# DE HUELÉN A SANTA LUCÍA: LA CENTRALIDAD URBANA EN EL CINE EN CHILE (1900 – 1938)[1]

**GT14: Discurso y Comunicación**

Lorena Antezana Barrios[2]

**Resumen**

En las distintas etapas de organización de los nacientes estados independientes en América Latina, las tecnologías disponibles jugaron un importante papel a la hora de difundir, estandarizar y "normalizar" a las distintas sociedades. Este proceso de "seducción" a partir de las imágenes, primero de la fotografía y más adelante del cine documental se produjo en un espacio geográfico específico, el de las grandes ciudades. Los primeros documentales realizados en Chile siguen los pasos de la fotografía: se realizan tomas vista de las transformaciones urbana realizadas las que, en gran medida, encarnan los valores, imaginarios y ejes centrales de la concepción de espacio público, de ciudadano y de modernidad que se establecieron en aquellos años. Entonces ¿cuál es la diferencia entre la fotografía y el cine documental? ¿qué es lo que caracteriza y distingue a este nuevo dispositivo en la construcción de un imaginario social?

**Palabras clave:** Cine documental, ciudad, territorio, nación.

---

[1] Esta ponencia es parte de los resultados de la investigación Fondecyt Regular 2013 N° 1130654: "El ojo mecánico. Tecnologías visuales y estéticas políticas en Chile (1850 – 1930)".

[2] Académica-investigadora Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Es Doctora en Información y Comunicación de la Universidad de Lovaina (Bélgica). Magíster y Licenciada en Comunicación Social-periodista de la Universidad de Chile. Lorena.antezana@gmail.com

## Introducción

En 1903, año de filmación del primer registro documental con el que contamos en Chile - “Un paseo a Playa Ancha”-, Santiago ya es un centro urbano moderno que refleja, por su lujo y ostentación, la riqueza del país debido, entre otras cosas, al auge de sus exportaciones mineras. Dice al respecto Manuel Vicuña “surgen por todas partes… edificios magníficos; ver el paseo de la Alameda en ciertos días del año le hace a uno imaginarse en una de las grandes ciudades europeas” (1996, 40).

El progreso y la incorporación de nuevas tecnologías serán elementos clave a la hora de “mostrar” el éxito del proceso iniciado en 1810 con la independencia del país. En esa etapa inicial, la tarea fundamental era ordenar y regular el nuevo estado-nación lo que implicaba una nueva forma de organizar los cuerpos en el territorio recién delimitado. Esto implicó la administración del tiempo y el espacio en función de una promesa de orden que requería de una interpretación del pasado y un proyecto futuro colectivo. El nuevo orden político que se instaura en Chile en este marco sería funcional al desarrollo mercantilista que modificó el ordenamiento económico.

A los puertos principales del país habían ido llegando los nuevos artefactos tecnológicos, la moda, la literatura y una serie de productos creados en el viejo continente. Es así que la fotografía ya se encuentra en Chile a partir de 1843 y la primera proyección pública de cine se realiza en 1895 instalándose plenamente a partir de 1902 (Mouesca, 2005) y convirtiéndose “en la nueva forma de entretención de masas, alcanzando a todas las regiones, clases sociales y sexos” (Santa Cruz, 2014: 76). Al inicio era la producción europea, especialmente francesa, la que llegaba a las salas nacionales, pero con la Primera Guerra Mundial la industria estadounidense es la que controlará el mercado.

Ya en 1903 se empiezan a proyectar las primeras “vistas” de producción nacional, celebradas en los distintos diarios y periódicos nacionales. Estos primeros registros cuyo énfasis está puesto en mostrar la vida aristocrática “era[n] un espejo para que los miembros de la clase alta se miraran en él […] pero también un retrato que se mostraba a la masa popular” (Mouesca, 2005: 41) aparte de éstos, también se registraron acontecimientos de la vida pública considerados significativos.

