

- ▲ **Palabras clave/** Centro, películas, cine, comercio.
- ▲ **Keywords/** Downtown, movies, cinema, shopping.
- ▲ **Recepción/** 21 de abril 2020
- ▲ **Aceptación/** 26 de junio 2020

## Cines santiaguinos: Aportes a un espacio público singular<sup>1</sup>

Santiago cinemas: Contributions to a unique public space

### Marcelo Vizcaino

Arquitecto, Universidad Nacional de San Juan, Argentina.  
 Magister en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.  
 Doctor en Arquitectura, Universidad de Mendoza, Argentina.  
 Investigador y académico del Campus Creativo, Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile.  
 marcelovizcaino@gmail.com

**RESUMEN/** Al igual que lo ocurrido en otras capitales latinoamericanas, las salas para proyección cinematográfica santiaguinas se levantaron con una arquitectura novedosa: los cine-palacio. Curiosamente, este despliegue de notables edificios exclusivos para proyectar películas se contraponía a la creciente tendencia de las galerías comerciales que, a mediados del siglo XX, incluyeron otra tipología de sala. Esto supuso un proceso de mutación de las imponentes moles palaciegas, ya que los cines en los pasajes interiores se retrajeron integrándose al peculiar espacio público de recorridos cerrados. Los denominados *cine-galería*, con menos superficie y capacidad de espectadores, desarrollaron notables cualidades formales bajo la idea de "edificio de inversión". En este artículo se revisan ejemplos que demuestran que este "ocultamiento" callejero aglutinó un valioso conjunto de salas en el centro histórico de la ciudad, y colaboró para afianzar un fenómeno comercial de circulación en la manzana: las galerías de Santiago, donde, además de comprar, se podía entrar a "ver películas". **ABSTRACT/** Like what happened in other Latin American capitals, Santiago cinema venues were built with a novel architecture: the cinema-palace. Curiously, this array of remarkable buildings exclusively devoted to the screening of films was in contrast to the growing trend of shopping centers that, in the mid-20th century, included another type of theater. This involved a mutation process of the imposing palatial masses, since the cinemas in interior passages were retracted, integrating themselves into the peculiar public space of closed routes. The so-called *cinema-gallery*, with less surface area and audience capacity, developed remarkable formal qualities under the idea of an "investment building". This article discusses examples that show that this street "concealment" brought together a valuable set of venues in the city's historic quarter, and helped consolidate a shopping phenomenon of block movements: the shopping galleries in Santiago, where, in addition to shopping, you could "watch movies."

### INTRODUCCIÓN: LA CAPITAL MODERNA Y EL OCIO

Entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX Santiago de Chile registró cambios notorios de hábitos en sus habitantes. Las demandas progresivas de su creciente población definieron presiones inmobiliarias e inversión pública. La ciudad se fue transformando mediante variadas respuestas ante el fenómeno de la industrialización. Como base de esto, el trabajo productivo se concretó mediante

las jornadas laborales, al mismo tiempo que se planteó el descanso como derecho. De este modo, es lógico pensar que lentamente el trabajo organizado y legislado generó su compensación: el ocio como tiempo que había que ocupar y aprovechar. Conforme a este planteamiento, el ocio como actividad en oposición al trabajo jugó un papel importante en el urbanismo moderno, promoviendo programas nuevos que propusieron espacios inéditos donde contener y pasar esas horas "sin tareas" en la ciudad.

Ejemplifica esta afirmación la red que trazan los lugares para proyectar películas. Al principio, los biógrafos funcionaban en carpas, barracones, clubes; luego lo hicieron en los teatros adaptados a este fin. Esta sucesión de ámbitos demuestra que el cine, entendido tanto en su producción material como de exhibición, a partir de 1910 y hasta 1929<sup>2</sup>, se desplegó con un aumento notable de lugares de proyección que se reconocían como espacios que cambiaban velozmente la geografía urbana

<sup>1</sup> Este artículo presenta parte de los resultados del proyecto FONDECYT Regular N° 1180342 "Memoria material, cultural y audiovisual de las salas de cine chilenas (1930-1951)"

<sup>2</sup> Dicho período comprende un total de 56 salas inauguradas en Santiago.

de Santiago, “propagando una nueva religión” (Labaqui 2017:163). El culto de ir al cine introdujo un valor desconocido en la experiencia de habitar la ciudad, ocupando el ocio para significar la movilidad urbana y resignificar los ámbitos colectivos tradicionales que se proyectaban.

