

Salas de cine en Santiago de Chile : teatros, “barracones” y coliseos, 1896-1940

Jorge Iturriaga Echeverría

Los teatros : 1896-1907.

La primera década de exhibiciones cinematográficas en la zona central del país sucedió fundamentalmente al interior de la cultura de los teatros. De los 48 espectáculos cinematográficos que hemos que hemos registrado en Santiago y Valparaíso entre 1896 y 1905, cerca del 70% sucede en salas de teatro regulares y el resto en carpas o salones especiales¹. Estamos hablando de un ambiente muy reducido. Santiago, la capital, que en 1907 contaba más de 330 mil habitantes según el censo oficial, tenía un parque teatral no superior a cinco salas estables y publicitadas en la prensa masiva (cifra que se mantendría en todo el período: tanto en 1895 como en 1915 o en 1930 los establecimientos dedicados a espectáculos en vivo (sin contar las carpas) no eran más de cinco o seis). En general eran teatros que se ubicaban en el centro histórico y comercial de la ciudad, varios alojados al interior de galerías comerciales (el Politeama en el Portal Edwards, el Unión Central en la galería del mismo nombre y el Variedades en la galería Swinburn), gestionados por grupos familiares de origen europeo (destacan los Ansaldo y los Casajuana).

La presencia del cine en la cultura de estos teatros no fue necesariamente valorada. Sin duda allí se les hizo espacio a los programas cinematográficos, pero más por rellenar una cartelera generalmente anémica que por una valoración explícita. En una paradoja clave de la cultura de masas, el deseo por mantener expendios siempre abiertos hizo que los empresarios recurrieran a espectáculos considerados menores como la “zarzuelita” (también conocida como “género chico”) y el cinematógrafo (también apodado “vistas animadas”). Si bien hubo muchas voces maravilladas ante las primeras exhibiciones, también fueron numerosas las opiniones escépticas, que lo consideraron algo rústico e *incompleto*. Luego de presenciar varias sesiones cinematográficas, el cronista de *El Mercurio* escribió:

Tan curioso aparato no tendrá tal vez por ahora una aplicación práctica, (...) pero más tarde, cuando se haya conseguido perfeccionarlo en ciertos detalles (...) habrá de tener útil aplicación, sobre todo si se logra amalgamarlo, (...) con otros inventos, por ejemplo, el fonógrafo, la fotografía de colores, etc.²

1. Esta lista fue confeccionada a partir de los avisos de funciones biográficas encontrados en los diarios *El Ferrocarril* (Santiago), *El Mercurio* (Santiago) y *El Mercurio* (Valparaíso) en el período señalado.

2. *El Mercurio* (Valparaíso), 11 diciembre 1896, s/p.



*Teatro Carrera en Santiago de Chile.
(Fuente: Hollywood n°1, diciembre 1926, p. 33).*

Salas de cine en Santiago de Chile : teatros, “barracones” y coliseos, 1896-1940

Movie theaters in Santiago de Chile : theaters, “barracks” and coliseum, 1896-1940

Salles de cinéma à Santiago de Chile : théâtres, “casernes” et colisées, 1896-1940

Jorge Iturriaga Echeverría

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0238-8080>

jorge.iturriaga@uchile.cl

Profesor Asistente del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Historiador: Universidad Católica de Chile

Resumen

El presente trabajo recorre la evolución de las salas de cine en Santiago de Chile, en las primeras décadas del fenómeno cinematográfico, a partir de tres dimensiones de análisis, cuales son la ubicación territorial, la organización interna y la interacción social. A partir de esa perspectiva y en base a recopilación de información en prensa y revistas de la época, el artículo propone la existencia sucesiva de tres tipos de establecimientos: los teatros oligárquicos, los biógrafos populares y los coliseos masivos. En base a esos resultados, el texto habla fundamentalmente de lo dinámica y conflictiva que fue la emergencia de la sociedad de masas en Chile, que se movió desde un paradigma oligárquico hacia uno de fuerte impronta popular.

Palabras clave: arquitectura, salas de cine, códigos de construcción, público, grupo social

Résumé

Le présent travail retrace l'évolution des salles de cinéma à Santiago du Chili, dans les premières décennies du phénomène cinématographique, à partir de trois dimensions d'analyse, qui sont la localisation territoriale, l'organisation interne et l'interaction sociale. De ce point de vue et basé sur la collecte d'informations dans la presse et les magazines de l'époque, l'article propose l'existence successive de trois types d'établissements: les théâtres oligarchiques, les biographes populaires et les colisées massifs. Sur la base de ces résultats, le texte parle fondamentalement de la dynamique et de la conflictualité de l'émergence de la société de masse au Chili, qui est passée d'un paradigme oligarchique à un modèle de forte empreinte populaire.

Mots-clés: architecture, salles de cinéma, codes de construction, public, groupe sociale

Abstract

This paper traces the evolution of theaters in Santiago, Chile, in the first decades of cinema phenomenon, from a three dimensional analysis (territorial location, internal organization and social interaction). From that perspective and based on gathering information in newspapers and magazines of the time, the article proposes the successive existence of three types of establishments: the oligarchic theaters, popular movie houses and mass coliseums. Based on these results, the text speaks mainly of the dynamics and conflict that characterized the emergence of mass society in Chile, who moved from an oligarchic paradigm to one with a strong popular imprint.

Keywords: architecture, movie theaters, building codes, audience, social groups

doi:10.11144/Javeriana.apc31-1.scsc

Artículo de investigación

Recibido: 20 de mayo de 2016

Aprobado: 1 de febrero de 2017

Disponible en línea: 18 de junio de 2018

Los establecimientos que acogieron al cinematógrafo tenían una estructura interna basada en una estricta diferenciación de secciones, públicos y precios. Prácticamente todos los teatros (incluso ciertas carpas) contaban con al menos cuatro sectores distintos: palcos, platea, balcón (o "anfiteatro") y galería. La estructura de precios, para la mayor parte de los espectáculos, iba en sintonía con esa jerarquización. Por ejemplo, en 1905 el Teatro Santiago, para una ópera, cobraba entradas que iban desde los 6.50 pesos (un asiento de palco) a los 0.50 (galería), una relación de 13 a 1. El Teatro Variedades, para una función dramática, figuraba con tarifas en el rango de 3.00 a 0.30 pesos, relación de 10 a 1. Para espectáculos más populares los extremos se acercaban, pero el piso mínimo no variaba importantemente. La primera sala nombrada, para una zarzuela "de oportunidad", cobraba entre 1.50 y 0.30 pesos (relación de 5 a 1), mientras que el segundo establecimiento pedía entre 1.00 y 0.30 pesos para programas cinematográficos (relación de 3,3 a 1)³.

