SEMINARIO DE CRITICA – AÑO 2014

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

N° 193

"Imágenes en movimiento. De una arqueología documental a los primeros cinematógrfos porteños"

Autores: Arq. Ileana Versace.

Comentaristas:
Mónica Lacarrieu y David Dal Castillo

29 de agosto de 2014 12:30 hs

Imágenes en movimiento.
De una arqueología documental a otras miradas sobre los primeros cinematógrafos porteños

Ileana Versace, IAA, FADU, UBA

Este trabajo da cuenta de un recorrido que involucra la búsqueda, el relevamiento y el procesamiento de una serie de planos de cinematógrafos y la propuesta de otras miradas sobre esa arquitectura. La vacancia del tema en la historiografía local despertó las inquietudes iniciales acerca de esas proto-salas, en tiempos del nacimiento del cine como espectáculo público en la ciudad de Buenos Aires. Asimismo, implicó el desafío de indagar en otro tipo de fuentes que pudieran brindar información gráfica sobre los primeros lugares destinados a exhibiciones cinematográficas. La documentación hallada exige miradas divergentes de aquellas usuales en los textos de historia de la arquitectura, donde las obras se muestran en una instantánea, otorgándoles un carácter estático y permanente. Por el contrario, aquí se entiende la materialidad en un sentido dinámico y por lo tanto efímero, y se propone la observación como secuencia de imágenes en movimiento. Estas películas, de distinta duración, permiten establecer comparaciones multiescalares, donde las configuraciones de la sala, el edificio y el lote manifiestan diverso tipo de relaciones con las dimensiones imaginarias, reales y simbólicas del espacio.

Los cines en los textos

En la mayor parte de la historiografía de la arquitectura local, son escasas las referencias a edificios destinados a espectáculos públicos, y en los pocos casos en que son mencionados, el foco suele estar puesto en aquellas obras consideradas consagradas, donde el valor reside en el reconocimiento del autor o en los aspectos estilísticos. La mirada sobre estos cinematógrafos, como manifestación de una arquitectura muchas veces no profesional y estilísticamente impura, intenta subvertir estas valoraciones.

Los enfoques de estos textos dejan afuera, en principio, las primeras cuatro décadas de historia de la arquitectura de los cines, teniendo en cuenta el tiempo transcurrido entre la primera proyección del cinematógrafo Lumière en Buenos Aires (1896) y las inauguraciones de las salas más publicadas (Cine-Teatro Ópera en 1936 y Cine-Teatro Gran Rex en 1937). Incluso es negada la propia temporalidad de las obras seleccionadas por los autores, donde no son tenidas en cuenta las instancias anteriores ni las posteriores.

Las ediciones revisadas evidencian la utilización de las imágenes como ilustraciones de esos edificios, congelados en el momento de su consagración. Los planos y fotografías que acompañan los textos se incluyen para ser vistos por el lector pero no son mirados por los autores en el relato escrito, siendo relegado a un segundo plano el rol discursivo de la imagen. Esta decisión editorial, reforzada por la repetición de las

mismas imágenes en distintas publicaciones, abona la concepción de la arquitectura como materialidad estática y permanente, tendiente a confundir la obra con la imagen de la obra.

A excepción del libro de García Falcó y Méndez, *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*[1], que propone un catálogo de las salas de cine porteñas desde un enfoque patrimonialista, no se han publicado estudios específicos acerca de la arquitectura de los cines locales. En las historias generales de la arquitectura argentina, las salas de cine aparecen representadas fundamentalmente por una serie de obras de la década de 1930. En algunos casos se las incluye como parte de la producción de arquitectos reconocidos, y en otros se las muestra como objeto de discusiones de índole estilística, donde se presentan como oposiciones las formas del Movimiento Moderno y las del *Art Déco*.

En *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*[2], Liernur refiere a algunas salas de cine bajo los subtítulos "El Art Déco"[3] y "El modernismo como campo de experimentación"[4]. En el primer caso, define como sedes del *Art Déco* los lugares para los nuevos espectáculos de masas: el cine, el jazz, el tango y el cabaret. Destaca algunas obras en particular, como el cine teatro Palais Royal (Buenos Aires), el cine Majestic (San Miguel de Tucumán) y el Palacio del Cine (Bahía Blanca); y hace una mención especial a la figura de Alberto Bourdon, como autor del Ópera y de los cines Suipacha, Cataluña y Astral. Solo el Ópera y el Majestic aparecen fotografiados, y en su epígrafe el autor sostiene: "Con sus exhibicionistas juegos formales en los que se banalizaban todos los temas y técnicas posibles, a diferencia de las modestas versiones de los suburbios, el *art déco/jazz style* se asumía a su vez a sí mismo como una forma 'artística' de ese proceso de consumo". Aparecen entonces las ideas de "exhibicionismo" y "banalización" asociadas a las formas que este estilo adopta en los edificios dedicados a espectáculos masivos. Por otra parte, en la sección dedicada al modernismo, incluye el *hall* del Gran Rex, de Alberto Prebisch, como "el más acabado espacio moderno de un edificio consagrado", agregando "si el equilibrio y la parquedad lingüística definen la arquitectura de este período, el edificio los postula desde la fachada, plana y sencilla, que denuncia las estridencias del contexto inmediato". Si bien no queda claro si se refiere al entorno de la calle Corrientes o a la fachada del Ópera, se evidencia en la comparación una valoración de la estética moderna por sobre el *Art Déco*. En cuanto a las imágenes, se le dedica a la obra una página, compuesta por una fotografía contemporánea del hall, y tres fotografías históricas de la sala y de la fachada.

Francisco Bullrich, en *Arquitectura Argentina Contemporánea*[5], solo muestra dos fotografías interiores del Gran Rex, obra a la que no se hace mención en el texto. Por su parte, Federico Ortiz y Ramón Gutiérrez, en *Arquitectura en la Argentina. 1930-1970*[6], incluyen la misma obra a través de la figura de Alberto Prebisch, de quien destacan su rol como promotor de la arquitectura moderna en la Argentina, desde una perspectiva

---

[1] García Falcó, Marta y Méndez, Patricia. 2010.

[2] Liernur, Jorge Francisco. 2008.

[3] *Ibídem.* Pp. 126-138.

[4] *Ibídem.* Pp. 214-220.

[5] Bullrich, Francisco. 1963.

[6] Ortiz, Federico y Gutiérrez, Ramón. 1972.

eurocéntrica: “La obra sirvió de modelo a muchas de las salas que se construyeron luego en el país, sin alcanzar el nivel de esta realización, que muy bien puede parangonarse a muchos de los ejemplos que estamos acostumbrados a ver reproducidos en publicaciones extranjeras de la época”.

Entre las publicaciones periódicas, cabe mencionar la colección *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*[7], donde se encuentran algunas referencias a las salas cinematográficas, en las partes dedicadas al *Art Déco*[8] (De Paula, Gómez, Nicolini) y al racionalismo[9] (Ortiz). En el primer texto la mención a los cinematógrafos se encuadra dentro del párrafo dedicado a los edificios de confort y esparcimiento, donde aparecen fotografiados los cines Palais Royal (Buenos Aires) y Majestic Palace (San Miguel de Tucumán). En el segundo artículo, se muestran una fotografía exterior nocturna y un corte longitudinal del Gran Rex, pero la obra no es mencionada en el texto.

El tratamiento que estas publicaciones hacen de los cines se presenta como una oportunidad para abordar el proceso de nacimiento y consolidación de un nuevo programa urbano, que desafía, entre otras cuestiones, la mirada sobre la modernidad, representada por los antagonismos y protagonismos señalados. Desde esta perspectiva, los cinematógrafos podrían encarnar la primera arquitectura moderna, antes del movimiento moderno en arquitectura. Por otra parte, el espacio mismo no es objeto de estudio en estos casos, asunto abonado por la disociación entre textos e imágenes y entre imágenes y obras. Se revisa aquí la utilización de las imágenes como ilustraciones de textos en las construcciones discursivas, mediante la propuesta de nuevas miradas sobre documentos inéditos de una serie de obras, que implican a su vez otras visiones sobre la arquitectura de esos cines.

Imágenes de cines

En virtud de la vacancia mencionada, y dado el hecho de que las primeras salas de cine porteñas se encuentran desaparecidas casi en su totalidad, la mirada sobre esta arquitectura está sostenida en un extenso trabajo de arqueología documental. A partir de lo que podría considerarse el primer listado oficial de cinematógrafos, publicado por el Cuerpo de Bomberos de la ciudad de Buenos Aires en 1910, en un informe sobre la construcción y seguridad contra incendios de salas teatrales[10], se relevó en el Archivo de Planos Domiciliarios de AySA la documentación correspondiente a los lotes allí enumerados.

Tal como lo atestiguan las memorias municipales, en los últimos años de la década de 1900 las salas cinematográficas habían proliferado por toda la ciudad, y las inspecciones que recibían en términos de seguridad e higiene, procuraban que estas construcciones cumplieran con los requisitos existentes para los

[7] Waisman, Marina (coord.). 1980.

[8] De Paula, Alberto S. J. y Gómez, Raúl Arnaldo. 1980. Pp. 163-166.

[9] Ortiz, Federico. 1980. P. 178.

[10] Calaza, José María. 1910. Esta publicación fue realizada en el marco de las conmemoraciones del Centenario de la Revolución de Mayo, y obtuvo premios en la Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres, y en la Exposición Industrial.

teatros. Ya en 1908 se hacía mención a una ordenanza en estudio, que contemplaría disposiciones especiales para los cinematógrafos, finalmente sancionada en 1910.

