

EL QUIJOTE EN LA ARQUITECTURA: EL “TEATRO CERVANTES” DE PUNTA ARENAS

THE QUIXOTE AND ARCHITECTURE: THE “THEATRE CERVANTES” OF PUNTA ARENAS

Resumen

El estudio analiza el diseño del Teatro Cervantes de Punta Arenas (Magallanes, Chile) como ejemplo sintomático del nombre del cinematógrafo, su tipología atmosférica, la historia de los “movie theaters”, las transformaciones de un frontón deportivo, la pintura decorativa inspirada en Doré y la pervivencia literaria, donde continente y contenido se presentan complementarios: las pinturas del Quijote se revelan como una serie de fotogramas sobre la condición de entelequia que posee el Séptimo Arte.

Palabras clave

Arquitectura atmosférica, Arquitectura chilena, Quijote.

Angélica García-Manso

Universidad de Extremadura.
Grupo de Investigación (MUSAEXI)
Departamento de Didáctica de la
Expresión Musical, Plástica y Corporal

Doctora en Historia del Arte e Historia del Cine. Profesora universitaria y de ESO y Bachillerato, autora de una Tesis sobre Literatura y su relación con las Artes (Cine y Pintura). Una de sus líneas de investigación se refiere a los cinematógrafos en Extremadura, en torno a los que ha publicado, por citar dos títulos: *El octavo pecado (de la) capital: el Cine en el Cáceres de los años cincuenta* (Cáceres, 2013); o “Los cines del agua en la provincia de Cáceres” (*Agua y Territorio*, 9, 2017).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 17/X/2018
Fecha de revisión: 27/XI/2018
Fecha de aceptación: 19/III/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2019

Abstract

The study analyzes the design of the Cervantes Theater in Punta Arenas (Magallanes, Chile) as a symptomatic example of several fronts: the name of the cinematographer, its atmospheric typology, the history of the “movie theaters”, the transformations of a sports fronton, the decorative painting inspired by Doré and the literary survival, where continent and content are complementary: the paintings of Don Quixote are revealed as a series of stills on the condition of entelechy that the Seventh Art possesses.

Key words

Atmospheric architecture, Chilean architecture, Quixote.

EL QUIJOTE EN LA ARQUITECTURA: EL “TEATRO CERVANTES” DE PUNTA ARENAS

1. INTRODUCCIÓN: LA “ARQUITECTURA ATMOSFÉRICA” Y LOS “MOVIE THEATERS”

Los “movie theaters” definen la arquitectura de las proyecciones cinematográficas, constituyendo estas probablemente la forma de ocio más característica del siglo xx en su conjunto. Ciertamente, en sus orígenes los inmuebles del Séptimo Arte aparecen asociados a la barraca (arquitectura de carácter desmontable); y es fácil constatar cómo, en efecto, las primeras proyecciones se hacen tanto en barracas como diseños nómadas y estacionales. O, en lo que se refiere a edificios de fábrica, se recurre a teatros y salones de baile, e incluso, según veremos, a instalaciones deportivas como son los frontones de pelota. Por lo demás, la inserción de la sala en el espacio urbano puede adoptar dos tipologías básicas: su integración en inmuebles que albergan otros fines (oficinas, viviendas, comercios, etcétera), que se da en ciudades con continuidad viaria en momentos del despliegue de la arquitectura en elevación o de rascacielos, o, si hay lugar para espacios exentos o solares en los que tiene cabida como edificio con una única función, como inmuebles singulares. La diferencia con la arquitectura teatral habitual radica

en que se abandonan elementos característicos, como palcos, foso, etcétera, difundidos de acuerdo con el modelo de “teatro a la italiana”. Finalmente, influye el contexto geoclimático y la tradición arquitectónica local de los enclaves cinematográficos. No obstante, una vez que se asienta el Séptimo Arte, presentado también como vanguardia frente a otras manifestaciones artísticas, es capaz de generar espacios propios que superan la mera funcionalidad de enclave opacado para efectuar proyecciones¹. Es decir, se trata de presentar un modelo de “movie theater” basado en el diálogo entre continente y contenido, más allá de la mera funcionalidad y caracterizado por su decoración: se concibe, en definitiva, como una forma de “arquitectura atmosférica”².

En efecto, la “arquitectura atmosférica” constituye parte importante de la arquitectura del ocio, aquella que surge con el despegue de la burguesía en los márgenes de la modernidad en búsqueda de nuevos espacios públicos, diferentes de los sacros y de los político-administrativos. Teatros, salones, exposiciones universales, ferias, parques de atracciones, galerías, escaparates constituyen la marca de identidad del siglo xix

en la arquitectura del ocio. La contemporaneidad es la que, en un giro imprevisto, engalana los interiores como si fueran exteriores, haciendo surgir una decoración que busca crear ambientes, las denominadas "atmósferas". El movimiento orientalista no es ajeno a esta inspiración en búsqueda de lo colonial y lo exótico, que se manifiesta en todas las artes. Es el arquitecto norteamericano de origen europeo John Ebersson (1875-1954) uno de los primeros mentores de la "atmospheric architecture" que traslada en las primeras décadas del siglo XX a la construcción y decoración de "movie palaces", es decir, de cinematógrafos, a lo largo y ancho de la geografía de los EEUU³. Y es que la denominación de muchos de éstos como "Palaces" remarca, precisamente, su condición atmosférica; también se les conoce como "movie theaters", según también estamos postulando, denominación que, igualmente, condiciona que muchos cinematógrafos lleven el título de "Teatro".