Es precisamente esta producción nacional incipiente el objeto de estudio de esta propuesta. Contamos con 21 fragmentos de documentales del periodo (1903-1939), que se detallan a continuación:

| **NOMBRE** | **AÑO** | **DIRECTOR** | **DURACIÓN** |
|---|---|---|---|
| 1. Un Paseo A Playa Ancha | 1903 | A. Massonnier | 2 min. 17 seg. |
| 2. La exposición de animales | 1907 | s/información | 1 min. 53 seg. |
| 3. Festejos en el Parque Cousiño | 1910 | s/información | 2 min. 3 seg. |
| 4. Gran revista militar en el Parque Cousiño | 1910 | Arturo Larraín Lecaros (se presume) | 2 min. 43 seg |
| 5. Inauguración del Palacio de Bellas Artes | 1910 | s/información | 1 min. 33 seg. |
| 6. Revista naval en Valparaíso | 1910 | Arturo Larraín Lecaros (se presume) | 1 min. 30 seg. |
| 7. Gran paseo campestre en el fundo del señor | 1910 | s/información | 24 seg. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Francisco Undurraga. | | | |
| 8. Los funerales del Presidente Montt, 1° y 2° parte | 1911 | Julio Chenevey | 9 min. 35 seg. |
| 9. Volación | 1911 | s/información | 1 min. 14 seg. |
| 10. El Mineral El Teniente | 1919 | Salvador Giambastiani | 13 min. 19 seg. |
| 11.Imágenes Reencontradas De Santiago, Años Veinte | 1920 | s/información. | 10 min., 47 seg. |
| 12. El Funeral De Luis Emilio Recabarren | 1924 | Carlos Pellegrín Celedón | 8 min. 8 seg. |
| 13. Combate Tani Loayza v/s Jimmie Goodrich | 1925 | s/información | 14 min |
| 14. El Corazón De Una Nación | 1928 | Edmundo Urrutia | 10 min. |
| 15. El cerro Santa Lucía | 1929 | Armando Rojas Castro | 10 min. 6 seg. |
| 16. Viña Del Mar, La Ciudad Jardín | 1930 | Eric Page | 15 min. |
| 17. Actividades del Liceo Valentín Letelier | 1930 | s/información | 13 min. 55 seg. |
| 18. Tierras Magallánicas | 1933 | Alberto María de Agostini | 50 min. |
| 19. Santiago | 1933 | Armando Rojas Castro | 10 min. 11 seg. |
| 20. Chile, Tierra De Encantos | 1937 | James A.Fitzpatrick. | |
| 21. Terremoto | 1939 | s/información | 14 min. |

**Tabla 1:** Listado documentales. Elaboración propia.

Los temas y asuntos de los que tratan estos registros, aunque variados, se concentran fundamentalmente en tres grandes ítems: la transformación del espacio urbano; la transformación del proceso productivo; y la caracterización del territorio nacional. En este caso nos centraremos en el primero de ellos puesto que que, en gran medida, la ciudad encarna los valores, imaginarios y ejes centrales de la concepción de espacio público, de ciudadano y de modernidad que se establecieron en aquellos años, donde el ejemplo más evidente fue el de la transformación del Cerro Huelén en el cerro Santa Lucía.

Destacamos en ésta etapa no sólo la consolidación de las ciudades sino el desarrollo de nuevos centros urbanos, proceso que fue más o menos el mismo en toda América Latina, y gracias al cual las ciudades adquirieron una fisonomía relativamente estandarizada. Las ideas acerca del espacio urbano de la elite estaban ciertamente vinculadas con la realidad socioeconómica y política de la burguesía europea en su época de mayor esplendor, tratándose en este caso de una burguesía industrial que necesitaba “mostrarse” brindando un espectáculo de apogeo y bonanza.

Si la población urbana en el Chile de 1813 era de aproximadamente el 10 por ciento de la población total del país, en 1920 esta constituía el 42.8 por ciento, uno de los porcentajes más altos de América Latina, debido en gran medida a la urbanización de una parte del peonaje itinerante. Una población de esa envergadura constituía un desafío mayor a la hora de administrar los centros urbanos. La fotografía ya había destacado la centralidad de lo urbano en el proceso de construcción del país, enfatizando el embellecimiento de las ciudades y el progreso ¿cuál es entonces la diferencia entre la fotografía y el cine documental? ¿qué es lo que caracteriza y distingue a este nuevo dispositivo en la construcción de un imaginario social?

