más «al idioma universal del cinematógrafo», constate que el cine alcanza una influencia más amplia y efectiva que la prensa y que con seguridad «constituirá, en un futuro no lejano, un quinto poder, tan poderoso o más que el cuarto» (*Hollywood*. Año I, núm. 1, Chile, noviembre 1926).

La incrustación más plena de este «quinto poder» a las propias bases de la naciente sociedad de masas se hace nítida cuando el cine deja de ser «una suerte de entretenimiento curiosa que se desarrollaba, en general, al interior de lo que se llamaba el espectáculo de *variedades*» (Santa Cruz, 2005: 203) para devenir una manifestación autónoma, capaz de promover nuevos imaginarios, estéticas, prácticas públicas y estilos de vida (en particular, el modo de ser estadounidense), irradiando incluso hacia otras artes.<sup>3</sup> Según Stefan Rinke, el cine en la década de 1920 sobrepasará con creces al teatro en relevancia e inclusión social, influenciando la vida diaria de muchos chilenos y, en especial, al naciente público joven de clase media urbana (66 y 67); un tipo de público —pequeño-burgués, urbano— cuya mentalidad pudo servir, como señala Arnold Hauser en un contexto más amplio, para llenar los «vacíos» entre las clases sociales

<sup>2</sup> El 25 de agosto de 1896, en el teatro Unión Central de Santiago, una «extraña sensación de luz, movimiento y vida» (*El Ferrocarril*) se apoderó de los espectadores en la inauguración, bastante temprana como se ve, del cinematógrafo en nuestro país (Cfr. Jara, 1994: 16).

<sup>3</sup> Queda como tema pendiente las relaciones que el cine mudo mantuvo con otras artes en Chile. Las incrustaciones «cinematográficas» en el *Ecuatorial* (1918) de Vicente Huidobro, el encabalgamiento de sus imágenes, permite sospechar que es éste un tema rico y abierto. Una visión pormenorizada de esta relación en el escenario europeo se encuentra en *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la Vanguardia* de Antonio Ansón (1994) (sobre Huidobro ver p. 30) y en el texto clásico de Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine*. (2004). Alcances a la visión cinematográfica de *Ecuatorial* hace Saúl Yurkievich en «Estética de lo discontinuo y fragmentario: el 'collage'», en *Suma Crítica* (1997).

o como «punto de encuentro psicológico de las masas» (2004: 513).<sup>4</sup> No será, pues, tampoco extraño que, en el marco de la incorporación del cine desde sus propios relumbrantes sueños a la nueva y abigarrada reorganización cultural de comienzos del siglo xx, aparezcan muy tempranamente una serie de revistas especializadas en el tema, junto con las secciones que, por su parte, estaban creando ciertos diarios y revistas magazinescas de la época. Según se desprende de las investigaciones realizadas por Eduardo Santa Cruz las publicaciones especializadas van a contribuir, entre otros objetivos, a informar o promocionar las películas de las compañías estadounidenses especialmente, defender el rol «civilizador» del nuevo medio, formar o ilustrar al público en el lenguaje y tecnologías propias del soporte fílmico, concentrando progresivamente su atención, a través de distintos códigos y géneros periodísticos, en el naciente mundo de las «estrellas», en sus excentricidades y vidas privadas (2004).

Como se deja ver, este nuevo «quinto poder» no se riñe con el «cuarto», que está experimentando, en este mismo período, importantes transformaciones.<sup>5</sup> Lo que hay es más bien un sistema o una red que incluye una serie de «complicidades» (las revistas recién mencionadas, por ejemplo), y que trasciende obviamente la sola exhibición de las películas. Este sistema o red promoverá y perfilará una nueva subjetividad, un inédito y extraño personaje que Morin identifica con el tipo «solar de vedette». La nueva «personalidad» va a condicionar de un modo no menor las elecciones de las empresas, los capitales que se invierten, los materiales que seleccionan las revistas y, ciertamente, las inclinaciones o gustos de un público que es más activo de lo que se suele creer.<sup>6</sup> Sin embargo, en la constitución y divinización de esta «personalidad» intervienen una serie de variables específicas que pudieran no ser pesquisadas en una aproximación puramente general. Para que este personaje irrumpa y tenga, además, «éxito», se precisan un conjunto de condiciones particulares que algunas de estas revistas chilenas dedicadas al cine enseñan, en una cierta concordancia general con lo que muestran también las películas.

Se requiere, como es obvio, que la «estrella», como su nombre ya lo indica, sea percibida ocupando el centro del sistema, al punto de obnubilar otras materialidades o significantes fílmicos. Es lo que ocurre precisamente con Perla

---

<sup>4</sup> Según Arnold Hauser la «actitud pequeñoburguesa ante la vida se tipifica por un optimismo sin ideas y sin críticas» (2004: 514).