El informe realizado por José María Calaza, se edita en este contexto de innovación en los espectáculos públicos y de revisión de la normativa edilicia. Este documento resulta doblemente valioso, por un lado porque se trata del primer manual oficial para la construcción y la seguridad contra incendios donde se incluyen los cinematógrafos; y por el otro, porque da cuenta del universo de locales destinados a la sociabilidad urbana a escala masiva (cerca de 30 teatros, 91 cinematógrafos, 44 centros sociales, 2 circos y 8 cafés conciertos). A pesar de que el foco de la publicación está puesto en las salas teatrales (ampliamente documentadas), cuando las salas cinematográficas las triplicaban en cantidad, resulta curioso que se constituya en la única fuente de carácter oficial capaz de brindar información acerca de las ubicaciones de los sitios más numerosos destinados a espectáculos públicos.

En la parte correspondiente a los cinematógrafos, el informe menciona que a estos establecimientos se les aplicaba la reglamentación municipal correspondiente a puertas de salida e higiene, y que en lo referente a otros modos de seguridad, se les obligaba a tener establecimientos fijos contra incendios, al igual que los teatros. Si bien no se incluye documentación, se anexa un cuadro con el listado de cinematógrafos en espacios cubiertos existentes en la ciudad, con sus respectivas ubicaciones y la clase de servicio contra incendio de la que disponían (estanque de incendio, establecimiento fijo y forma de provisión del establecimiento).

A partir de los domicilios listados, se realizaron la búsqueda, el relevamiento y el procesamiento de los planos correspondientes a cada uno de los lotes en el Archivo de Planos Domiciliarios de AySA. Este archivo se formó a partir de la aprobación del Reglamento para la instalación del sistema domiciliario propuesto por la Comisión de Obras de Salubridad en 1887, la cual determinó la obligatoriedad de presentar planos reglamentarios previamente a la solicitud de conexión a los servicios de agua y cloaca. Los planos domiciliarios fueron elaborados con el objetivo específico de cumplir con los requerimientos mencionados, por lo tanto solo incluyen el detalle de las plantas y algunos cortes esquemáticos de los edificios, con sus respectivos tendidos sanitarios, y no cuentan, por ejemplo, con registros de fachadas. Si bien se han revisado otros repositorios, como el Archivo Fotográfico del AGN, no ha sido posible hallar documentos que pudieran complementar esta información.

De los 91 cinematógrafos mencionados, se obtuvo documentación de 67 de ellos, ya sea por la imposibilidad de compatibilizar las numeraciones de las calles de los casos restantes o porque los expedientes no estaban disponibles en el archivo. Cada uno de los expedientes de esos lotes contaba con una serie de planos, de los que se seleccionaron aquellos que podían dar cuenta del uso cinematográfico y de su antecedente. Por ejemplo, el lote ocupado por el Politeama (Corrientes 1439), fue en 1893 una escuela, en 1906 un salón, desde 1907 el mencionado cinematógrafo, y a partir de 1924 un restaurante, por lo tanto se redibujaron sólo dos planos, el de 1906 y el de 1907. Según este criterio, se reprodujeron cerca de 300 planos, con los que se constituyó un nuevo archivo documental.

Las primeras observaciones sobre los materiales gráficos arrojaron diferencias de grado, según el tipo de información que hacía referencia al uso cinematográfico. Se encontraron planos con huellas arquitectónicas (dibujos de butacas o pantallas), con referencias textuales (palabras como “biógrafo” o “cinematógrafo”), con información sobre locales compatibles (salones o clubes), o sin datos relevantes. Esta distinción permitió seleccionar los casos con mayor grado de información arquitectónica (17 salas), para el análisis comparativo entre los planos de un mismo lote y entre los planos de distintos lotes.

En una segunda aproximación, la historia de cada uno de los 17 cinematógrafos seleccionados fue reconstruida a partir del montaje de una serie de planos que, a modo de película, reproducen una visión dinámica de la arquitectura. Al mismo tiempo, los planos permiten distintos acercamientos, en las escalas de la sala, del edificio y del lote. Estos espacios son entendidos en diversas dimensiones, según las cuales el espectáculo cinematográfico opera en el lugar de lo imaginario; la sala, el edificio y el lote como sitios reales; y las valoraciones culturales en el mundo de lo simbólico.

Figura 1. Gráfico comparativo de los planos correspondientes a los 17 cinematógrafos seleccionados ordenados por década, donde se señalan dimensiones y tipologías de los accesos y las salas. (en elaboración)

Las primeras observaciones sobre los materiales gráficos arrojaron diferencias de grado, según el tipo de información que hacía referencia al uso cinematográfico. Se encontraron planos con huellas arquitectónicas (dibujos de butacas o pantallas), con referencias textuales (palabras como “biógrafo” o “cinematógrafo”), con información sobre locales compatibles (salones o clubes), o sin datos relevantes. Esta distinción permitió seleccionar los casos con mayor grado de información arquitectónica (17 salas), para el análisis comparativo entre los planos de un mismo lote y entre los planos de distintos lotes.

En una segunda aproximación, la historia de cada uno de los 17 cinematógrafos seleccionados fue reconstruida a partir del montaje de una serie de planos que, a modo de película, reproducen una visión dinámica de la arquitectura. Al mismo tiempo, los planos permiten distintos acercamientos, en las escalas de la sala, del edificio y del lote. Estos espacios son entendidos en diversas dimensiones, según las cuales el espectáculo cinematográfico opera en el lugar de lo imaginario; la sala, el edificio y el lote como sitios reales; y las valoraciones culturales en el mundo de lo simbólico.

Figura 1. Gráfico comparativo de los planos correspondientes a los 17 cinematógrafos seleccionados ordenados por década, donde se señalan dimensiones y tipologías de los accesos y las salas. (en elaboración)

Las primeras salas

La irrupción de la cinematografía en la Argentina se dio en un contexto de expansión de los espectáculos populares, que Beatriz Seibel agrupa bajo el término "teatralidades"[11], mediante el cual distingue aquellas manifestaciones tradicionales de otras no dominantes. En términos espaciales, podría decirse que mientras las primeras se llevan a cabo en una sala con escenario, las segundas se realizan en lugares con distinto grado de indeterminación material. En este sentido, resulta muy ilustrativo el listado de oferta recreativa que se detalla en el resumen de la recaudación del año 1903 en la ciudad de Buenos Aires, que incluye: teatros, circos, centros sociales, fiestas de carnaval, bailes, cafés cantantes, canchas de pelota, billares, juegos, canchas de bochas, montañas rusas, fonógrafos, gabinetes ópticos, organistas, músicos ambulantes, carreras de bicicletas, calesitas, panoramas, cinematógrafos, linternas mágicas y salones de títeres.[12]

Comparativamente con otras atracciones urbanas, en los años subsiguientes se evidencia un acelerado crecimiento de los cinematógrafos. La memoria municipal de 1905 menciona que existían en la ciudad 16 teatros, 2 circos, 1 salón de vistas cinematográficas y 6 cafés cantantes.[13] Para 1908, el equipamiento para espectáculos públicos se había multiplicado exponencialmente, sumando 21 teatros, 50 cinematógrafos en locales especiales y otros 50 instalados en bares, confiterías y cafés, 21 circos, 7 centros de diversiones, el Palacio de Novedades y el Pabellón de las Rosas.[14]

Los lugares de la cinematografía en la ciudad, en esta etapa primigenia, parecían recorrer un camino que iba de la instalación de todo tipo de juegos ópticos en sitios indeterminados a la aparición de los cinematógrafos como locales exclusivos para la exhibición de películas. Si bien como, se ha mencionado, para 1910 existían 91 salas en la ciudad (de las cuales se ha podido relevar la documentación correspondiente a 67 de ellas), en esta ocasión se estudian las 17 que presentan huellas materiales del uso cinematográfico, en tanto posibilitan nuevas indagaciones acerca de esta proto-arquitectura, vinculadas a las transformaciones de las salas, a la combinaciones de usos en los edificios, y a las duraciones en los lotes.

Un primer análisis cuantitativo de estos casos, arroja algunas consideraciones generales. En sus estadios iniciales, solo 5 edificios eran de uso exclusivo, 10 cinematógrafos convivían con usos asociados (bares, confiterías, cafés), y 2 compartían el inmueble con otros usos (comercios, viviendas, oficinas). En cuanto a las salas propiamente dichas, 10 de ellas sufrieron cambios a lo largo de su existencia, y solo 3 subsistieron a 1950, cuando la ciudad contaba con 174 salas.[15] En el cuadro que se detalla a continuación, puede verse que el número de planos por obra, es decir, de imágenes de las transformaciones a lo largo del tiempo, oscila entre 1 y 4 instancias, con duraciones que se extienden de 3 a 46 años. Asimismo, puede observarse que, aunque cerrado, solo subsiste un edificio, otros 7 se encuentran modificados, y los 9 restantes demolidos.

---

[11] Seibel, Beatriz. 1999.

[12] *Memoria de la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.* 1903. Pp. 17-18.

[13] *Memoria de la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.* 1905. P. 53.

[14] *Memoria de la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*. 1908. P. 471.

[15] Zúñiga, Guillermo (dir.). 1950.

