

CINE-ESQUINA: UN HÍBRIDO PROGRAMÁTICO EN LA MEMORIA DE LA CIUDAD CHILENA^{1,2}

CORNER-CINEMA: A PROGRAMMATIC HYBRID IN CHILEAN'S URBAN MEMORY

Marcelo Vizcaíno³, Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile

Resumen

Los emblemáticos cines-palacio, que acompañaron el auge de la exhibición cinematográfica en Chile durante el siglo XX, reflejan una práctica generalizada y codificada por una serie de salas que heredan la tradición de una arquitectura de estilo teatral. No obstante, ese registro no da cuenta de otra clase de salas construidas en la misma época y que denotan el desarrollo de una tipología inédita: el cine-esquina. Identificado como un edificio programáticamente híbrido, este último incorporó espacios destinados a comercio y vivienda sumados al espacio de proyección, derivando en una estrategia arquitectónica que anticiparía una respuesta a la densificación urbana. Reconociendo ese rasgo distintivo, el siguiente artículo expone y clasifica un conjunto de cines construidos en Santiago y otras ciudades chilenas que comparten características similares en cuanto a su mixtura programática y estructuras formales, componiendo un catálogo de obras singulares que revela los caracteres que las distinguen como una experiencia de innovación disciplinar. Emplazados en la esquina de una manzana, estos proyectos no solo cumplieron con modernizar los lugares para proyectar películas como lo exigía la industria cinematográfica en la década de 1920, sino que además constituyeron una respuesta cuya lógica promovió un nuevo modo de construir ciudad. Atendiendo esta evidencia, el texto ofrece una perspectiva histórica de los casos analizados bajo un enfoque tipológico, articulando una reflexión más general respecto del rol de la arquitectura y su capacidad para actuar como un elemento configurador del contexto urbano y social.

Palabras clave

memoria material; programa mixto; tipología

Abstract

The emblematic palace-cinemas which accompanied the rise of cinematographic exhibition in Chile during the 20th century, reflect a widespread practice codified by a series of exhibition halls that inherit the tradition of a theatrical stylistic architecture. However, this account does not take notice of another kind of halls built during the same period that entails the development of an unprecedented typology: the corner-cinema. Identified as a programmatically hybrid building, the latter incorporated specific spaces for commerce and housing in addition to the projection space, resulting in an architectural strategy that would anticipate a response to urban density. Recognizing that distinctive feature, this article exposes and classifies a set of cinemas built in Santiago and other Chilean cities that share similar characteristics in terms of their programmatic mixture and formal structures, composing a catalogue of singular works that reveals their distinctive aspects as an experience of disciplinary innovation. Located at the corner of a block, these projects not only fulfilled the requirement of modernizing the places for films as the 1920's cinematographic industry demanded, but also constituted a timely response whose logic promoted a new way to build the city. Based on this evidence, the historical perspective implied by the typological approach of this analysis provides a more general insight about the role of architecture and its ability to perform as an active component in the configuration of urban and social environment.

Keywords:

material memory; mixed program; typology

Cómo citar este artículo: Vizcaino, M. (2020). Cine-Esquina: un híbrido programático en la memoria de la ciudad chilena.

Revista 180, 45, (14-23). [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-45.\(2020\).art-746](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-45.(2020).art-746)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-45.\(2020\).art-746](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-45.(2020).art-746)

Introducción

Desde hace algo más de dos décadas, producto de un mercado hegemónico de comercialización y distribución masiva, el modelo vigente de la sala de cine no ha cambiado tras su ubicación y afianzamiento al interior del centro comercial. Hoy en día, los espacios específicamente diseñados para la exhibición cinematográfica componen un panorama de ejemplos casi idénticos: recintos estandarizados, espacialmente neutros, genéricos y equivalentes (independientemente de la empresa exhibidora), y donde “las películas han pasado a ser una posibilidad más de consumo, entre el patio de comidas y el nada exótico bazar de bienes superfluos” (Cozarinsky, 2006, p. 26).

La monotonía expresada en la reiteración de ese mismo modelo ha despojado a los espacios destinados “para el cine” de aquellas características que desplegaron las salas del siglo XX. Gradualmente, el papel y la importancia de la arquitectura como un factor que incide en la experiencia que acompaña la proyección de películas se ve minimizada, dejando atrás el carácter icónico de los denominados palacios plebeyos construidos entre los años 1920 y 1940, así como la impronta urbana promulgada por los cines-esquina hasta entrada la segunda mitad del siglo XX. Hoy en día, la mayoría de las salas de exhibición no son más que “containers sin personalidad que están antecedidos por un lugar anodino (vestíbulo) del que hay que huir apenas termina la función y se prenden las luces” (Alfaro y Ochoa, 1997, p. 12).

A este panorama, que denota la supremacía del contenido (qué título se proyecta) sobre el contenedor (dónde se proyecta), lo precede una historia que bien vale revisar, no solo para evaluar el posible rescate patrimonial de los edificios que aún sobreviven —y que hoy sucede de manera excepcional—⁴, sino para apreciar la evolución de un espacio arquitectónico que, aunque estuviese destinado a construirse como una caja a oscuras, alcanzó una expresión material que se vio disminuida sustantivamente con el correr de los años a propósito de las nuevas tecnologías y los intentos por mantener la vigencia del espectáculo cinematográfico.

