

**“La película disociadora y subversiva”. El desafío social del cine en Chile, 1907-1930.**

Jorge Iturriaga E., Doctor © en Historia (PUC) y realizador audiovisual

Resumen:

Una de las características más sorprendentes (y menos estudiadas) del cine, en sus primeros años en Chile, es su profunda inmersión en la cultura de los sectores populares. Esta estrecha relación se puede advertir en tres ámbitos: en la instalación de biógrafos en la periferia popular de Santiago; en la adopción entusiasta del cinematógrafo por parte de agrupaciones obreras socialistas; y en la producción cinematográfica misma (europea), dominada por géneros populares como la comedia pícara y el melodrama. Este vínculo social fue muy duradero en Chile y, entre otras cosas, explica porqué el cine fue visto con malos ojos por la clase dominante y porqué la censura puso énfasis en eliminar los estímulos considerados “disociadores”.

Palabras clave: cine, obrero, melodrama.

Si bien el cine apareció en Chile en 1896, será sólo a partir de 1907 que se convertirá en fenómeno social fácilmente medible, al dejar el nomadismo por la explotación sedentaria y regular, conocida como sala de biógrafo. Una de las claves que explican la explosiva popularidad del cine será la profunda amistad que mostrará con los sectores populares. Esta alianza resultaba revolucionaria en todo sentido, pues se trataba de grupos habitualmente poco convocados a espectáculos teatrales, consumo de imágenes, revistas, noticias de actualidad, etc. Hay varias formas de medir este impacto social. En materia de precios de entradas, por ejemplo, tan sólo diremos que hacia 1914 una galería en un biógrafo, ni siquiera popular sino de clase media, valía cerca de 1/3 de lo que en ese año costaba en promedio un litro de vino o un kilo de pan<sup>1</sup>. Este indicador permite comprender gran parte de la penetración social del cinematógrafo. Por ser económicos y rendidores, los proyectores cinematográficos atrajeron masivamente a los sectores populares. Sin embargo eso no explica todo. La misma producción, sobre todo la francesa, estaba de alguna manera dirigida a empatizar con la cultura proletaria.

### **La era de los “barracones”**

La primera alianza entre cine y sectores populares (1909-1910) sucedió mayoritariamente en salas de teatro, es decir se trataba de un desplazamiento popular hacia espacios burgueses o pseudo-burgueses, generando una situación de entremezcla social. Juntar a una y otra clase en un mismo espacio de ocio no era algo evidente en la época. En julio de 1910 un grupo de espectadores del Teatro Valparaíso dirigía una carta a *El Mercurio* de Valparaíso, quejándose de cierta molestia social. ¿El asunto? No era correcto que los espectadores de anfiteatro o balcón (franja situada entre la galería y la platea) compartieran la fila de boletería con los de galería.

“Se nos ha enviado una carta firmada por “Varios Asistentes”, en la que 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 mas 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 galería” (*El Mercurio*, Valparaíso, 3 julio 1910: 3).

---

<sup>1</sup> Valores sacados de avisos en prensa (para las entradas de biógrafo) y del *Boletín de la Oficina del Trabajo* de 1914 (para el vino y el pan).

La empresa del teatro accedió a la solicitud pocos días después, vendiendo las entradas de anfiteatro junto con las de platea, a partir de las 10 de la mañana. La galería, por supuesto, siguió expendiéndose sólo en la noche.