En ninguno de estos abaratamientos el público habitual de galería podía pensar en ocupar la platea, sin tener que pagar al menos el doble de lo que solía. Esta separación de públicos tenía, entre otros, motivos fundados en los valores oligárquicos de distinción social. Por ejemplo, en 1895 *El Mercurio* de Valparaíso entendía que un teatro apto para las "familias de bien" era aquel que ofrecía "comodidades a la altura de su rango, es decir que no les permita confundirse con el común de las gentes"⁴. En esa mentalidad, el palco constituía la *vedette* de la actividad. A pesar de ser la parte menos numerosa, era la de mayor recaudación. Por ejemplo, en una temporada de drama de primer orden, el Teatro Santiago obtenía de sus 192 asientos de palco casi el doble que los ¡mil! asientos de galería (\$1.856 versus \$1.000). En una función dramática el Variedades obtenía de sus 156 palcos casi tres veces lo que sus 300 galerías (\$260 versus \$90). Los ocupantes de los palcos eran verdaderos financistas de estos espectáculos y, más allá, en el caso de las salas municipales, de una parte considerable de la política local. Por ejemplo, el remate de llaves de los palcos del Teatro Municipal de Santiago de 1906 recaudó 500.575 pesos, de los cuales se destinaron sumas para pagar a la compañía explotadora del teatro, para refaccionar la sala, para asistir a damnificados del terremoto de Valparaíso, para reparar diversos edificios municipales, quedando todavía

en abril de 1907 un excedente de \$152.000⁵. No debe extrañar, entonces, que los ocupantes de los palcos fueran parte central del espectáculo: sus nombres se publicaban regularmente y con anticipación en la prensa diaria.

Más allá del diseño espacial y de los números, las prácticas de asistencia efectivamente indican que la entremezcla social no era un fuerte de esta cultura teatral. Si bien casi todos estos teatros tenían galerías (algunas muy numerosas) para acoger a sectores sociales menos pudientes, en general eran secciones poco favorecidas. Solían tener bancas o tablonés, sin asientos numerados, lo que propiciaba una disputa por el asiento, con la consecuente necesidad de llegar temprano al evento. Para la época, era totalmente legítima esa diferencia de trato entre el público numerado y el que no lo era. En 1910 un grupo de espectadores de balcón del Teatro Valparaíso dirigió una carta a la prensa, protestando por tener que compartir la fila en boletería con los espectadores de galería:

(...) se pide que por nuestro intermedio solicitemos de la empresa del Teatro Valparaíso, haga vender las localidades de anfiteatro durante el día. Fundan su petición en que sería más cómodo para los asistentes a estas aposentaduras, procurárselas con la debida anticipación, librándose así de las molestias a que están expuestos con los atropellos y sofocamientos que se producen en la boletería, pues allí mismo se expenden las de galería⁶.

No solo en la práctica, también en el imaginario el público de galería era tratado como una subcategoría. Cuando el poeta y crítico teatral Daniel De La Vega escribió -en tono cómico- una tipología de espectadores, presentó a la galería como una especie de masa amorfa sin identidad:

En su masa oscura y díscola se hunden las raíces de esa flor monstruosa y caliente de la ovación. (...) Los espectadores de galería se compenetrán inmediatamente en cuanto ocupan sus asientos, y desde ese instante todos sienten las mismas impresiones, y las manifiestan con rara simultaneidad. Todos son idénticos. Cuando algún espectador de esa localidad se desgrana de la masa, baja inmediatamente y toma una

3. *Prospecto y estatutos de la "Sociedad Teatral Chilena"*.

4. *El Mercurio* (Valparaíso), 27 diciembre 1895, s/p.

5. *Boletín de Actas y Documentos de la Ilustre Municipalidad de Santiago de 1907*, tomo XXII, 1909, p. 599.

6. *El Mercurio* (Valparaíso), 3 julio 1910, p. 3. La empresa accedió a la solicitud pocos días después, pasando a vender las entradas de balcón, junto con las de platea, desde las 10 de la mañana. La galería siguió expendiéndose sólo en la noche.

butaca de platea, y así se individualiza (De La Vega, 1930).

No faltaron las burlas a la presencia de sujetos populares en salas de teatro, presentándolos como epítome de la desubicación y de la falta de códigos culturales. Véase por ejemplo el periódico obrero *El Trabajo*, que publicó unas coplas satíricas donde un “huaso” (campesino) ficticio describía su experiencia en una galería teatral: el maravillamiento reverencial ante el tamaño de la sala y la orquesta fue sucedido por el susto ante el acto de “brujería” del telón alzándose, que llevó al sujeto a huir despavorido del establecimiento⁶. Podemos citar también una pieza satírica de *La Hoja Teatral*, donde otro huaso se instala en la galería del Teatro Santiago y decide dormir durante la función, por juzgar que las cosas que se hablaban en el escenario eran privadas (“a mi no me importaba na eso, por no meterme en vías ajenas”)⁷.

Por otro lado, este ambiente parecía estar pensado fundamentalmente para los hombres. Adultas o niñas, acompañadas o solas, la presencia de mujeres sería un permanente motivo de preocupación, aún en las más democráticas décadas posteriores. La opereta, el género chico e incluso ciertas óperas eran generalmente vistas como arriesgadas para las mujeres jóvenes (el biógrafo también sería visto en esa línea, la diferencia es que, por tener más puntos y horarios de expendio, permitiría la violación cotidiana del

tabú). Quizás el ejemplo más gráfico sucedió en el teatro más importante del género chico, el Odeón de Valparaíso.