En la transformación de la ciudad capital, el dilema que afectó a los espacios de proyección de películas fue, a la vez, universal, porque hubo que levantar una arquitectura genuina para proyectar películas. Es decir, las empresas cinematográficas debían construir edificios para mantener y aumentar el público<sup>3</sup>, según ideas de comodidad y mejores condiciones técnicas. Para eso, debían superarse los espacios tipo pabellón y los teatros adaptados que se venían ocupando. Sin duda, dichos recintos habían prosperado en cantidad e instalado la costumbre de acudir al cine<sup>4</sup> y, en lo formal, se aproximaban bastante a un espacio ideal<sup>5</sup> para proyectar películas.

La metodología que sustenta este estudio consistió en el levantamiento cronológico de los cines construidos en Santiago entre 1924 y 1964. Una etapa inicial general permitió evaluar los distintos casos según los elementos propios de su estrategia arquitectónica (función / forma) y la solución formal de diseño urbano y arquitectónico (manzana / lote). A partir de ello, una segunda lectura mostró que la mayoría de las salas santiaguinas podía clasificarse en dos categorías tipológicas, los cine-esquina y los cine-galería. En este segundo caso, el cine se reconoce como un programa arquitectónico que se inserta en una obra de carácter múltiple: el edificio de renta que tiene una galería.

El foco de este artículo es la segunda categoría y revela que, mientras se consolidaba la exhibición cinematográfica en el centro, la mayoría de las salas se construían dentro de galerías, las cuales

relegaron los atributos funcionales y estilísticos de los *cine-palacio* en favor de privilegiar el entramado de circulaciones interiores en la manzana. Ello plantea una presencia urbana mínima en relación con las destacadas salas precedentes.

### LOS PALACIOS SANTIAGUINOS

La distribución y la exhibición cinematográfica se instala en Santiago para experimentar la modernidad, ya que entrar a ver una película era descubrir “mundos reales de lejanas latitudes e imaginarios de otras culturas” (Rosas et al. 2010:68). Para eso, las empresas productoras crearon los dispositivos más elocuentes para apreciar el séptimo arte mediante una arquitectura distintiva: la sala de cine. Este edificio, esencialmente creado al servicio del ocio y en torno a la dimensión que imponía un entretenimiento visual, debía superar los antiguos e incómodos recintos que funcionaron muchos años, básicamente con superficie para acomodar sillas y una oscuridad necesaria para proyectar. Las originales salas de cine aparecieron junto a la transformación moderna de la ciudad, con una tipología original “que gozaba de la ventaja de carecer de antecedentes definidos que copiar y nacer de la mano de la novedad técnica” (Lavilla-Iribarren 2016:60).

La tipología propia de los primeros edificios para el cine chilenos, hoy pueden ser reconocidos por una influencia evidente de modelos norteamericanos: los *cinema palace*. Esta arquitectura, cuya imagen y etiqueta se asociaba a hacer realidad la fantasía de las películas, fue difundida en revistas de cine para el público en general y en publicaciones especializadas que circulaban entre los arquitectos locales. En sendos números de la Revista Arquitectura y Arte Decorativo se publican dos ejemplos de cines al momento de su inauguración. En el número 6-7 (1929), el Nacional se presenta como “un teatro

de carácter popular con capacidad para 3.000 espectadores, que se realizó dentro de la más estricta economía” (Revista Arquitectura y Arte Decorativo: 218). Aunque ya existían otros teatros de capacidad semejante, esta fue la primera gran sala de cine levantada en la ciudad, ya que abrió sus puertas exclusivamente para proyectar películas<sup>6</sup> y de manera singular, no ocurre en el centro de Santiago, sino en un barrio aledaño. En el texto que acompaña a las imágenes de la sala, se detalla que “la decoración interior es bastante original y sencilla. No encontramos aquí la decoración riquísima, pero falta de lógica que puede observarse en la mayoría de nuestros edificios” (Revista Arquitectura y Arte Decorativo: 218). Con esto, llama la atención que el despliegue del estilo Art Decó del proyecto de Alfredo Benavides haya pasado desapercibido, sobre todo porque era el estilo de la moda impuesto por las películas, y solo se menciona: “la sobriedad desprovista de decoración” (Revista Arquitectura y Arte Decorativo: 218). Posiblemente, se asumió que esta obra era resultado de un presupuesto acotado y condicionado para lograr acomodar más espectadores.

