



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

revistaaisthesis@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Sáez Baeza, Chiara

"Jorge Iturriaga. La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya. Santiago de Chile: LOM, 2015."

Aisthesis, núm. 61, julio, 2017, pp. 211-215

Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163252297011>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

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

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



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

Santiago de Chile: LOM, 2015.

Por Chiara Sáez Baeza

Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI), Universidad de Chile.

Santiago, Chile.

chiara.saez.baeza@uchile.cl

El libro corresponde a la tesis doctoral del autor y constituye un aporte indispensable para comprender los primeros años de la masificación del cine en Chile, donde destacan tanto los datos que arroja el trabajo de fuentes como el enfoque sociocultural que le da sustento.

Iturriaga se propone cuestionar lo que denomina un “modelo clásico” (20) de análisis sociohistórico del proceso de masificación del cine en Chile, caracterizado por su previsibilidad o generalización histórica, su separación entre los procesos de reproducción social y material, así como su anulación de las diferencias de clase. Para el autor, “esta visión minimiza (o derechamente no contempla) los roles e intereses diversos de actores políticos, sociales y económicos-no-patronales en cualquier proceso histórico” (19). Por el contrario, el libro se propone (y cumple con) una presentación del proceso a partir de agentes plurales y públicos diferenciados. Para ello adopta tres opciones que si bien son epistemológicas, tienen también consecuencias metodológicas: i) analizar el período 1900–1930 de la esfera cinematográfica chilena como un proceso histórico que desarrolla movimientos de apertura y de reacción donde “el poder no existe solo en los agentes económicos” (22); ii) concebir las interacciones sociales en torno al cine dentro de complejas estructuras materiales de poder que contienen, al mismo tiempo, lo económico, social, cultural y político, conformado por distribui-

dores, exhibidores, públicos, discursos y marcos legales; iii) retratar el proceso como un conflicto entre dos proyectos sociales en torno al cine: el de las culturas medias-altas (autodenominadas “decentes” y “civilizatorias”) y la cultura popular de base. La pugna entre estos dos proyectos de esfera cinematográfica es separada analíticamente en cuatro subprocesos, que se corresponden con los cuatro capítulos que conforman el libro: paternalismo, revolución, contra-revolución y difusión.

El paternalismo, período inscrito en torno a 1900-1906, se caracteriza por la respuesta condescendiente y defensiva de las élites chilenas ante la aparición del cinematógrafo. Por su parte, la revolución corresponde al proceso de masificación del cine iniciado en 1907, producto de la coexistencia de “sectores sociales expansivos y prácticas comerciales abiertas” (25). Es decir, grandes masas de población pobre que comienzan a concentrarse en las ciudades convergen en un comercio cinematográfico caracterizado por una lógica de propiedad compartida de las cintas por parte de los distribuidores (cualquier persona podía comprar y revender películas en Chile sin preocuparse de derechos exclusivos de ningún título, al menos hasta 1925) y una lógica de hipercirculación de los alquiladores. La alta disponibilidad de materiales, la masa pululante y la baja inversión en locales va a posibilitar el surgimiento de muchos biógrafos –sobre todo en Santiago y Valparaíso– con entradas a muy bajo costo. En este período, el cine se vive como una experiencia festiva y participativa. La contra-revolución corresponde a los “diversos esfuerzos de las élites locales por disolver, arrinconar o neutralizar (“mejorar”) esta esfera cinematográfica” (28), una vez comprendida la complejidad del fenómeno. Este proceso se extiende desde alrededor de 1915 hasta 1925. Entre dichos esfuerzos se encuentra la instauración de la censura previa, la regulación legal de las prácticas comerciales (aplicación de más o nuevos impuestos a las salas, regulación de la propiedad intelectual, encarecimiento de la electricidad) y la penetración económica de la actividad por parte de la élite (lo que el autor denomina “entrismo”).

El período de difusión corresponde a la última fase del período estudiado y se caracteriza por el desplazamiento de los sectores populares desde las salas chicas y territorializadas (segmentadas) a las salas grandes y transversales: “Hacia 1930 ya existe una esfera dominada por un puñado de grandes distribuidores estadounidenses, con salas más grandes y transversales, supervisada por instituciones gubernamentales permanentes y gran difusora de valores sociopolíticos legitimantes” (31).