Pero además de esta ecúmene social (todos juntos), la fiebre biográfica vino a proponer una modalidad mucho más radical, similar al fenómeno de los *nickelodeon* - o teatros de cinco centavos - en Estados Unidos entre 1905 y 1908: el biógrafo en pleno arrabal. No es que el cine “admitiera” a proletarios. Los fue a buscar directamente, dándole la espalda a la tradicional cultura teatral. Si en el Santiago de 1910 una que otra sala dejaba el centro y se instalaba en algún sector populoso, hacia 1913 podemos afirmar sin ninguna exageración que había más salas en la periferia que en el centro. En diciembre de 1913 la revista *Cinema* publicó una lista con el total de salas de espectáculos en la capital, 63 locales (50 estaban ocupados por biógrafos, 7 cerrados y 6 con números en vivo)<sup>2</sup>. Si vemos la ubicación de esas 63 salas, veremos que el centro tradicional no era tan importante. En el distrito histórico y a lo largo de toda la Alameda sumamos 18 salas, o sea nada menos que 45 locales estaban instalados en barrios excéntricos. Destacan como zonas fuertes el norte de la ciudad (8 salas), Santiago Poniente al oeste de Cumming (9), pero sobre todo el sector sur encuadrado entre San Diego, San Isidro, Matta y Maestranza (actual Portugal), con 20. Se configuraba así una cobertura tal que prácticamente no había población de Santiago que no tuviera un biógrafo a siete u ocho cuadras de distancia. Si le ponemos una característica social a estos cuadrantes, no queda sino concluir que en 1913 el cine era derechamente proletario. Hemos cruzado este mapa con el confeccionado por Peter de Shazo (2007:101) (válido para 1910) en que muestra la ubicación de 446 “casas de trabajadores” y 116 “casas de la élite”, que logró recopilar de diversas formas<sup>3</sup>. El sector de élite - que podríamos delimitar entre el Cerro Santa Lucía por el oriente, Av. Brasil por el oeste, San Pablo por el norte y Eleuterio Ramírez por el sur - comprendería 16 salas, que podríamos estirar a 21 si incluimos cinco que están en la frontera (a 2 ó 3 cuadras de los límites sugeridos por el mapa de De Shazo). Todo el resto, entre 42 y 47 salas, gruesamente dos tercios del total, estarían ubicadas en territorio proletario.

---

<sup>2</sup> *Cinema* n°3, Santiago, 12 diciembre 1913:17

<sup>3</sup> El autor encontró las direcciones proletarias (“conventillos, pasajes, cités”) al azar en cerca de 20 medios de prensa. Las ubicaciones de la “élite” provienen de una Guía de la Prefectura de la Policía de 1909, correspondientes a los domicilios de casi todos los diputados y senadores en ejercicio.

Si bien este fenómeno arrabalero de la preguerra no llegó a ser tema de la prensa burguesa (lo mismo pasó en Estados Unidos, no hubo muchos reportes entre 1905 y 1907), de todos modos no pasó inadvertido para ciertos observadores. En marzo de 1913 la revista *Zig-Zag* constataba que “desde hace poco tiempo, nuestra capital cuenta con algunos teatros situados si bien no en los barrios centrales, pero sí en los que tienen más población” (*Zig-Zag* n°421, Santiago, 15 marzo 1913).

*El Diario Ilustrado* hablaba, en agosto del mismo año, de “la gran concurrencia que diariamente acude a esta clase de espectáculos [biógrafo], y la inmensa profusión con que en todos los barrios de la capital se encuentran repartidas estas salas” (*El Diario Ilustrado*, Santiago, 28 agosto 1913:3). La revista *Sucesos* habló de una verdadera invasión, cuadra a cuadra, lo que constituía un fenómeno no necesariamente bienvenido para esa publicación:

“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 cuadas. Los negociantes han visto que dan buenas utilidades esta clase de empresas y han invadido la plaza con sus frágiles barracones pintarrajeados de colores llamativos” (*Sucesos* n°591, Valparaíso, 22 enero 1914).

Esta era una postura radicalmente distinta a la que se puede encontrar masivamente en 1910. En esa época, cualquier sala de espectáculos era saludada por la prensa como un paso hacia la civilización<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> En marzo de 1910 un cronista resaltaba un proyecto de teatro en la ribera norte del Mapocho, pues iba a “transformar un barrio feo en uno artístico”, *Zig-Zag* n°307, Santiago, 5 marzo 1910.