Actualmente, cuando el consumo de películas adopta nuevos formatos y utiliza otro tipo de plataformas —redefiniendo las formas de intercambio, diálogo y sociabilización—, una revisión histórica de los soportes arquitectónicos que sirvieron al desarrollo del cine propone considerar los restos materiales de aquellos edificios como una oportunidad para abordar una temática intrínsecamente arraigada en el debate disciplinar como lo ha sido la relación entre arquitectura y ciudad. Bajo esa perspectiva, el cine-esquina constituye un caso de estudio que examina la memoria material de la ciudad

contemporánea e interroga los cánones teóricos que explican el concepto de tipología.

La investigación que sustenta este artículo contempló el levantamiento cronológico de todos los cines construidos en Chile entre 1922 y 1960. El estudio preliminar permitió evaluar los distintos casos según dos directrices: los elementos propios de su estrategia arquitectónica (función/forma) y las variables que se revelaban con respecto a su ubicación dentro de la ciudad (manzana/lote). A partir de ello, una segunda lectura mostró que la mayoría de las salas podían clasificarse bajo dos categorías tipológicas: los cines-esquina y los cines-galería. En ambos casos, el cine se reconoce como un programa arquitectónico de carácter múltiple que se intersecta, articula o integra parcialmente con los espacios de la ciudad.

En términos de su dimensión patrimonial, varios autores han estudiado y puesto en valor distintos edificios asociados a este espectáculo, en su mayoría demolidos o transformados, destacándolos como paradigmas de la herencia cultural, urbana y arquitectónica del siglo pasado⁵. No obstante, con el propósito de abordar esta temática a nivel local, el presente artículo se enfoca en analizar y describir una de las dos tipologías detectadas en el repertorio de salas asociadas al período de consolidación del cine en el contexto chileno. Dicha tipología comprende las variables de una fórmula programática en la cual la sala de proyección se complementó con vivienda y comercio, resultando una pieza funcionalmente híbrida caracterizada por su mixtura de usos, su emplazamiento dentro de la manzana y su manera de articularse formalmente con la ciudad.

En específico, desde una perspectiva histórica, el cine-esquina representa uno de esos momentos en que “los acontecimientos externos, tales como nuevas técnicas o nuevas exigencias sociales, son los responsables de la puesta en marcha de los mecanismos que llevan, inevitablemente, a la creación de un nuevo tipo” (Moneo, 2004, p. 588). La incipiente modernización que moldeaba el contexto urbano, sociocultural y económico del país durante la primera mitad del siglo XX, promovió que la arquitectura buscara y encontrara respuestas originales que, en este caso en particular, pueden verse materializadas por un conjunto de edificios que dan cuenta de la influencia y los alcances que tuvo el cine en la construcción de la ciudad.

El cine en Santiago: el contexto de un nuevo imaginario

El período más prolífico de la construcción y apertura de salas de exhibición en Santiago ocurrió entre 1910 y 1920⁶. Para entonces, las proyecciones cinematográficas se llevaban a cabo en espacios necesariamente

adaptados para alcanzar la oscuridad requerida por la linterna de proyección, o bien, compartían lugar con las salas de teatro cuyo formato suponía un rango de visión favorable para observar la pantalla, aun cuando no fuera el mejor. Sin embargo, conforme este tipo de espectáculo se consolidaba como una actividad económica a escala urbana, el cine requirió de una arquitectura que se distinguiera de los recintos del pasado e hicieran honor a los avances tecnológicos que la industria cinematográfica aportaba año a año. En reemplazo de la gran cantidad de espacios acondicionados esporádicamente para el público masivo —donde la oscuridad y un mínimo de comodidad para reunir sillas o butacas eran condiciones suficientes para proyectar películas— la arquitectura para el cine debió adherir a “la monumentalidad promovida por los propios empresarios de la industria de la exhibición como una fórmula de éxito comercial” (Ávila, 2013, p. 85).

En ese contexto, vale destacar que con la apertura del Esmeralda (1922) se inauguró el primer gran cine de Santiago, anunciado por el diario *El Ilustrado* como “el teatro más hermoso después del Municipal” (1922, p. 27)⁷. No obstante, más allá de esa comparación, es factible suponer que este edificio no tuvo como propósito emular el Teatro Municipal, “ni atraer a la clase pudiente de Santiago” (Iturriaga, 2018, p. 34) o al público mixto que recorría las calles del centro. El hecho de que se construyera en un sector popular y altamente transitado como el de calle San Diego (esquina Aconcagua) ayuda a entender dos aspectos del proyecto: el contexto no solo resultaba propicio para la intención de atraer a un público masivo —lo que explica sus inusuales dimensiones y capacidad para 2.600 espectadores, “consolidando el proceso de modernización de las salas” (Purcell, 2012, p. 43)—, sino que representó una oportunidad para instaurar una modalidad de negocio complementada por locales comerciales, constituyendo así una tipología arquitectónica atípica e inédita basada en una hibridación programática.