Según el autor, uno de los propósitos del libro es “constatar la fortaleza de la cultura popular [...] llevar al lector a preguntarse por el rol de la cultura popular en la cultura de masas” (33). Por cierto, una pregunta que ya se la han hecho otros intelectuales, sociólogos y filósofos: Gramsci, E.P. Thompson, Hall, Hoggart, García Canclini, Martín-Barbero y Sunkel, entre otros. En este punto, el aporte del libro consiste en su respuesta a esta pregunta desde la esfera cinematográfica chilena, y su perspectiva histórica acuciosa en los detalles posibilita dar un paso adelante en la comprensión analítica del fenómeno. Pero incluso va más allá de estas implicancias al preguntarse

sobre el lugar de la cultura popular (“la base social”, “las lógicas comunitarias”, “el uso extendido, compartido, no exclusivista de los productos masivos”) en las políticas públicas orientadas a las industrias culturales en Chile. El libro muestra que, a diferencia de los discursos iluministas y elitistas que reniegan de la cultura de masas, la construcción de la esfera cinematográfica en el contexto chileno del primer tercio del siglo xx es de “persistente conflictividad” (272), llena de tensiones, conflictos y contrastes. Un espacio de disputa donde la hegemonía (tanto cultural como económica) no es nunca definitiva: más bien es puesta permanentemente en cuestión por diversos agentes, donde los usos y apropiaciones de las tecnologías masivas desde los sectores populares tienen un importante potencial transformador. La fase “revolucionaria”, concretamente el fenómeno del llamado “biógrafo de arrabal”, resulta interesante de abordar desde la teoría de la comunicación alternativa y, en especial, como una experiencia para analizar las posibilidades contrahegemónicas presentes en la cultura popular. Hay, para empezar, un paralelismo con procesos similares ocurridos en Estados Unidos, donde se señala que “las salas de cinco centavos ubicadas en distritos obreros e inmigrantes [los nickelodeon] constituyeron el primer boom cinematográfico hacia 1905” (27). El libro muestra que, en Chile, a partir de 1909-1910, se produce una expansión del cine hacia la periferia de la ciudad letrada, donde “cualquier pequeño comerciante podía probar suerte en la cinematografía” debido a los bajos costos y el retorno “fácil y rápido” (52): “Hacia 1913 podemos afirmar que había más salas en la periferia que en el centro” (60): 45 versus 18, exactamente. ¿Quiénes estaban detrás de esas salas? Así como en París –dice Iturriaga– los pequeños exhibidores eran comerciantes de zapatos, muebles o bebidas, incluso, mientras en Estados Unidos eran comerciantes minoristas de zapatos o vestuario, en Chile “no sería raro tener verduleros o almaceneros desocupando su viejo negocio para instalar bancas y un proyector” (64). ¡Y los precios! El 35% del precio del kilo de pan o el litro de vino. Unos 500 pesos de 2012, según el cálculo citado por el autor.

Sin embargo, hay una pregunta que queda abierta sobre estos sectores populares: su participación como creadores de contenidos y cómo entronca esto con el rol (¿paternalista?) de la izquierda política en este período. Efectivamente, sobre todo en el norte de Chile, los sectores obreros organizados se apropiaron de la tecnología cinematográfica como exhibidores (de material relativo a la cultura obrera: el drama y el melodrama social) dentro de una estrategia para recaudar fondos, en la lógica que hoy llamamos de “autogestión”. Más aún, el libro señala que ya hacia 1910 los obreros socialistas “plantearon asuntos como la segregación de la cultura (lo caro) y la explotación económica (el abuso)” (75) en el cine nacional. Es decir, hubo apropiación social de este nuevo dispositivo comunicacional por parte de los sectores obreros organizados, pero no llegó más allá de operar como un instrumento para la mayor circulación de producciones cinematográficas internacionales cercanas a sus intereses e ideologías. No existen en este libro (ni en otra fuente conocida) referencias sobre algún caso en que, durante el período de estudio, los sectores populares y obreros chilenos

se hubiesen convertido en creadores de contenidos cinematográficos, compartiendo sus visiones de mundo en sus propios términos. Los partidos de izquierda tampoco promovieron estas iniciativas. Sin embargo, este es un punto clave para entender dónde radicaría una propuesta emancipatoria no-ilustrada desde las tecnologías de masas y los sectores populares, es decir, que cada receptor pueda ser, a su vez, emisor.