En los exteriores y los interiores de los "movie palaces" atmosféricos se recrean desde los años veinte los ficticios enclaves de cartón piedra que grandes clásicos del cine mudo como el clásico *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), de D. W. Griffith, habían ofrecido en imágenes: una hibridación de arquitecturas orientales y arábigas, de un lado, medievalizantes a la italiana, de otro, o inspiradas en el barroco colonial en el Nuevo Mundo en un tercer lado, todas las cuales aparecen replicadas en los edificios.

Influidos además por el *art-decò*, las mismas construcciones se enriquecen con vidrieras, murales, lámparas y lienzos como forma de remarcar hornacinas, artesonados, estucados y bajorrelieves que son los que dan forma a la "atmósfera" que busca transmitir un tipo de edificio cuyo elemento estructural que focaliza el conjunto está constituido por un escenario o pantalla. De alguna manera, la decoración interior parece tener la voluntad de convertir en física la imagen virtual del cine.

La prevalencia de una forma de decoración efectuada mediante murales y pinturas en los interiores tuvo especial acogida en el ámbito latinoamericano, sin que ello signifique que allí no existan o hayan existido edificios atmosféricos apoyados en decoraciones tridimensionales o en relieve (y no sólo con motivos pintados o esgrafiados⁴), inspirados incluso en La Alhambra⁵. En este contexto, los cines denominados de inspiración "colonial", en el sentido de reclamo de una identidad autóctona al margen de los indígenas originarios, constituyen un exponente significativo a este respecto, aunque la influencia californiana es también patente, dado que California es, de por sí, un estado de marcada ascendencia hispánica. Por evidentes razones de proximidad geográfica es México donde se descubre un mayor número de cinematógrafos atmosféricos, pero también donde reputados muralistas encuentran un ámbito de expresión para su obra. Pero no sólo se da en México, pues existen testimonios a lo largo de todo el continente.

Frente a una denominación como "colonial", es posible un paso terminológico más: que el motivo ambiental venga dado como manifestación de una reivindicación de los orígenes en unos países donde la inmigración forma parte de su historia postcolonial: sucede en prácticamente toda Latinoamérica, con especial incidencia en Cuba, en Argentina, o en Chile, además de en México⁶. Así, titular un edificio como "Salón", "Teatro" o "Cine Cervantes" supone toda una declaración de intenciones sobre la procedencia de las personas que promueven tal empresa de ocio. Tal es el contexto posterior al emblemático año de 1898 en el que cabe entender un análisis como el que se ofrece en el presente estudio; y, en el caso concreto de Punta Arenas en Chile, se plasma en la erección de un teatro-cine que coincide en el tiempo con la Guerra Civil española. Ahora bien, antes de considerar más en detalle la obra en estudio, habría que preguntarse cómo

debería ser la arquitectura atmosférica de un edificio "Cervantes".

En este contexto, que es ampliable al conjunto de las artes⁷, el nombre Cervantes implica el planteamiento de una presencia no colonial de España (el mismo Instituto de difusión de la lengua española en el exterior se llama Cervantes), salvo en el hecho de la lengua compartida. De alguna manera, tal denominación encarna la superación de los traumas colonización/descolonización histórica y un proceso integrador donde se reivindica con normalidad los orígenes españoles representados en el presente caso en su escritor más señero, sin necesidad de acudir a figuras políticas ni aristocráticas en unos momentos, principios del siglo XX, cuya desafección es palpable.

Existen (o han existido) numerosos teatros y cines Cervantes en España. Entre los más relevantes se cuentan los de capitales andaluzas como Almería, Málaga, Sevilla, Córdoba o Jaén, así como los de Zaragoza o Santander, por citar otros dos ejemplos de capitales; además, se documentan edificios de relieve en, por mencionar algunas pocas localidades, Villafranca de Córdoba, Abarán en Murcia, Béjar en Salamanca, Villena en Alicante, Telde en Las Palmas, Zahínos en Badajoz, si bien, muchas veces el nombre se debe al nombre de la calle en que se ubican. También se descubren inmuebles con el nombre en el área de influencia española del norte de África: así, la nomenclatura Cervantes aparece en Ceuta y en Tánger; y, por descontado y de una manera especial en Latinoamérica, como, por mencionar algunos de los más relevantes: en México (en Ciudad de México y en Guanajuato) o en Cuba (en La Habana y en Caibarién); pero, sobre todo, el nombre aparece en el polo sur del continente: en Montevideo (Uruguay), en Buenos Aires, La Plata, Rosario, Salto, San Martín o San Juan (Argentina) y en Santiago de Chile, Concepción, Putaendo, Ovalle o Valdivia (en el propio