En los apartados siguientes se proponen una serie de miradas sobre esos cines, en las que se ensayan relaciones entre distintas escalas y dimensiones espaciales, atravesadas por la temporalidad de su existencia. En el primero se observan yuxtaposiciones entre el espacio real de la sala y el espacio imaginario de la película; en el segundo las hibridaciones entre el cinematógrafo y otros locales en un mismo edificio; y en el tercero las continuidades entre el lugar real del lote y el lugar simbólico de la ciudad.

cines (domicilios)	**planos** (años)						**estado actual**
Belgrano 3272	1908	➤	➤	1933			demolido
Boedo 875		1919					modificado (supermercado)
Boedo 939	1909	➤	1928	➤	1949		modificado (farmacia)
Callao 252	1907						modificado (comercio)
Corrientes 683	1908						demolido
Corrientes 848	1908	1911-1918	➤	1932			demolido
Corrientes 1439	1907						demolido
Entre Ríos 2938	1909						demolido
Esmeralda 322	1908	➤	➤	1937	1948		demolido
Lavalle 915		1913	1926				modificado (farmacia)
Rivadavia 7352		1914-1919	1920	➤	➤	1956	modificado (iglesia)
San Juan 1900	1908	1915					modificado (café del biógrafo)
San Juan 2001			1923				modificado (comercio)
San Juan 3000	1907						demolido
Santa Fe 3371		1916	➤	1939			demolido
Serrano 2445		1917	➤	➤	1940		demolido
Suipacha 442			1924-1928	➤	1947		cerrado

Figura 2. Cuadro con el listado de los 17 cinematógrafos seleccionados, donde se indican la cantidad de planos revisados y sus correspondientes fechas.

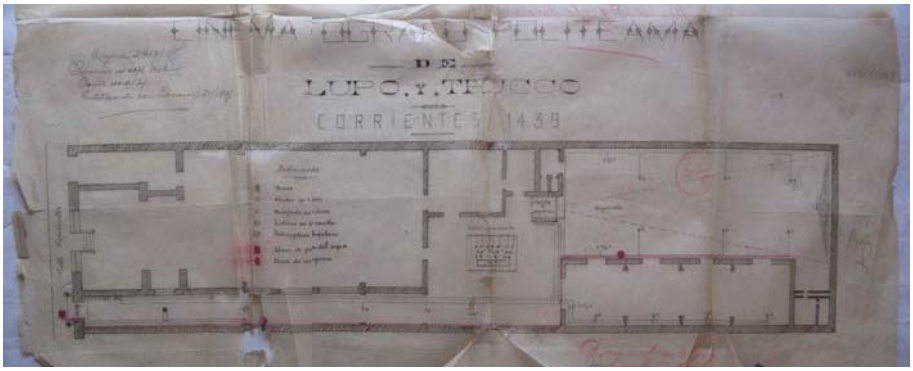
El cine en el espacio y el espacio en el cine

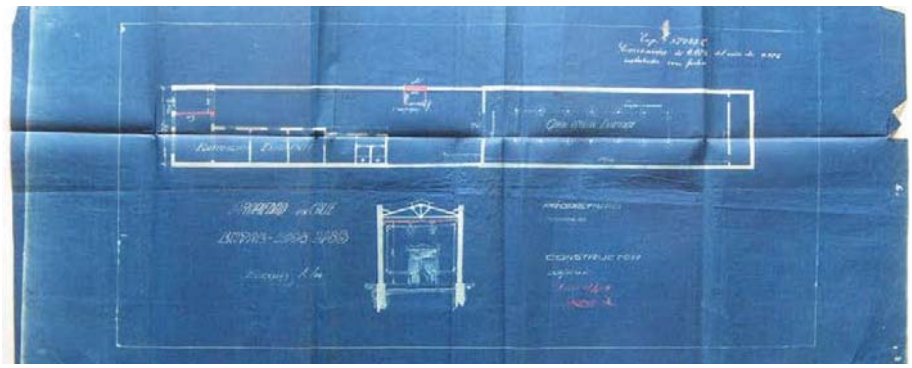
A diferencia de otros espectáculos públicos con antecedentes más remotos, el cine fue, en sus comienzos, una novedad que implicó nuevos modos de ver y nuevas prácticas colectivas. Estas novedad de la imagen en movimiento proyectada sobre una pantalla, puso en crisis la adaptación de locales y de tipologías, estrategia adoptada por las primeras salas, exigiendo ciertas innovaciones arquitectónicas. Con el aumento de la concurrencia del público a las funciones, crecían las salas, en dimensiones y localidades, y se ampliaban los accesos, no solo en superficie sino también en altura. Los grandes *halls*, ausentes de las primeras

configuraciones arquitectónicas de los cinematógrafos, respondían tanto a los requerimientos publicitarios de los exhibidores como a los rituales propios de esta práctica social: esperar, encontrarse, ver, mostrarse.

En el espacio de la sala de las obras analizadas, lugar de reunión de los espectadores frente a la pantalla, se evidencian diversas configuraciones arquitectónicas, y en algunas de ellas se registran además una serie de transformaciones que involucran, dependiendo del caso, la disposición de las butacas y la adaptación del área de proyección para la incorporación de un escenario destinado a representaciones teatrales. La documentación relevada provee información acerca de las modificaciones que sufrieron las salas en sus sucesivas etapas, y de las similitudes y diferencias entre aquellas que no fueron sometidas a alteraciones de relevancia a lo largo de su existencia.

Si bien, como se ha mencionado, se seleccionaron aquellos casos que registran huellas físicas de usos cinematográficos, estos rastros implican gradientes en cuanto a su determinación material. Por ejemplo, en la sala de Corrientes 1439 solo aparece una sala de proyección, y en la de Entre Ríos 2938 una boletería. Más allá de estos locales anexos, los cines no dejan de ser grandes salones con espacio para la distribución de sillas o butacas frente a una pantalla.





Figuras 3 y 4. Planos domiciliarios de los cinematógrafos ubicados en Corrientes 1439 (1907) y Entre Ríos 2938 (1909).

En cuanto a los casos que no han sufrido transformaciones posteriores, a excepción del cinematógrafo ubicado en Callao 252, donde la sala se resuelve en planta baja, las demás salas cuentan con una platea y un entrepiso de palcos con forma de herradura. Esta solución, claramente tomada de la tipología teatral de sala a la italiana, se distingue de ella por no responder a las necesidades visuales ni acústicas -ya sea que se trate de la proyección de una película o de la representación de una obra-, que requieren ciertas relaciones de distancia y proporciones volumétricas entre las partes que componente el espacio. En estos casos, las dimensiones de la sala responden a las posibilidades que brinda el lote, es así como se encuentra la adaptación de esta tipología en terrenos que van de los 8,66m de ancho (Boedo 875), hasta un máximo de 18m (Corrientes 683). También estos casos resultan los más extremos en cuanto a las relaciones proporcionales entre el ancho y el largo, siendo 1-4 y 2-3 respectivamente. Las salas tienden a ocupar toda superficie disponible, independientemente de los aspectos formales o cualitativos del espacio resultante, en directa relación con el propósito de obtener del terreno la mayor rentabilidad posible.

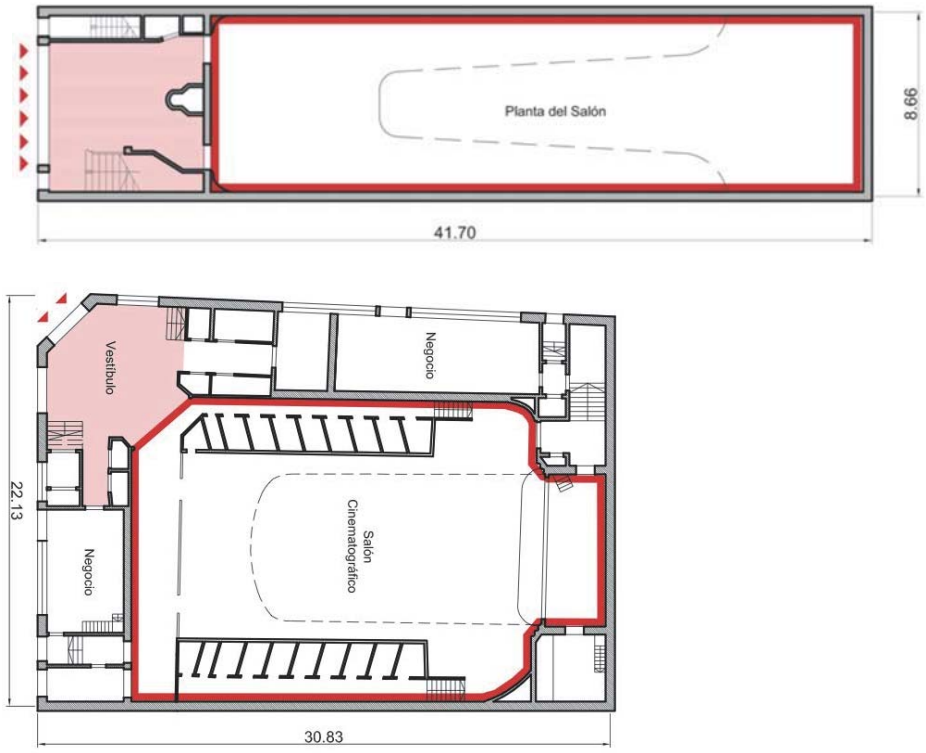


Figura 5. Gráficos comparativos de proporciones de salas con planta en herradura (Boedo 875 y Corrientes 683).

En cuanto a la posibilidad que brindaban estas salas cinematográficas de realizar representaciones teatrales, solo dos de ellas (Corrientes 683 y San Juan 3000) contaban con un pequeño escenario, pero en ningún caso hay signos de un desarrollo de la caja escénica, ni de la aparición de locales anexos, como camarines. Resulta curiosa la adopción de la tipología teatral de sala a la italiana, que responde, además de a necesidades acústicas, a posibilidades visuales con respecto al escenario. En esta tipología hay una clara distinción entre los espacios de la caja escénica y la sala propiamente dicha, donde la embocadura se ofrece como límite entre ambos. En estos cinematógrafos esos límites se diluyen. Por otra parte, el carácter bidimensional de la

pantalla, a diferencia de la tridimensionalidad del escenario teatral, requiere de otras relaciones espaciales entre las butacas y el plano de proyección, que claramente entran en crisis con la adopción del formato de palcos en herradura en los entrepisos. Otra de las características adoptadas de las tipologías teatrales es la leve pendiente que puede observarse, aunque no en todas, en gran parte de las plateas. Sobre la sonoridad de las salas, cabe aclarar que hasta 1933 el cine era mudo. Como las películas iban generalmente acompañadas de música en vivo, en algunos casos aparece información textual sobre la ubicación de la orquesta, debajo de la pantalla.