**La ciudad "habitada"**

En el periodo previo a la Independencia, las ciudades habían ido adquiriendo centralidad como ejes de la organización administrativa y centros de intercambio de productos y de personas. A nivel práctico, la ciudad cumplía una función importante a la hora de facilitar el intercambio de bienes y servicios pero también cumplía una función simbólica, asociada con el prestigio, la alta cultura y por tanto con las elites criollas. Recordemos que "la ciudad –en rigor, la sociedad urbana- era la forma más alta que podía alcanzar la vida humana, la forma "perfecta", según había sostenido Aristóteles […] Y a ese ideal parecía tender el mundo mercantilista y burgués que era, cada vez más, un mundo de ciudades" (Romero, 2001: 10-11). La vida cotidiana se organizaba entonces en las ciudades y ésta se iba transformando de acuerdo a estos requerimientos de orden práctico de los sujetos que habitaban en ellas.

Entendemos como cotidiano a lo que pasa todos los días, es decir cotidiano es justamente lo que pasa cuando no pasa nada. Lo cotidiano implica una ruta, un movimiento espacio – temporal desde un punto a otro, una rutina, en el sentido de una "ruta que vuelve a hacerse día a día; de un movimiento rotatorio que regresa siempre a su punto de origen" (Gianinni, 1995: 21). En la geografía que nos es cotidianamente más familiar, se podría hablar, por una parte, de itinerarios, de ejes o de caminos que conducen de un lugar a otro y han sido trazados por los hombres; por otra parte, de encrucijadas y de lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen, que fueron diseñados a veces con enormes proporciones para satisfacer, especialmente en los mercados, las necesidades del intercambio económico y, por fin, centros más o menos monumentales, sean religiosos o políticos, construidos por ciertos hombres y que definen a su vez un

espacio y fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y otros espacios. De esta forma la ciudad se adapta a sus usuarios pero también los transforma.

**Imagen 1.** Viña Del Mar, La Ciudad Jardín (1930).
**Fuente:** Archivobello.uchile.cl

"La relevancia de estudiar lo cotidiano precisamente radica en que es allí donde *se hace, se deshace y se vuelve a hacer* el vínculo social, es decir, las relaciones entre los hombres" (Lindón, 2000: 9; énfasis original). De esta manera y en esta etapa de desarrollo del país, las personas aprenden de la ciudad viviéndola pero también mirándola y para esto, las tecnologías que amplifican la mirada sirven de apoyo, pues no se trata solamente de "conocerla" sino de "aprender a usarla" de acuerdo a los cánones y moldes impuestos en la época por aquellos que podían permitirse esta labor: es decir la elite y las instituciones creadas por ésta para apoyar esta labor.

Ya la fotografía se había perfilado como un dispositivo de poder puesto que establecía un nuevo código visual que "altera y amplía nuestras nociones de lo

que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar" (Sontag, 2006: 15), la fotografía por tanto era una nueva gramática que establecía a la vez una ética de la visión. Como dispositivo tecnológico además tiene la capacidad de reproducir exactamente la realidad externa dotándola de un carácter documental y haciéndola aparecer como "el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social" (Freund, 1993: 8).

Sin embargo, es necesario recordar que "el ojo que mira a través del objetivo de una cámara no es un ojo objetivo y neutral, sino que está cargado de ideología, actitudes, prejuicios y valores" (Correa, 2011: 111) y, en la época a la que nos referimos este operador rápidamente forma parte de la clase social dominante. De esta manera, la fotografía va adquiriendo la capacidad de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales más altas que son sus primeras y principales y usuarias, y va aprendiendo a interpretar, a su manera, los acontecimientos de la vida social en la que se inserta. Por tanto se pone al servicio de la clase social dominante, "la que tenía en sus manos el poder verdadero: industriales, propietarios de fábricas y banqueros, hombres de Estado, literatos y sabios y todo aquel que pertenecía a los medios intelectuales [de París]" (Freund, 1993: 24) y por extensión de América Latina.