En 1895 sectores conservadores liderados por el diario *El Heraldo* montaron una campaña contra aquel teatro, acusándolo de poco “honorable”, por la categoría de sus espectáculos y por la asistencia a él de mujeres solas. El alcalde de la ciudad apoyó el movimiento y decretó, nada menos, la prohibición de mujeres solas en ese teatro. *El Mercurio*, más liberal, rechazó la medida, señalando que el teatro era familiar, pero su argumento no hace sino apoyar la idea que la presencia mixta era esporádica: “la concurrencia de las familias depende de las obras y de los artistas y hasta de las noches. Los domingo, por ejemplo, casi no se ven más que sombreros en la platea”⁸.

Ya que se mencionan los sombreros, aprovechemos de decir que también eran motivo de fuertes críticas a las mujeres. En la Ordenanza de Teatros de 1873 se exigía a los espectadores (sin hacer mención del sexo) quitar sus sombreros al iniciarse la función, para no obstaculizar la visión. Pero en 1910 la disposición fue explícita: la Alcaldía de Santiago exigió exclusivamente a las mujeres remover sus accesorios (recordemos que había sombreros masculinos bastante voluminosos, como los de copa). Al año siguiente, el municipio estableció una observación interesante: la disposición anterior sólo sería válida para la platea, es decir en los palcos no habría limitaciones de vestuario.

Que el teatro fuera un espacio excluyente no debe ser entendido como que era un lugar pasivo o de baja participación. La tradición teatral se basaba en lo que Richard Butsch (2000) llama “derechos de audiencia” o “audiencia activa”, es decir cuando ésta estaba atenta de sí misma tanto o más que del espectáculo. La disposición semicircular de la mayor parte de los teatros (ver fig. 1), la luz encendida en sala, la exhibición del vestuario, el flirteo, los diálogos entre escenario y auditorio, las solicitudes del público, las conversaciones entre espectadores, etc., constituían una serie de poderes que los públicos chilenos también hicieron suyos (Piña, 2009). Pero a esta participación *entre pares* también debemos sumar la participación conflictiva, entre públicos distintos, fundamentalmente entre platea y galería. Ni siquiera el Teatro Municipal, por lejos la sala más aristocrática de la capital, se salvaba de estas prácticas de confrontación. En 1905 el inspector

6. *El Trabajo* n°42, 18 noviembre 1905, s/p.

7. *La Hoja Teatral* n°21, 24 junio 1910, s/p.

8. Ver la polémica en *El Mercurio* (Valparaíso), 27 diciembre y 28 diciembre 1895.

Fig. 1.
Plano del Teatro
Valparaíso (no figura
la galería, solo platea,
palco y balcón)

Fuente:
La Hoja Teatral n°1,
1 marzo 1909, s/p.



municipal de teatros informaba que se trataba ya de una "costumbre":

Han llamado la atención los gritos con que desde la galería del Teatro Municipal se perturba al espectáculo y se molesta a la concurrencia. Aunque la difícil vigilancia a este respecto ha ganado considerablemente, será conveniente redoblar la guardia de la galería para concluir de una vez por todas con esta costumbre⁹.

Al insertarse en estos teatros seccionados, los espectáculos cinematográficos también fueron ocasión para el despliegue de esta participación. Sobre una de las primeras sesiones de cine en Valparaíso, *El Mercurio* comentó:

El público de galería mostró anoche muy escasa cultura porque en los intermedios se gritaba como en una plaza de toros, de tal modo que la policía hubo de llevarse a un par de individuos, que aprovechaban la oscuridad para emplear un lenguaje impropio¹⁰.

Sería absurdo entonces decir que la sala de teatro era un espacio con bajo nivel de participación o conflictividad. Sin embargo, es claro también que la participación popular y los espacios populares serán mucho más perseguidos y normados por la autoridad política. Porque, a pesar de las prácticas recién descritas, es justo decir que en el ámbito teatral regía una especie de autorregulación, cosa que no sucederá, de ninguna manera, en el mundo de los biógrafos. Por ejemplo, llama la atención la laxitud de la legislación sobre menores en sala.

La Ordenanza de Teatros de 1873 no estipulaba nada sobre edades mínimas de los asistentes. En 1903 el reglamento interno del Teatro Odeón de Valparaíso prohibía la entrada sólo de menores de cuatro años. En 1906 la Municipalidad de Santiago decretó la prohibición a menores de siete años, es decir todo el segmento de jóvenes en camino a la madurez sexual era bienvenido. En relación a los contenidos, sorprende que no existieran mecanismos regulares de revisión y censura. Si bien en Santiago existía la figura de "censor de teatros", en 1908 el concejo municipal propuso suprimirlo "pues no presta utilidad alguna" (Iturriaga, 2015). ¿Por qué esta *carta*

blanca hacia el teatro? Justamente, por ser un espectáculo copado por la élite. Al ser una actividad reducida no era difícil de ser vigilada por los poderes sociales (era bastante común que los mismos espectadores escribieran a la prensa denunciando hechos inconvenientes). Por otro lado, la clase política era una aliada estructural de la actividad teatral: los teatros municipales y las funciones a beneficio eran una enorme fuente de financiamiento para los municipios (no fueron pocas las autoridades municipales procesadas por mal uso de esos recursos).

Cuando el cine se masificó y se multiplicaron los biógrafos se trizaron las bases conocidas de la actividad teatral. Sin duda muchos biógrafos replicaron la estructura interna segregada y acogieron participación activa, elementos típicos de la matriz teatral (de hecho, tanto los empresarios como el sentido común seguirán llamando "teatros" a los recintos de cine). Sin embargo, desde la perspectiva social destacan más las diferencias que las similitudes. La expansión y entremezcla social en estos nuevos espacios sería incomparable, con muchas salas alejadas del centro de la ciudad, con niños y mujeres acudiendo en masa y con entradas tan baratas como un kilo de pan. La connivencia entre teatros y municipios también fue resquebrajada: si bien aumentaron las fuentes de recaudación, a la vez se ampliaron los beneficiarios, es decir se rompió el monopolio del financiamiento político. No es un dato menor que anarquistas y socialistas usaran activamente el cine para financiar sus actividades. En ese contexto, los controles discrecionales se hicieron estables. A partir de 1915 se dictarían ordenanzas para desincentivar la gestión popular y para revisar previamente los contenidos filmicos. En fin, la multiplicación de los biógrafos nos empuja a pensar en una sociedad radicalmente distinta a la del siglo XIX.