Chile, en el que se centra nuestro trabajo⁸). El más austral de todos ellos y, probablemente, uno de los inmuebles de mayor interés en el extremo sur del planeta, sea el Teatro-Cine Cervantes de Punta Arenas (Magallanes, Chile). Tal interés viene dado, entre otros motivos, por el carácter atmosférico que la decoración interior del inmueble ofrece en relación con la obra maestra de la literatura española y por cómo, de alguna manera, en las imágenes de la obra cervantina se propone una especie de versión cinematográfica del Quijote en los muros que escoltan la platea.

La decoración atmosférica de tema quijotesco cuenta en América con otros enclaves además del de Punta Arenas. Así, se descubre su trascendencia en el Club-Casino Español de Iquique (también en Chile), en el Haag Hall de la University of Missouri en Kansas City (EEUU), o en el Club Arequipa, de Arequipa (Perú). Ya en unas circunstancias arquitectónicas, decorativas e incluso políticas diferentes, afectadas por el movimiento muralista latinoamericano, la inspiración cervantina se convierte en central en la obra que el pintor boliviano Solón (Walter Solón Romero Gonzales, 1923-1999), por ejemplo en dos de sus primeros murales plasmados en Sucre: "Mensaje a maestros del futuro" (1957), en la Escuela Normal de Maestros, y "Don Quijote y Tunupa" (1959), en la casa particular de un importante médico de la ciudad (obra que ya no se encuentra *in situ*), con una imagen de un quijote tricéfalo e identificado con la deidad andina Tunupa con las que Solón prácticamente inicia una larga serie pictórica dedicada al caballero andante como libertador, una forma de hacer crítica contra los regímenes dictatoriales en el país. También, aunque con una datación bastante posterior, resulta ineludible mencionar el Museo Iconográfico del Quijote en Guanajuato (México), inaugurado en el año 1987 con los fondos del coleccionista Eulalio Ferrer, y donde se pueden encontrar piezas de diversas épocas y procedencias, pero también

indicio de la relevancia y trascendencia de los motivos cervantinos en América.

En el caso de Iquique, en verdad el marco atmosférico viene dado por la arquitectura orientalizante inspirada en la Alhambra que imprimió al edificio el arquitecto Miguel Retornano en 1904⁹. Pues bien, en su interior, en lo que actualmente es el restaurante, se conserva una serie de lienzos coetánea del momento de la construcción (primera década del siglo xx) con escenas del Quijote. La serie posee un carácter academicista y está inspirada en la obra del pintor José Moreno Carbonero, cuyas pinturas habían aparecido, junto a las de Laureano Barrau, como ilustraciones en la edición en tres volúmenes del Quijote de los años 1898-1904 editada en Barcelona a cargo de José María Asensio. Los cuadros de Iquique están fechados en 1908 y son obra del pintor Tordesillas, probablemente Julián Tordesillas, de formación nítidamente academicista, aunque otras fuentes lo nombran como Vicente Tordesillas¹⁰.

En lo relativo al edificio de Kansas City, el inmueble del Haag Hall (1936) es obra del arquitecto Charles A. Smith, siendo en el año 1940 cuando se le añaden los interesantes frescos del pintor Luis Quintanilla Isasi, autor de otras pinturas murales, como las del Pabellón Español de la Exposición Internacional de Nueva York de 1939, a expensas de la agonizante República Española. Quintanilla presenta unas escenas quijotescas etéreas, evanescentes, casi una metáfora de lo que está sucediendo en un país que parece estar borrándose, y toda vez que su compromiso más militante con el conflicto bélico había quedado plasmado con anterioridad en la citada exposición neoyorquina. En fin, son frescos del pintor Teodoro Núñez Ureta fechados en 1944 los que cuelgan en el "Salón Quijote" del Club Arequipa en la ciudad peruana homónima.

2. EL CINE EN PUNTA ARENAS Y EL CINE CERVANTES

Punta Arenas es la capital de Magallanes, además de la población de entidad más importante del sur de Chile. Su conversión en polo de atracción de inmigrantes (sobre todo de origen europeo) tuvo lugar a lo largo del siglo xix, fundamentalmente en su último tercio, momento en el que su demografía se desarrolló con fuerza, con una economía en torno a la minería del oro y, más en concreto, en torno a su puerto, uno de los hitos en el paso del Estrecho de Magallanes con anterioridad a la apertura del Canal de Panamá, y por ello, con una importante potenciación arquitectónica¹¹. El Séptimo Arte llegó pronto a la población, difundido desde Argentina a través de los intercambios que facilita su condición de ciudad portuaria; y lo hizo en forma de proyecciones, de rodajes y de inmuebles, que se instalan sobre todo en la capital, pero también en poblaciones del entorno como Puerto Natales o Porvenir.