En el número 2 (1931) de la revista, se despliegan varias páginas exponiendo el Teatro Real, que sucedió coincidiendo con las exhibiciones sonoras de películas. La empresa Paramount construyó este edificio para promover sus producciones, siendo su principal atractivo la sala, además de las 24 unidades de departamentos y una planta con oficinas, según el proyecto de los arquitectos Fernando De la Cruz y Fernando Valdivieso. La información recalca la fachada neocolonial, que irrumpía visualmente el entorno próximo de la Plaza de Armas, renovando el perfil de la calle Compañía, “comparable a los grandes teatros de Nueva York” (Revista Arquitectura y Arte: 64), tal cual se destacó. A pesar de ser también

<sup>3</sup> Hay que agregar otro importante supuesto apremio por construir los edificios de cine: promover una reactivación en la venta de boletos, que habían decaído a causa de la crisis económica de fines de los años 20.

<sup>4</sup> Ver Anuario Estadístico de 1928: el Estado de Chile incluye entradas al cine en “teatro popular”, dentro de una canasta de precios al por menor.

<sup>5</sup> En Chile, durante muchos años, los cines siguieron llamándose teatros, posiblemente, debido a la diferencia social que denotaba asistir a los primeros en comparación con la popularidad de los biógrafos o la influencia que tuvieron los antiguos teatros en las salas cinematográficas.

<sup>6</sup> Se pueden citar los casos de las salas Carrera, O’Higgins y Esmeralda, en los barrios poniente y sur, respectivamente; en estos, la proyección de películas se programaba con funciones teatrales y contaba con programa comercial complementario.

una sala para el cine, donde se anunciaba que la tecnología estaba asegurada, las descripciones del edificio se concentran en la decoración: "nunca hubiéramos podido imaginar que con la adopción del estilo de renacimiento español -tan poco figurado para el ambiente de un cine moderno- se hubiese podido obtener los efectos de elegancia y liviandad" (Revista Arquitectura y Arte Decorativo: 64). Así, poniendo en relieve el interiorismo, se deja asentado que este edificio para el cine no presentó cambios espaciales acordes con la dinámica que imponía la proyección cinematográfica. Por ejemplo, ante las continuas funciones, los intervalos resultaban muy cortos y ya no era necesario contar con un gran foyer, motivo por el cual se puede afirmar que el Real, esencialmente, replicó el formato de los teatros antecesores. De todas maneras, este ejemplo como cine-palacio demuestra que se hacía tangible la fantasía e ilusión con que los espectadores se disponían al ingresar. Cabe destacar que la marquesina del Teatro Real, de menor presencia que la del Nacional, consistía en un alero metálico que iluminaba las puertas, a la vez que contrastaba con la oscuridad ilusoria del interior. Los accesos de las nuevas salas de cine se identificaron justamente con la marquesina que reconfiguraba la calle, planteando un espacio intermedio donde, además, se publicitaban los títulos en cartelera, haciendo brillar la vereda durante la noche y logrando atraer al público a la boletería. Ante esto, los espectadores, más allá de su condición social, se interesaban y accedían a una práctica colectiva y democratizadora que ofrecía un confort multitudinario sin exclusividad (Iturriaga 2018). Las fachadas de los denominados palacios del cine se asemejaban a un set de filmación, donde el escenario era tan importante como el espectáculo (Cozarinsky 2006). Luego, la fantasía decorativa de la sala aumentaba la expectativa de la función con sus muros interiores que desplegaban un contorno de arquitecturas ficticias y que envolvían al público simulando el

cielo. Con un parecido evidente a las salas norteamericanas, las condiciones ornamentales del Teatro Real se conjugan con la experiencia estética, extendiendo la visualidad con la incorporación de las bellas artes en los espacios para el creciente entretenimiento. Entre ambos casos santiaguinos publicados, resulta interesante presentarlos como dos modelos para distinguir la arquitectura exclusiva del cine: uno, que adhiere a la modernidad de geometría y racionalidad, y el otro, que replica las características heredadas de los teatros. Mediante esto, se aprovechan las oportunidades de desplegar diversos estilos y ampliar el repertorio decorativo para los nuevos edificios del centro. Según estas dos modalidades, los *cine-palacio* que se construyen posteriormente introducen más claves en la configuración formal de la modernidad urbana en relación con la calle. La identificación de la sala se daba según las apariencias diferenciadas (imagen 1) como: *racionalista-funcional* para el cine Santiago (1935), *ecléctico* del Metro (1936) o *beuxiartiano* del Santa Lucía (1937). Por ende, la tipología de los edificios del cine agregó más posibilidades de significación en los recorridos peatonales y trámites cotidianos que se daban en el sector, ya que se convirtieron en un punto