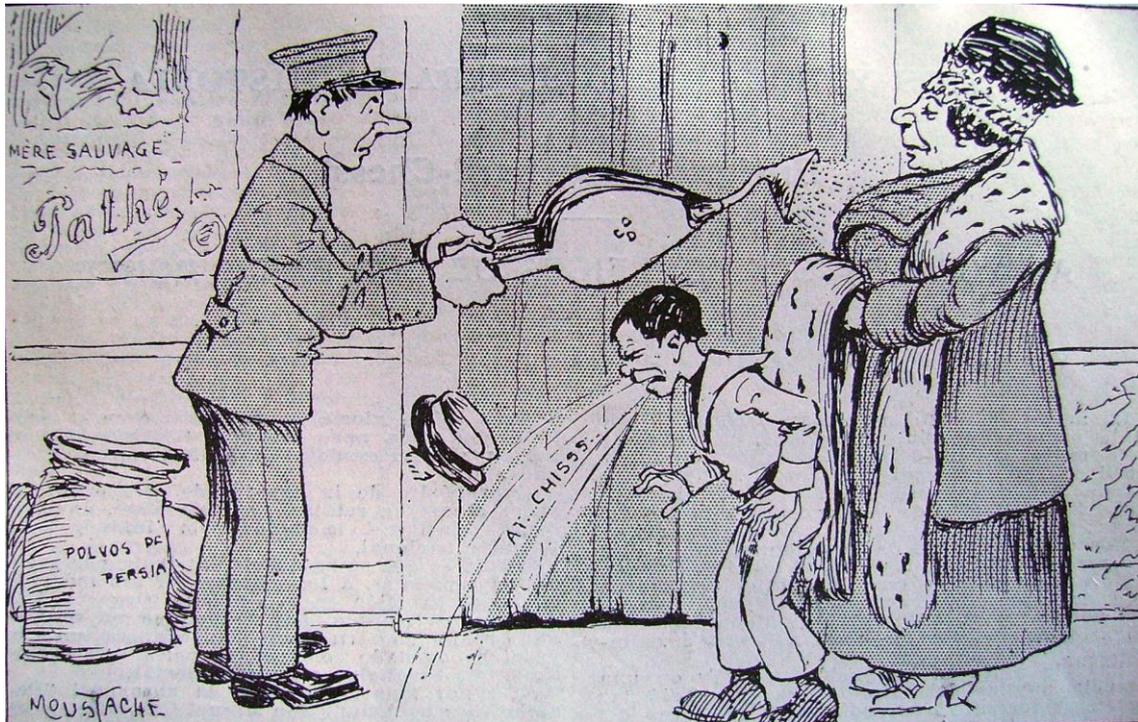


Foto1: Hasta la década de 1920 el cine fue considerado como un actividad inferior por la cultura dominante. En esta caricatura, firmada por "Moustache" y publicada en la revista *Zig-Zag* n°380 (1 julio 1912) se podía leer en la leyenda: "(...) en los biógrafos las pulgas de las butacas no han querido morirse de risa con las películas cómicas ni de susto con las trágicas (...)".

Es impresionante el silencio que hay en relación a estas salas. No sabemos si eran salas pequeñas o grandes. Suponemos, tan sólo basados en la experiencia extranjera (los *nickelodeon*), que consistían mayoritariamente en espacios sin segmentación, en una sola "platea democrática". Lo más seguro es que muchos de estos biógrafos periféricos fueran responsabilidad de pequeños comerciantes. Robert Sklar (1994) propone, para Estados Unidos, el perfil del comerciante minorista de zapatos o vestuario que al observar cómo el biógrafo resultaba el negocio más popular de la cuadra, se convencía de sumarse a la actividad y cambiar de giro. Jean-Jacques Meusy (1995), para el caso parisino, caracteriza a estos sujetos como comerciantes de calzado, muebles o bebidas, que no abandonaban su giro principal. Eran "*gagne-petit*", es decir, pequeños comerciantes. De acuerdo al siguiente testimonio no sería raro tener en Chile verduleros o almaceneros desocupando su viejo negocio para instalar bancas y un proyector. En 1916 el "cinematografista" Augusto Pérez Ordenes recordaba la preguerra con nostalgia, por la facilidad con que se establecían los biógrafos:

"Se han ido para siempre aquellos tiempos felices en que 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 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, no notaba el penoso trabajo de sus pulmones para absorber oxígeno de una atmósfera masticable” (*Cine Gaceta* n°8, primera época, Santiago, 15 febrero 1916:2).