Dos años después de que se estrenara aquella sala, el mismo dueño y empresario Valenzuela Basterrica inauguró el cine O’ Higgins (1924) en la esquina de las calles San Pablo y Ricardo Cumming. Siguiendo un formato idéntico al del Esmeralda, este segundo cine repetía la fórmula comercial de un programa mixto en otro sector igualmente poblado y popular de Santiago. Tomando en consideración la sensibilidad de la época y los referentes arquitectónicos que existían hasta entonces, vale decir que la estrategia de hibridación promulgada por estos dos proyectos, de cierto modo, se ajusta a lo que Moussavi (2007) describe como una aproximación totalmente diferente a la manera en que la tradición disciplinar tiende a construir y concebir la identidad de un edificio. El valor potencial de una

operación de esta naturaleza es que “disuelve y transforma las categorías arquitectónicas establecidas y abre las posibilidades para la experimentación arquitectónica, introduciendo ciertas resistencias o fuerzas transformadoras que hacen que el tipo mute hacia nuevas formas de organización” (Moussavi, 2007, p. 87).

En ese sentido, la construcción de aquellos cines sentaba las bases de una estrategia proyectual innovadora que, sin embargo, no desplazaba del todo el gusto por una arquitectura de estilo más clásico. A unas pocas cuadras sobre la Alameda, y ocupando la totalidad de una manzana aislada, la tercera sala de cine construida por el mismo empresario no replica la estrategia de los casos anteriores⁸. Bajo otras directrices de proyecto, el Carrera (1926) instaura lo que algunos autores llaman el cine-palacio o palacio-plebeyo⁹. Pese a que se trataba de los mismos dueños, los mismos arquitectos y de un sector igualmente transitado de la ciudad, este proyecto desestima la tipología del cine-esquina ensayada previamente. La solución propuesta constituye uno de los primeros ejemplos donde el edificio se alinea con la imagen monumental de “palacio” asociada con los teatros de antaño. Si bien la sala también complementa su programa con locales comerciales, estos cumplen



Figura 1. Teatro Carrera (alrededor de 1930) proyecto de Monckeberg y Aracena, declarado Monumento Nacional. Actualmente, la sala permanece sin uso y en los locales funcionan un restaurant chino y ventas de repuestos, los otros disponibles se mantienen cerrados. Fuente: Memoria Chilena.

una función más bien compositiva orientada a definir el basamento del edificio que, justamente, se impone y gana altura al elevar el piso de la gran sala sobre los tres metros de altura.

En sintonía con su apariencia palaciega, el Carrera (Figura 1) destaca como una pieza única situada en una manzana singular del barrio Concha y Toro¹⁰. Aún cuando la condición de este predio “isla” sumaba otras tres esquinas, el edificio responde a criterios de diseño que difieren de los proyectos que lo anteceden. Eventualmente, fue la composición de su fachada principal —y no solo la altura y la monumentalidad del volumen construido (cualidad común con otras salas de su entorno)— lo que lo hizo acreedor de recibir el nombre de palacio plebeyo. Tal distinción hace referencia a una arquitectura que promovió una imagen asociada a la fantasía de las películas y que, en esta ocasión, se condice con la imagen de la urbanización proyectada. El cine marcaba la entrada al nuevo barrio, de modo que la expresión de su acceso también anunciaría el carácter arquitectónico de todo el sector. En virtud de ello, el edificio evidencia claras diferencias entre sus fachadas, con una enfática decoración hacia la Alameda en contraste con el tratamiento de sus caras laterales y posterior (donde la sala no cuenta con ventanas ni ornamentación).

Los cines-palacio debían impresionar y su arquitectura tenía que “comenzar antes de ver la película”, ofreciendo una “experiencia mítica, fuera de lo común: el cine era el lugar de lo extraordinario, y la decoración de fachadas y foyers debía acompañar tal estado de ánimo” (García y Méndez, 2010, p. 23). Bajo esa consigna, “el escenario era tan importante como el espectáculo” (Cozarinsky, 2006, p. 12) y la expresión artística provista por la visualidad del cine de las películas se traduciría a los códigos visuales del diseño arquitectónico. Siguiendo la tradición norteamericana de una arquitectura escenográfica asociada al espectáculo, otros arquitectos y empresarios locales también adoptaron el eclecticismo como manifiesto estilístico de sus proyectos, tal como lo sugería la imagen vista en el Carrera años antes.

En efecto, desde fines de la década de 1920, las salas chilenas pretendieron asemejarse a las salas estadounidenses, luciendo estilos tan variados como el art deco (Nacional, 1929), neo-colonial (Real, 1930), racionalista-funcional (Santiago, 1935), greek revival combinado con algo de bauhaus (Oriente, 1935), ecléctico (Metro, 1936) o beuxiartiano (Santa Lucía, 1937). Centrados en la construcción de una identidad arquitectónica, estos primeros cines siguieron la tendencia de una arquitectura de estilo decorativo. Sin embargo, y pese a que estos proyectos conforman un grupo de casos emblemáticos para la historia de la escena local, el cine también llegaría a reconocerse como

una unidad potencialmente más activa en los procesos de desarrollo urbano.

El cine como dispositivo de crecimiento urbano

En paralelo al apogeo e interés por el cine a principios de siglo XX, el país experimentaba un desarrollo económico y un fenómeno acelerado de migración campo-ciudad que conducirían a una mayor concentración de la población e impulsarían un conjunto de transformaciones que cambiarían por completo la fisonomía de la ciudad. Los procesos de modernización asociados a la expansión territorial motivaron una serie de iniciativas para planificar y ordenar el crecimiento urbano, a lo que el cine se sumaría como una clave en la creación de nuevos barrios.