En este contexto, los inmuebles para proyecciones fueron numerosos, y ello desde los salones pioneros, en época del cine mudo y con un arquitectura aún informal o híbrida entre el salón de baile y la barraca, caso de los cines Fagnano (1908), Lilley (1913), Edison (1914), Selecto (1916), Electra (1918) o Apolo (1920), hasta llegar a uno de los más emblemáticos, el Politeama (1920)¹². Ya en los albores del sonoro el Cine Victoria (1929), que cambiará varias veces de nombre (Regeneración, Select o Armonía), el Cine Porvenir (1930), Palace Natalino (1934), Libertad (1936), Natales (1939) o Prat (1939) reflejan el momento de apogeo (en la capital y de allí irradiando a todo Magallanes) de unos locales que pervivirán en sus reformas sea para adaptarse al sonoro o, ya en décadas posteriores, para pantallas panorámicas. Los dos últimos cinematógrafos citados casi coinciden en el tiempo con el establecimiento del Cine Cervantes, que inicia sus proyecciones en el año 1938.

Es en el esplendor de la exhibición cinematográfica en Punta Arenas en el que se enmarca la erección del Cine Cervantes, y se aprovecha para ello un entorno administrativo y comercial emblemático en el centro de la localidad y la ocupación de parte del inmueble que había erigido una mutualidad fundada por inmigrantes de origen español. El inmueble presentaba una evidente voluntad monumental que lo convertía y atractivo y, de hecho y gracias a dicha voluntad, pervive a fecha de hoy¹³.

La Sociedad Española de Socorros Mutuos de Punta Arenas se funda en la década de los años ochenta del siglo XIX, y, tras agrupar a otras entidades y fundaciones ligadas a los orígenes españoles de sus administradores y socios, erige en el año 1910 un edificio en el centro urbano y administrativo de la población, que pasará a denominarse "Casa España", una vez que fue

comprado por la entidad en 1917. Dicho edificio cuenta con tres plantas, albergando la planta de suelo, en virtud del terreno, un espacio que se destina a pista de patinaje y cancha de frontón. Pues bien, en 1936, al tiempo que se remodela la fachada hacia un estilo de carácter más modernista que el que poseía inicialmente, con la incorporación añadida de un escudo como emblema en el centro del inmueble, el espacio del frontón será rediseñado con el objeto de albergar un cinematógrafo, al que la Junta Directiva bautizará como teatro por contar con escenario, por seguir la estela de otros edificios simbólicos conocidos en el entorno del Cono Sur como es Buenos Aires¹⁴, y, finalmente, por asimilar su denominación a la expresión "movie theater" de los cinematógrafos de los EEUU. El nombre pretende marcar la españolidad de la ubicación sin colisionar con la función mutualista de la corporación que es dueña del edificio



Fig. 1. Fachada. Casa de España. Punta Arenas. Magallanes. Chile.

y que puede utilizar el salón de proyecciones para sus reuniones públicas: "Teatro Cervantes". Dos años después, en marzo de 1938, el Teatro/Cine Cervantes es inaugurado con proyecciones; éstas corren al cargo de la empresa distribuidora y propietaria de los demás cines de la capital de Magallanes¹⁵.

No es de extrañar en la historia de los edificios del Séptimo Arte la transformación de frontones en cinematógrafos, al compartir ambas estructuras en buena medida volúmenes y cimentación. En España, en México, en Argentina, además de en Chile, se documenta tal cambio, que aprovecha la existencia de una gran superficie limpia al tiempo que se garantiza la estabilidad física del inmueble. Por poner un único ejemplo, en Madrid, el Cine España tiene sus orígenes en el Frontón Central (además de que el único que se conserva actualmente en la capital española, el Beti-Jai también llegó a albergar proyecciones, aunque no como cinematógrafo propiamente dicho); es fácil encontrar otros casos, en lugares que abarcan desde el País Vasco (donde proliferan los frontones cubiertos) a Canarias o Extremadura, donde uno de los complejos de ocio más antiguos que se ha documentado en la provincia de Cáceres, el Complejo Amarnie de Navalmoral de la Mata, también albergó uno de los primeros cinematógrafos en la década de los años veinte del pasado siglo en un espacio ocupado previamente probablemente por un frontón. En Latinoamérica, la transformación se descubre a lo largo del continente americano, como reflejan, por poner un único ejemplo, los cinematógrafos de Ciudad de México que proceden de la transformación de frontones precedentes, caso del Frontón Hispano-Mexicano (Real Cinema), el Cine Palacio Chino (cuyo diseño como "movie theater" es obra del mismo arquitecto que el Real Cinema, Alfredo Olegaray), el Cine Nacional o el Victoria¹⁶.