Si bien el espectáculo cinematográfico, con respecto al espectáculo teatral, modificó las relaciones entre el espectador y el espectáculo, entre los espacios y las representaciones de otros espacios, estos cambios no son del todo visibles en las primeras configuraciones espaciales adoptadas para esta nueva práctica pública. Más bien el espacio manifiesta esta crisis, manifiesta la necesidad de la transformación.

Esta transformación puede observarse en otra serie de salas, que sufrieron algunas mutaciones en su existencia como cinematógrafos. Los procesos de cambios físicos han tenido duraciones diversas, ubicándose en los distintos extremos la sala de San Juan 1900 con dos etapas en siete años (1908-1915) y la de Rivadavia 7352 con cinco etapas en 46 años (1910-1956).

En estos procesos, se registran a su vez distintos cambios tipológicos: de salón a platea con palcos; de cinematógrafo a cine-teatro; y de platea con palcos a platea con pullman. Un ejemplo del primer caso es el de San Juan 1900, que opera estas transformaciones en menos de una década (1908-1915), incluyendo la ampliación y el rediseño del *hall*. De la segunda variante, son ejemplos los cines de Belgrano 3272 y Corrientes 848. Estos casos comparten mutaciones similares en tiempos simultáneos (1908-1933 y 1908-1932), que implican la desaparición de la confitería que da al frente y el acceso lateral, para la ampliación de la sala y la creación de un *hall* que ocupa todo el ancho de la fachada en doble altura. La superficie de la sala prácticamente se duplica, la planta alta pasa de tener palcos en herradura a una bandeja pullman, y se incorporan escenario y camarines para la función teatral. Como ejemplo del tercer tipo, puede observarse el cine ubicado en Santa Fe 3371 (1916-1939), que pasa de una planta alta con palcos en herradura, a una bandeja pullman.

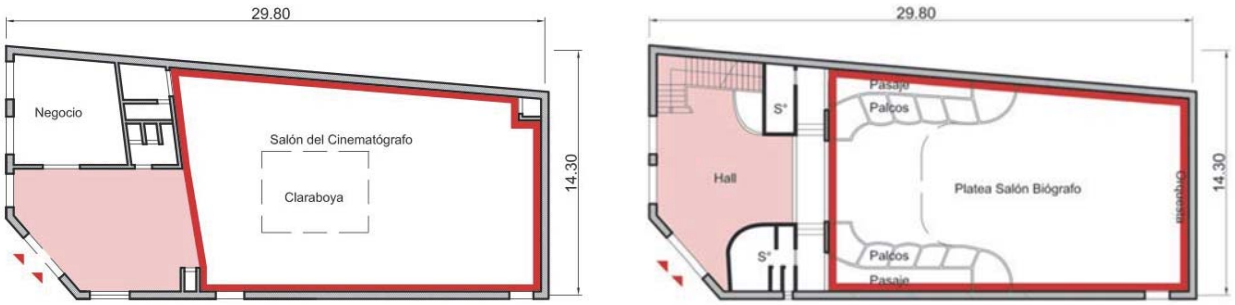


Figura 6. Plantas del cinematógrafo ubicado en San Juan 1900, correspondientes a 1908 y 1915, que indican el paso de salón a platea con palcos.

Figura 7. Plantas de los cinematógrafos ubicados en Belgrano 3272 (1908-1933) y Corrientes 848 (1908-1932), que indican el paso de cinematógrafo a cine-teatro.

Figura 8. Plantas del los cinematógrafo ubicado en Santa Fe 3371 (1916-1939), que indican el paso de palcos en herradura a bandeja pullman.

A la luz de los casos revisados, se entrevén una serie de secuencias, que evidencian distinto tipo de diálogos entre la arquitectura teatral y la cinematográfica. Pueden verse, por un lado, procesos de rediseño de los primeros salones, en los que se yuxtaponen el espacio de la pantalla y la sala teatral a la italiana. Por otra parte, ampliaciones con lógicas inversas, en las que se yuxtaponen el espacio del escenario y la sala cinematográfica con pullman. Finalmente se encuentran las versiones que implican una completa innovación espacial, donde se integran los lugares para la proyección de la película y para la ubicación de los espectadores.

Resulta curioso que estos espacios donde se integran la sala y la pantalla sean a la vez los que, según Edgar Morin, permiten la mayor segregación física entre el espectador y el espectáculo. El mismo autor sostiene que al construir sus propias salas, el cine ha favorecido estos mecanismos de proyección-identificación. La oscuridad produce el aislamiento del espectador en una participación colectiva, donde todo lo que ve sucede lejos de ese tiempo y ese espacio: “Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura (…) entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia”[16].

[16] Morin, Edgar. 1956.

Montajes arquitectónicos

Con el aumento del valor de la tierra, en una ciudad que se encontraba en un momento de gran crecimiento demográfico y de acelerada consolidación del tejido, las inversiones inmobiliarias intentaban obtener de los lotes urbanos el mayor rendimiento económico posible. Al mismo tiempo, la mayoría de la población, mitad criolla mitad inmigrante, era público consumidor de espectáculos populares, ya fueran obras teatrales, funciones circenses o proyecciones cinematográficas. Surge entonces, asociado a las inversiones inmobiliarias, el espectáculo como negocio. Esta búsqueda de rentabilidad, sumada a la ausencia de normativa urbana que restringiera la ocupación del lote, promovió ciertas hibridaciones arquitectónicas, edificios donde podían convivir funciones compatibles o no con el uso cinematográfico. Es así como se encuentran en los documentos relevados, fusiones de cinematógrafos con comercios, oficinas o viviendas.

Según S. Hall, existe una relación directa entre el nacimiento de la hibridez arquitectónica y los procesos de metropolización urbana. El autor plantea que la historia de estos organismos mixtos con superposición de funciones se inicia a fines del siglo XIX, cuando la ciudad atraviesa procesos de densificación y centralización, y que el origen de esta dinámica reside en el desproporcionado valor del suelo y en la rigidez de la trama urbana.[17]

En el caso de los cinematógrafos, estas hibridaciones implican tanto la combinación de locales diversos en un mismo lote, como la asociación del negocio inmobiliario con el negocio del espectáculo. En relación a este último punto, C. González Velasco, en su libro *Gente de teatro*, dedica un capítulo al negocio inmobiliario de los empresarios teatrales.[18] La autora reconstruye allí las trayectorias de una serie de empresarios teatrales, entre los que se encuentra Augusto Álvarez, fundador de la revista cinematográfica *Excelsior* y luego dueño de la empresa de distribución y exhibición de películas Álvarez & Cía. La actividad de esta empresa comenzó comprando y acondicionando salas para la proyección de *films*, siendo el Select Lavalle su primera adquisición (1917). A fines de los años veinte, Álvarez era propietario de cinco salas de cine y tres teatros y había iniciado la construcción del Cine-Teatro Broadway, ubicados en su totalidad en el centro porteño. Si bien no todos los empresarios lograron esta diversificación -hubo quienes se ocuparon solo de uno de esos rubros (propietarios o administradores de salas, distribuidores de películas, dueños de compañías teatrales)- la trayectoria de este personaje ilustra la importancia de las inversiones inmobiliarias en el negocio del espectáculo teatral y cinematográfico.

En lo que refiere a los inmuebles que albergan los cinematógrafos estudiados, en sus estadios iniciales se registran distinto tipo de hibridaciones: algunas salas comparten el edificio con locales de usos asociados; otras con locales de usos diversos; y otras son de uso cinematográfico exclusivo.

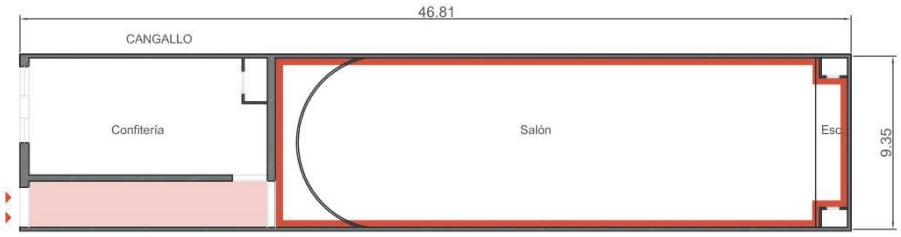
La mayor parte de estos edificios se desarrollaban en planta baja (aunque la sala propiamente dicha tuviera doble altura), y compartían el lote con bares, confiterías o cafés. Ejemplo de este tipo de configuración es el

---

[17] Hall, Steven. 2011.

[18] González Velasco, Carolina. 2012.

cinematógrafo ubicado en Callao 252, que contaba con una confitería al frente y un acceso lateral que conducía a la sala de proyección.



Figuras 9. Plano domiciliarios del cinematógrafo ubicado en Callao (1907).