Muestra de esto es la nota publicada en un número de la revista *Zig-Zag* del año 1935 donde se promocionaba la venta de terrenos y el acceso a créditos hipotecarios en la nueva Urbanización Pedro de Valdivia Norte. Por su parte, un aviso publicitario del diario *El Mercurio* (Saborido, Cañas, Vega y Gertosio, 2016)¹¹ destacaba la construcción de un cine como programa “ancla” del proyecto inmobiliario¹². Para respaldar el slogan de tener *su casa en el mejor de los barrios*, no solo se ofrecía un loteo que prometía mejores condiciones de vivienda al adoptar el modelo de ciudad jardín de los países europeos, sino que la idea de “barrio” se veía reforzada por la presencia de una iglesia, un sector comercial, un sistema de plazas y áreas verdes y, en última instancia, el propio cine como un servicio destacado en el equipamiento de uso colectivo.

La sala del cine Oriente (1935) se inauguró con la doble finalidad de montar obras de teatro y proyectar películas, además de funcionar como un lugar de encuentro entre los vecinos (con actividades sociales que iban desde concursos de belleza hasta actos políticos). Esta flexibilidad de usos da cuenta de que, ya para la de la primera mitad del siglo XX, los cines-palacio se instalaban en el imaginario urbano como un lugar que no solo serviría para activar la vida de barrio en las comunas más populares, también podría convocar a la clase más pudiente. Sin embargo, aun cuando el Oriente podría haber sido considerado un referente para la futura expansión y densificación del sector oriente de la capital, no se vuelve a repetir otro cine con estas características. Aquellos construidos posteriormente en la comuna de Providencia adoptaron la otra tendencia ya ensayada en los sectores de Santiago poniente, replicando la tipología del cine-esquina implementada en barrios como San Diego (Esmeralda), Balmaceda (O’ Higgins) o Independencia (Teatro Chile y Teatro Recoleta).

Este es el caso de los cines El Golf (1944), Las Lilas (1951) y Pedro de Valdivia (1954), donde la situación de esquina se capitaliza incorporando espacios comerciales y

residenciales en complemento al cine. Así, la estructura formal evidenciada por estos últimos casos, es señal de que los arquitectos resolvieron el emplazamiento de las salas de esquina siguiendo otros principios. Dicha estrategia contempló integrar un programa mixto al cine, concieriendo de este modo una respuesta arquitectónica que no solo impulsó la exhibición cinematográfica mediante la formalización de su infraestructura, sino que instituyó una tipología funcionalmente genuina que, tomando elementos semejantes, terminó por aplicarse en distintas ciudades del país.

La esquina como proyecto: estrategias de hibridación

Una de las claves que distingue esa tipología de hibridación es la condición de su emplazamiento. Mientras los cines-palacio se asociaron generalmente a salas ubicadas en el centro santiaguino, el cine-esquina pareció distanciarse de allí y adaptarse, con mínimas modificaciones, en los barrios de la periferia próxima (lo mismo que en otras ciudades del país). Considerando su posición en la manzana, la mayoría de los cines-palacio citados en este artículo denotan la ventaja que suponía ocupar un terreno entre medianeros, cuya forma rectangular ofrecía una geometría y una proporción ideal para concebir el espacio de exhibición (una situación inmejorable para disponer la pantalla en el lado más angosto), a lo que se sumaba la conveniencia de contar solo con una cara del volumen para resolver la fachada.

En cambio, de acuerdo con su estrategia programática, la doble fachada de los cines-esquina “cedía” su lugar al comercio, la sala de proyección se retraía hacia el interior de la manzana y la esquina se resolvía delineando una forma barrial distintiva. Según lo evidencian los casos estudiados, dicha estrategia coincide con predios ubicados en barrios periféricos al centro fundacional. Por su parte, los cines emplazados en manzanas del sector céntrico que también ocuparon un terreno de esquina, negaron esta última. Así lo demuestran el Metro (1936) y, más tarde, el Santa Lucía (1937): en ambos casos, la esquina no se considera como un factor preponderante y el tratamiento decorativo de sus fachadas solo se concentra hacia las calles principales de Bandera y la Alameda, respectivamente.

Producto de una acción “contextual” —la que podría entenderse contraria a la globalización que implicaba la internacionalización de la industria cinematográfica—, los cines-esquina ejemplifican una operación que, en términos contemporáneos, respondería a una práctica de hibridación que “intersecta la especificidad de lo dado y construye nuevas identidades que son únicas y específicas a una situación determinada” (Moussavi, 2007, p. 82). Tal enfoque desestima toda intención de replicar un estilo de arquitectura que pueda ser implementado con indiferencia a su contexto,

dando paso a una práctica capaz de construir nuevas tipologías e identidades a través de la hibridación de formas que ya existían en otros ámbitos (Moussavi, 2007), pero que definen una nueva relación con su entorno inmediato.

Tal como sucede con algunos edificios híbridos de hoy, la condición de espacio público propuesta por estos proyectos no solo se mide en relación “al zócalo que enfrenta las calles circundantes, sino también, en relación a su espacio interior que se vuelve parcialmente accesible al público (...) Básicamente, actúan como una ciudad dentro de la ciudad al albergar la vida cotidiana” (Komossa, 2012, p. 29). Pese a que “su relación con el comercio y las inesperadas combinaciones de funciones” pueda dar por resultado una configuración formal poco clara, justamente, “debido a su especificidad y carácter poco convencional, el edificio híbrido representa una arquitectura verdaderamente urbana” (Komossa, 2012, p. 29).