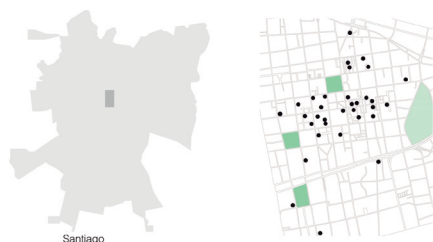
de referencia (Gatica 2015). Con esto, se puede afirmar que el espectáculo masivo enriqueció no solo la habitabilidad de la ciudad, sino la permanencia más prolongada en el centro. Esto implica reconocer las necesidades que afectaron al equipamiento vecino y que fueron agregando programas complementarios a las salas: cafés, restaurantes y bares que prolongaban la tertulia después de la salida de las funciones, conformando un precedente del cine: el trazado de una cartografía del ocio.

### UN FENÓMENO ANTERIOR: GALERÍAS Y PASAJES

A finales de los años 20, los vertiginosos cambios que afectaban a Santiago motivaron el estudio de su compleja situación y el delineamiento de cambios, impulsando una transformación de la ciudad moderna a cargo de Karl Brunner, concretada con el Plan Regulador de 1939. Sobre el tema que nos ocupa en este artículo, se debe aclarar que dicho plan, más que incentivar a la construcción de galerías, impulsó una densificación del centro con la descomposición del suelo original por calles y pasajes interiores que, a su vez, detonan edificaciones más altas y densas, donde las galerías son una operación de conectividad y, al mismo tiempo, una multiplicación del perímetro (Rosas e Hidalgo 2016).



**Imagen 1.** Los cine-palacio santiaguinos: Nacional, Real, Metro y Santa Lucía (fuentes: [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl), 1929; 92 salas, 2021; y Flickr, 2017).



**Imagen 2.** Mapa de los cines en el centro (fuente: Elaborado por Valeria Lucero, 2019).

Una conjunción de obras particulares más las dependencias del Estado, se concentraron en el damero histórico de Santiago, irrumpiendo con una arquitectura innovadora que ordenó el espacio privado y público, con materiales transformadores y perfiles de varios pisos. El empleo del hormigón armado permitió liberar los muros en la planta baja, propiciando las columnas y pilares en pos de una transparencia ideal para el comercio. Posiblemente, se observaron con detenimiento los antecedentes de la galería Bulnes (1852), el portal Mc Cure (1859) y la galería San Carlos (1869), ya que estos continuaban vigentes para la actividad comercial hacia fines de aquella década. Sin duda, la singularidad del pasaje interior se convirtió en un referente que se consideró importante y pudo instrumentalizarse en el plan de Brunner. A inicios de los años 30, los recorridos peatonales estaban definidos mayormente por los trámites rutinarios y el nuevo plan les agregaba posibilidades con más oferta comercial. Además, todo el centro histórico adquirió más esplendor con una creciente sinergia: los espectáculos colectivos y especialmente, las salas de cine. El entramado de nuevas galerías se complementó con otro despliegue: los cines en el centro (imagen 2). Dos planos en tensión, que sobrepuestos, delatan la implementación de más programas integrados al circuito peatonal y donde la sala se posiciona como dispositivo dinamizador de las galerías y pasajes.

En efecto, la actividad cinematográfica se ampliaba sumando más espacios de exhibición, valiéndose de la eficacia que las galerías otorgaban al espacio público santiaguino. Con la amplitud de horarios de las funciones, las salas de cine del centro aprovecharon la multitud que deambulaba como clientes pasajeros (aquellos que compraban una entrada de cine “para hacer tiempo”) o especializando audiencias en cuanto a géneros o procedencia de las películas.

### LOS EDIFICIOS CON CINE

La estrategia metodológica que apoya esta investigación consideró las piezas de prensa que delataron cuáles y cuántos fueron los espacios de exhibición cinematográfica. Se detectaron todos los edificios que integraron la función de proyectar películas

posteriores a la inauguración del Teatro Real, el primer *cine-palacio* del centro.