Otro grupo de edificios proponía, a los efectos de lograr el máximo aprovechamiento del terreno, una composición arquitectónica que combinaba unidades de usos diversos, como oficinas o viviendas. Muestra de esto son los casos de Corrientes 683 y de San Juan 3000, ambos ubicados en lotes en esquina. El primero cuenta con un perímetro de locales comerciales en la planta baja y el primer piso, y de oficinas en el segundo y tercer piso, que bordean el cinematógrafo. El segundo quedó longitudinalmente dividido a la mitad, sobre la medianera se instaló el cinematógrafo, y hacia la calle se ubicaron en planta baja una confitería y en planta alta dos viviendas.

Figura 10. Planos domiciliarios de los cinematógrafos ubicados en Corrientes 683 (1908), planta baja y tercer piso de oficinas; y en San Juan 3000 (1907), planta baja y primer piso de viviendas.

De la serie revisada, el único edificio de uso exclusivamente cinematográfico construido en la década de 1900, es la sala ubicada en Esmeralda 322. La explicación a esta rareza podría estar en las dimensiones del lote, que no admitían la posibilidad de incluir otro local comercial en la planta baja o ampliar la construcción en altura.

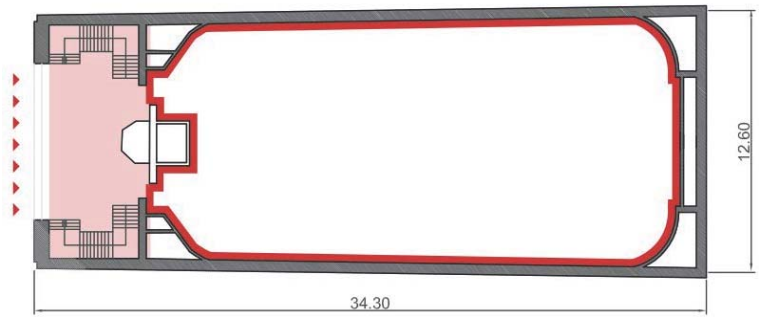


Figura 11. Plano domiciliario del cinematógrafo ubicado en Esmeralda 322 (1908).

El devenir de la lógica de las hibridaciones arquitectónicas implica un doble recorrido. Por un lado se observa, como se señaló en el apartado anterior, que muchas de las primeras salas cinematográficas se ampliaron, a costa de la eliminación de locales asociados, como bares, confiterías o cafés, abandonando las combinaciones originales. Por otra parte, varios de los grandes palacios del cine de la década del veinte o del treinta, implicaron nuevas propuestas en las que se superponían el espacio cinematográfico con otro usos, como las casas de renta destinadas a viviendas u oficinas.

Así como estas combinatorias fueron en parte resultantes de las lógicas urbanas especulativas, la relación de estos edificios con la ciudad también se vio modificada. Estos primeros cines, inicialmente funcionando en amplios salones, determinaron a su vez el espacio urbano mediante la aparición de los grandes *halls* como interfaz, como zona de integración. Estas áreas crecían en volumen y eran objeto de rediseño, constituyendo una gran innovación en la arquitectura de los cines. Más allá de las necesidades funcionales de esperar el inicio del espectáculo, este espacio implica aspectos de índole ritual y, por lo tanto, simbólico. El *hall* es también lugar de encuentro, sitio para ver y ser visto, y antesala del espacio imaginario de la película.

Fantasmagorías del lugar

La documentación relevada permite la reconstrucción de la historia de los lotes, posibilitando la reflexión acerca del carácter del sitio, en una temporalidad que excede, a veces, la comprendida por la existencia de los cinematógrafos. En algunos de los casos seleccionados se observan ciertas continuidades en el destino de los sitios, relacionadas con las prácticas y valores culturales que construyen la dimensión simbólica del espacio.

Varios de los lotes analizados dan cuenta de ciertas permanencias de los usos recreativos, que pueden contemplar: construcciones anteriores al cinematógrafo, como calesitas, pistas de patinaje o canchas de pelota; las mismas construcciones pero con usos preexistentes, como restaurantes, salones o clubes; y lotes que manifiestan esa persistencia con posterioridad a 1910.

Ejemplo de una de estas dinámicas es el lote ubicado en Lavalle 915. En 1909 estaba ocupado por un salón de patinaje, y si bien en 1910 se utilizaba como cinematógrafo, las primeras transformaciones físicas que dan cuenta del uso son de 1913, mientras que las últimas corresponden a 1926. Esta sala fue la primera en ubicarse en Lavalle, que sería luego conocida como la calle de los cines, albergando, a mediados del siglo XX, 16 salas a lo largo de tres cuadras.

El cine ubicado en Suipacha 442 es el de vida más extensa. En ese lote funcionaba en 1891 la Sociedad la France, que contaba con un salón de baile en el fondo. Ya en 1910 se utilizaba como cinematógrafo, pero los primeras transformaciones arquitectónicas datan de 1924 (Cine-Teatro Íntimo). Cuatro años más tarde, en 1928, intervino el Arq. Andrés Kálnay en la construcción del nuevo edificio (Gran Cine Suipacha)[19], que fue a su vez remodelado por el Arq. Alberto Bourdon en 1940[20]. A partir de 1995 fue operado por el INCAA con el fin de proyectar cine nacional, hasta cerrar sus puertas en 2010 (Complejo Tita Merello, luego Espacio INCAA Km 2).

Otro caso interesante es el lote ubicado en San Juan 1900, donde en 1899 funcionaba una calesita. El plano de 1908 contiene información textual de la existencia de un cinematógrafo y recién en 1915 se registran rastros materiales. En la actualidad funciona allí el Café del Biógrafo, dando cuenta de una larga subsistencia del uso recreativo.

Podría aplicarse a estos casos, lo que Christian Norberg Schulz denomina *genius loci*[21], concepto según el cual cada lugar tiene su espíritu, su carácter o esencia, que acompaña al sitio desde el nacimiento hasta su muerte. El *genius loci* permanece, en ocasiones, aún cuando los cines físicamente no existan, hayan sido reutilizados o permanezcan inactivos.

Este espíritu del lugar se observa también en la elección de los nombres de las salas. Como se muestra en el cuadro adjunto, pueden verse al mismo tiempo modificaciones toponímicas a lo largo de su historia, y algunas permanencias más allá de su existencia como cinematógrafos. A excepción de los casos sobre los que no se dispone de información, se verifica que las demás salas han cambiado de nombre entre una y cuatro veces. Incluso en la situación actual, cuando casi la totalidad de los cines han desaparecido, resultan notables los casos de Rivadavia 7352 y San Juan 1900. En el primero pervive una marquesina en la que puede leerse “Cine San José de Flores”, donde hoy funciona una Iglesia Universal. El segundo se trata de un bar con el nombre “Café del Biógrafo”, en alusión al cine que lo preexistiera. Si bien esta cuestión será objeto de

---

[19] Kálnay, Andrés. Febrero de 1929. Pp. 259-285.

[20] Van Beeck, Guy. Julio de 1992.

[21] Norberg Schulz, Christian. 1979. P. 18.

estudio a futuro, puede adelantarse que estos datos resultan clave para la aproximación a las dimensiones simbólicas del espacio.

cines (domicilios)	**nombres**				**observaciones**
Belgrano 3272	La Armonía	Lumière	Casseaux		
Boedo 875	Alegría	Select Boedo			
Boedo 939	General Mitre	Moderno			
Callao 252	Scala	Salón Callao			
Corrientes 683	Ateneo	Empire Theatre			
Corrientes 848	Nacional	Porteño			
Corrientes 1439	Politeama	Politeama Argentino			
Entre Ríos 2938					
Esmeralda 322	Alvear	Radar	Esmeralda		
Lavalle 915	Gran Biógrafo Lavalle	Mogador	Select Lavalle		
Rivadavia 7352	Salón de Flores	Cine-Teatro Esmeralda	Pardal	San José de Flores	el último nombre del cine permanece en la marquesina de la iglesia que actualmente ocupa el edificio
San Juan 1900					el nombre del local actual (café del biógrafo) hace referencia a la existencia previa de una sala cinematográfica
San Juan 2001					
San Juan 3000	Americano				
Santa Fe 3371	Odeón Palace	Salón Blanc			
Serrano 2445	Coliseo Palermo Biógrafo	Cine-Teatro Coliseo Palermo			
Suipacha 442	Cine-Teatro Íntimo	Gran Cine Suipacha	Complejo Tita Merello	Espacio INCAA Km2	

Figura 12. Cuadro con la información correspondiente a los cambios de nombre de los cinematógrafos a lo largo de su existencia. (en elaboración)

Otro evidencia del sentido simbólico de algunas salas es la valoración patrimonial de la han sido objeto, ya sea desde lo urbano o lo cultural. La sala de Lavalle 915 fue la primera en instalarse en la calle de los cines, asunto que fue retomado como argumento en los proyectos legislativas que promovían la protección del patrimonio edilicio y ambiental de ese sector de la ciudad.[22] Por su parte, la sala de Suipacha 442, en la que

[22] En lo que se refiere a valoraciones patrimoniales, se destaca el Proyecto de Ley APH 52 - Calle Lavalle, promovido por el Dr. Arq. Mario Sabugo y su equipo y presentado en 2005. Este proyecto, que proponía la protección edilicia y ambiental de la calle Lavalle entre Carlos Pellegrini y L. N. Alem, finalmente fue desestimado en 2010. Fuente: Supervisión Patrimonio Urbano, Subsecretaría de Planeamiento, Ministerio de Desarrollo Urbano, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

intervinieron los arquitectos Andrés Kálnay (1928) y Alberto Bourdon (1940), fue parte de las acciones de alto valor simbólico que inició el INCAA tendientes a promover el cine nacional como bien cultural.[23]

Un iniciativa reciente del artista Federico León, titulada “La última película”[24], retoma estos aspectos que vinculan la continuidad del espíritu del lugar con la valoración simbólica de los sitios. En esta intervención se proyectaron, como especies de fantasmagorías, las últimas películas que fueron exhibidas en una serie de cines actualmente cerrados y transformados en estacionamientos:

“Como en una sesión de espiritismo, asistimos al cruce de dos tiempos. Después de más de cuarenta años, la pared engrasada del estacionamiento, recibe la luz del proyector. El estacionamiento esconde en su interior al ex cine. Convive con el fantasma de su pasado. Un auto estacionado es un auto que no está en funcionamiento. Un cine que no está en funcionamiento es un cine estacionado. Cines estacionados. A través de la última película, el espacio se redime al volver a ser lo que era. Se le da la oportunidad de revivir y conectarse hoy con su pasado. Se lo recuerda, se le rinde homenaje, se lo ‘libera’ por unas horas. El espacio y el tiempo cambian. La película no. Siempre es igual: no se transforma, no envejece (como un fantasma). La película une dos espacios, dos tiempos."