Los biógrafos : 1907-1925.

Hacia fines de la primera década del siglo XX se multiplicaron los testimonios que hablaban de una especie de *fiebre biográfica*. En 1909 *El Mercurio* de Santiago señalaba: "Hemos caído en una especie de plaga de biógrafos que invade todas las salas, y que hasta hace surgir nuevas"¹¹. Cuatro años después la revista *Zig-Zag* se sorprendía con la ubicación de varias de estas salas: "desde hace poco tiempo, nuestra capital cuenta con algunos teatros situados si bien no en los barrios centrales,

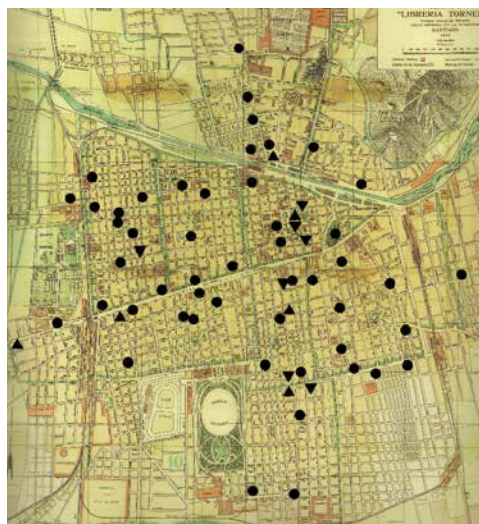
9. Archivo Nacional Histórico, Fondo Cabildo y Municipalidad de Santiago, vol. 412, p. 374.

10. *El Mercurio* (Valparaíso), 13 mayo 1897, s/p.

11. *El Mercurio* (Santiago), 17 febrero 1909, p. 4.

Fig. 2.
Ubicación de las 63
salas de espectáculos
de Santiago catastradas
por revista *Cinema* en
1913 (incluye carpas)

Fuente:
Iturriaga Echeverría, J.,
2015. *La masificación
del cine en Chile, 1907-
1932. La conflictiva
construcción de una
cultura plebeya.*



pero sí en los que tienen más población”¹². En 1914 la revista *Sucesos* hablaba derechamente de una revolución cultural:

Una verdadera invasión, un asalto desordenado de este género de espectáculos, ha venido desalojando en este último tiempo a las distintas clases de representaciones teatrales. En el centro, en los barrios cercanos a Santiago, en los más distantes, brotan como hongos, teatritos ligeros, que repiten como eco las diversas películas de las salas centrales (...) Hay partes en que se reúnen hasta tres salas de “cines” en el espacio de una cuadra y, por lo menos, se encuentran en ciertos barrios a una distancia, uno de otro, de cuatro o cinco cuadras. Los negociantes han visto que dan buenas utilidades esta clase de empresas y han invadido la plaza con sus frágiles barracones pintarrajeados de colores llamativos¹³.

Efectivamente, el régimen de arriendo de películas (en lugar de la venta), el surgimiento de empresas distribuidoras, la apertura del Ferrocarril Trasandino en 1910 y el abaratamiento general de los materiales, entre otras cosas, provocaron una multiplicación de salas de cine en los extramuros de la ciudad primada.

Hemos elaborado un mapa (ver fig. 2) con la localización de las 63 salas de espectáculos de la capital, listadas por la revista *Cinema* en diciembre de 1913 (siete de ellas figuraban cerradas, seis con números en vivo y las cincuenta restantes, el 79% del parque, ofrecían programas cinematográficos). En el distrito tradicional (centro histórico y

calle Alameda) contamos 18 salas, mientras que en los barrios excéntricos sumamos 45 locales. Si tratamos de ponerle una característica social a estos cuadrantes, no queda sino concluir que en 1913 el parque de salas era fundamentalmente “arrabalero”. Al cruzar este mapa con el confeccionado por Peter De Shazo (2007), que muestra la distribución de “casas de trabajadores” y “casas de la élite”, diríamos que de 16 a 20 salas se localizaban en la órbita del territorio de élite, mientras el resto, entre 42 y 47 salas, gruesamente dos tercios del total, estaban ubicadas en territorio popular, algunas de ellas a pocos pasos de conventillos (la habitación popular por excelencia de la época).

La novedad de estas salas no residía solamente en su ubicación sino también en su estructura interna. Muchas de ellas eran salas pequeñas, reconvertidas (es decir no diseñadas para acoger espectáculos) y sin diferenciación de sectores de asientos (con “entrada general”). Lamentablemente no disponemos de muchas descripciones de esos locales. Y las que tenemos no constituyen observaciones precisamente sobrias. Son casi siempre retratos alarmados centrados en la higiene y la seguridad, donde abundan los apelativos de “barraca”, “barracón” y hasta “corral”. Vaya el siguiente testimonio de dos burgueses que se apersonaron en 1920 a un cine “de barrio”.

Desgraciadamente, la cinta no se pasaba en ninguno de los teatros del centro, aquella noche, sino que en dos casi ignorados teatros de barrio. Optamos por uno de ellos, y tomando el primer Ford que encontramos a mano nos encaminamos a la dichosa sala de espectáculos pelicularos. Cuando llegamos, ya la función había comenzado; entramos a oscuras, buscando a tientas un asiento. Pero si nuestros ojos no veían, nuestro olfato no estaba desocupado... ¡Qué olor, Dios santo que hedor! (...) se encendieron las luces del teatrillo en un intermedio. ¡Pocas veces habíamos visto una calamidad más grande: rotas las tablas del techo y del piso, al aire las juntas de los tabiques que se había echado abajo para dar mayor amplitud al teatro; colgantes los pedazos del sucio papel de las murallas desprendidos por la humedad de los inviernos; oscurecidas las lamparillas eléctricas por los puntitos de las moscas; sedientos y pegajosos los asientos, etc.¹⁴

12. *Zig-Zag* n°421, 15 marzo 1913, s/p.