Sería tentador utilizar la sala cochina y pulgosa como argumento para reforzar el acercamiento del cine a los sectores populares. Sin embargo, sería un error. La falta de higiene será una constante en casi todos los teatros de la capital (quizás se salvaba solamente el Municipal) y hasta los biógrafos más oligárquicos, como el Unión Central, tendrían graves fallas en esa materia<sup>5</sup>. La frecuente asociación de pulgas y microbios con los biógrafos no habla necesariamente de la condición social de éstos, sino más bien de la ahorratividad de sus empresarios y sobre todo del carácter de emergencia de estas salas: surgen de la noche a la mañana, en bodegas, galpones, patios y salones que carecían de los requisitos mínimos para constituir un local de espectáculos.

Pero el cine no sólo se hizo popular en Chile por obra de comerciantes. También fue apropiado por asociaciones de diverso tipo (religiosas, pedagógicas, obreras) en la lógica de la propaganda/pedagogía y no tanto del negocio. Uno de los usos del cinematógrafo que más resalta en estos años será el de las sociedades obreras de inspiración socialista.

### **El biógrafo obrero**

El biógrafo se transformó en sinónimo de clase obrera. En 1915 un proyecto de censura de biógrafos fue abordado brevemente en la Cámara de Diputados. ¿Dónde? En la Comisión permanente de Legislación Social, entre temas como descanso dominical, accidentes del trabajo, ley de la silla, etc<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> En 1915 un inspector municipal de Santiago señaló, del 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 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”. Archivo Nacional Histórico, Fondo Cabildo y Municipalidad de Santiago, vol. 467, 12 junio 1915, p. 127.

<sup>6</sup> *Comisión Permanente de Legislación Social de la Cámara de Diputados, Proyectos importantes, informes presentados en los últimos años y leyes promulgadas*, Imprenta-Litografía Barcelona, Santiago, 1916.

Quizás la mejor forma de demostrar la alta penetración social del cine sea saliendo de Santiago, hacia una región donde los obreros se contaban por decenas de miles: la pampa salitrera. En 1912, luego de haber viajado por la zona, el cronista de teatros Carlos Varas (alias “Mont Calm”) pintaba un panorama muy activo en la pampa: “Casi en todas las oficinas hay biógrafos, o circos, o bien compañías de variedades formadas por artistas que van al desierto en busca de las hermosas esterlinas del salitre” (*Zig-Zag* n°363, *Santiago*, 3 febrero 1912). El biógrafo fue muy bienvenido en las oficinas (tanto por obreros como por administradores), teniendo en cuenta que la diversión principal, el alcohol, estaba prohibido en muchos de estos campamentos. Esta falta de alternativas llevó a muchos grupos obreros a la autogestión. Así como con el teatro y la música, los sectores organizados también se apropiarán de la tecnología cinematográfica, generando una experiencia que bien podría ser calificada de autónoma o alternativa. El periódico socialista *El Despertar de los Trabajadores*, aparecido en 1912 en Iquique, incluirá permanentes referencias a la actividad biográfica. Diversos grupos aglutinados en torno a este periódico se sirvieron regularmente del cine para recaudar fondos para su causa, con material arrendado a los grandes distribuidores. Por ejemplo, para la conmemoración del 1° de mayo de 1913, la denominada Cámara del Trabajo de Iquique organizó en el Teatro Nacional de ese puerto una función a beneficio. La primera parte de la función estuvo ocupada por el siguiente programa cinematográfico:

“Primera parte

Función de Biógrafo

1° La caza del ciervo (natural)

2° Por su hija (dramática)

3° La lucha por la vida (dramática)

4° Los patines de Hermenegildo (cómico) (...)” (*El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 3 mayo 1913:2)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> En la segunda parte, se desplegó el contenido político de la velada, con diversas conferencias, destacando el discurso de Luis Emilio Recabarren.