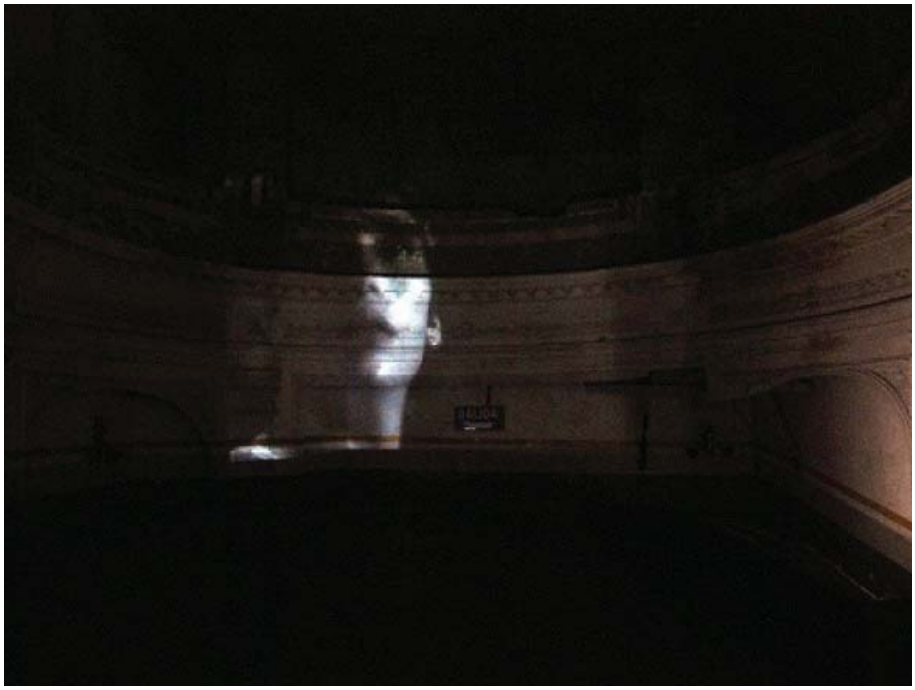


Figura 13. Imagen de la proyección de una película en un cine transformado en estacionamiento, como parte de la intervención “La última película”, obra del artista Federico León.

[23] Parte de esta estrategia fue, entre otras acciones, la inauguración en 2005 de la Sala del Bicentenario, primera sala de cine de la Antártida.

[24] Entre 2011 y 2014, La Última Película se realizó en Esmeralda Parking (ex Cine Parque Chas) y en el Gran Garage Cóndor (ex Cine Cóndor). La intervención en el estacionamiento Cuadra (ex Cine 9 de Julio) fue la primera abierta al público.

La próxima película

En base a la documentación recabada, se proponen una serie de miradas sobre estos primeros cinematógrafos porteños, que vinculan distintas escalas arquitectónicas con diferentes dimensiones espaciales. Esas relaciones podrían caracterizarse, en principio, como dinámicas de yuxtaposición, hibridación y persistencia. En el primer caso se superponen el espacio de la sala y el de la película; en el segundo se combinan los locales de uso cinematográfico con otros locales en un mismo edificio; y en el último se detectan continuidades inmateriales en los destinos del lote.

En esta línea, una próxima película sobre los primeros cinematógrafos porteños podría invitar a la discusión sobre estos sitios como lugares heterotópicos. La noción de "heterotopía" expuesta por M. Foucault en su conferencia "Espacios diferentes"[25], plantea, como uno de sus principios, la yuxtaposición de distintos emplazamientos en una misma localización, y justamente ubica las salas cinematográficas bajo esta categoría. Estas otras miradas sobre los cines podrían implicar una apertura del término "emplazamientos", abordando las dimensiones imaginarias, reales y simbólicas del espacio. Asimismo, podrían involucrar la ampliación de la idea de "localización", mediante la aproximación multiescalar de la arquitectura.

[25] Foucault, Michel. Conferencia dictada el 14 de marzo de 1967.

Bibliografía

Bullrich, Francisco. 1963. *Arquitectura Argentina Contemporánea.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Ortiz, Federico; Gutiérrez, Ramón. 1972. *Arquitectura en la Argentina. 1930-1970.* Buenos Aires: Concentra.

Calaza, José María. 1910. *Teatros. Su construcción, sus incendios y su seguridad.* Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría.

De Paula, Alberto S. J. y Gómez, Raúl Arnaldo. 1980. "El Art Déco: orígenes y proyecciones en nuestro país", en Waisman, Marina (coord.), *Documentos para una historia de la arquitectura argentina.* Buenos Aires: Summa.

García Falcó, Marta y Méndez, Patricia. 2010. *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: CEDODAL.

González Velasco, Carolina. 2012. *Gente de teatro. Ocio y espectáculo en la Buenos Aires de los años veinte.* Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Foucault, Michel. Conferencia dictada el 14 de marzo de 1967. "Des espaces autres", en *Architecture, Mouvement, Continuité,* Nº 5, octubre de 1984, pp. 46-69. Trad. española en *El cuerpo utópico. Las heterotopías.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Hall, Steven. 2011. "Hybrid Buildings", en Fernández Per, Aurora; Mozas Javier; Arpa, Javier, *This is Hybrid. An analysis of mixed-use buildings.* Vitoria-Gasteiz: a+t architecture publishers.

Kálnay, Andrés. "El Cine Suipacha". *Revista CACYA*, N° 21, febrero de 1929, pp. 259-285.

Liernur, Jorge Francisco. 2008. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Memoria de la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. 1903.

Memoria de la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. 1905.

Memoria de la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. 1908.

Morin, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginare* (París: Les Éditions de Minuit), *El cine o el hombre imaginario* (Barcelona: Paidós, 2001)

Norberg Schulz, Christian. 1979. *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente e Architettura.* Milán: Electa Editrice.

Ortiz, Federico. 1980. "Breve comentario en torno al racionalismo, al funcionalismo, al formalismo geométrico y al estilo internacional", en Waisman, Marina (coord.), *Documentos para una historia de la arquitectura argentina.* Buenos Aires: Summa.

Seibel, Beatriz. 1999. "Teatralidades de Buenos Aires: de la Opera al Parque Japonés, 1890-1915", en Gutman, Margarita y Reese, Thomas (ed.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aries: Eudeba.

Van Beeck, Guy. "Albert Bourdon. El arquitecto de los cines". *Revista CPAU,* N° 2, julio de 1992.

Waisman, Marina (coord.). 1980. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina.* Buenos Aires: Summa.

Zúñiga, Guillermo (dir.). 1950. *Anuario del cine argentino. 1949-1950.* Buenos Aires: Cinematográfica Americana.

Curriculum Vitae

Ileana Versace

Arquitecta. Profesora Adjunta de Historia de la Arquitectura, Cátedra Molinos, FADU, UBA. Doctoranda FADU, UBA, y Becaria UBA. Investigadora del Instituto de Arte Americano (IAA), FADU, UBA, e integrante del Proyecto UBACyT "Imágenes, técnicas y contexto profesional de las obras, trabajos y espacios públicos en Buenos Aires (1887-1913)". Codirige el Programa de Estudios Históricos de las Heterotopías del IAA, FADU, UBA y coordina los proyectos de la Dirección de Programas Internacionales de la FADU, UBA.

En cuanto a los casos que no han sufrido transformaciones posteriores, a excepción del cinematógrafo ubicado en Callao 252, donde la sala se resuelve en planta baja, las demás salas cuentan con una platea y un entrepiso de palcos con forma de herradura. Esta solución, claramente tomada de la tipología teatral de sala a la italiana, se distingue de ella por no responder a las necesidades visuales ni acústicas -ya sea que se trate de la proyección de una película o de la representación de una obra-, que requieren ciertas relaciones de distancia y proporciones volumétricas entre las partes que componente el espacio. En estos casos, las dimensiones de la sala responden a las posibilidades que brinda el lote, es así como se encuentra la adaptación de esta tipología en terrenos que van de los 8,66m de ancho (Boedo 875), hasta un máximo de 18m (Corrientes 683). También estos casos resultan los más extremos en cuanto a las relaciones proporcionales entre el ancho y el largo, siendo 1-4 y 2-3 respectivamente. Las salas tienden a ocupar toda superficie disponible, independientemente de los aspectos formales o cualitativos del espacio resultante, en directa relación con el propósito de obtener del terreno la mayor rentabilidad posible.