<sup>5</sup> Sobre la gestación y constitución en Chile del sistema de comunicación moderno (véase Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, 2001).

<sup>6</sup> La participación del público va a ser muy nítidamente incentivada, al menos formalmente, por las revistas del rubro. Secciones tales como «Buzón abierto», «Mi hombre ideal», «Páginas de los lectores» o la organización de encuestas de popularidad expresan esta participación y afectan la propia estructura de *La Semana Cinematográfica*, revista publicada entre 1918 y 1920 en Santiago de Chile. Siendo el intercambio con los lectores la base material y programática fundamental de esta revista, a ratos, sin embargo, se tiene la impresión que se trata de un diálogo más construido que real, o una mezcla de ambos. Ciertos tópicos que se repiten de modo regular —el mundo de los sentimientos, la admiración y el deseo de viajar a «yankilandia» (sic), la pretensión de elegancia— así como una cierta atmósfera de ensueño y de reconciliación con el mundo permiten esta sospecha, al comprometer por igual a editores y lectoras (es).

White, esa «rutilante estrella de archidinámica silueta, mezcla de trapecionista y de amazona» (Gubern, 1973: 93), cuyo vertiginoso vivir refleja bien aspectos de la nueva subjetividad moderna que, con sus bemoles, también surge en Chile por aquellos años. Ella es la vencedora de la encuesta de popularidad que organiza *La Semana Cinematográfica* de Santiago durante 1918.<sup>7</sup> En su número 35, del 2 de enero de 1919, la revista, queriendo complacer a su público, da los retratos de las actrices y de los actores favoritos, entre ellos, el de Perla White, quien parece exudar simpatía, al lado de sentimientos o estados distintos (exotismo, tristeza, poeticidad, infantilismo, confianza) asociados a otras celebridades que también obtuvieron un importante número de votos o de preferencias de las (los) lectoras (es).<sup>8</sup> La centralidad de Perla White, o la confirmación de su gravitación solar, no sólo tiene como sostén la movilización y el favoritismo del público encuestado sino también las insinuaciones de carácter subjetivo que destila su imagen, que son importantes en la medida que no desentonan, todo lo contrario, con el nuevo «imperio de los sentimientos» (Beatriz Sarlo) que se proyecta como uno de los rasgos configuradores de la naciente «cultura de masas» en Chile. Es claro que este nuevo «imperio» cuenta ahora con unas autoridades que, sin acudir ya al discurso como instancia de validación e irradiación social, se ofrecen sin más, solo con sus expresiones y poses, al consumo o disfrute del público. Esta tendencia se ve corroborada por la naturalizada o impensada correlación que se da, en el mismo número 35 de la revista, entre el retrato de la actriz y el artículo «Mi cajón» firmado por *Scout*. Al pretender éste una suerte de reconciliación con la vida y su belleza, azuzando para ello el mundo de los afectos o de la sensibilidad principalmente, hace sin querer un guiño a la connotación eminentemente expresiva, sensible y estereotipada, absolutamente central o definitiva, que proyecta sin ningún otro aditivo aquella Perla venerada. Junto a estas dimensiones cualitativas, hay que subrayar igualmente la buena cantidad de veces (a todas luces excesiva) que distintas fotos de esta «estrella» se publican en la portada y contraportada de la revista que nos sirve de soporte.

La «estrella» parece bastarse a sí misma, serlo todo en su imagen, sin requerir de ningún otro lenguaje o explicación. Las retóricas decimonónicas, aquellas que sustentaban las oratorias y escrituras en el restringido espacio político-público nacional, son parcialmente sustituidas por unos engranajes que no son propiamente discursivos. Desvinculados de dispositivos racionales, o de la necesidad de argumentar para convencer, estos nuevos engranajes descansan ahora en los emergentes poderes de la empatía o de la expresividad, así como en la fascinación que provoca la manifiesta autarquía que separa a las «estrellas» de los mortales comunes y corrientes.

Sin embargo, parece evidente, históricamente hablando, que la tendencia que describimos no se instala, como en *Las palabras y las cosas* de Michel

<sup>7</sup>Sobre este tipo de encuestas de popularidad que se organizan en el período consultar Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana (1998: 84 y 98).

<sup>8</sup>La revista se dirige a un público preferentemente femenino, colaborando así a la constitución de nuevos sujetos lectores. Acerca de este último tópico (véase Poblete, 2003).