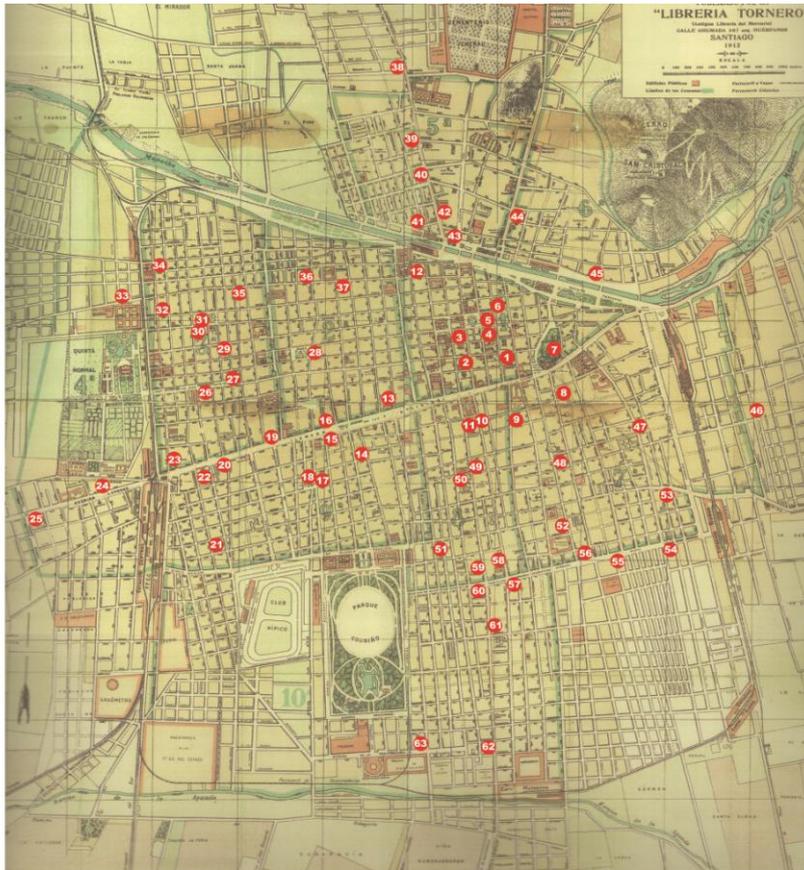


Foto 2: Distribución de las 63 salas de espectáculos de Santiago en 1913 (se estima que 54 de ellas eran biógrafos). Aproximadamente dos tercios de estas salas se encontraban en la periferia popular (Independencia, San Pablo, San Diego, Avda. Matta). Fuente: revista *Cinema* n°3, diciembre 1913.

En septiembre del mismo año la sociedad Defensa del Trabajo de Oficios Varios puso en circulación unos bonos con el título de “Biógrafo Obrero”. El objetivo era juntar 10 mil pesos para comprar un proyector cinematográfico y arreglar su sede social para convertirla en un Teatro Obrero (*El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 20 septiembre 1913:2). El contenido del programa de la velada recién citada indica que no se trataba de películas cualquiera, en la lógica de la entretención o financiamiento, sino de material totalmente atinente a la cultura obrera, la cultura de “la lucha por la vida”. Efectivamente, parte importante de la cinematografía común y corriente de las décadas de 1900 y 1910 tenía un contenido altamente proletario.