La concentración de cines en el centro histórico santiaguino conformó un nuevo perfil en la calle Huérfanos, donde se estrenaban títulos exclusivos, condición que las identificó como salas “de primera vuelta”. Más allá de las imágenes con que se reconoce al epicentro de la bohemia santiaguina, en la catalogación realizada destaca un dato que despierta interés: durante el período comprendido entre los años 1929-1955 funcionaron en el centro de Santiago 14 salas con fachada y acceso directo a la calle (que pueden identificarse con características de *cine-palacio*), mientras que 21 salas lo hicieron integradas a un edificio multi-programático y con relación directa a una galería o locales comerciales con acceso público. Vale aclarar

AÑO	CINE	GALERÍA	ARQUITECTOS
1924	Victoria	Victoria	Carlos Braga
1926	Imperio	Imperio	s/d
1933	Central	Edificio Banco de Chile	Alberto Siegel e Hijo
1939	Cervantes	Edificio Matías Cousiño	Alberto Siegel
1948	Plaza	Edwards	Jorge Arteaga / Sergio Larraín
1949	City/York	Presidente Anibal Pinto	Jorge Arteaga / Alberto Cruz Echeñique
1949	Auditórium	Alessandri	Jaime Bendersky S.
1950	Astor	Astor	Jorge Arteaga / Sergio Larraín
1951	Pacífico	Pacífico	Jorge Vidal / Raúl Callejas
1952	Apolo	Cervantes	Enrique Canhi B.
1952	San Martín	Edificio Ciudad	René Aránguiz
1953	Niño/Mayo	Plaza de Armas	Sergio Larraín / Emilio Duhart
1955	Roxy	Edwards	Jorge Arteaga / Sergio Larraín
1955	Toesca	s/d	Jorge Aguirre
1956	Windsor	Presidente Anibal Pinto	Eduardo Knockaert / Alberto Cruz
1957	Ducal	Edificio Club Hípico	Manuel Rivas
1957	Huelén	Juan Esteban Montero	Diana Vaccaro
1958	Capri	Capri	Eugenio Cienfuegos
1963	España	España - Montecarlo	Alberto Cruz / Mateo Homar
1963	Tívoli	Cohen	Abraham Senerman L.
1963	Gran Palace	Gran Palace	Jorge Arteaga / Alberto Cruz

**Tabla 1.** Tablas de salas con los nombres con las que se inauguraron, ubicación y profesionales actuales (Elaboración propia, 2019).

que estos años de referencia coinciden con la modificación de uso del suelo del manzanero del centro santiaguino, donde se construye el 62 % de las galerías que actualmente existen (Rosas 2006). Estos casos de creación y funcionamiento de salas situadas en galerías suponen dos especulaciones. Por un lado, la sala para cine fue un factor que colaboró a perfilar el “edificio de inversión” complementando otros programas (galería comercial, oficinas, hotel, departamentos, lavandería, salón de belleza), para suscitar interés comercial en la venta o renta (imagen 3). Y por otro lado, la nutrida exhibición comercial, continuó atrayendo a un público distinto, que ya no parecía interesado en el acto social que implicaba ir a ver una película (lo que ocurría en la majestuosidad del *cine-palacio*: ver quiénes asistían, mostrarse en el vestíbulo y deleitarse en estos recintos espectaculares, e incluso vestirse para tal ocasión), sino que ingresar a la galería e introducirse en la proyección, sin preámbulo. La extensión de fachada comercial, que las galerías proponían al interior de la manzana, actúa de manera dinámica con respecto a la habitabilidad de una modernidad emergente, construida en torno a su propuesta urbana renovada y, a la vez, muy propia del centro santiaguino. A los ojos de los peatones, los circuitos de las galerías proponían un pliegue fragmentario en la secuencia de consecutivas vitrinas, la irrupción de accesos, sumados a los carteles luminosos y marquesinas con que el ambiente céntrico se figuraba denso y complejo. Entonces, se perfila la posibilidad de que el ciudadano ejerciera un deambulatorio arbitrario, conforme al cual, paradójicamente, la actividad comercial se conformara ordenada, en un ámbito controlado y homogéneo (Vizcaino 2016) para rematar en una sala a oscuras. Vale decir, se trataría de múltiples recorridos que desembocaban en otros viajes, aquellos que aventuraban las películas. El ambiente presuroso del centro moldeó otra identificación de estos lugares de



Imagen 3. Aviso comercial de edificio complejo (fuente: Archivo El Mercurio, s/d).