13. *Sucesos* n°591, 22 enero 1914, s/p.

14. *Corre-Vuela* n°631, 28 enero 1920, s/p.

Sería tentador utilizar la sala sucia y pulgosa como argumento para reforzar el acercamiento del cine a los sectores populares. Sin embargo, sería un error. La falta de higiene y la precariedad de la infraestructura serán una constante, en mayor o menor medida, en casi todas las salas de la capital y, sospechamos, del país. Un columnista de *El Mercurio* sostenía en 1915 que de las decenas de salas de Santiago tan sólo se salvaba una: “es imposible concebir algo más sucio y desaseado que una sala cinematográfica”, sentenció¹⁵. Profundamente iluminador resulta el informe de un inspector municipal sobre el “seleccionado” teatro Unión Central:

(...) no creí encontrarme con un teatro donde asiste día a día numeroso público y bien seleccionado, tan descuidado en su tenida diaria. (...) los WC (...) no prestan la comodidad que tiene derecho a exigir el público que asiste y su presencia es hartamente deficiente. En cuanto a los sillones son por demás antihigiénicos por tener por tapiz una vieja tela de lana sucia (...). Cuantos millares de microbios no se encuentran adheridos a esta tela y cuanta no será su variedad. (...) la Alcaldía vería con agrado que se introdujeran las siguientes reformas (...): que cambie el tapiz de los sillones por otro de cuero o pergamino, que son susceptibles de poder hacerse un aseo higiénico; que cambie así mismo los viejos alfombrados que cubren los pasillos, por otros de mejor presencia y a la vez fáciles de asear; que retire los WC y los instale en una pieza con el confort necesario y que haga el aseo con trapos húmedos, nunca con escobas (...)¹⁶.

La frecuente asociación de pulgas y microbios con los biógrafos no habla necesariamente de la condición social de éstos, sino más bien de su carácter de emergencia: surgen de la noche a la mañana, en bodegas, galpones, patios y salones, por iniciativa de gestores nacionales con escasa experiencia en el ámbito de los espectáculos. Un empresario recordaba así la facilidad con que se abrían biógrafos en esta época:

(...) bastaba desocupar una bodega de frutos del país y reemplazar los sacos y los fardos por bancos o sillas de doblar, para tener una espléndida sala de espectáculos a la



Fig. 3.
Caricatura de los biógrafos firmada por “Moustache”.
Fuente:
Zig-Zag n°380, 1 junio 1912, s/p.

cual sin ningún rubor su empresario bautizaba con el pomposo nombre de “teatro”. El buen público de ese tiempo, entusiasmado por la novedad de los “monos mágicos”, no sentía la dureza de los asientos, ni los ataques alevosos de las pulgas criadas en óptimas condiciones en la tierra suelta de la platea (...)¹⁷.

Es en esta matriz de emergencia e invención que debe asignársele sentido a los biógrafos. Se trataba de espacios radicalmente nuevos, en locales impensados y con prácticas impensadas. No es casual que en este proceso de masificación haya surgido una práctica tan innovadora como la función de tarde o “vermouth” (habitualmente los teatros funcionaban sólo de noche y en días festivos ofrecían una *matinée* cerca de las 15 horas).

En 1908 el Biógrafo Kinora (ex Teatro Variedades), la primera sala en ofrecer programas filmicos de manera regular, introdujo una sesión a las 17.15 horas, que luego se estabilizaría en torno a las 18 y 18.30. Hacia 1913 la mayor parte de los biógrafos contarían con este nuevo horario (posteriormente lo incorporarían los teatros), que tenía la particularidad de propiciar una asistencia menos formal y calculada, por una más casual y cotidiana, de enorme atractivo para los públicos no noctámbulos. De hecho, el mito de la denominación “vermouth” está directamente asociado a la asistencia femenina: según el cineasta Alberto Santana (1957), aquel horario habría surgido por insistencia de un grupo de señoras de clase alta que querían ir al Kinora en lugar de juntarse a beber el “monótono vermouth”. Varios de los elementos enumerados pueden advertirse en una caricatura que publicó *Zig-Zag* en 1912 (ver fig. 3): sala pequeña, con problemáticas de higiene, asistencia de día, por parte de mujer e hijo, sin la tutela del padre. Constituye una escena prácticamente imposible de encontrar en el ambiente teatral.

15. *El Mercurio* (Santiago), 17 noviembre 1915, p. 3.

16. ANH, Fondo Cabildo y Municipalidad de Santiago, vol. 467, p. 127.

17. *Cine Gaceta* n°8, 15 febrero 1916, p. 2.

Fig. 4.
Teatro Alhambra,
Santiago.

Fuente:
La Semana
Cinematográfica n°81,
20 noviembre 1919, p. 5.



En cuanto a los precios de las entradas, la transformación es superlativa (Iturriaga, 2015). En relación a los biógrafos de entrada única, vemos tarifas de 20 centavos hacia 1910. En salas con varias secciones tenemos que con el precio de una galería en un espectáculo teatral (60 u 80 centavos) se podía adquirir uno y hasta dos asientos de platea de biógrafo. En estos años las relaciones de precios entre la sección más cara y la más barata en un biógrafo, no superan el 3 a 1 y llegan incluso a ser de 1,5 a 1. En relación a otros gastos, la entrada al cine no dejaba de ser atractiva. En 1914 un ticket de galería o de balcón en estas salas podía ser más barato que un kilo de pan o un litro de vino (en torno a 50 centavos). Y en las siguientes décadas el panorama no cambiaría radicalmente, como veremos. Seguramente algo incómoda con este mayor acceso, la revista *Cine Gaceta* imaginó el siguiente diálogo de una pareja de comerciantes callejeros: “- ¿Onde me vais lleval esta noche Gonifacio? - Al Colón, pus mijita. (...) afijate el precio... quea pa echal trago espues d'ir plateda”¹⁸.