El cine por su parte, se hace cargo de la mirada propuesta por la fotografía, limitándose durante el primer periodo a las "actualidades" que se presentaban antes de la proyección de películas extranjeras y como intermedio de espectáculos circenses. Así se proyectan acontecimientos de diversa índole como la llegada a Valparaíso de un acorazado argentino; eventos militares; actos conmemorativos del Centenario de la Independencia; actividades del presidente; inauguraciones de edificios públicos, puentes, caminos, ferias, etc. Este cine silente no muestra gran originalidad en relación a los temas abordados en la fotografía salvo por un punto que, a nuestro juicio, resulta interesante y es que mientras que en la fotografía se

muestra una ciudad monumento, una ciudad cementerio, una ciudad “congelada” en el tiempo en el cine aparece una ciudad “habitada”, inmersa en la vida cotidiana, recogiendo los itinerarios que realizan las personas en ella. El tiempo viste la categoría espacial. No se trata solo del reconocimiento del territorio y del progreso en la lógica del museo fotográfico, en el cine se plasma “el testimonio de la era industrial”, al decir de Mouesca, en el tiempo productivo.

**Imagen 2.** El Mineral El Teniente (1919).
**Fuente:** Cinetecadigital.ccplm.cl

Este último punto es esencial para comprender el giro cualitativo de esta imagen en movimiento en relación a las posibilidades normalizadoras de la fotografía.

**La oligarquía chilena y los “otros”**

En conjunto con un control político consolidado, desde la ciudad capital se controló la “expansión del territorio y la inversión de la riqueza nacional”, todo lo cual le reportó considerables beneficios. Esta supremacía contribuye a explicar la razón del asentamiento de las élites provincianas en Santiago, ciudad que desde la década de 1870 ofrecía, para tentación de sus figuras ilustradas, un aparato administrativo en expansión. Esta especie de imantación generada sobre el resto

del país también favoreció la consolidación, hacia las postrimerías del siglo, de una clase media cada vez mejor perfilada. “En lo que a oligarquía se refiere, habría que hablar del abandono de la hacienda con motivo de la seducción ejercida por Santiago. De hecho la sofisticación de sus rituales mundanos corre a la par con este flujo migratorio. Pronto el campo se transformó en el ocasional lugar de veraneo con frecuencia remodelado a fin de perpetuar, aunque en un registro más bucólico, el temple refinado de las ceremonias urbanas” (Vicuña, 1996: 23 – 24).

De acuerdo a Subercaseaux, aunque se refiera a la literatura en específico y no al cine, en el siglo XIX, “el país equivale, en gran medida, al *vecindario decente*, a la elite o a quienes aspiraban a serlo” (2007: 6; énfasis original). La oligarquía chilena goza a comienzos de siglo de una situación tal que le permite acceder a la condición de clase ociosa y como tal, debe dotar de un sentido estético y político a esta posibilidad. Así, se establecen una serie de actividades que permiten la reproducción social de la misma y la instauración de un *ethos* compartido, expandible hacia las restantes clases sociales como lo son las celebraciones de fiestas patrias, la conmemoración de fechas históricas como el Centenario de la Independencia y otras. Todas estas “mostradas” en las imágenes del cine documental bajo la misma etiqueta de “acontecimientos”.

**Imagen 3.** Un Paseo A Playa Ancha (1903)

**Fuente:** Cinetecadigital.ccplm.cl

Es así como, "mediante el control que ejercía sobre el Estado, fue la élite quien elaboró la identidad nacional, con lo cual hizo posible la articulación de grupos diversos en torno a una identidad creada desde el estado" (Vicuña, 1996: 32 – 33) un estado-nación cuya posibilidad de ser está relacionada con "[…] una estructura de poder, del mismo modo en que es producto del poder" (Quijano, 2000: 226).

Como ya habíamos indicado habitar la ciudad no implicaba reconocer solamente sus espacios, sino que aprender a utilizarlos de acuerdo a ciertas normas provistas por la elite que, a su vez, tenía que distinguirse del resto de la población y para eso "[…]en su compulsivo afán por ascender y colocarse, debía adquirir refinados modales y un saber decir como las formas de su blanqueamiento y occidentalización" (González, 1999: 87). El modelo seguido era el del viejo continente.

En general, para el grueso de la oligarquía con tiempo de ocio suficiente, se predican "…paseos por parques ingleses, en carruajes atalajados como los

mejores de París y Londres, cenas y comidas en restaurante de lujo; kermesses elegantísimas, espectáculos con artistas célebres" (Barros y Vergara, 1978: 38). La ciudad, hecha como un traje a la medida, debía permitir la realización de estas actividades.