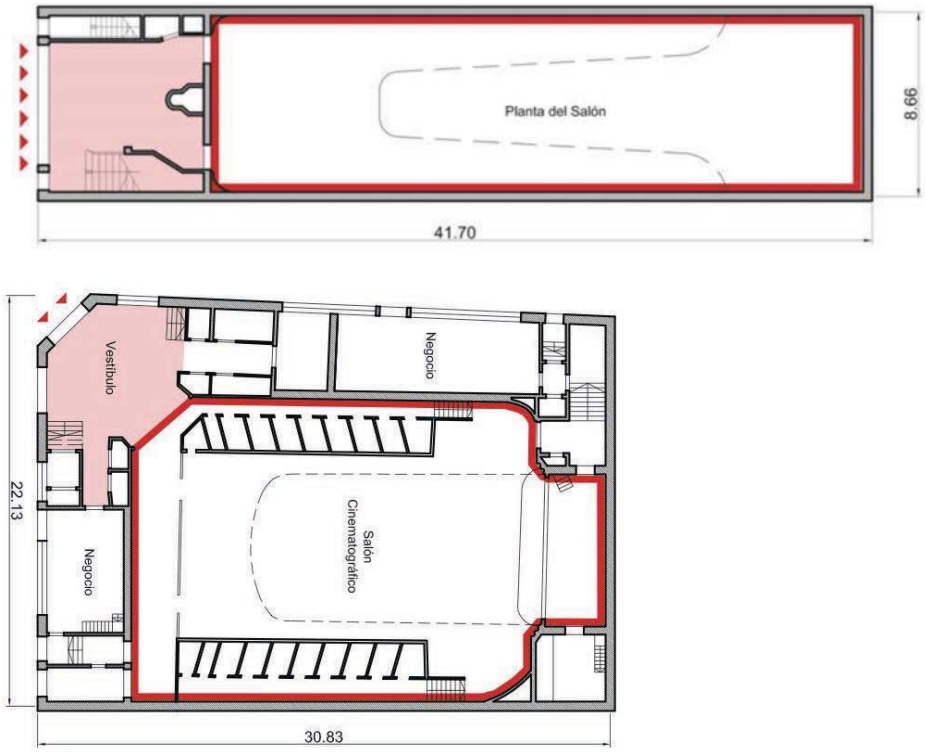


Figura 5. Gráficos comparativos de proporciones de salas con planta en herradura (Boedo 875 y Corrientes 683).

En cuanto a la posibilidad que brindaban estas salas cinematográficas de realizar representaciones teatrales, solo dos de ellas (Corrientes 683 y San Juan 3000) contaban con un pequeño escenario, pero en ningún caso hay signos de un desarrollo de la caja escénica, ni de la aparición de locales anexos, como camarines. Resulta curiosa la adopción de la tipología teatral de sala a la italiana, que responde, además de a necesidades acústicas, a posibilidades visuales con respecto al escenario. En esta tipología hay una clara distinción entre los espacios de la caja escénica y la sala propiamente dicha, donde la embocadura se ofrece como límite entre ambos. En estos cinematógrafos esos límites se diluyen. Por otra parte, el carácter bidimensional de la

pantalla, a diferencia de la tridimensionalidad del escenario teatral, requiere de otras relaciones espaciales entre las butacas y el plano de proyección, que claramente entran en crisis con la adopción del formato de palcos en herradura en los entrepisos. Otra de las características adoptadas de las tipologías teatrales es la leve pendiente que puede observarse, aunque no en todas, en gran parte de las plateas. Sobre la sonoridad de las salas, cabe aclarar que hasta 1933 el cine era mudo. Como las películas iban generalmente acompañadas de música en vivo, en algunos casos aparece información textual sobre la ubicación de la orquesta, debajo de la pantalla.

Si bien el espectáculo cinematográfico, con respecto al espectáculo teatral, modificó las relaciones entre el espectador y el espectáculo, entre los espacios y las representaciones de otros espacios, estos cambios no son del todo visibles en las primeras configuraciones espaciales adoptadas para esta nueva práctica pública. Más bien el espacio manifiesta esta crisis, manifiesta la necesidad de la transformación.

Esta transformación puede observarse en otra serie de salas, que sufrieron algunas mutaciones en su existencia como cinematógrafos. Los procesos de cambios físicos han tenido duraciones diversas, ubicándose en los distintos extremos la sala de San Juan 1900 con dos etapas en siete años (1908-1915) y la de Rivadavia 7352 con cinco etapas en 46 años (1910-1956).

En estos procesos, se registran a su vez distintos cambios tipológicos: de salón a platea con palcos; de cinematógrafo a cine-teatro; y de platea con palcos a platea con pullman. Un ejemplo del primer caso es el de San Juan 1900, que opera estas transformaciones en menos de una década (1908-1915), incluyendo la ampliación y el rediseño del *hall*. De la segunda variante, son ejemplos los cines de Belgrano 3272 y Corrientes 848. Estos casos comparten mutaciones similares en tiempos simultáneos (1908-1933 y 1908-1932), que implican la desaparición de la confitería que da al frente y el acceso lateral, para la ampliación de la sala y la creación de un *hall* que ocupa todo el ancho de la fachada en doble altura. La superficie de la sala prácticamente se duplica, la planta alta pasa de tener palcos en herradura a una bandeja pullman, y se incorporan escenario y camarines para la función teatral. Como ejemplo del tercer tipo, puede observarse el cine ubicado en Santa Fe 3371 (1916-1939), que pasa de una planta alta con palcos en herradura, a una bandeja pullman.

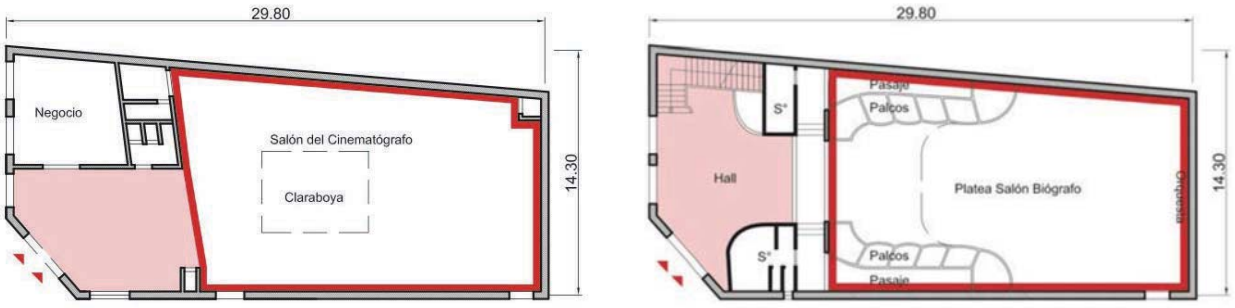


Figura 6. Plantas del cinematógrafo ubicado en San Juan 1900, correspondientes a 1908 y 1915, que indican el paso de salón a platea con palcos.

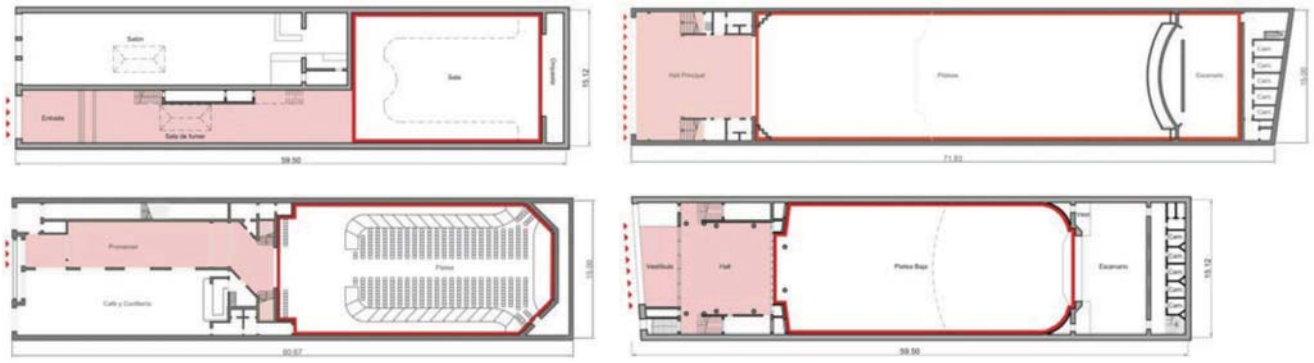


Figura 7. Plantas de los cinematógrafos ubicados en Belgrano 3272 (1908-1933) y Corrientes 848 (1908-1932), que indican el paso de cinematógrafo a cine-teatro.

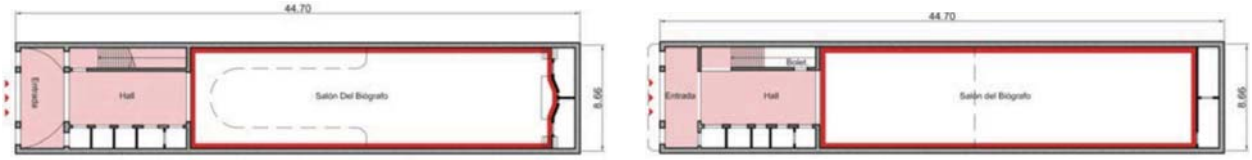


Figura 8. Plantas del los cinematógrafo ubicado en Santa Fe 3371 (1916-1939), que indican el paso de palcos en herradura a bandeja pullman.

A la luz de los casos revisados, se entrevén una serie de secuencias, que evidencian distinto tipo de diálogos entre la arquitectura teatral y la cinematográfica. Pueden verse, por un lado, procesos de rediseño de los primeros salones, en los que se yuxtaponen el espacio de la pantalla y la sala teatral a la italiana. Por otra parte, ampliaciones con lógicas inversas, en las que se yuxtaponen el espacio del escenario y la sala cinematográfica con pullman. Finalmente se encuentran las versiones que implican una completa innovación espacial, donde se integran los lugares para la proyección de la película y para la ubicación de los espectadores.