Las variantes del cine-esquina: una serie tipológica

Entre los factores que sustentan la tipología plasmada por el cine-esquina, no solo destaca su posición en la manzana, sino que la gradualidad de mediación entre el espacio interior del edificio y su contexto inmediato es determinante. La relación establecida entre los palacios plebeyos y la ciudad era bastante menos comprometida con la calle. Toda vez que la sala de un cine-palacio se emplazaba en un terreno entre medianeros, los requerimientos formales y espaciales propios de la caja de proyección quedaban resueltos casi de manera automática. La posición de la sala dentro del lote no representaba un problema de diseño mayor. En contraste con lo anterior, la estrategia proyectual del cine-esquina involucraba, desde su inicio, una decisión respecto de cómo emplazar la planta rectangular de la sala en el terreno, junto con resolver la cabida de los espacios de uso comercial y residencial, así como su accesibilidad a la calle.

Definiendo la noción de tipo tal como lo hace Moneo, dicho concepto “describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma estructura formal”, vale decir, que el tipo “se basa fundamentalmente en la posibilidad de agrupar objetos sirviéndonos de aquellas similitudes estructurales que le son inherentes” (Moneo, 2004, p. 584). Así, y atendiendo algunos de los criterios formales y programáticos contemplados por los casos que atañen a este estudio, es posible delinear una clasificación —o, como enunciaría Moneo (2004), una “serie tipológica”— donde se distinguen tres estrategias particulares:

1. Unidad diferenciada: Esmeralda (1922, Santiago); O’Higgins (1924, Santiago); Valencia (1932, Santiago); Portugal (1936, Santiago).



Figura 2. Cine O'Higgins (estado actual) proyecto de Monckeberg y Aracena. Hoy, la sala pertenece al Ministerio Evangelístico de la Iglesia Visión y los locales comerciales originales continúan en funcionamiento parcial. Fuente: Archivo personal del autor.



Figura 3. Cine Pedro de Valdivia (alrededor de 1960), proyecto de Garafulic. La sala fue transformada y en la actualidad funciona como un restaurante de parrilladas, junto al local comercial original de la esquina que continúa en uso. Fuente: Archivo fotográfico de la Municipalidad de Providencia.



Figura 4. Cine Teatro California (año 2010) proyecto de Tagle, Echeñique y Cruz. Hoy, la sala pertenece a la Municipalidad de Ñuñoa y los locales comerciales se mantienen en funcionamiento.
Fuente: Archivo personal del autor.

Esta variante tipológica comprende casos que se caracterizan por ser recintos de grandes dimensiones, con una alta capacidad para espectadores (superando las 2.000 butacas en ciertos casos) y “que no fueron levantados para sectores pudientes, ni para el público mixto del centro, sino para barrios populares” (Iturriaga, 2018, p. 35). La configuración de estos edificios responde a la escala y el carácter comercial de su contexto inmediato, promoviendo una relación directa con la vereda a través de los locales de venta cuya superficie construida llega incluso a superar los metros cuadrados del propio cine.

Hacia la calle, el perímetro de la fachada se constituye por la franja que componen los diversos locales comerciales, de modo que la sala a oscuras se desplaza hacia el centro de la manzana, donde se revela un volumen ciego sin terminaciones (Figura 2). El Teatro Chile (1933, Recoleta) y el Colón (1937, Santiago Poniente), aunque de menor tamaño y capacidad que los casos ya citados, también repiten el canon de una sala ciega, sin terminaciones a la vista, antecedida solo por locales comerciales. Posiblemente, el hecho de que esta variante no haya contado con un programa residencial adicional se deba a la poca superficie de terreno que quedaba vacante en razón del área que ya ocupaba la gran sala sumada la franja de comercio.

2. Unidad integrada: Cine Real (1944, Puerto Varas); O’ Higgins (1952, Chillán); El Golf (1944, Las Condes); Pedro de Valdivia (1954, Providencia); Recoleta (1960, Recoleta).

En esta categoría de cine-esquina son perfectamente reconocibles las partes del edificio: tanto el acceso y vestíbulo de la sala, las vitrinas comerciales sobre la vereda y las unidades de viviendas en pisos superiores son visibles desde la calle. Su volumetría responde a una pieza de escala intermedia, por lo que el cine, dado su tamaño, se vuelve proporcionalmente preponderante. El edificio se constituye como un conjunto formalmente armónico donde, igualmente, se distinguen los distintos programas producto de algunas operaciones compositivas como, por ejemplo, la repetición de un mismo elemento que cambia de tamaño o posición (ventanas, pilares, salientes). Asimismo, la esquina se ve compensada y mejor articulada que en el caso anterior (Figura 3).

Los ejemplos que integran esta segunda serie contemplan un programa complementario que incluye vivienda además de comercio. Aquellos que se ubican en la ciudad de Santiago corresponden a edificios construidos en barrios fuera del centro urbano, a diferencia de las otras ciudades. Dentro de este último grupo, también se puede considerar el cine Windsor (1946, Concepción). Si bien en principio este no contó con locales comerciales en su planta baja, con el devenir del tiempo, fue la vivienda adjunta la que se modificó y se adaptó para un uso comercial vigente hasta hoy.

3. Unidad monolítica: Marconi (1949, Providencia); Las Lilas (1951, Providencia); San Diego (1952, Santiago); California (1958, Ñuñoa).