Foucault (1968), sobre los restos aún humeantes, ya derrumbados, del dispositivo, o la *episteme* más bien, que la antecede. No hay, pues, en rigor, sustitución de un dispositivo por otro. Este último matiz no obscurece, sin embargo, el hecho que el nuevo engranaje ya no puede, por su propia naturaleza, apelar a sofismas u otros artilugios discursivos, característicos del dispositivo racionante o letrado. Y las coexistencias, fricciones o hibridismos que se pueden constatar en el Chile del período, la pervivencia de distintos mundos culturales (tradicionales y modernos; locales, nacionales y transnacionales), así como las simultaneidades que se dan entre los cosmopolitismos del cine y el nacionalismo que impregna la cultura y al propio cine chileno de la época,<sup>9</sup> no impide destacar ni la novedad ni la relevancia de una arremetida que, sin disolver obviamente las hegemonías letradas, trae unas gramáticas, unos imaginarios y sensibilidades específicas que van a ampliar, combinar y diversificar los regímenes de significación social.

Más allá, pues, de los mecanismos clásicos de validación, la centralidad que por definición caracteriza el tipo «solar de vedette» se ampara más bien en ciertos recursos expresivos. Uno de estos recursos constituye una de las aportaciones que ha sido considerada como distintiva del cine, junto al «montaje». Nos referimos a los llamados «primeros planos».<sup>10</sup> Para Arnold Hauser, el desarrollo del cine como arte dependió de dos logros: «la invención del primer plano —atribuida al director estadounidense D. W. Griffith— y un nuevo método de interpolación, descubierto por los rusos, el llamado montaje» (514).<sup>11</sup> En el marco de las nuevas liturgias que promueve el cine, también Román Gubern ha insistido en el rol que estos «primeros planos» juegan en la consolidación de una ceremonia que porta una fuerte carga emocional. Según Gubern, el recogido silencio de los públicos anónimos ante la pantalla contó con unos «primeros planos» (se refiere a los «felices veintes») que permitieron «colocar a cada espectador a veinte centímetros del rostro del ser admirado o amado», precipitando con ello la «comunidad mística» y el «culto mitogénico del *star-system*» (2005: 81).

Para hacer más ostensible la singularidad de estos «primeros planos» vinculados a las «estrellas» es preciso advertir, corriendo el riesgo de establecer una comparación que no se asienta en el mismo soporte material, cómo las nuevas «cercanías» de estas «lejanías»<sup>12</sup> que trae el cine poco recuerdan ya, o

<sup>9</sup> Según Jorge Iturriaga, el cine chileno, en la década de 1910, «optó fuertemente por el relato de Chile, más que por narraciones sin tiempo ni lugar» (2006: 69).

<sup>10</sup> Como es sabido, el lenguaje del cine destaca distintos tipos de «movimientos» y de «planos». El «primer plano» o *close-up* supone una cercanía importante de la cámara al rostro del actor y a su psicología y se diferencia de otros «planos» más distantes (general, americano o medio), sin alcanzar las «promiscuidades» de los «primerísimos planos» (consultar: *Lenguajes del cine: tipos de plano*. <[www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/tiposplano](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/tiposplano)>). Demás está decir que estos distintos «planos» son parte de la sintaxis a partir de la cual el cine, y también la fotografía, producen mensajes o sentidos.

<sup>11</sup> Sobre la importancia del «primer plano» en el descubrimiento del «rostro» y del «beso» (véase Dyer, 2001).

<sup>12</sup> Nos servimos libremente, o sin pretensiones adicionales más bien, de ese juego entre «lejanía» y «cercanía» que entabla Walter Benjamin (1989) para caracterizar el «aura» y su atrofia en el arte.



más bien se distinguen nítidamente, de unas representaciones religiosas cuyas repeticiones o idealizaciones suelen estar guiadas por propósitos didácticos o evangelizadores.<sup>13</sup> Los citados «primeros planos» de las «estrellas» no tienen, en cambio, como tendencia predominante la pretensión, al menos en esta etapa del cine mudo, de ser modélicos o ejemplares. Éstos aluden más bien, como insinúa Edgar Morin, a un mundo de idealidad o de ensueño, también de cierta gratuidad y gozo, que sintoniza bien con las expectativas, imaginarios o experiencias que abren los objetos, la propaganda comercial, las nuevas formas de diversión de la población urbana y las modernizaciones en el Chile de comienzos del siglo xx.