Imagen 4. Marquesina del cine y entrada a galería Huelén por calle Huérfanos (fuente: Flirck, 1974).

proyección y su referencia fue opuesta a la que presentaban las salas más antiguas. El cine de galería aportó una experiencia estética original, apelando a mayor velocidad en los modos de recorrer el centro, pudiéndose enunciar acorde al montaje de películas. Fue ahí donde la arquitectura se comienza a simplificar y minimizar (Alfaro y Ochoa 1997), absorbiéndose bajo el concepto de interioridad, idea que forjó la galería comercial.

### LAS SALAS INTERIORES

Ante lo expuesto, se puede afirmar que los *cine-galería* se convirtieron en un eslabón comercial, donde el recinto para proyección de películas se redujo a un “local más” en la vitrina ampliada y la tradicional marquesina terminó siendo un anunciador de títulos y entrada de la galería (imagen 4). Así, su rol de espacio intermedio se diluyó al conformarse el pasaje público interior. Todos los casos levantados se clasificaron de acuerdo con su relación con los demás programas del edificio, el vínculo que poseían con la calle y el nivel de suelo que ocuparon; posteriormente, se identificaron elementos constitutivos de cada uno (recintos, decoración, cartelera) complementados por estudios de publicaciones del quehacer profesional arquitectónico de la época. Un orden fundamental determina una clasificación de tipos de espacios (imagen 5) para exhibición cinematográfica, según su ubicación y relación con la galería:

En primer término están las salas **núcleos**, que fueron dispuestas como nodos en la secuencia interior de vitrinas que se suceden. La situación de estos cines fue estratégica y medular para activar el tráfico del público hacia el interior de la manzana, incentivando a más movilidad peatonal en la galería, considerando que los horarios nocturnos de las funciones se establecían más allá de los horarios oficiales del comercio. En esta categoría se pueden incluir: Imperio, City/York, Auditórium, Astor (imagen 6), Pacífico, Apolo, Nilo/Mayo, Huelén, Capri y España.