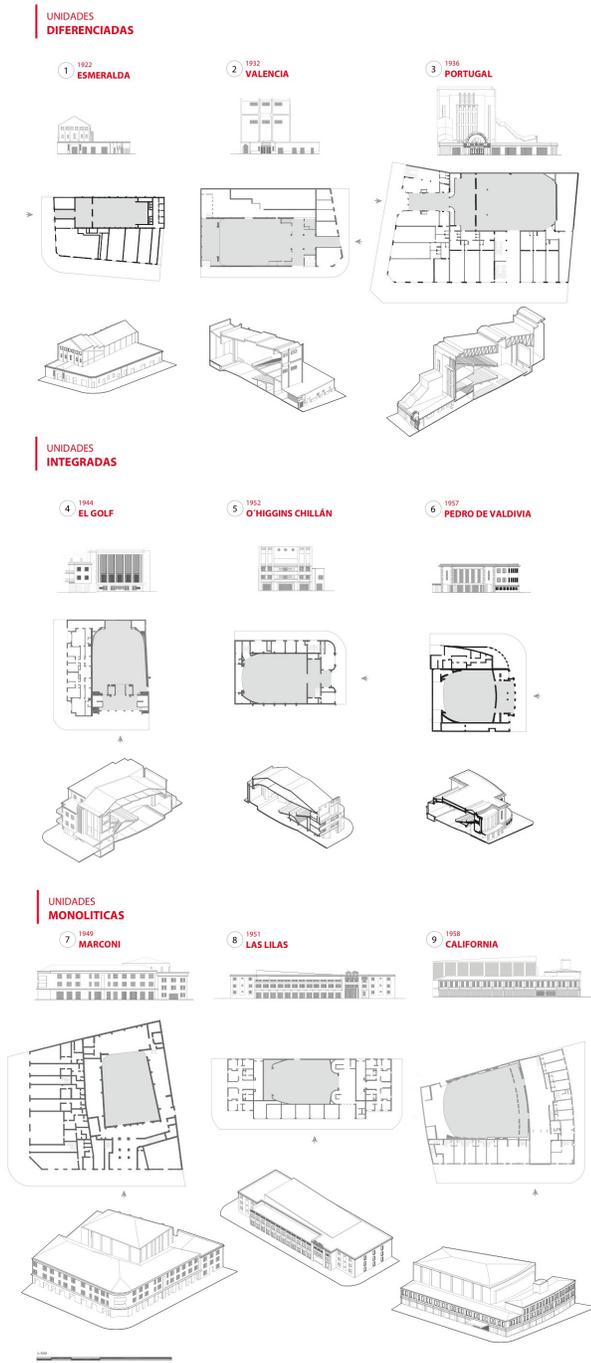


Figura 5. Serie tipológica de las estrategias proyectuales. Los casos se ilustraron a través de elevación principal, planta y axonometría referenciales a escala.

Fuente: Elaboración propia.

Los casos apuntados bajo esta última variante tipológica mantienen la caja de proyección como un volumen ciego que ya no se percibe desde el exterior debido a que la superficie destinada a las viviendas se multiplica, llegando a igualar o superar el metraje de la sala propiamente dicha. En razón de ello, la totalidad del edificio adquiere un mayor tamaño al tiempo que la presencia del cine, como cuerpo

visible, se reduce al mínimo. La de sala, como tal, apenas se advierte por alguna señal que indica el acceso, quedando camuflada u oculta detrás de las fachadas perimetrales que unifican el conjunto. Uno de los indicios reconocibles hacia el exterior podría ser el alero de la marquesina que sobresale hacia la vereda (Figura 4). En otros casos, el acceso queda enunciado por algún código visual integrado a la composición geométrica de la fachada.

Los ejemplos registrados en este caso no constituyen salas ubicadas en el centro neurálgico de la ciudad, coincidiendo con estar emplazados en barrios donde el cine se entendió como un edificio con vocación comunitaria. Acudir a ver una película era un acto cotidiano al que se sumaba la posibilidad de encontrar locales comerciales cuyo rubro y escala era similar a los negocios de barrio, además de aquellos que completaban la función cinematográfica como tal (confiterías, kioscos o heladerías). Esa "cotidianeidad" también se vio favorecida por la exhibición de géneros fílmicos de carácter más familiar, aptos para todo público. Por su parte, el programa de vivienda otorga una segunda clave barrial de la arquitectura proyectada, correspondida por el tamaño y menor altura del edificio (de una o dos plantas de departamentos) que se integra a la morfología de contextos de baja densidad.

Estas tres estrategias, cada una considerada como una respuesta particular a las condiciones específicas de su contexto de emplazamiento, pueden homologarse con las categorías señaladas por Joseph Frenon (1985), quien distingue tres tipos de hibridación. En orden correlativo, el "fabric hybrid" sería un tipo derivado directamente de la estructura y las dimensiones del contexto urbano, pudiendo tratarse de una pieza distintiva dentro de la manzana o de una composición que la contempla en su totalidad. En segundo lugar, el "graft hybrid" supone un tipo de híbrido que resulta de la combinación de distintas formas construidas dentro de la manzana, pudiendo presentarse también como una unidad que articula las diferentes funciones de un mismo edificio hacia el exterior. Por último, el "monolith hybrid" se asocia una estructura que enfatizaría aún más la unidad de la pieza o de la manzana por el hecho de contar con una "piel" unificadora (Komossa, 2012) (Figura 5).