Resulta curioso que estos espacios donde se integran la sala y la pantalla sean a la vez los que, según Edgar Morin, permiten la mayor segregación física entre el espectador y el espectáculo. El mismo autor sostiene que al construir sus propias salas, el cine ha favorecido estos mecanismos de proyección-identificación. La oscuridad produce el aislamiento del espectador en una participación colectiva, donde todo lo que ve sucede lejos de ese tiempo y ese espacio: “Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura (…) entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia”[16].

[16] Morin, Edgar. 1956.

Montajes arquitectónicos

Con el aumento del valor de la tierra, en una ciudad que se encontraba en un momento de gran crecimiento demográfico y de acelerada consolidación del tejido, las inversiones inmobiliarias intentaban obtener de los lotes urbanos el mayor rendimiento económico posible. Al mismo tiempo, la mayoría de la población, mitad criolla mitad inmigrante, era público consumidor de espectáculos populares, ya fueran obras teatrales, funciones circenses o proyecciones cinematográficas. Surge entonces, asociado a las inversiones inmobiliarias, el espectáculo como negocio. Esta búsqueda de rentabilidad, sumada a la ausencia de normativa urbana que restringiera la ocupación del lote, promovió ciertas hibridaciones arquitectónicas, edificios donde podían convivir funciones compatibles o no con el uso cinematográfico. Es así como se encuentran en los documentos relevados, fusiones de cinematógrafos con comercios, oficinas o viviendas.

Según S. Hall, existe una relación directa entre el nacimiento de la hibridez arquitectónica y los procesos de metropolización urbana. El autor plantea que la historia de estos organismos mixtos con superposición de funciones se inicia a fines del siglo XIX, cuando la ciudad atraviesa procesos de densificación y centralización, y que el origen de esta dinámica reside en el desproporcionado valor del suelo y en la rigidez de la trama urbana.[17]

En el caso de los cinematógrafos, estas hibridaciones implican tanto la combinación de locales diversos en un mismo lote, como la asociación del negocio inmobiliario con el negocio del espectáculo. En relación a este último punto, C. González Velasco, en su libro *Gente de teatro*, dedica un capítulo al negocio inmobiliario de los empresarios teatrales.[18] La autora reconstruye allí las trayectorias de una serie de empresarios teatrales, entre los que se encuentra Augusto Álvarez, fundador de la revista cinematográfica *Excelsior* y luego dueño de la empresa de distribución y exhibición de películas Álvarez & Cía. La actividad de esta empresa comenzó comprando y acondicionando salas para la proyección de *films*, siendo el Select Lavalle su primera adquisición (1917). A fines de los años veinte, Álvarez era propietario de cinco salas de cine y tres teatros y había iniciado la construcción del Cine-Teatro Broadway, ubicados en su totalidad en el centro porteño. Si bien no todos los empresarios lograron esta diversificación -hubo quienes se ocuparon solo de uno de esos rubros (propietarios o administradores de salas, distribuidores de películas, dueños de compañías teatrales)- la trayectoria de este personaje ilustra la importancia de las inversiones inmobiliarias en el negocio del espectáculo teatral y cinematográfico.

En lo que refiere a los inmuebles que albergan los cinematógrafos estudiados, en sus estadios iniciales se registran distinto tipo de hibridaciones: algunas salas comparten el edificio con locales de usos asociados; otras con locales de usos diversos; y otras son de uso cinematográfico exclusivo.

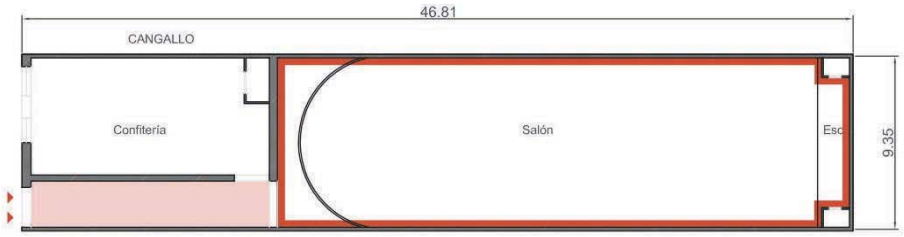
La mayor parte de estos edificios se desarrollaban en planta baja (aunque la sala propiamente dicha tuviera doble altura), y compartían el lote con bares, confiterías o cafés. Ejemplo de este tipo de configuración es el

---

[17] Hall, Steven. 2011.

[18] González Velasco, Carolina. 2012.

cinematógrafo ubicado en Callao 252, que contaba con una confitería al frente y un acceso lateral que conducía a la sala de proyección.



Figuras 9. Plano domiciliarios del cinematógrafo ubicado en Callao (1907).

Otro grupo de edificios proponía, a los efectos de lograr el máximo aprovechamiento del terreno, una composición arquitectónica que combinaba unidades de usos diversos, como oficinas o viviendas. Muestra de esto son los casos de Corrientes 683 y de San Juan 3000, ambos ubicados en lotes en esquina. El primero cuenta con un perímetro de locales comerciales en la planta baja y el primer piso, y de oficinas en el segundo y tercer piso, que bordean el cinematógrafo. El segundo quedó longitudinalmente dividido a la mitad, sobre la medianera se instaló el cinematógrafo, y hacia la calle se ubicaron en planta baja una confitería y en planta alta dos viviendas.

Figura 10. Planos domiciliarios de los cinematógrafos ubicados en Corrientes 683 (1908), planta baja y tercer piso de oficinas; y en San Juan 3000 (1907), planta baja y primer piso de viviendas.

De la serie revisada, el único edificio de uso exclusivamente cinematográfico construido en la década de 1900, es la sala ubicada en Esmeralda 322. La explicación a esta rareza podría estar en las dimensiones del lote, que no admitían la posibilidad de incluir otro local comercial en la planta baja o ampliar la construcción en altura.

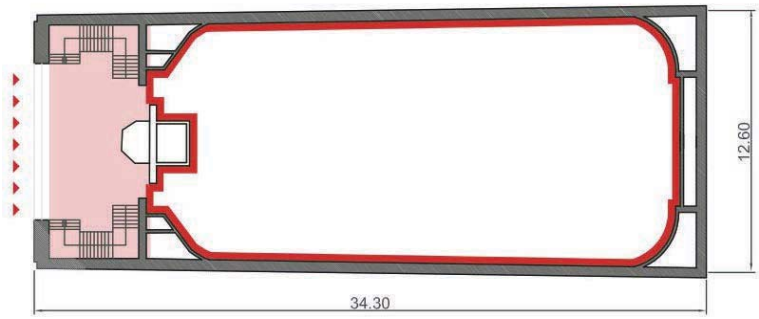


Figura 11. Plano domiciliario del cinematógrafo ubicado en Esmeralda 322 (1908).

El devenir de la lógica de las hibridaciones arquitectónicas implica un doble recorrido. Por un lado se observa, como se señaló en el apartado anterior, que muchas de las primeras salas cinematográficas se ampliaron, a costa de la eliminación de locales asociados, como bares, confiterías o cafés, abandonando las combinaciones originales. Por otra parte, varios de los grandes palacios del cine de la década del veinte o del treinta, implicaron nuevas propuestas en las que se superponían el espacio cinematográfico con otro usos, como las casas de renta destinadas a viviendas u oficinas.

Así como estas combinatorias fueron en parte resultantes de las lógicas urbanas especulativas, la relación de estos edificios con la ciudad también se vio modificada. Estos primeros cines, inicialmente funcionando en amplios salones, determinaron a su vez el espacio urbano mediante la aparición de los grandes *halls* como interfaz, como zona de integración. Estas áreas crecían en volumen y eran objeto de rediseño, constituyendo una gran innovación en la arquitectura de los cines. Más allá de las necesidades funcionales de esperar el inicio del espectáculo, este espacio implica aspectos de índole ritual y, por lo tanto, simbólico. El *hall* es también lugar de encuentro, sitio para ver y ser visto, y antesala del espacio imaginario de la película.

Fantasmagorías del lugar

La documentación relevada permite la reconstrucción de la historia de los lotes, posibilitando la reflexión acerca del carácter del sitio, en una temporalidad que excede, a veces, la comprendida por la existencia de los cinematógrafos. En algunos de los casos seleccionados se observan ciertas continuidades en el destino de los sitios, relacionadas con las prácticas y valores culturales que construyen la dimensión simbólica del espacio.

La próxima película

En base a la documentación recabada, se proponen una serie de miradas sobre estos primeros cinematógrafos porteños, que vinculan distintas escalas arquitectónicas con diferentes dimensiones espaciales. Esas relaciones podrían caracterizarse, en principio, como dinámicas de yuxtaposición, hibridación y persistencia. En el primer caso se superponen el espacio de la sala y el de la película; en el segundo se combinan los locales de uso cinematográfico con otros locales en un mismo edificio; y en el último se detectan continuidades inmateriales en los destinos del lote.

En esta línea, una próxima película sobre los primeros cinematógrafos porteños podría invitar a la discusión sobre estos sitios como lugares heterotópicos. La noción de "heterotopía" expuesta por M. Foucault en su conferencia "Espacios diferentes"[25], plantea, como uno de sus principios, la yuxtaposición de distintos emplazamientos en una misma localización, y justamente ubica las salas cinematográficas bajo esta categoría. Estas otras miradas sobre los cines podrían implicar una apertura del término "emplazamientos", abordando las dimensiones imaginarias, reales y simbólicas del espacio. Asimismo, podrían involucrar la ampliación de la idea de "localización", mediante la aproximación multiescalar de la arquitectura.

[25] Foucault, Michel. Conferencia dictada el 14 de marzo de 1967.