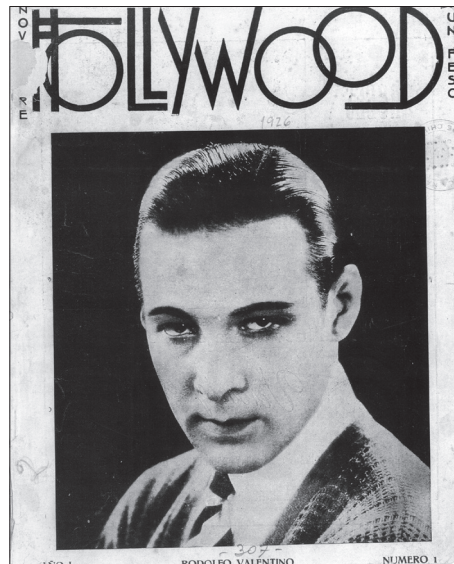
Sin contar con los estímulos más absorbentes del cine, la oscuridad de la sala y la pantalla grande,<sup>14</sup> las revistas chilenas dedicadas al cine (las dos que hemos tenido a la vista, en verdad) van a construir unos espacios que no se alejan, desde la especificidad de sus retóricas o «signos típicos» (Roland Barthes), ni de la preeminencia más global que va teniendo el «mostrar» sobre el «decir» en las publicaciones periódicas nacionales (cfr. Ossandón y Santa Cruz, 2005: especialmente el capítulo «Zig-Zag»), ni de los nuevos valores de la «subjetividad», ni tampoco de la centralidad ya destacada que adquieren unas figuras que, en el período que examinamos, comienzan a hegemonizar la producción fílmica.<sup>15</sup> También en las revistas la centralidad de la «estrella» queda patentizada en el uso, como recurso expresivo recurrente, no único, de los «primeros planos» de los «rostros» de las «estrellas». En rigor, se trata de unos encuadres fotográficos que facultan distintas «cercanías», elecciones u operaciones icónicas, que no se reducen a los «primeros planos», aunque tienden a ser progresivamente más atrevidos en sus proximidades. No habría que concebir estos encuadres como significantes aislados, habilitados para significar por sí mismos: se hallan más bien relacionados con diversas prácticas, intervenidos por otros lenguajes e instalados dentro de unos soportes (las propias revistas) que significan como tales, condicionando todo ello sus significaciones más particulares.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> No sería justo dejar de mencionar, tan sólo como un modo de matizar esta tendencia general del arte religioso, la talla «Cristo de Burgos», custodiada en la Basílica de la Merced de Santiago, que alcanza unos efectos dramáticos o conmovedores que son tan aleccionadores como únicos. El grado de individualidad y emotividad, de último aliento o entrega, que consigue el rostro de este magnífico expirante del siglo xvii diversifica de hecho, a modo de ejemplo, el arte del catolicismo barroco (Cfr. Isabel Cruz de Amenábar, 1984; véase también el folleto: *Basílica de la Merced*, 2001).

<sup>14</sup> «La concentración del rectángulo luminoso y la oscuridad del local son circunstancias que contribuyen a explicar este proceso cuasi-hipnótico, durante el cual el espectador vive una vida que no es la suya» (Gubern, 1973: 139).

<sup>15</sup> «Una estrella vale más que un director, un guionista o un productor. Por consiguiente, el cine se hará para y por las estrellas y las películas se lanzarán apoyadas en sus nombres, su rostro, su sonrisa o sus piernas. Y las estrellas, claro, ponen condiciones. Mary Pickford revisa los guiones y acepta sólo aquellos que encajan con el arquetipo ideal que la pantalla ha divulgado» (Gubern, 1973: 138).

<sup>16</sup> En relación con los cruces entre los materiales icónicos y lingüísticos, dice Barthes: «[...] todo lo que en el mundo genera significación está, más o menos, mezclado con el lenguaje;



Rodolfo Valentino, portada de revista *Hollywood*, número 1, noviembre de 1926

Lo dicho se puede apreciar en el Rodolfo Valentino que aparece como único «rostro» en la portada e inaugurando la revista *Hollywood* en noviembre de 1926. De una muy atrevida proximidad, más allá de toda información sobre el tiempo y el lugar, sin ejercer más acción que la de una mirada que no es posible evitar, destaca la firme triangulación que sus ensombrecidos y penetrantes ojos mantienen con una boca y un mentón al que nos conduce con precisión su recta nariz. El «rostro» (en rigor de los hombros hacia arriba) cubre prácticamente todo el espacio disponible y es manifiestamente más grande que los márgenes de la portada. Su centralidad queda así asegurada por la misma disposición de la portada: no hay más que Rodolfo Valentino (sin olvidar el título de la revista). Tratándose de una fotografía impresa faculta, además, a diferencia del cine, una duración o un tiempo de exposición mayor. Bajo estas condiciones, no es fácil zafarse de un «rostro» —una mirada, una expresión a la vez convencida e indefinible— que parece adoptar la forma de una máscara superpuesta y cortada por un perfecto engominado, y cuyo efecto de luz por arriba le dibuja una leve aureola que se hace más nítida sobre el fondo negro. Lo importante aquí no es su polisemia o la variedad de significaciones que abren unos significantes así ordenados —de hecho, este «rostro» puede connotar firmeza, ambigüedad, clemencia, etcétera— sino antes bien la imposibilidad de desconocer su capacidad de interpelación o su fuerte magnetismo. Todo esto no se da en solitario sino dentro de un «campo» donde operan distintos factores: la demás materia significativa o informacional que trae la revista de marras, las películas mis-