El "modo de ser aristocrático", operó entonces en dos direcciones: "hacia adentro dio a los miembros de los grupos oligárquicos una base conjunta de significados compartidos que les permitió identificarse como iguales, hacia afuera condicionó las formas cómo ellos interpretaron la realidad de su época y, sobre todo, se enfrentaron con ella" (Barros y Vergara, 1978: 27).

De acuerdo a estos mismo autores, las diferenciaciones propuestas hacia afuera se articularon en una matriz bastante simple. Por un lado racial, discriminando entre descendientes de españoles o europeos, criollos, mestizos e indígenas; por otra, económica cuyo eje era, en el fondo, la posesión o no de medios de producción. Esta distinción está al origen de la diferenciación "sociedad" – "pueblo" y de la discriminación que produjeron las oligarquías para autointerpretarse y diferenciarse del resto de la población del país.

La exclusión entonces, se puede entender "no como un acto positivo de prohibición y represión, sino como un acto negativo de no invitación a compartir una determinada realidad propia: ni en sus aspectos materiales (económicos), ni simbólicos: es decir, en el espacio en que estos tomaban la forma de un ritual entre iguales" (Barros y Vergara, 1978: 61).

En el cine, a diferencia de la fotografía que también excluyó a quienes no eran parte de la clase privilegiada, aparece ese otro actor vinculado a la producción y a la sobrevivencia y ya no se trata solo de la elite criolla, también aparece el pueblo. Por ejemplo, en la película "El Mineral El Teniente" (1919) "[…] se registra el

contraste de clases sociales  en lo cotidiano del trabajo en la mina” (CCPM, 2011: 9).

**Imagen 4**. El Mineral El Teniente (1919)

**Fuente:** Cinetecadigital.ccplm.cl

Las transformaciones arquitectónicas realizadas en Santiago en este periodo y mostradas con gran orgullo en los primeros registros documentales realizados en el país, hacen visible la segregación espacial que  “ya fuere mediante la acción del intendente o a través del concurso de los particulares, tendió a volver más visible la desigualdad existente entre las ciudades separadas por el “camino de cintura” (Vicuña, 1996: 104).

En síntesis, si bien el cine documental muestra a la clase productiva que no era parte de la imagen fotográfica, también al presentar el progreso, materializado en las imágenes de ciudades que replicaban la organización espacial de las grandes urbes extranjeras de referencia, hace evidente el lugar de las elites y su diferencia con los otros grupos sociales: por el tiempo de ocio del que disponían y los modales que los separaban del resto. El cine, a diferencia de la fotografía, es un

espectáculo de masas que no sólo llega a la misma elite sino que también a esos otros antes excluidos, haciendo evidentes en la imagen las diferencias que ya podían verse a nivel urbano.

**Mecanismos "disciplinantes"**

La elite de la época impulsó una misión civilizadora siguiendo las influencias de la Europa moderna de acuerdo a un "modelo ideológico evolutivo y lineal, conducente al progreso en donde la barbarie debía ser superada por la civilización propuesta desde las clases superiores asociadas al poder" (Nuñez, 2010: 93-94), por tanto y a pesar de la necesidad de distinguirse del resto, había que civilizar a esos otros, amenazantes del orden que se quería imponer como norma de vida.

Estos modelos de civilidad, al decir de González, son también patrones de conducta, y moldes de disciplinamiento corporal que son coherentes con "proyectos políticos cuyas implementaciones están lejos de ser blandas" (1999: 74). El premio y castigo operará como regulador social, el estado será el encargado de administrarlos a través de las distintas instituciones que posee. Y el cine, a partir de la presentación de ejemplos, recomendaciones y moralejas difundirá estas propuestas. Ya era necesario hacerlo, el trabajador como tal era muy numeroso y se estaba organizando para luchar por sus derechos. La masividad está presente en el "Registro del funeral del líder obrero Luis Emilio Recabarren, que incluye imágenes del propio Recabarren dentro de su ataúd, junto a las escenas del multitudinario adiós, con cuadros de la ciudad de Santiago por donde transitó el cortejo, hasta el Cementerio General, compuesto por centenares de personas, miembros del partido comunista y amigos, para culminar con la despedida final y los discursos de los dirigentes, entre ellos Carlos Pellegrín, director del filme, a nombre de la Federación de Empleados Particulares de Curicó, la viuda y segunda esposa de Recabarren, la dirigente obrera Teresa

Flores, y los numerosos discursos de sus compañeros de partido" (CCPM, 2011: 29).