En este contexto, dos son las características más llamativas de la reforma del espacio del frontón

de la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Punta Arenas que dará lugar al "Teatro Cervantes" en 1936: de un lado, la intervención sobre la estructura; de otro, las pinturas que decoran la sala. La reforma está firmada por el arquitecto José Luis Mosquera, uno de los responsables del urbanismo de la ciudad de Santiago de Chile en el primer cuarto del siglo, y afecta tanto al exterior, según hemos señalado ya, como al diseño interior, relativo al espacio de la sala de proyecciones. De hecho, Mosquera es un arquitecto de carácter historicista; de ahí la impronta tradicional del interior, repleto de molduras, pechinas y hornacinas. No obstante, la intervención de envergadura sobre el frontón depende del ingeniero, experto en construcciones de hierro con importantes contribuciones al desarrollo ferroviario del país, Abel Munizaga Ossandón, que es quien crea los voladizos para la zona de cabinas y deja diáfano el espacio de la platea para 528 butacas en un espacio de 596 m². La última restauración importante data del año 2010, si bien su cierre definitivo como cinematógrafo comercial se produjo en 2003. De cualquier forma, según apuntamos, la parte decorativa es creación del citado Mosquera, excepción hecha de una serie de una docena pinturas con motivos del Quijote, es decir, con motivos de la obra emblemática del escritor que da nombre al cinematógrafo y permite establecer en buena medida su carácter atmosférico¹⁷. De Mosquera también sería el escudo con las iniciales "TC" acrónimo de Teatro Cervantes, como letras montadas, que presiden la emboadura del escenario.

3. LA PELÍCULA PICTÓRICA CERVANTINA

En párrafos precedentes se han recogido motivos cervantinos que decoran inmuebles en América: de la pintura tradicional de Iquique y Arequipa a la más contemporánea que se descubre en Kansas City o Sucre. En esos cuatro ejemplos está ausente de forma directa uno de los más importantes creadores de la iconografía

del Quijote, el francés Gustave Doré¹⁸. Es importante destacarlo dado que, a pesar de su aparente exclusión, su obra se ha relacionado con las atmósferas arquitectónicas de tono orientalizante, sea porque lo recrea así en sus grabados (por ejemplos, aquellos de tema morisco presentes en la misma obra cervantina), sea porque influye en el arte y la arquitectura atmosférica¹⁹. Pues bien, Doré figura con nombre propio en la decoración atmosférica del Teatro Cine Cervantes de Punta Arenas.

En efecto, lo que hace singular la decoración interior del Cine Cervantes se basa en los motivos cervantinos, del Quijote más concretamente, que adquieren la forma de ocho murales (lienzos adosados a la pared) que envuelven la platea, así como otros cuadros menores, con retratos de Sancho y Don Quijote frente a las puertas de la sala y también con fondos de índole más paisajística en el muro de las puertas de acceso y salidas de emergencia, además de la bóveda y pechinas. Las ocho pinturas centrales se organizan como una secuencia de escenas obra del pintor local

Antonio Sancho, cuyo apellido redundante en una mayor gloria cervantina del empeño. Pero el industrial de origen español y artista aficionado Antonio Sancho no ofrece una visión original de la iconografía cervantina, sino que traslada a las pinturas los conocidos grabados de Gustave Doré a la edición del Quijote del año 1863.

No parece darse un orden claro en la secuencia de las ocho pinturas centrales, inspiradas todas ellas en grabados de Doré, de los que suelen ser un calco, además de provenir todas de la primera parte de la novela. Así, según se accede a la sala, en la parte izquierda en dirección al escenario, se suceden pinturas inspiradas en los grabados del francés a los capítulos 7 (Don Quijote y Sancho cabalgan juntos), 25 (Don Quijote dándose de cabezadas en Sierra Morena), 8 (Don Quijote en batalla contra los molinos de viento) y 42 (Don Quijote colgado de la mano de Maritornes). En la parte de la derecha, se presentan motivos de los capítulos 10 (Sancho suplica a Don Quijote la concesión de una ínsula), 23 (Don Quijote y Sancho apaleados por los galeotes),