Lo anterior llama la atención cuando, a nivel internacional, en el período de entreguerras existieron importantes experiencias de apropiación obrera y popular en general, tanto del soporte fotográfico como del soporte cinematográfico. Entre ellas, la organización de fotógrafos obreros de Alemania (Vereinigung der Arbeiter Fotografen Deutschlands) y el movimiento internacional de fotógrafos obreros (International Worker Photographer Movement); el noticiero cinematográfico obrero en Holanda (Workers' newsreel) entre 1930 y 1931 –experiencia en la que participó Joris Ivens– y los trabajos de la Workers Film and Photo League en Estados Unidos. Experiencias reseñadas por teóricos de la comunicación alternativa como Mattelart y Siegelaub, y Downing. Otra experiencia del período fue la colectivización de la industria cinematográfica española por parte de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) en el contexto de la guerra civil (Juan-Navarro), que supuso la gestión obrera de cines y teatros como la producción colectiva de material sobre el proceso. En el período que Iturriaga llama de “contra-revolución” para el caso chileno, desde la izquierda política, junto a la celebración del potencial emancipatorio-educativo del nuevo dispositivo tecnológico, hubo también una legitimidad de la censura de los contenidos que ensalzaban los valores de la élite como el derroche y la frivolidad: “prácticamente no hubo menciones a la experiencia cinematográfica en tanto fiesta y sociabilidad en *El Despertar de los Trabajadores*” (98). *El Despertar* también criticó la propaganda móvil de tipo circense (pregoneros, música) que se hacía de las películas.

Iturriaga acierta al decir que “el obrerismo cinematográfico fue un fenómeno masivo y global, no un caso anecdótico en la historia de la esfera cinematográfica; y no fue rápidamente abandonado o domesticado” (74). Pero su presencia en el país se limitó casi exclusivamente a la gestión de espacios y de producciones importadas, antes que a la creación de contenidos propios con una posición timorata de la izquierda obrera frente a la dimensión lúdica del fenómeno.

En Chile, cuando tuvimos una apropiación de estos soportes tecnológicos con propósitos revolucionarios (Unidad Popular) fue una élite la que fue a decirle a los pobres “nosotros hablaremos por ustedes”. El texto del llamado “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular” se refiere a el pueblo como “motivador de la acción”, pero que al parecer no puede hablar por sí mismo sino es a través de los cineastas, presentados como “su instrumento de comunicación”, manteniendo la separación emisor-receptor. O sea que, por ejemplo, mientras en Estados Unidos, ya a fines de la década de 1960, se observaban los primeros proyectos de canales de TV de acceso público a los que cualquiera podía ir y hacer o emitir un producto audiovisual –porque los equipamientos e infraestructura necesarias eran una contraprestación que tenían

que dar las empresas de tv de pago por usar el espacio público con sus cables–, en Chile las cámaras de cine o de video eran todavía un lujo de pocos.

Esta constatación nos indica la necesidad de seguir investigando con perspectiva histórica temas como la relación de la izquierda chilena con la cultura de masas y con la comunicación alternativa (comunitaria, popular, participativa), la dependencia tecnológica de nuestro país producto de su ubicación geográfica y el impacto de este factor en todo lo anterior.

Finalmente, el libro nos entrega elementos para reflexionar sobre la similitud del proceso seguido por el cine e internet en cuanto tecnologías de comunicación. Según Iturriaga, el cine se origina desde una matriz caracterizada por “la circulación social no proletarizable” (21) “que genera nuevos focos de financiamiento y poder” (24), pero que tiende con los años a la reproducción de las jerarquías culturales (y comerciales) preestablecidas. Por ejemplo, se señala cómo a fines de la primera guerra mundial se produce “una ofensiva de las grandes compañías alquiladoras de películas contra los pequeños distribuidores” (99). De un modo similar, cuando internet sale del ámbito militar, aparece como una tecnología abierta a la experimentación donde se disuelven las nociones de autor, de propiedad intelectual y de obra fija individual, pero que con los años está siendo perseguida por diversas formas de cercamiento –tanto a nivel de la creación y distribución de contenidos–, tanto por el surgimiento de intermediarios dominantes (Google, Facebook) y de creadores de hardware hegemónicos (Iphone), como por su posterior distribución (operadores de telecomunicaciones cada vez más concentrados).

Referencias

- Downing, John D.H., comp. *Encyclopedia of Social Movement Media*. London, Thousand Oaks, California, New Delhi, Singapore: Sage, 2011. Impreso.
- Juan-Navarro, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936-1937)”. *Journal of Bulletin of Spanish Studies* 88 (2011): 523-540. Impreso.
- “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”. *Punto Final*, 1970. <<http://cinechile.cl/archivo-66>>. Fecha de ingreso: 27 de mayo de 2017. Web.
- Mattelart, Armand y Siegelau, Seth, eds. *Communication and Class Struggle. Vol. 2: Liberation, Socialism*. London: International General/ International Mass Media Research Center, 1983. Impreso.