### **Una producción dirigida a los sectores populares**

Parte importante de la cinematografía francesa (dominante hasta la guerra) buscaba la atención del “público de feria”, como se le decía en Francia. No estamos hablando solamente de las comedias pícaras (que autores como Robert Sklar y Steven Ross

califican de subversiva y anti-autoritaria), sino fundamentalmente de dramas y melodramas “sociales”, que aspiraban a retratar la vida de los más humildes de diversa forma: el drama tocando fibras que podríamos denominar “realistas”<sup>8</sup> y el melodrama apuntando a la emotividad por sobre todas las cosas. Este último producto destaca grandemente. Si el drama social funcionaba como cognición, el melodrama sin duda habría que buscarlo en el terreno de la agitación. En éste, el “documentalismo” dejaba su lugar a las emociones, a la toma de partido en torno a la existencia de dos polos opuestos, buenos versus malos. Por si quedaban dudas de cual era el partido que había que tomar, los catálogos franceses no tenían problema en marcar preferencias explícitas o epítetos unívocos: los productores se ponían del lado de “los de abajo”<sup>9</sup>. Es cosa de imaginar la reacción de los espectadores chilenos ante el siguiente drama presentado en el Teatro Variedades de Santiago en fecha tan temprana como 1905. Es muy probable que la descripción de los cuadros, publicada en prensa, haya sido tomada textual del catálogo:

“LA HIJA DEL ARTESANO (gran escena naturalista-dramática en 7 cuadros)

1er cuadro – Seducida – Uno de esos desocupados a quienes el padre dejó unos cuantos miles, con sus buenas promesas seduce a una pobre humilde niña, saliendo del taller.

2º cuadro – Del trabajo al placer – Vestida lujosamente los encontramos en uno de estos grandes restaurantes a la moda, con otras alegres parejas.

3er cuadro – Abandonada – En una villa de campo vemos a los enamorados desilusionados; el joven siguiendo algunos amigos por otros placeres. Desesperada y abatida queda llorando.

4º cuadro – Muriendo de hambre – La vemos llegar cansada y muriendo de hambre en uno de esos ventorrillos, lugar de diversiones de la clase obrera en días festivos. Uno de los artesanos tomándola en compasión le presenta una taza de caldo que toma de una vez; por el cansancio se desmaya.

---

<sup>8</sup> Ya en 1903 Pathé inauguraba una suerte de género “realista”, en que se describía la “vida y trabajo de los pobres” (mineros, presos, etc.). Ver Noel Burch, *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 2008. El cine nació en pleno auge de la literatura realista o naturalista, aquella que buscaba describir, sin idealizar, la realidad de sujetos de las clases medias y populares, con especial predilección por temas como el alcoholismo, las enfermedades hereditarias, el trabajo asalariado, los conflictos sociales, etc. En su búsqueda por argumentos dramáticos, las productoras cinematográficas recurrieron masivamente a este género. Emile Zola, por ejemplo, fue adaptado no menos de 30 veces durante la época muda, por cineastas de Francia, Alemania, Rusia, Italia y Estados Unidos. La prensa obrera informará periódicamente en la década del '10 sobre las adaptaciones cinematográficas de Zola. Ver *El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 4 abril 1918, p. 3.

<sup>9</sup> Noel Burch cita, por ejemplo, lo que el catálogo Pathé decía de una cinta sobre presos: “a los espectadores les gustará reconocer estos tipos de rebeldes sociales que, pese a las terribles represiones que la ley ejerce sobre ellos, no se rinden jamás, ni siquiera frente a la muerte”. Noel Burch, op. cit, p. 90. Este es un ejemplo ideal de lo que el autor llama actitud “populista” de las productoras francesas.

5° cuadro – Carta a los padres – Pensando poder enternecerlos, manda una carta que la recibe la madre en compañía de su hijita, a quien los padres criaban; al ver la carta el padre se pone furioso, la madre y la hijita imploran perdón; pero el honrado artesano no puede admitir, siendo la falta de su hija su desesperación y vergüenza (cuadro realista y conmovedor).