**Imagen 5.** El Funeral De Luis Emilio Recabarren (1924)

**Fuente:** Cinetecadigital.ccplm.cl

En estas condiciones el ejercicio del poder "se vehiculizaba a través de una proliferación de una serie de instituciones (talleres, escuelas, correccionales, hospicios, manicomios, cárceles) y de prácticas discursivas (constituciones, registros, censos, mapas, gramáticas, diccionarios, manuales de urbanidad y tratados de higiene) que conformaban todo un conjunto de *tecnologías especializadas* e instituciones de orden público que coercionaban, controlaban, sujetaban, regulaban, con docilidad el movimiento de los cuerpos para hacer de ellos subjetividades domesticadas –sujetos del estado- y poder neutralizar los peligros de agentes descentrados. Se las reconoce como *las disciplinas*, y su poder descansaba precisamente en una vigilancia escriturada" (González, 1999: 82; énfasis original).

Así el espacio simbólico permite identificar sujetos semejantes, porque hablan y escriben una lengua común y porque sus cuerpos simétricos se ajustan al mismo patrón. Estas serán algunas de las condiciones que van a permitir el

establecimiento de un orden mercantil (a nivel interno y externo). “Las nuevas formas de comunicación exigían que los cuerpos y las lenguas también unificaran sus lenguajes, así como los ferrocarriles, telégrafos y vapores acercaban territorios y ciudades” (González, 1999: 91), el cine prestará apoyo en esta tarea.

La segregación de espacios en la ciudad permitía establecer los límites entre lo que se considera la civilización –que queda dentro del muro- en un espacio cerrado, protegido y resguardado y donde la monumentalidad de las obras y edificios públicos, de los teatros, plazas y balnearios, escuelas y academias, mansiones y cementerios registrados por la fotografía y “animados” por el cine, parcelan la vida cotidiana en todas sus dimensiones. Lo que queda fuera de los muros, “fuera de la polis, es el espacio de la “barbarie”, la superficie lisa aún no estigmatizada por los signos de la escritura disciplinaria” (González, 1999: 100 – 101).

Las transformaciones operadas sobre la ciudad y sus alrededores fueron impulsadas por la élite que, en la mayoría de los casos fue también su principal beneficiaria, pero los “cambios urbanos también ejercieron alguna clase de influencia sobre los demás estratos sociales residentes en la capital” (Vicuña, 1996: 12) y estos fueron a favor en contra de los mismos. Es así que el modo de vida del pueblo quedó expulsado y confinado hacia los bordes, en el extramuro donde se permitía la existencia de las chinganas pero también se quería integrar a esos mismos bárbaros a condición de que domesticaran sus cuerpos (lenguaje y hábitos). Es decir, para poder integrarse debían transformarse, igual que la ciudad.

**Imagen 6.** Imágenes Reencontradas De Santiago, Años Veinte

**Fuente:** Cinetecadigital.ccplm.cl

"La transformación experimentada por Santiago en el curso de la segunda mitad del siglo xix, hace pensar que el carácter teatral tan propio de la ostentación, demandaba escenarios apropiados para el desarrollo de su trama. Tanto da si la moda, encarnación provilegiada del lujo, obedecía a una autoafirmación social o a una competencia entre individuos de una misma clase: lo cierto es que al tiempo que afirmaba su diferencia en tanto actor social, la élite habilitaba espacios para uso casi exclusivo de sus miembros. De esto se deduce que en el panorama citadino, cuando menos en términos ideales, ni habían de mezclarse unos con otros, ni tampoco debían confundirse" (Vicuña, 1996: 45) pero debían imitarse.