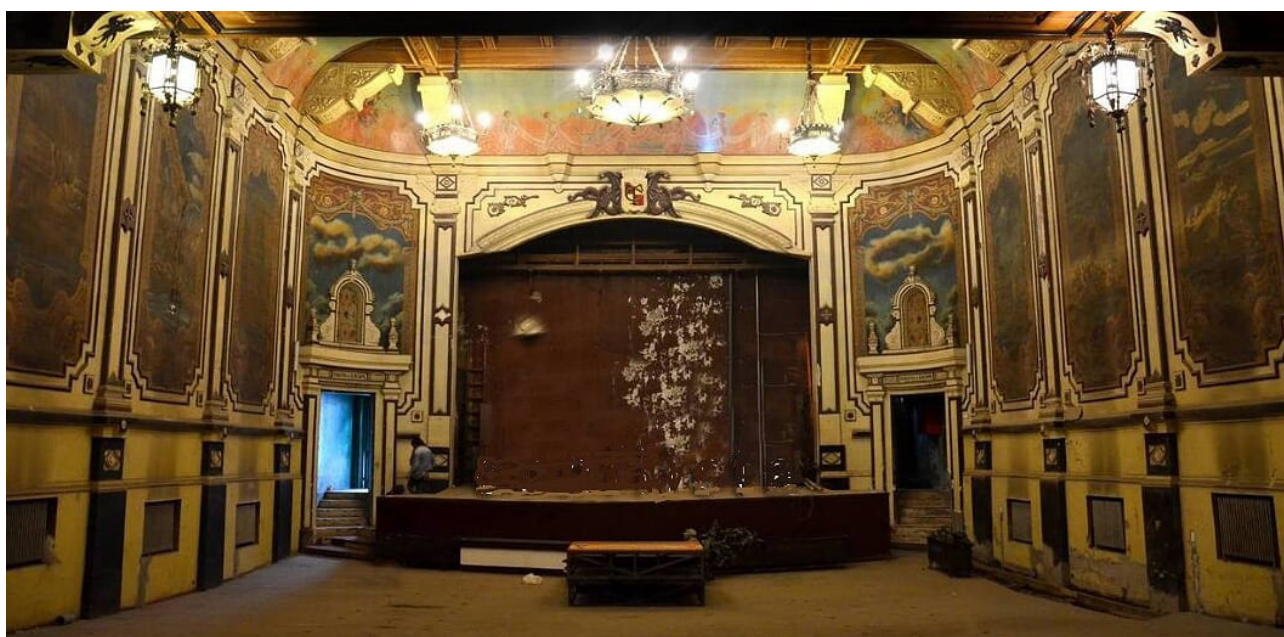


Fig. 2. Interior. Cine-Teatro Cervantes. Punta Arenas. Magallanes. Chile.

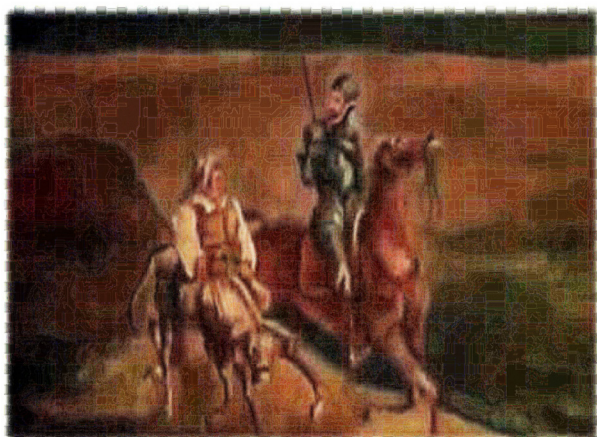


Fig. 3. Antonio Sancho. *Quixote*. Óleo sobre lienzo. Cine-Teatro Cervantes. Punta Arenas. Magallanes. Chile.

18 (Don Quijote batalla contra un rebaño de ovejas) y 3 (Don Quijote vela sus armas antes de ser investido caballero). No parece existir un diálogo ni en la sucesión ni en la confrontación horizontal entre los lienzos, acaso algo más en disposición enfrentada, donde se descubre la contraposición que va desde motivos como la mostración de hechos de amor y armas (con el protagonismo de Maritornes de un lado y el cumplimiento de la investidura como caballero de otro), batallas de despropósitos (con las escenas del enfrentamiento contra molinos y rebaños), escenas de aire realista (como eremita en Sierra Morena y en su encuentro con los galeotes) o, en fin, con Rocinante y junto a su escudero como protagonistas, sea cabalgando o en un alto en su camino.

No obstante, la clave ornamental de las pinturas no radica en su originalidad (se trata de *sui generis* reproducciones de grabados de Doré), sino en su marcada verticalidad, que refuerza la sensación de altura de la sala de proyecciones. Ello provoca dos consecuencias en relación con los grabados que las inspiran: que se recorten las escenas en beneficio de la perpendicularidad y que se amplíe el fondo aéreo de la escenografía de los cuadros, unos fondos cuya profundidad resulta en ocasiones de por sí rica en Doré. Tales

fondos aéreos, además, se muestran en consonancia con los motivos nubosos pintados por Sancho sobre las puertas de emergencia que escoltan el escenario. Finalmente, se trata de una verticalidad que busca conectar los cielos pintados con el intradós decorado del techo artesonado de la sala, donde aparecen dibujados motivos figurativos de danzas sobre nubes, como una *sui generis* recreación de la clásica "Danza de las horas". En definitiva, la voluntad estética se corresponde nítidamente con la del celaje de los edificios de ocio de ambientación atmosférica.