La memoria material como acción de proyecto a futuro

El despliegue de las estrategias que integran la clasificación propuesta nos recuerda que "los momentos más intensos de la historia de la arquitectura son aquéllos en los que un nuevo tipo surge" (Moneo, 2004, p. 588) y, en esa cronología, el cine-esquina se apunta como un caso que refleja los cambios en la manera de proyectar ciudad. Frente a las demandas de un Chile que se modernizaba, la arquitectura de los cines-palacio pareció perder sentido, o bien, el

sentido de realidad terminó por superar los “ideales” de una tradición disciplinar volcada en sí misma. En ese sentido, la tipología del cine-esquina no comporta el sentido metodológico implicado en la definición de “tipo” declarada por Quatremère de Quincy o J.N.L. Durand, ni responde a la condición de “indiferencia funcional” señalada luego por Rossi (Moneo, 2004). La esencia de esta tipología se aproxima más a la interpretación de autores como Muratori o Argan, para quienes el “tipo” constituye un elemento clave para estudiar y entender la ciudad, sugiriendo que ya no se trata de elementos autónomos, sino “creados en el proceso de desarrollo en el tiempo de la historia” (Moneo, 2004, p. 602).

Argan sostuvo que la identificación del tipo se deduce de la realidad y que, como tal, su sentido no se explica por una lógica que refiere a precedentes históricos o que se funda en la composición de elementos definidos a priori. La identidad del tipo estaría comprometida con la observación del contexto existente y resultaría de una operación interpretativa a posteriori, siendo “la comparación y el reconocimiento de la coincidencia en ciertas regularidades formales quienes hacían emerger el tipo, que se convertía así en aquella forma básica mediante la cual toda una serie de edificios se nos hacía aparente como realidad inteligible” (Moneo, 2004, p. 598).

Los dos esquemas más comunes para una clasificación tipológica de la arquitectura han considerado las variables del uso y la morfología de los edificios, y “gran parte del debate (...) se ha enfocado en determinar hasta qué punto los tipos-funcionales se corresponden a los tipos-morfológicos” (Forty, 2000, p. 304). De todos modos, distanciada de los paradigmas más clásicos, también se enuncia la visión de una tipología en la que

no existe un conjunto claro de reglas que guíen las transformaciones y sus objetos, ni ningún conjunto de precedentes históricos definidos (...) La continua vitalidad de esta práctica arquitectónica reside en su compromiso esencial con las demandas precisas del presente y no en alguna mitificación holística del pasado (Vidler, 1998, p. 16).

Por otro lado, como se dijo anteriormente, la innovación tipológica que supone una arquitectura de hibridación también podría explicarse por la necesidad de encontrar nuevas soluciones frente a las externalidades de un escenario cambiante. Sin duda, los adelantos tecnológicos desarrollados por la industria del cine, plantearon una serie de nuevos parámetros de diseño para la arquitectura. Llevado a la práctica, los cine-esquina adscribirían a un linaje histórico de “edificios híbridos” que utiliza los avances tecnológicos, “en especial durante la segunda mitad del siglo XIX y principios de siglo XX, cuando la necesidad de la clase media por un nuevo dominio público y las innovaciones técnicas iban de la mano” (Komossa, 2012, p. 32).

El interés de revisar la tipología de estos cines, entendidos como memoria material de la ciudad actual, sigue la premisa de que su estudio significa un aporte para evaluar posibles estrategias de construir la urbe a futuro, sobre todo si aceptamos que “la noción de tipo, en sus diversas acepciones, jugó un papel crítico en los conflictos entre arquitectura y ciudad” (Lathouri, 2011, p. 24). Actualmente, la aspiración por materializar cierta originalidad en la arquitectura conlleva el riesgo de perder de vista la coherencia inherente a la génesis de su materialización. Estudiar la semejanza que identifica a un conjunto de edificios nos aproxima a entender las razones que justifican esas insistencias, 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, p. 15).

La cronología de las salas de cine-esquina proyectadas y construidas en Chile durante el siglo XX evidencia una tipología original que emerge como respuesta a su contexto, planteando la unidad de un edificio programáticamente híbrido que se replicó en algunos barrios de Santiago, así como también en el centro urbano de ciudades regionales. En conformidad con el paradigma descrito, esta “arquitectura para el cine” fue capaz de estimular, explorar y materializar distintos modelos de salas. Específicamente, esta reflexión reconoce que la función esencial de la sala de cine es ser un contenedor al servicio de las películas, sin mayores pretensiones formales o espaciales. No obstante, el tema que motiva este artículo destaca el hecho de que los otros programas que caracterizan a la tipología de cine-esquina son los que articulan el gran vacío interior de la caja a oscuras con la ciudad.

Este artículo da cuenta de esa experiencia que los profesionales locales desarrollaron al proyectar los espacios “donde se proyectaban películas” mediante una práctica que buscó una expresión funcional, formal y tecnológica distintiva, asumiendo el desafío de nuevas interrogantes y reconociendo, en el proceso, el rol que jugaba la disciplina en la consolidación de una tipología de exhibición cinematográfica vista como una oportunidad para construir ciudad. Así, se concluye que “la ciudad y la tipología se reafirman como las únicas bases posibles para la restauración del papel crítico de una arquitectura que, de otro modo, sería asesinada por el ciclo aparentemente interminable de producción y consumo” (Vidler, 1998, p. 16).