---

jamás nos encontramos con objetos significantes en estado puro; el lenguaje interviene siempre, como intermediario, especialmente en los sistemas de imágenes, bajo la forma de títulos, leyendas, artículos; por eso no es justo afirmar que nos encontramos exclusivamente en una cultura de la imagen» (1990: 246).



mas de Rodolfo Valentino, su romance con Pola Negri, su publicitada muerte o la novelería que se teje en torno de quien se dijo era «el novio de todas las mujeres».

Es claro que, a diferencia del cine, las fotografías que traen las revistas fijan el «rostro», lo desprenden del movimiento, son más mudos aún que el cine mudo y, como ya insinuamos, se ofrecen a otro tipo de duración. La singularidad semiótica de estas imágenes fotográficas, publicadas en una revista y no pertenecientes a álbumes de circulación restringida o de uso privado, no las escinde, según cree la revista *Hollywood*, de unas supuestas «leyes de la fotogenia», que operan como tales en las imágenes fijas y no necesariamente en las imágenes en movimiento. Tampoco se asimilan a las «leyes de la pintura y de la estatuaría, ni mucho menos con las de la estética y la belleza plástica». En el artículo «¡Oh Fotogenie!» la revista advierte que:

la fotogenie es una cualidad extraña y circunstancial / remite pues tanto a leyes como a variables subjetivas o caprichosas /, y no sería raro que las mejores que aparecen en estas fotos / se trata de «la prueba cinematográfica del Concurso de Belleza Fotogénica de la Fox» / sean —precisamente— aquellas que no den resultado frente a la cámara misma (*Hollywood*. Año I, núm. 5, Chile, marzo 1927).

Advertida de unas «leyes» que tienen la peculiaridad de no asegurar el «grado de fotogenie» del «rostro», dado que la cámara es un «personaje» que además de «silencioso» es también «bromista», la revista querrá demostrar, pruebas al canto, que las diversas «poses» del Ministro del Interior Carlos Ibañez del Campo son «absolutamente fotogénicas»: que, como pocos actores del cine, el flamante Ministro posee aquella cualidad del «it» y que este magnetismo podría arrojar luces respecto de «la figura más alta en la historia de nuestros últimos años» (ibid.). En su sección «Nuestro rostro según la cámara fotográfica» la revista hace, además, una serie de detallados e incluso técnicos alcances sobre el mejor lado del «rostro», sobre los ángulos o posiciones fotogénicas favoritos de las «estrellas», sobre la imbricación existente entre los diferentes enfoques y el sentido de un ademán o, más precisamente, entre estos enfoques y los efectos de luz, y determinados estados psicológicos. Resalta, pues, la importancia que le concede a las distintas particularidades de los «rostros» en su relación o dependencia con el dispositivo técnico y sus operadores, así como los singulares efectos que provoca el encuadre de cerca o *close-up*. Sin embargo, según esta revista, Buster Keaton, a diferencia de la buena cantidad de otros testimonios que recoge, no manifestaría mayores inconvenientes en las consecuencias que pueden tener ángulos o posturas ya que él «sólo teme que algún día la cámara lo sorprenda riéndose» (*Hollywood*. Año I, núm. 3, Chile, enero 1927).

Junto al poderío que adquieren unos dispositivos que se asientan ya no en universalismos o generalizaciones discursivas sino en unas particularidades, o «personalidades» más bien, que dependen en buena medida de la «fotogenie» de sus «rostros», es igualmente pertinente destacar la contribución que estos

«rostros» hacen a las nuevas relaciones que se entablan entre los espacios «públicos» y «privados».