Los biógrafos no solo se emplazaban, lucían y cobraban distinto a lo habitual. También se ofertaban de manera diferente. A diferencia de los teatros, que avisaban fundamentalmente en prensa y sobre el producto (la obra a exhibir), los biógrafos tendían a avisar más presencialmente, en la vía pública y lo hacían sobre la sesión (día y hora). Lo más común fueron los llamativos y coloridos cartelones en el frontis de los establecimientos y en esquinas circundantes, que era la práctica habitual del comercio minorista (ver fig. 4). Otra forma marcadamente popular era la propaganda móvil y carnavalesca, típica de los circos. Varios exhibidores adoptaron ese recurso: carretas tiradas por caballos o burros, músicos y pregoneros que transmitían el mensaje ruidosamente en las calles. Como era de esperar, el mecanismo no fue muy bienvenido por parte de

la cultura dominante. La revista *Cine Gaceta* le llamó publicidad “de mala muerte”¹⁹, mientras que el periódico socialista *El Despertar de los Trabajadores* la calificó de propaganda “anti-estética”, “grotesca”, “murga indecente” que debía ser prohibida por la alcaldía²⁰. Efectivamente, algunos municipios prohibirían la propaganda móvil, además de limitar seriamente los usos y tamaños de los cartelones.

En fin, todos estos factores expansivos propiciaron una democratización de la participación activa. Los biógrafos pusieron a disposición de sectores habitualmente excluidos un espacio anhelado de interacción social, con todo lo que ello implicaba. Se decía que hasta el cine más pobre de barrio contaba con un pianista o con “piano, violín y cello” (González y Rolle, 2004). También se comentaba que los públicos hacían sistemática lectura en voz alta de los intertítulos de las películas, al punto que la revista *Zig-Zag* calificó en 1917 a esa práctica de “mal nacional” (Bongers et. al., 2012).

Fueron diversas las fuerzas que se articulaban para frenar la explosión de cines recién descrita. Por una parte, los empresarios más grandes (distribuidores y exhibidores) hicieron campaña sostenida para desprestigiar a los biógrafos baratos. En 1915 la interrupción de los suministros europeos de películas debida a la guerra vino a favorecer esa campaña, pues se registró una caída importante del parque de biógrafos capitalinos. De la cincuentena de locales en la preguerra se pasó a menos de treinta en un lapso breve (solo a mediados de los años 20 asistimos a un nuevo *boom* de biógrafos). Aún así, en 1917 los grandes distribuidores intentaron formar un cartel para negarles programas a los biógrafos baratos, sin mucho éxito. Por otro lado, la clase política santiaguina también desplegó una serie de medidas para “mejorar” el nivel de las salas. Destaca el Reglamento Municipal de Teatros de 1915, de tono marcadamente anti-popular.

Las disposiciones más estrictas exigieron: un depósito previo de mil pesos para autorizar cualquier espectáculo (con el fin de cubrir eventuales multas); prohibición de circos en el centro histórico de la ciudad; prohibición de exhibiciones cinematográficas en carpas de lona; instalación de grifos y estanques a ser servidos por bomberos pagados; doble alumbrado; puertas, telones y casi toda la sala incombustibles; dos líneas telefónicas; numerar todos los asientos (salvo los de palco) y

18. *Cine Gaceta* n°7, 15 diciembre 1917, p. 3.

19. Ídem.

20. *El Despertar de los Trabajadores*, 10 julio 1915, p. 2.

fijarlos al suelo; prohibición de "impedir que los espectadores puedan ver y oír el espectáculo"; prohibición de películas que atentaran contra la "moralidad" y el "civismo"; y revisión previa de las cintas por parte de la Inspección Técnica de Teatros (Iturriaga, 2015).

A pesar de la dureza del texto legal, hubo considerable protesta y resistencia desde los gestores cinematográficos y teatrales. La municipalidad optó por ceder en muchos puntos: congeló la obligación del depósito y suspendió durante varios semestres la prohibición de circos en el perímetro central de la ciudad. Ambiente duro de domar, todavía en 1927 una revista cinematográfica hablaba del "clásico barracón nuestro, comido de chinches, invadido de pulgas, reñido con la higiene, con el aseo, con todo"²¹. En 1928 el nortino municipio de Antofagasta quiso "mejorar" las salas, tal como Santiago. El diagnóstico fue lapidario: "con total estrictez, habría que proceder lisa y llanamente a la clausura y demolición de todos ellos" (seis locales). El municipio optó por la negociación y ordenó cambios puntuales (Mülchi, 1996).

En otros ámbitos sí se pueden apreciar victorias importantes para la cultura dominante. Quizás lo más llamativo fue la revisión previa de los contenidos. Las medidas incluidas en el reglamento de 1915 se aplicaron efectivamente a partir de 1917 en el territorio de Santiago y en 1925 se crearía un organismo nacional de censura. En cuanto al espacio de la experiencia fílmica propiamente tal, notamos una progresiva transformación en la participación activa de los públicos. Se trata, al mismo tiempo, de una mutación propiciada contra el cine y por el cine. En oposición, puesto que la política de acallamiento e individualización de los públicos se alzó contra la actividad que masificó la interacción entre un auditorio y un escenario. Y a raíz del cine, porque éste logró inmaterializar el espectáculo, haciendo que muchas de las dinámicas participativas quedaran sin verdadera interacción. Símbolo inequívoco del comienzo de un giro crucial, a fines de los años 10 ya había voces que consideraban que el cine era más tranquilo que el teatro, puesto que no había diálogos entre escenario y auditorio. La revista *El Film*, por ejemplo, recomendó a los exhibidores no mezclar películas con números en vivo, porque éstos "atraen bullanguería"²². En la misma época un cronista de Iquique constataba, incómodo, el decaimiento en la participación del público:

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 (...) ²³.

Lo que vendría, entonces, a partir de mediados de la década de 1920, debe ser entendido como una fusión conflictiva entre tendencias encauzadoras y tendencias expansivas, y no necesariamente como la victoria de las primeras sobre las segundas.