4. CONCLUSIÓN: CINE Y ARQUITECTURA, CINEMATÓGRAFOS Y LITERATURA

La referencia a Cervantes en el nombre del edificio de Punta Arenas posee, además de peso histórico-político sobre los orígenes de sus pro-



Fig. 4. Gustavo Doré. *Quixote*. 1863. Edición parisina.

motores y de evocaciones que hace posible una arquitectura atmosférica, una evidente connotación literaria. En verdad, la presencia de Cervantes y del Quijote en la literatura latinoamericana contemporánea puede considerarse como un pleonasma, pues su vigencia va asociada a cualquier manifestación literaria en lengua española²⁰. Ello no impide que se puedan analizar los diferentes sentidos que puede adquirir tal presencia de forma o de fondo²¹ que, por mencionar solamente dos escritores del siglo XX, permite inferir una percepción diferente entre un Borges frente a la de un Alejo Carpentier (argentino y cubano, respectivamente) dentro de un proceso que es metaliterario porque también lo es la obra cervantina (de ahí en buena medida su vigencia y modernidad)²².

A este respecto, el Cine Cervantes de Punta Arenas, no tanto como inmueble, sino por la decoración atmosférica de su sala, ha llegado a adquirir trascendencia literaria. Así, en la que se podría denominar, incluso por el nombre compuesto de la población, como la ciudad cervantina más austral de Chile también han surgido escritores, caso de Ramón Díaz Eterovic (1956), que, si bien de forma fugaz, convierte en escenario de uno de sus relatos el Cine-Teatro Cervantes²³. El mismo Díaz Eterovic ha reconocido expresamente la síntesis entre literatura, pintura y cine que le aportó la decoración atmosférica

del cinematógrafo de Punta Arenas dedicado al autor del Quijote. Dice:

*"Mi primer atisbo al mundo de Alonso Quijano fue a través de los enormes y hermosos murales del Teatro Cervantes, en Punta Arenas. Hoy está convertido en oficina de una entidad financiera de cuyo nombre no quiero acordarme. Mientras esperaba el comienzo de alguna película de vaqueros, de las que protagonizaban Randall Scott o Audie Murphie, solía dejar correr mi imaginación por entre los molinos, bosques, adargas y rocines propuestos por algún pintor de nombre desconocido para mí. Parte del placer de ir a ese cine era llegar temprano a la sala y recorrer los murales intentando adivinar las historias que cada uno representaba, ejercicio nada despreciable para alguien con aspiraciones de escritor"*²⁴.

Pero es que, además, esa influencia marca su propia obra creativa. Díaz Eterovic es un escritor de novela policíaca en relatos protagonizados por dos personajes que son el paralelo de Quijote y Sancho en una serie narrativa protagonizada por el detective Heredia y su gato Simenón²⁵. Se trata de personajes que parecen haberse encarnado en el edificio del cinematógrafo del que han salido para sus andanzas en Punta Arenas. Así, la fortuna visual de Cervantes y su Quijote refleja un viaje de ida y vuelta desde el relato original hasta una nueva recreación literaria que se inspira llamativamente en las pinturas y la arquitectura atmosférica de un cinematógrafo.

NOTAS

¹Cfr. SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel. "Tradición y modernidad en la arquitectura del espectáculo. Los teatros-cine en Galicia". *Espacio, tiempo y forma* (VII. H.ª del Arte), 7 (1994), págs. 419-435. De igual forma, cfr. SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel. "Un desfile de máscaras. Pabellones cinematográficos y difusión del Arte Nouveau en las ciudades españolas (1900-1914)". En BOSCH, Lluís y FREIXA, Mireia (Eds.). *II cDf International Congress: Proceedings*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015. Disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08851> [Fecha de acceso: 23/03/2018] o BALSALOBRE GARCÍA, Juana María. *Arquitectura de salones, pabellones cinematográficos y cines*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006.

²RAMÍREZ, Juan Antonio. *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. San Sebastián: Nerea, 1983.

³NAYLOR, David. *American Picture Palaces: The Architecture of Fantasy*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1981.

⁴Ver GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004. Más reciente: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Identidades españolas en América a través del arte y la arquitectura. Escenarios de entreg siglos (1890-1930) y prolongaciones en el tiempo". *Historia y política*, 36 (2016), págs. 121-210.

⁵Cfr. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Recreaciones islámicas en América. La seducción de La Alhambra y el gozo del exotismo". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Ed.). *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada: El Legado Andaluzí, 2006, págs. 166-173. Cfr. También LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Ed.). *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada: El Legado Andaluzí, 2006.

⁶Ver TOMASO, Mariana de. *El cine que nos pertenece: Historias de espectadores*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires y Libros del Rojas, 2005.