## TIPOS DE CINES SEGÚN RELACIÓN CON GALERÍA

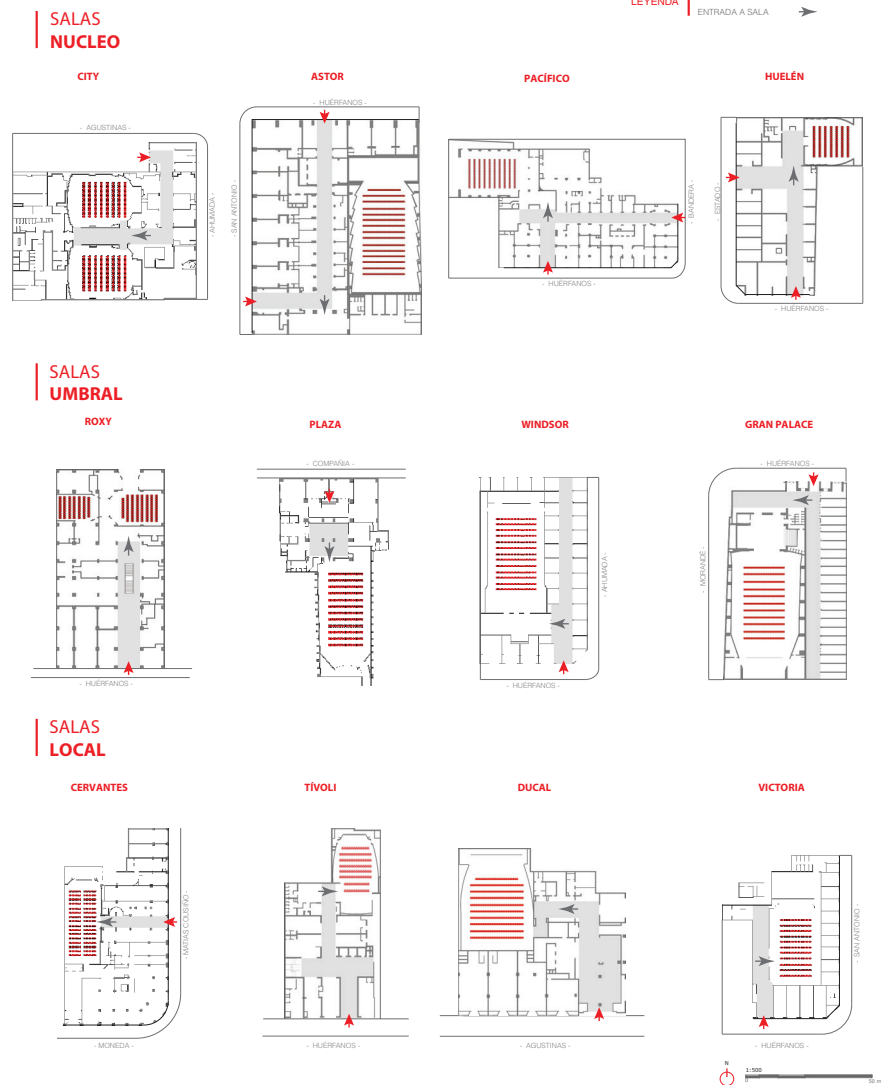


Imagen 5. Catálogo de tipos de cine-galería (fuente: Elaborado por Brayan Valdés, 2019).

Conforme a otra cualidad, se pueden identificar otras salas como **umbrales**. Estos cines configuraron el acceso a la galería, duplicando los vestíbulos del ingreso a los locales comerciales de categoría ubicados en el primer piso. La ubicación del vestíbulo, en un piso inferior al de la

vereda produce interés y curiosidad en el usuario que recorría las galerías previo a entrar al cine. El ingreso a las salas generaba dinamismo circulatorio, especialmente en el efecto que producían el diseño de las escaleras. Por esto, resulta interesante explorar los espacios de espera para los

cines subterráneos y su consonancia de los espacios intermedios (donde se dispusieron descansos con murales, guardarropías y bares) que incentivaron la expectativa de las películas programadas. Es el caso de las salas Central, Plaza, San Martín, Roxy, Toesca, Windsor y Gran Palace. Por último, se define como sala **local** a aquellos cines que se proyectaron como un eslabón comercial en la cadena de locales. En general, estas salas mantenían una relación más directa con la calle, con el mismo nivel de la vereda. En esta categoría, el tamaño de lo que podría reconocerse como galería, es reducida, incluso pudiendo hasta considerarse como un grupo acotado de locales comerciales con vitrina a la calle, y que integraron el acceso a la sala de forma directa, sin inferirle ninguna cualidad espacial ni decorativa. Se pueden incluir los casos del Victoria (a excepción de la pintura del cielorraso restaurada y que actualmente puede apreciarse en el supermercado, ver la imagen 6), el Cervantes, el Ducal y el Tívoli. Sin excepción, y a pesar de las diferencias descritas, los tres tipos de cine-galería

construidos en Santiago centro durante algo más de 25 años revelan un aspecto común: la sala de proyección, como caja cerrada, se emplaza en la cabida con menor potencial comercial. Es por eso que, además de complementarse con la dinámica de las vitrinas comerciales, los cines se ubicaron en el subsuelo, en las esquinas muertas de los trayectos o al fondo de los locales comerciales, replicando ciertas pautas de proyecto parecidas.

Las salas de cine en galería conforman un modelo en cuanto revelan la coincidencia en ciertas regularidades formales (Moneo, 2004) con réplicas en otras comunas de Santiago, como los casos de las salas Alessandri, Mónaco, Marconi y Tobalaba, aparte de ejemplos elocuentes en Concepción. En esa ciudad sureña, donde la lluvia es un condicionante ineludible, la tipología ensayada en la capital se replicó de manera casi literal en su área comercial central, con los cines Cervantes (1943, en Galería Irarrázabal), Cine Alcázar - Plaza (1958, Galería Ramos), Regina (1960, Galería Carlos Akel), Lido (1962, Galería Aníbal Pinto)

y Romano (1964, Galería Romano). Sin duda, explorar la semejanza con que se reconoce a un conjunto de edificios ayuda a ilustrar y comprender las razones que argumentan esas reiteraciones proyectuales, y es en este punto donde la adopción de la ciudad como el sitio para la identificación de la tipología arquitectónica se vuelve crucial (Vidler 1998). En este repaso del catálogo de los *cine-galería* santiaguinos, es necesario declarar que actualmente funcionan el Plaza, el Apolo y el Capri (que exhiben películas pornográficas). El resto de las salas se transformaron en espacios y usos variados (multitiendas, bancos, supermercados, centros de convenciones, consultas médicas, entre otros). Dicha variedad de rubros se hizo posible por las versátiles adaptaciones que se lograron materializar en el vacío de la "caja cerrada". Además, vale mencionar la acción de la Municipalidad de Santiago, institución que recuperó y administra las salas Nilo y Mayo (Galería Plaza de Armas), que habían estado activas como cines de manera continua hasta mediados del año 2019.