6° cuadro – Terrible expiación – Rechazada y abandonada por todas sus antiguas amigas, no pudiendo más levantarse del vicio, la vemos en compañía de uno de esos seres inmundos que viven de prostitución; en un momento de retorno de honradez y viendo todo el hondo de su vicio no quiere más de la vida; perseguida, maltratada por su pájaro nocturno se echa al agua, acuden policías quienes la salvan.

7° cuadro – En el hospital – Los padres llenos de dolor y envejecidos por la vergüenza, asisten a su agonía. Se muere al momento que quiere abrazarlos y pedir perdón a sus padres” (*El Ferrocarril*, Santiago, 1 octubre 1905:2).

Es importante destacar que el melodrama de estos años no aspiraba a una experiencia confortante, caracterizada por el final feliz. Era muy común que el héroe o la heroína proletaria terminaran mal, muertos, suicidados. Estos cuadros, de fuerte carga anti-burguesa, no serán una excepción de los primeros y experimentales años del cine, ni tampoco achacables sólo a la moral “anarquista” de los franceses (en palabras de Burch). En Estados Unidos los temas obreros también serán numerosos. En la primera mitad de la década de 1910, cuenta el investigador Steven Ross (1991), hubo una suerte de género llamado “Labor-capital”. Eran cintas destinadas a retratar conflictos laborales, tanto desde perspectivas liberales (con héroes individuales) como sindicalistas o socialistas (con héroes colectivos). Lo interesante de estas últimas, pro-sindicalismo, es que fueron concebidas para el circuito comercial y no para convencer a los ya convencidos. En 1913 por ejemplo, la cinta *From dusk to dawn* (producida por un militante socialista) fue exhibida con todo éxito en los teatros de la cadena más grande de Nueva York, la empresa Loew, y vista por medio millón personas. Fundiendo entretenimiento y contenido, estas películas obreristas se instalaron de lleno en el melodrama y su maniqueísmo de buenos y malos. Más allá de si se trataba de visiones liberales o socialistas, populistas o sinceras, el efecto, gruesamente, parecía ser uno solo: forzar la toma de partido (a favor o en contra). Ross ofrece testimonios de espectadores que se convirtieron al sindicalismo o que declararon una huelga en su trabajo gracias al estímulo de esas películas.

No sabemos bien si estas cintas sindicalistas llegaron a Chile, muchas serían censuradas

e impedidas de ser exportadas. Sin embargo, todo parece indicar que el nivel de obrerismo en las exhibiciones cinematográficas en Chile fue notorio. En 1914 la presidenta de la católica Liga de Damas Chilenas, Amalia Errázuriz, calificó al cine no sólo como “escuela de vicios y criminalidades”, sino también como “escuela de anarquismo” (*El Eco de la Liga de Damas Chilenas* n°26, Santiago, 15 septiembre 1913:4). La alarma sería grande, pues varios aseguraban que se trataba de una campaña orquestada internacionalmente (un par de veces se achacará a los judíos esta supuesta conspiración<sup>10</sup>). En 1921 un cronista de *El Diario Ilustrado* alababa la decisión de un intendente de prohibir una cinta, alegando la existencia de un verdadero género que hoy tildaríamos de izquierdista:

“(…) todavía está el problema de la película disociadora y propagandista, de la película subversiva, en que el patrón maltrata al obrero, seduce a la hija del obrero, miente, roba, engaña, y aparece el banquero como un estafador vulgar” (*El Diario Ilustrado*, Santiago, 12 enero 1921:3).