⁷Cfr. REYERO HERMOSILLA, Carlos. "Los mitos cervantinos en pintura y escultura. Del arrebato romántico a la interiorización noventa-yochista". En: REYERO, Carlos (Ed.). *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*. Madrid: Dirección de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, 1997, págs. 89-119. Del mismo: REYERO HERMOSILLA, Carlos. "La fortuna visual de Cervantes". En: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (Ed.). *Miguel de Cervantes. De la vida al mito*. Madrid: Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2016, págs. 139-165. Una percepción importante de conjunto se encuentra en DASILVA, Zenia Sacks. *The Hispanic Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*. Santa Bárbara (California): Praeger, 2004. Cfr. también, finalmente: CORREA DÍAZ, Luis. *Cervantes y América / Cervantes en las Américas. Mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada*. Kassel/Barcelona: Reichenberger, 2006; y ALLEN, John J. y FINCH, Patricia S. *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*. Madrid: Cátedra, 2015.

⁸En torno a los cinematógrafos en Chile, existe en la actualidad un trabajo de investigación, del Arquitecto. Dr. Marcelo Vizcaíno, en el que se está procediendo a la catalogación de inmuebles, bajo epígrafes como "Chile en proyección" o "Palacios plebeyos: antiguas salas de cine chilenas".

⁹Ver SALAZAR, Cris. "El Casino Español de Iquique: Un palacio hispánico de deleite morisco". Urbatorium (blog), 2013: <https://urbatorium.blogspot.com/2013/02/el-casino-espanol-de-iquique-un-palacio.html>. [Fecha de acceso: 16/05/2018].

¹⁰Cfr. GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (Ed.). *El Orientalismo desde el sur*. Barcelona/Sevilla: Ánthropos/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2006, pág. 240.

¹¹Ver BAERISWYL RADA, Dante. *Arquitectura en Punta Arenas: Primeras edificaciones en ladrillos, 1892-1935*. Punta Arenas: La Prensa Austral Impresos, 2001; HERNÁNDEZ GODOY, Víctor y KUSCEVIC RAMÍREZ, Niki. *Restauración del Puerto Libre*. Punta Arenas: Editorial Atelí, 2008; o AGUILAR MARTÍNEZ, Verónica. *La ciudad de los monumentos. Punta Arenas*. Punta Arenas: Municipalidad de Punta Arenas, 2012.

¹²Ver VERA BUZOLIC, Francisco y SANTA MARÍA KRAEMER, María José. *Arte y cultura en Magallanes: Aportes para la memoria visual*. Santiago de Chile: Andros Impresores, 2014.

¹³Ibidem.

¹⁴Cfr. COZARINSKY, Edgardo. *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

¹⁵El principal promotor fue Romeo Mattioni Battich, a cuyo cargo estuvo la administración de los cines Politeama, Royal, Palace, Prat y Cervantes. Vid. VEGA ALFARO, Eduardo de la. *José Bohr. Pionero del Cine Sonoro*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, 1992. PURCELL, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile: 1910-1950*. Santiago de Chile: Prisa Ediciones, 2012.

¹⁶Ver ALFARO SALAZAR, Francisco H. y OCHOA VEGA, Alejandro. *Espacios distantes... aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

¹⁷Cfr. BAERISWYL RADA, Dante. *Arquitectura en Punta Arenas...* Op. cit; HERNÁNDEZ GODOY, Víctor y KUSCEVIC RAMÍREZ, Niki. *Restauración del Puerto Libre...* Op. cit., pág. 56.

¹⁸Edición: CERVANTES, Miguel de y DORÉ, Gustave (ilustrador). *L'ingenieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Paris: Hachette, 1863.

¹⁹Cfr. GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (Ed.). *El Orientalismo desde el sur...* Op. cit.

²⁰Ver HAGEDORN, Hans Christian (Ed.). *Don Quijote cosmopolita: Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

²¹Cfr. FAJARDO VALENZUELA, Diógenes. "Cervantes y el Quijote en algunos autores latinoamericanos contemporáneos". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 7 (2005), págs. 87-114.

²²Cfr. PASCUAL MOLINA, Jesús Félix. "Pintura, mimesis y fama en *El Quijote*: Cervantes y la teoría artística". En: SAZ, Sara M. (Ed.). *400 años de Don Quijote: pasado y perspectivas de futuro*. Valladolid: Asociación Europea de Profesores de Español, 2005, págs. 155-167.

²³DÍAZ ETEROVIC, Ramón. *Nunca enamores a un forastero*. Santiago de Chile: La Calabaza del Diablo, 1999. Cf. BISAMA, Adolfo y BISAMA Álvaro. "Huellas y pistas quijotescas en la narrativa neopolicial de Ramón Díaz-Eterovic". En: BISAMA, Adolfo y CÁCERES, Andrés (Eds.). *Ecos del Quijote en la Literatura Universal*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2006, págs. 207-220.

²⁴DÍAZ ETEROVIC, Ramón. "El Quijote en la novela policial". *Punto Final*, 616 (2006), pág. 21. (<http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-264779.html>). [Fecha de acceso: 19/04/2018].

²⁵Ver PELLICER, Rosa. "Detectives quijotescos en la novela policíaca hispanoamericana". En: HAGEDORN, Hans Christian (Ed.). *Don Quijote cosmopolita: Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pág. 273.