Imagen 6. Fotos actuales de recintos donde funcionaron cines: marquesina del Astor, acceso del Huelén e interior de la sala Victoria (fuente: El autor, 2019).

## CONSIDERACIONES FINALES

El fenómeno de las galerías del centro, como un valor identitario de Santiago, conlleva a repensar las cualidades que le permitieron tributar a un lugar vital de la actividad urbana. Al volver a revisar estos casos de convocatoria social, se enciende un foco especial en sus cines como engranajes de este espacio público emblemático que, en su variedad, constituyeron un aporte significativo a la ciudad.

La tipología de los *cine-palacio* se vio superada en cantidad por el formato de los *cine-galería*, que se replicaron con el fenómeno que proponían las galerías en el circuito urbano. Este conjunto de salas enhebra una trama que volvió aun más vital el tránsito-circulación peatonal en los

recorridos del centro histórico. Sin duda, en desventaja de aportar espectacularidad con una formalidad arquitectónica "palaciega", estos cines se convirtieron en artefactos con prioridad funcional.

Desde lo particular, los *cine-galería* se afianzaron como piezas decisivas de la manzana multifuncional que preveía el Plan Regulador de 1939, y por eso resulta interesante su reconocimiento y estudio. No basta con concluir que las salas interiores se ubicaron en el subsuelo para liberar las plantas superiores a la ocupación funcional. Más bien, cabe agregar que con esta operación se impregnó de modernidad el damero fundacional, como lo propuso Karl Brunner, colocando un espacio convocante de entretenimiento colectivo en la superficie más impenetrable.

En general, se concluye que la vigencia que tuvieron las galerías santiaguinas posiblemente residió en concretar un largo y efectivo período de transición, puesto que la calle, lugar comercial por excelencia y convocante de la comunidad, incentivó a la posterior creación de las galerías. Así, estos pasajes cubiertos constituyeron la fase intermedia donde se logró una novedosa interioridad para pasear, comprar y sociabilizar. Actualmente, el consumo se exacerbó validando al centro comercial o *mall* como el lugar más destacado donde encontrar las salas con las mejores comodidades y últimos adelantos tecnológicos. Como remate de ese proceso, paradójicamente, ocurre que ahí solo se va a ver una película. ▲■■

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alfaro, Francisco y Ochoa, Alejandro. 1997. *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

Cozarinsky, Eduardo. 2006. *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Gatica, Camila. 2015. *Social Practices of Modernity: Cinema-going in Buenos Aires and Santiago, 1915-1945* (Ph.D. thesis in History). Londres: University College London.

Iturriaga Echeverría, Jorge. 2018. "Salas de cine en Santiago de Chile: teatros, "barracones" y coliseos, 1896-1940". *Apuntes*, nº 31, 24-37.

Labaqui, Fermín. 2017. *Catedrales de modernidad. Los cines porteños 1896-1945*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Monumentos.

Lavilla-Iribarren, Ana. 2016. "Evolución paralela del relato fílmico y la arquitectura de los cines entre 1900 y 1930. Atención especial al caso español". *Revista de Arquitectura*, nº 18: 60-70.

Moneo, Rafael. 2004. "Sobre la noción de tipo" en *Rafael Moneo 1967-2004: Antología de urgencia*, editado por F. Márquez y R. Levene, 584-606. El Escorial: El Croquis.

Rosas, José e Hidalgo, Rodrigo. 2016. "El Plan Brunner y las galerías del centro", en *Atravesos e Imaginarios de las galerías del Centro de Santiago* editado por Rodrigo Mora y Marcelo Vizcaino, 29-58. Santiago de Chile: Editorial RIL.

Rosas J., Hidalgo R., Strabucchi W. y Cordano I. 2010. "Santiago 1910. Tramas del ocio", *ARQ*, nº 74: 68-71.

Rosas, José. 2006. "Conformación y consolidación del Centro de Santiago" en *Santiago Centro*, 40-53. En Un Siglo de Transformación, Municipalidad de Santiago.

Vidler, Anthony. 1998. "The Third Typology" en *Oppositions Reader*, editado por M. Hays, 13-16. Nueva York: Princeton Architectural Press.

Vizcaino, Marcelo. 2016. "Ciertas citas en el Santiago proyectado" en *Interiores urbanos. Comercio, en Atravesos e Imaginarios de las galerías del Centro de Santiago* editado por Rodrigo Mora y Marcelo Vizcaino, 101-114. Santiago de Chile: Editorial RIL.