En contraste con los pudores de una «intimidad» primero hogareña, después «personal», que se regocijó con unos secretos que no se deseaban compartir más allá de ciertos círculos (cfr. Barrán, 2004: Cap. IX: «La aparición de la intimidad»), y venciendo las aprensiones que los efectos de unas revelaciones públicas pudieron haber causado en la frágil subjetividad romántica decimonónica, la «famosa estrella» Gloria Swanson, que desempeñó papeles de «vampiresa» en películas del director Cecil B. DeMille («una de las más grandes cabezas» del cine mudo, según la propia Swanson) no tendrá inconveniente (no sabemos si ella, el representante en Nueva York de la revista *Hollywood*, la misma revista, las nuevas compulsiones del público, así como una mezcla de estas eventualidades) en traspasar las vallas de la recelosa «intimidad» de la élite decimonónica para hacernos partícipe de los consejos de su padre, del hecho de ser hija única, de las lecciones que ha aprendido como artista, de sus timideces, de sus matrimonios. Esta especie de «confesión» pública (que la revista anuncia desde su número anterior), bastante recatada o autocontrolada, lejos de desgarrar existenciales, apenas se asemeja a las impudicias públicas de hoy como tampoco responde, claro está, a la práctica más convencional y secreta, también más extendida, del confesionario católico. Dentro de sus posibilidades, la «estrella» logra percibir uno de los componentes esenciales del tipo de subjetividad que estamos describiendo: la intrincada y, en rigor, indistinguible relación que hace patente su propia «personalidad» entre la esfera «pública» y la «privada» (o «íntima» más bien). En su lenguaje, dice: «es muy difícil saber cual es la línea divisoria entre lo que pertenece de mí a mi público y lo que constituye mi yo íntimo». Es precisamente esta tensión entre un «mi» público e íntimo a la vez, la que introduce la pregunta en la «estrella» sobre el grado de posesión de sí, cuestión que —insiste— «me hizo pensar sobre cuanto de mi ser pertenecía a mi público» (*Hollywood*: Año 1, núm. 2, Chile, diciembre 1926).

La dificultad de precisar una «línea divisoria» no atañe tan sólo a Gloria Swanson. Esta dificultad es la expresión de un proceso mayor que se vincula con los desequilibrios que se comienzan a manifestar en Chile entre las esferas «pública» y «privada». Desequilibrios que no ponen en entredicho a la *res pública* misma (como ha diagnosticado brillantemente Richard Sennett en una panorámica mayor), ni tampoco niegan el carácter tenso, contradictorio y múltiple, del espacio social nacional, pero sí hacen ver la progresiva importancia que van tomando los asuntos «privados» en el proceso de transición o reconfiguración de lo «público».<sup>17</sup>

<sup>17</sup> En un ámbito más global se han venido resaltando las nuevas geografías que se aprecian en estas esferas y, en particular, la preponderancia que tendrían los factores privados e individuales en los escenarios modernos: el propio Sennett enfatiza en los derechos crecientes de la «personalidad» desde el siglo XIX en adelante; Ian Watt en la reconciliación entre modernidad e individualismo a través de íconos literarios tales como el Fausto de Goethe o don Juan de José Zorrilla; Christopher Lasch y Daniel Bell en el imperio hoy de una cultura «narcisista» o

Esta reconfiguración tiene que ver, por una parte, precisamente con la irrupción de unas figuras (artistas, «estrellas», «ídolos» deportivos), no asimilables a otras figuras públicas características del siglo XIX (por ejemplo: el «sabio», el «publicista», el «civilizador»), y que proyectan ahora talentos, arquetipos, habilidades, ejemplos, poses, fotogenies, diversos estados del alma, etcétera. También tiene que ver, más generalmente dicho, con la mayor relevancia, desenvolvimiento o variedad que toman unos espacios que comienzan a ser propiamente «públicos», por sobre un tipo de existencia, dice Sergio Villalobos, más hogareña, patriarcal o semirrecogida (1997: 337). Bailes en las terrazas del cerro Santa Lucía y en el Parque Forestal («donde se baila sin igual»), *box* en el Hippodrome Circo, fiestas de la primavera, concursos de belleza, cuplés en el Politeama, películas en el Alameda, zarzuelas en los teatros Edén y Apolo, son algunas de las manifestaciones que dan un nuevo espesor a la cultura pública nacional. Se trata de unos espacios que combinan los tradicionales paseos o la asistencia a la ópera en el Teatro Municipal con las «variedades» que se ofrecen para otros públicos. Dicha reconfiguración dará igualmente cuenta, si nos atenemos a los novísimos dispositivos comunicacionales del período (las revistas magazinescas, por ejemplo), de nuevas visibilidades o exterioridades signíicas (la fotografía impresa, por de pronto), de inéditas relaciones entre letra e imagen, de nuevas escenificaciones político-públicas, así como de unas gramáticas y sensibilidades que ya no tienen como fuente principal la cultura ilustrada, letrada, masculina, clásica.