Los coliseos : 1925-1940.

A mediados de la década de 1920 parece evidente la existencia de una nueva matriz de salas. En términos de ubicación, vemos al centro histórico retomar su primacía en Santiago. Si en 1913 la oferta cinematográfica parecía extenderse por la ciudad como si de panaderías se tratara, en 1926 los datos dibujaban una actividad más segregada. El catastro publicado ese año por la revista *Pantallas y Bambalinas* (ver fig. 5) –que no incluía carpas– indicaba un aumento de las salas céntricas (de siete a once) y una caída particularmente en dos zonas populosas, la zona norte (de ocho a cuatro) y la sur (llama la atención el cuadrante entre Alameda sur, San Diego, Matta y Vicuña Mackenna, que pasó de once salas en 1913 a solo una en 1926). El panorama hacia 1940, a pesar de la gran cantidad de salas, no sería muy distinto en términos de distribución, según lo señalado en el estudio de Claudia Bossay (2008).

Esta generación de cines destacó claramente por sus dimensiones e infraestructura, lo que llevó a varios a ser tildados de "palacios". Aquí hemos preferido la denominación de coliseos, en el sentido de recinto alto, multitudinario y confortable (de hecho, tanto en Valparaíso como en Viña del Mar se levantaron salas llamadas Coliseo Popular). El primer registro de estos grandes cines data de 1922, de la mano del empresario Aurelio Valenzuela Basterrica, quien tomó la idea a partir de un viaje realizado a Estados Unidos. Ese año inauguró el Esmeralda, juzgado por un cronista

21. *Hollywood* n°6, abril 1927, p. 14.

22. *El Film* n°37, 25 enero 1919, s/p.

23. *Cinema Social* n°29, 19 julio 1919, s/p.

Fig. 5.
Ubicación de las 43
salas de espectáculos
de Santiago catastradas
por Pantallas y
Bambalinas en 1926
(no incluye carpas)

Fuente:
Iturriaga Echeverría, J.,
2015. *La masificación
del cine en Chile, 1907-
1932. La conflictiva
construcción de una
cultura plebeya.*



entusiasta como “el teatro más hermoso después del Municipal”, incluso “uno de los más hermosos coliseos de Sudamérica”²⁴. Contaba con las cuatro secciones típicas de los teatros (palco, platea, balcón y galería) y su capacidad alcanzaba los 2.600 espectadores, aunque se llegó a decir que cuatro mil personas entraron a la inauguración. Lo complejo de esta historia es que este megacine no fue hecho para los sectores pudientes, ni para el público mixto del centro de la ciudad, sino para los barrios populares. El Esmeralda se emplazó en el sur de la ciudad, en San Diego con Avenida Matta y sus entradas resultaban más que accesibles: en su debut la platea costó \$1.20 y la galería 40 centavos. El dramaturgo autodidacta Antonio Acevedo Hernández le puso nombre a ese espacio: “democracia”.

Es necesario llegar por el Esmeralda para ver rebullir ese mar humano que entra, que se mueve, que aplaude, que lee los letreros en voz alta. Son todos los obreros del barrio San Diego, todos los niños, todos los comerciantes, todos los potentados; dijérase que la democracia ha hecho del Esmeralda su gran templo²⁵.

En los siguientes años Valenzuela Basterrica construiría nuevas salas de gran capacidad, como el O'Higgins (en otro barrio populoso, San Pablo con Cumming) y el Carrera (ahora sí, en el centro de la ciudad, en Alameda con Brasil). Se trataba, además, de edificios-teatro, es decir que el total de la construcción estaba dedicada al espectáculo. Hacia fines de la década la empresa administraba siete salas en Santiago y dos en Valparaíso. Su ejemplo fue seguido en diversas ciudades por la

Compañía Ítalo-Chilena que, con sus cines Rialto a partir de 1924, llevó la gran sala de cine a las clases altas. Su gerente se enorgullecía de protagonizar una importante transformación, “de vetustas barracas circenses y galpones improvisados, en modernos cines palacios”²⁶.

Es importante resaltar que, si bien muchas de estas salas grandes y confortables buscaban seducir a la oligarquía, al mismo tiempo la estaban forzando a sacrificar uno de sus valores esenciales: la distancia social. Por ejemplo el Victoria, construido en 1924, tenía un lujoso *hall* abundante en mármol, pero al mismo tiempo carecía de palcos. La mayor parte de las salas construida desde fines de los años 20 prescindirá de los palcos (Fuenzalida y Rosende, 1980). Es problemático aceptar el término “cine-palacios” para la realidad chilena, ya que puede dar la impresión que eran “derroches de lujo” y no lo eran. Cuando la revista *Hollywood* imaginó en 1927 la sala ideal, apuntó sistemáticamente al concepto de simpleza: “siempre debe primar en ella una tendencia simple de estética y de armonía (...) que (...) sea una sala de cine y no un recinto de teatro o de variedades”²⁷. Las grandes corporaciones estadounidenses también desembarcaron levantando recintos en esta línea de *confort* multitudinario sin exclusividad. En 1930 Paramount construiría el cine más “elegante” que hubiera visto la capital, para estrenar su producción: el Real, a un paso de la Plaza de Armas. Tampoco contaba con palcos. La revista *Écran* alabó su “ausencia de columnas inútiles y de recargo de detalles”²⁸.

En estos coliseos, sin duda, se generaron prácticas de participación activa. Todavía en 1927 un cinéfilo se quejaba de los silbidos en los sectores altos, más propios, según él, de “la cancha de foot-ball” o “el Club Hípico”²⁹. Sin embargo, una crucial innovación vendría a transformar la participación en los biógrafos: la sonorización de las cintas. Si bien, como dice Gatica (2015) el cine sonoro no acalló necesariamente a los auditorios (en toda multitud hay una participación latente), de alguna manera desplazó esa actividad a los intermedios. Tanto así, que en 1937 un cronista de *Écran* pidió suprimir esas pausas, por lo ruidosas y desordenadas que resultaban³⁰. Pero es evidente que la sonorización sí acalló a una parte fundamental de la participación en sala, los músicos. Estos fueron expulsados de la sesión fílmica (no sin protestas y huelgas) y confinados a los intermedios, refugio que tampoco duraría

24. *El Diario Ilustrado*, 31 marzo 1922, p. 7.