Hoy en día, cuando los centros comerciales concentran la mayoría de las salas existentes, la hibridación de las salas del cine-esquina se vuelve relevante, justamente, porque los edificios “para el cine” dejaron de relacionarse con la calle y la ciudad. Tal vez por eso, pese a la homogeneidad de las salas actuales (en su mayoría aisladas de la vida urbana y con discutible calidad espacial), el hecho de que el cine haya sobrevivido a más de un siglo desde su creación puede interpretarse como un síntoma de que seguimos creyendo en sus historias proyectadas.

Referencias bibliográficas

- Alfaro, F. y Ochoa, A. (1997). *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ávila, A. (2013). Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas. Aproximación a los orígenes de una tipología arquitectónica moderna. *Revista de Arquitectura*, 15(1), 84–101.
<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2013.15.1.10>
- [Cine Pedro de Valdivia] (alrededor de 1960) [Fotografía]. Archivo fotográfico de la Municipalidad de Providencia, Santiago, Chile.
- Cozarinsky, E. (2006). *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Frenton, J. (1985). *Pamphlet architecture N°11: Hybrid buildings*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Forty, A. (2000). Type. En A. Forty (Ed.), *Words and buildings. A vocabulary of modern architecture* (pp. 304–311). New York: Thames & Hudson.
- García, M. y Méndez, P. (2010). *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Cedodal.
- Iturriaga, J. (2018). Salas de cine en Santiago de Chile: teatros, “barracones” y coliseos, 1896–1940. *Apuntes*, 31(1), 24–37.
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc31-1.scsc>
- Komossa, S. (2012). Researching and designing Great. The extremely condensed urban block. *Revista LusóFona de Arquitectura e Educação*, 5, 27–36. Recuperado de <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/revlae/issue/view/213>
- Lathouri, M. (2011). The city as a project. Types, typical objects and typologies. *Architectural Design*, 81(1), 24–31.
<https://doi.org/10.1002/ad.1185>
- Moneo, R. (2004). Sobre la noción de tipo. En F. Márquez y R. Levene (Eds.), *Rafael Moneo 1967–2004: Antología de urgencia* (pp. 584–606). El Escorial: El Croquis.
- Moussavi, F. (2007). Hybrid identities: Mutating type. *Log*, 10, 81–87. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41765165>.
- Purcell, F. (2012). *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910–1950*. Santiago de Chile: Editorial Taurus.
- Saborido, M., Cañas, N., Vega, G. y Gertosio, R. (2016). *Memoria del Patrimonio de Providencia: Teatro Oriente*. Santiago de Chile: Municipalidad de Providencia.
- Vidler, A. (1998). The third typology. En M. Hays (Ed.), *Oppositions Reader* (pp. 13–16). Nueva York: Princeton Architectural Press.

Notas

- 1 Recibido: 15 de diciembre de 2019. Aceptado: 2 de abril de 2020.
- 2 Este artículo forma parte de los resultados del proyecto Fondecyt Regular N° 1180342: “Memoria material, cultural y audiovisual de las salas de cine chilenas (1930–1951)” con la autoría de Marcelo Vizcaíno como investigador responsable y la colaboración de Fernanda Martín.
- 3 Contacto: marcelovizcaino@gmail.com
- 4 La reapertura del Cinema Louxor de París, en 2013, constituye un notable ejemplo de recuperación patrimonial de una antigua sala de cine con estilo “egipcio”. Inaugurada originalmente en 1921, su restauración ilustra un proceso donde los arquitectos proyectistas dejaron de imitar los espacios teatrales y definieron una nueva categoría de arquitectura para los edificios destinados al cine.
- 5 En el contexto latinoamericano se pueden citar, entre otros: “Espacios distantes aún vivos” (Alfaro F. y Ochoa, A.; México), “Ilusiones a oscuras” (Mejía, V.; Lima), “Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX” (García, M. y Méndez, P.; Argentina) y “Salas de Cinema e história urbana de São Paulo (1895–1930)” (De Melo, J.; Brasil).
- 6 Dicho período comprende un total de 56 salas inauguradas en Santiago.
- 7 Cabe mencionar que, en Chile, durante largo tiempo, los cines siguieron siendo llamados teatros, posiblemente, debido a la diferencia social que denotaba asistir a los primeros en comparación a la popularidad de los biógrafos. El uso indistinto de cine o teatro para referirse a la sala de proyección de películas duró hasta primeros años del siglo XXI.
- 8 Los tres cines fueron proyectados por la oficina de los arquitectos Gustavo Monckeberg y Jorge Aracena.
- 9 Por lo general, los teóricos del cine denominan a este tipo de edificios como “cines-palacios”. El término homónimo de “palacio plebeyo” es utilizado por Edgardo Cozarinsky en su libro del mismo nombre, concepto que denota una relación más explícita entre la idea de “palacio” y el imaginario de un contexto popular.
- 10 Este barrio despliega un estilo europeo –con calles empedradas, curvas, y fachada continua– y constituye un ejemplo de los loteos proyectados en la expansión urbana que, a principios del siglo XX, transformó y modernizó distintos sectores de Santiago.
- 11 La imagen referenciada a esta publicación corresponde al archivo fotográfico de dicho diario.
- 12 Esta estrategia inmobiliaria revela cierto paralelismo, a otra escala, con lo ocurrido en el barrio Concha y Toro, donde se destina un paño central para la construcción del teatro Carrera (1926).