El mejor ejemplo de esta propuesta fue, sin lugar a duda, la proyección y diseño de un cierto tipo de espacio urbano llevada a cabo por Vicuña Mackenna[3], quien "logró transformar el cerro Santa Lucía, en el pasado un agreste peñón de rocas al descubierto, en un original parque y paseo público" (Vicuña, 2010: 43). Así, el espacio "bárbaro" de la naturaleza se transforma en espacio "civilizado" y por tanto en territorio. Los registros fílmicos de este proceso brindan una prueba concreta

[3] Intendente de Santiago entre 1871 y 1875.

de este cambio que además constituyó la expresión más acabada de sus ideas, y de muchos de los miembros de la elite, sobre el significado social del embellecimiento urbano. Construir un paseo resultaba ser la mejor forma de integrar a la ciudad un cerro antes marginal, pese a estar situado a escasas cuadras de su centro histórico, y permite retomar el tema de la higiene y el progreso, motores fundamentales de la obra urbanística de este intendente.

De esta manera, a partir de la presentación en el cine de la transformación del Cerro Santa Lucía construimos la metáfora del disciplinamiento de los cuerpos –pero no de todos los cuerpos- de los salvajes, de los indígenas no europeos y de allí el título de esta presentación "De Huelén a Santa Lucía" donde Huelén es el nombre original del cerro que luego es civilizado y bautizado como Santa Lucía. La transformación del espacio de la ciudad implica también el ejercicio simbólico de la transformación de los cuerpos que habitan en él. Y adaptarse es aceptar el modelo propuesto por la elite, a nivel económico y conductual.

**A modo de cierre**

El cine, a diferencia de lo que hace la fotografía, introduce la categoría de tiempo en la imagen animada y al hacerlo se introduce también en el "tiempo" de la vida cotidiana. La organización de este tiempo estará relacionada con el progreso, y este a su vez se vinculará con la transformación. Pero no cualquier cambio es el que se espera, sino el cambio en una dirección determinada por quienes "son" el poder, es decir por la elite. Por tanto el tiempo de esta etapa y que encontramos en el cine revisado en el periodo es el tiempo "moderno" y productivo.

Tanto el tiempo como el espacio presentados por el cine documental, están determinados por la concepción de ellos de la oligarquía chilena, primero porque está representado por las películas extranjeras que llegan de fuera lo que coincide

con la apropiación de estos dispositivos visuales por parte de la elite y continúa la tarea de modelar una mirada iniciada por la fotografía. La ciudad presentada es una ciudad hecha a la medida de esa elite. Es un espacio organizado para "lucirse" y "mostrarse", para reconocerse y también para distinguirse de esos otros que no son como ellas porque no son dueñas de su tipo.

El "lugar" de esos otros es la tramoya, tras bambalinas, fuera de los muros de la civilización. Pueden entrar pero sólo si aceptan transformar sus cuerpos, estos tendrán que ser domesticados, funcionales a la propuesta de desarrollo emprendida tras la independencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Barros, L., & Vergara, X. (1978). *El modo de ser aristocrático*. Santiago: Ediciones Aconcagua.

Castro-Gómez, S. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Lander, E. (comp.) (pp. 246 – 257). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.

Centro Cultural Palacio de La Moneda, Cineteca Nacional de Chile (2011) *Imágenes del centenario 1903 – 1933. Documentos históricos II.* Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Chihuailaf, E., Jocelyn-Holt, A., Martinic, M., Montecino, S., Salazar, G., & Nuñez, L. (2010). *La construcción cultural de Chile*. Santiago: Ediciones Cultura / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Giannini, H. (1995) *La "reflexión" cotidiana.* Editorial Universitaria, Santiago Chile.

González Stephan, B. (1999). Cuerpos de la Nación: cartografías disciplinarias. Revista *Anales* N° 2, ejemplar dedicado a Ciudadanía y Nación (71-106)

Lindon, A. (coord.) (2000). *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial en coedición con El Colegio Mexiquense y el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Univ. Nal. Autónoma de México.

Mouesca, J. (2005) *El documental chileno*. Santiago: LOM ediciones.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.* Lander, E. (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.

Romero, J. L. (2001) *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A.

Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen.* Barcelona: Gustavo Gili.

Santa Cruz, E. (2014) *Prensa y Sociedad en Chile. Siglo XX.* Santiago: Editorial Universitaria.

Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales S.A.

Subercaseaux, B. (2007). Literatura, nación y nacionalismo. En *Revista Chilena de Literatura* N° 70 (5-37).

Vicuña, M. (1996) *El París americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo xix*. Santiago: Universidad Finis terrae.

Vicuña, M. (2010). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite.* (2ª ed.), Santiago: Catalonia.