No está de más decir que los desequilibrios que nos interesa subrayar cohabitan con tendencias opuestas: el individualismo de las «estrellas» con la emergencia de identidades colectivas, por ejemplo. Que estos desequilibrios se entrecruzan, además, con una serie de otras características propias de estas primeras décadas del siglo XX. En este sentido, los regulares cambios de los gabinetes políticos de la llamada «República Parlamentaria», la irrupción de la «cuestión social», los problemas económicos y el impacto ideológico de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución Rusa, la descomposición de la «Casa Grande» (Luis Orrego Luco), la percepción que la política discurre en las «alturas» y otros descontentos o desamparos, pudieran correlacionarse con unas figuras (las «estrellas», entre otras) cuyos brillos, exhibiciones o hipertrofias, si bien no alcanzan a configurar una nueva *imago mundi*, equivalente a la que Gonzalo Vial precisó como hispanocatólica, al menos contribuyen a compensar ciertos déficit, dar nuevos alientos culturales o sensitivos, expresar o simbolizar los anhelos por participar en la «experiencia de la modernidad» (Marshall Berman).

---

«hedonista»; Gilles Lipovetsky en el desarrollo de una ética pública que marca una nueva fase del «individualismo» que se diferencia de aquella «ética protestante» que fundó el capitalismo según Max Weber; Walter Benjamin, aunque bajo otra matriz, en el nuevo rol precisamente que toman las «estrellas» ante el desmoronamiento del «aura» en el arte, bajo las condiciones de su reproducción técnica y masiva. Es este desliz o inclinación de lo «privado» en lo «público» el que, en diálogo con Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Richard Sennett y Norbert Elias, matiza o problematiza Leonor Arfuch teniendo como referente las más recientes escenas massmediáticas.

No habría que olvidar, por otra parte, que la proyección de lo «privado» en lo «público» tiene sus antecedentes en el siglo XIX, en la novela romántica y en el «folletín» publicado por los periódicos. Que esta tendencia no se reduce al campo de la «representación artística», delineándose también en los matrimonios, «fiestas de fantasía», primeras comuniones y otros protocolos que comprometen al *grand monde* principalmente. Un buen ejemplo de ello son las intimidades o festividades que la sección «Vida Social» de *El Mercurio* de Santiago venía dando publicidad desde 1900 (Cherniavsky, 1999: 141); y que adquirirán un impulso aún mayor en las revistas «magazinescas», constituyendo así una de las atracciones que nutren el nuevo entramado comunicacional. Por otro lado, revistas como *Sucesos* (1902-1934) o *Corre-Vuela* (1908-1927) extienden la «vida social» a otros sectores, medios y populares, a través de fotografías y reportajes.

En el contexto del desprestigio que comienza a recaer sobre determinadas prácticas políticas y autoridades públicas, cuestión que tiene una manifestación significativa en los ensayistas de comienzos del siglo XX (cfr. Gazmuri, 1980; Sánchez, 2005: «El cuerpo mórbido de Chile en la consulta del médico»), las nuevas ecuaciones que se aprecian entre las esferas «pública» y «privada», así como la irrupción y cotidianización más específicamente de unas imágenes y de unas «personalidades» cinematográficas no conocidas previamente, y que apelan a ese tipo de mentalidad liviana que destaca Arnold Hauser, todo ello podría formar parte de un mismo proceso de transición cultural.<sup>18</sup> Estas nuevas «personalidades» ligadas al cine vendrían, por un lado, a reemplazar o mitigar la trascendencia de aquellos ceños adustos, marmóreos, que poblaban la iconografía política decimonónica (Salinas, 2000: 3) y estimularían, por otro lado, unos mecanismos de «proyección-identificación» (Edgar Morin) que parecen ajustarse bien a ciertas expectativas de progreso, de bienestar y consumo, que se empiezan a manifestar en el período que nos ocupa. En cierto sentido utópicas, aunque no opuestas al nuevo orden cultural que se construye, no concebibles por lo tanto como mera «manipulación» exterior o extraña a lo que se teje por aquellos años en Chile,<sup>19</sup> el tipo «solar de vedette» podría estar contribuyendo, junto a nuevas formas de producción y consumo cultural, de inéditos medios de comunicación, organizaciones perceptivas y ensoñaciones, a cambiar las bases de la politicidad o de gobierno de la vida.<sup>20</sup>

## REFERENCIAS

ALBERONI, Francisco. (2001). The powerless elite. En Richard Dyer. *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.