25. *Arlequín* n°1, 14 julio 1922, s/p.

26. *Crítica* n°20, 15 enero 1930, p. 11.

27. *Hollywood* n°6, abril 1927, p. 14.

28. *Écran* n°2, 22 abril 1930, p. 17.

29. *Revista Austral* n°59, 2 agosto 1927, p. 6.

30. *Écran* n°354, 2 noviembre 1937, p.26.

mucho, pues según González y Rolle (2004) la música envasada los fue sustituyendo en la década de 1940.

A pesar de la concentración territorial, de la fastuosidad de algunas salas y del arrinconamiento de la participación del público, sería exagerado decir que la cultura de los cines cambió en 180 grados, pues mantuvo una tendencia a lo popular, a la expansión social. Las viejas aspiraciones de la oligarquía (no mezclarse socialmente) y de los grandes empresarios (restringir la cantidad de salas y elevar los precios) no llegarían a ser elementos transversales. En las décadas de 1930 y 1940 tenemos un parque de muchas salas, con aforos multitudinarios y a precios muy accesibles. En 1936 se contaron cerca de cincuenta cines en la capital, la mitad de ellos con capacidades superiores a los mil espectadores (y siete sobre los dos mil). En materia de precios, a pesar del sonoro y la crisis económica mundial, no hubo alzas drásticas. Siguió dominando la relación de 3 a 1 entre la sección más cara y la más barata. En muchos establecimientos los balcones y las galerías seguirían teniendo valores próximos a artículos de primera necesidad (en torno a \$1.00). En realidad, eran pocas las salas que se salían del promedio llano, no más de cinco o seis, que eran las que concentraban los estrenos exclusivos, con plateas en torno a los \$6.00.

Fue en este tipo de salas híbridas que se desarrollaría el comercio cinematográfico por varias décadas en Chile: locales con *cuerpo* de teatro (centro de la ciudad, secciones diferentes de asientos) pero con *carne* de biógrafo (multitudinarios y baratos). Quizás una imagen pueda resumir esta fusión. Es el auditorio del Teatro Carrera, fotografiado en 1926 (ver fig. 6). Se trata de una sala imponente, confortable y segregada internamente. Sin embargo está ocupado por multitudes de pie, mujeres y niños, con bancas en la galería. Anotemos un detalle interesante: el proyector cinematográfico está alojado en una precaria caseta de madera, en plena sección de asientos de balcón, representando así todo el espíritu de emergencia, movilidad y baratura que caracterizó a los primeros biógrafos.

Referencias

Archivo Nacional Histórico. Fondo Cabildo y Municipalidad de Santiago.



Fig. 6.
Interior del Teatro
Carrera, Santiago.

Fuente:
Hollywood n°1,
diciembre 1926, p. 33.

- Bongers, W., Torrealba, M.J. & Vergara, X. (eds.) (2012). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bossay, C. (2008). *La época de los grandes ensayos cinematográficos. Estudio de los vínculos entre la industria cinematográfica nacional y el paradigma clásico del cine estadounidense en la década del cuarenta*. Santiago: Tesis de Licenciatura en Historia Universidad Diego Portales.
- Butsch, R. (2000). *The making of American audiences. From stage to television, 1750-1990*. Nueva York: Cambridge University.
- De La Vega, D. (1930). *Luz de candilejas. El teatro y sus miserias*. Santiago: Nascimento.
- De Shazo, P. (2007). *Trabajadores urbanos y sindicatos en Chile: 1902-1927*. Santiago: DIBAM.
- Fuenzalida, O. & Rosende, G. (1980). *Arquitectura de los cines de Santiago*. (Tesis de Arquitectura y Urbanismo). Santiago, Universidad de Chile.
- Gatica, C. (2015). *Social Practices of Modernity: Cinema-going in Buenos Aires and Santiago, 1915-1945* (Ph.D thesis in History). Londres, University College London.
- González, J.P. & Rolle, C. (2004). *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica.
- Imprenta del Comercio (1905). *Prospecto y estatutos de la 'Sociedad Teatral Chilena'*. Santiago: Imprenta del Comercio.
- Imprenta Diener (1909). *Recopilación de leyes, ordenanzas, reglamentos y disposiciones municipales vigentes en el territorio municipal de Santiago*. Santiago: Imprenta Diener.
- Imprenta El Progreso (1903). *Reglamento interior del teatro Odeón*. Valparaíso: Imprenta El Progreso.
- Iturriaga Echeverría, J. (2015). *La masificación del cine en Chile 1907-1932. La conflictiva*

construcción de una cultura plebeya. Santiago: LOM.

Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.

Mülchi, H. (1996). *El cine re-develador de la memoria fragmentada (la aventura antofagastina de los '20)* (Tesis de Licenciatura en Historia). Santiago, en Universidad Católica de Chile.

Piña, J.A. (2009). *Historia del teatro en Chile 1890-1940*. Santiago: RIL.

Santana, A. (1957). *Grandezas y Miserias del Cine Chileno*. Santiago: Misión.

Publicaciones periódicas

Arlequín, Santiago.

Boletín de Actas y Documentos de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Santiago.

Cine Gaceta, Santiago.

Cinema, Santiago.

Cinema Social, Iquique.

Corre-Vuela, Santiago.

Crítica, Santiago.

Écran, Santiago.

El Despertar de los Trabajadores, Iquique.

El Diario Ilustrado, Santiago.

El Film, Santiago.

El Mercurio, Santiago.

El Mercurio, Valparaíso.

El Trabajo, Valparaíso.

Hollywood, Santiago.

La Hoja Teatral, Valparaíso.

La Semana Cinematográfica, Santiago.

Pantallas y Bambalinas, Santiago.

Revista Austral, Punta Arenas.

Sucesos, Valparaíso.

Zig-Zag, Santiago.