Si bien la película netamente de vida obrera decaerá a medida que se acercaban los años '20, “la cuestión social” cinematográfica no decaerá. Las películas de policía/ladrón también serán temidas por la cultura dominante, al creer que las escenas de crímenes incentivarían al espectador popular a desobedecer la ley. La censura cinematográfica, que aparecerá en esferas municipales hacia 1917, tendrá un fuerte componente clasista y se abocará sobre todo a este tipo de películas, exigiendo “finales moralizantes”, es decir que el malhechor fuera castigado<sup>11</sup>. Por último, la censura nacional, establecida en 1925 (decreto n°558) y reforzada durante el gobierno del Coronel Carlos Ibáñez en 1928 (decreto n°593), también se abocaría especialmente a frenar el influjo potencialmente disociador de la pantalla. Apenas un mes después de instalado en la cartera de Interior, en marzo de 1927, Ibáñez comunicaba a varias autoridades su visión de la censura cinematográfica, criticando al Consejo de Censura que se había centrado exclusivamente en “vigilar el aspecto moral de esta clase de espectáculos; no ha prestado el debido interés al aspecto social de aquellas proyecciones que puedan

---

<sup>10</sup> En 1917 un columnista de *El Mercurio* pedía el establecimiento de la censura cinematográfica para contener “la propaganda pacifista y anti-militarista (...) que las agencias judías-internacionales propagan para arrancar aplausos”. *El Mercurio*, Santiago, 14 octubre 1917, p. 5.

<sup>11</sup> El Reglamento General de Teatros promulgado por la Municipalidad de Santiago en 1915, establecía en su artículo n°112: “Quedan prohibidas las vistas referentes a escenas de delitos si las mismas no contienen el castigo de los culpables”. *Reglamento General de Teatros*, Santiago, Imprenta Diener, 1915. Sólo en 1917 comenzarían a aplicarse en la práctica las disposiciones censoras de este texto.

despertar ideas de subversión del orden público”<sup>12</sup>.

---

## Bibliografía

- Archivo Nacional Histórico, Fondo Cabildo y Municipalidad de Santiago, vol. 467, 12 junio 1915, p. 127.
- Burch, Noel, *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Comisión Permanente de Legislación Social de la Cámara de Diputados, *Proyectos importantes, informes presentados en los últimos años y leyes promulgadas*, Imprenta-Litografía Barcelona, Santiago, 1916.
- Diario *El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 3 mayo 1913, p. 2.
- Diario *El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 20 septiembre 1913, p. 2.
- Diario *El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 4 abril 1918, p. 3.
- Diario *El Ferrocarril*, Santiago, 1 octubre 1905, p. 2.
- Diario *El Mercurio*, Valparaíso, 3 julio 1910, p. 3.
- De Shazo, Peter, *Trabajadores urbanos y sindicatos en Chile: 1902-1927*. Santiago: DIBAM, 2007, p. 101.
- El Diario Ilustrado*, Santiago, 28 agosto 1913, p. 3.
- El Diario Ilustrado*, Santiago, 12 enero 1921, p. 3.
- El Eco de la Liga de Damas Chilenas* n°26, Santiago, 15 septiembre 1913, p. 4.
- Meusy, Jean-Jacques, *Paris-palaces ou les temps des cinémas (1894-1918)*. Paris: CNRS, 1995.
- Sklar, Robert, *Movie-made America. A cultural history of american movies*. New York: Vintage Books, 1994.
- Oficio a varias autoridades de 10 marzo 1927, citado por Jorge Rojas, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)*, Santiago, DIBAM, 1993, p. 30.
- Revista *Cinema* n°3, Santiago, 12 diciembre 1913, p. 17
- Revista *Cine Gaceta* n°8 (primera época), Santiago, 15 febrero 1916, p. 2.
- Revista *Sucesos* n°591, Valparaíso, 22 enero 1914.
- Revista *Zig-Zag* n°307, Santiago, 5 marzo 1910.
- Revista *Zig-Zag* n°363, Santiago, 3 febrero 1912.
- Revista *Zig-Zag* n°421, Santiago, 15 marzo 1913.
- Ross, Steven J., “Struggles for the screen: workers, radicals and the political uses of silent film”. *The American Historical Review*, vol. 96, n°2, abril 1991, pp. 333-367

<sup>12</sup> Oficio a varias autoridades de 10 marzo 1927, citado por Jorge Rojas, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)*, Santiago, DIBAM, 1993, p. 30.