<sup>18</sup> Sobre el proceso de transición identitaria en distintas expresiones artísticas de las tres primeras décadas del siglo XX en Chile, consultar Fidel Sepúlveda Llanos, 2005.

<sup>19</sup> Alcances críticos a la noción de «manipulación» en Richard Dyer (2001:27-30).

<sup>20</sup> Sobre la relación entre procesos de mediatización y regímenes de politicidad, véase Juan Pablo Arancibia, 2006.

- ANSÓN, Antonio. (1994). *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la Vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- ARANCIBIA, Juan Pablo. (2006). *Comunicación Política. Fragmentos para una genealogía de la mediatización en Chile*. Santiago: Universidad Arcis.
- ARFUCH, Leonor. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- BARRÁN, José Pedro. (2004). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. El disciplinamiento (1860-1920)*. Tomo 2. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Basílica de la Merced*. (2001). Provincia Mercedaria de Chile. Santiago.
- BARTHES, Roland. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BENJAMIN, Walter. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- CHERNAVSKY, Carolina. (1999). «El Ferrocarril» y «El Mercurio» de Santiago (1855-1911). *¿El fin de una época y el comienzo de otra en la prensa chilena?* Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. (1984). *Arte. Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*. Núm. 8. Santiago: Editorial Antártica.
- DELEUZE, Gilles. (1985). *Cinéma 2: l'image-temps*. París: Éditions de Minuit.
- DYER, Richard. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- GAZMURI R, Cristián. (1980). *Testimonios de una crisis. Chile: 1900-1925*. Santiago: Editorial Universitaria.
- GUBERN, Roman. (1973). *Historia del cine*. Vol. 1. Barcelona: Editorial Lumen.
- . (2005). Del palacio al televisor, pasando por el minicine. En *Revista de Occidente*: 290-291, julio-agosto. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- HAUSER, Arnold. (2004). *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine*. Barcelona: De Bolsillo.
- Revista Hollywood*. Año I, núm. 1, noviembre de 1926. Santiago.
- Revista Hollywood*. Año I, núm. 2, Chile, diciembre 1926. Santiago.
- Revista Hollywood*. Año I, núm. 3, Chile, enero 1927. Santiago.
- Revista Hollywood*. Año I, núm. 5, Chile, marzo 1927. Santiago.
- ITURRIAGA E, Jorge. (2006). Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910-1920. En *Cátedra de Artes. Revista de artes visuales, música y teatro*, 2. (67-87).
- JARA DONOSO, Eliana. (1994). *Cine mudo chileno*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ceneca y Tececorp.
- La Semana Cinematográfica*. 1918-1920. Santiago.
- LAVAUD, Laurent. (1999). *L'Image*. Paris: GF Flammarion.
- MORIN, Edgar. (1972). *Les stars*. Paris: Éditions du Seuil.

- MOUESCA, Jacqueline y Carlos Orellana. (1998). *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago: Lom.
- OSSANDÓN B, Carlos y Eduardo Santa Cruz A. (2001). *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago: Lom-Dibam-Arcis.
- OSSANDÓN B, Carlos y Eduardo SANTA CRUZ A. (2005). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la «cultura de masas»*. Santiago: Lom-Arcis.
- UNIVERSIDAD DE HUELVA. (2007). *Lenguajes del cine: tipos de plano*. Consultada en enero 2007 desde <www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/tiposplano>.
- POBLETE, Juan. (2003). *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- RINKE, Stefan. (2002). *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile. 1910-1931*. Santiago: Dibam.
- SALINAS CAMPOS, Maximiliano. (2000). *La seriedad aristocrático-burguesa y los orígenes de la literatura satírica y popular en Chile*. Separata de la revista *Mapocho*. Primer semestre: 47. Santiago: Biblioteca Nacional.
- SÁNCHEZ, Cecilia. (2005). *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Santiago: Universidad Arcis/Cuarto Propio.
- SANTA CRUZ A, Eduardo. (2004). *Cultura de masas y espacio público en Chile. Las revistas de cine (1910-1920)*. En *Comunicación y Medios*. Año 14: 15, segundo semestre. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
- . (2005). *El nuevo arte de la oscuridad: el cine en la sociedad chilena a comienzos del siglo*. En *Mapocho*, 58, segundo semestre. Santiago: Dibam.
- SENNETT, Richard. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Ediciones Península
- SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel (editor). (2005). *Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)*. Santiago: Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- VILLALOBOS, Sergio. (1997). *Chile y su historia*. Santiago: Universitaria.
- YURKIEVICH, Saúl. (1997). *Suma Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.

RECEPCIÓN: MARZO DE 2007

ACEPTACIÓN: ABRIL DE 2007