



Revista de Arquitectura

ISSN: 1657-0308

cifar@ucatolica.edu.co

Universidad Católica de Colombia  
Colombia

Ávila Gómez, Andrés

Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas. Aproximación a los orígenes  
de una tipología arquitectónica moderna

Revista de Arquitectura, vol. 15, enero-diciembre, 2013, pp. 84-101

Universidad Católica de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125130521010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# LAS SALAS DE CINE DISEÑADAS POR LAS FIGURAS DE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS

## APROXIMACIÓN A LOS ORÍGENES DE UNA TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA MODERNA

ANDRÉS ÁVILA GÓMEZ

Universidad París I Panthéon-Sorbonne (École Doctorale 441). París, Francia

Ávila Gómez, A. (2013). Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas. Aproximación a los orígenes de una tipología arquitectónica moderna. [The movie theaters designed by the European avant-garde masters. An approach to the origins of a modern architectural typology]. *Revista de Arquitectura*, 15, 84-101. doi: 10.14718/RevArq.2013.15.1.10



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2013.15.1.10>

Arquitecto, Universidad de los Andes. MSc en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia. MSc en Ciudad, Arquitectura y Patrimonio, Université Paris 7 Diderot & Ecole Nationale Supérieure d'Architecture, Paris-Val de Seine. Master (c) en Historia Social y Cultural de la Arquitectura, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture, Versailles. Doctor (c) en Historia del Arte, Université Paris I Panthéon-Sorbonne; Ecole Doctorale 441 Histoire de l'Art

En 2006 el Archivo de Bogotá publicó "Salas de cine" en la colección Inventarios del Patrimonio de Bogotá, siendo esta una síntesis de la investigación titulada "Procesos urbanos y transformaciones sociales en torno a las salas de cine en Bogotá".

Investigador en el proyecto Bogotá Años 50, del Grupo de Investigación Espacio Urbano y Territorio (EUT) (adscrito a la Maestría en Urbanismo de la Universidad Nacional de Colombia), cuyo resultado fue la publicación de *Bogotá Años 50, el inicio de la metrópoli*

Docente en las áreas de diseño, y de historia y teoría, Universidad Piloto de Colombia.

Ha participado recientemente como ponente en los siguientes coloquios internacionales:

"Office as an interior (1880-1960)", organizado por The Swiss Federal Archives & The Institute for popular cultures of the Zurich University, en Berna, Suiza.

"Faire mémoire. Les arts sacrés face aux temps", organizado por la Association Rencontre avec le patrimoine religieux, en Chartres, Francia.

"Les salles de cinéma et leurs exploitants, des années cinquante à nos jours", organizado por el INHA-Institut National d'Histoire de l'Art, en París, Francia.

Invitado en 2014 a participar en: "Le collectif à l'œuvre. Aspirations et mises à l'épreuve des collaborations entre artistes et architectes (1930-1965)", organizado por el INHA, en París, Francia.

Actualmente trabaja en el proyecto *Cinemas / Capitales*: Estocolmo - París - Bruselas - Ciudad de México - Buenos Aires - Lima - Caracas - Bogotá.

[andresavigom@gmail.com](mailto:andresavigom@gmail.com)

### RESUMEN

La evolución de la espacialidad de las salas de cine ha sido un tema poco abordado por la historia de la arquitectura, y en torno al cual se ha privilegiado la anécdota, dejando de lado el estudio del debate profesional, teórico y mediático que estos edificios generaron. A partir de una revisión bibliográfica de publicaciones especializadas y de bases de datos en las principales bibliotecas nacionales europeas, el presente artículo ofrece una mirada al estudio de un conjunto de salas de cine —y de algunos proyectos no construidos—, realizados por arquitectos y artistas emblemáticos de la primera mitad del siglo XX. En torno a las propuestas planteadas por cinco figuras de las vanguardias europeas (Le Corbusier, Mallet-Stevens, Sauvage, van Doesburg y Kiesler), se muestra la variedad de tipologías y tendencias estéticas que caracterizaron las salas de cine del periodo de entreguerras, así como los avatares que desde sus orígenes sufrieron estos equipamientos.

**PALABRAS CLAVE:** equipamiento, espacio arquitectónico, evolución tipológica, vanguardias arquitectónicas, Movimiento Moderno.

THE MOVIE THEATERS DESIGNED BY THE EUROPEAN AVANT-GARDE MASTERS. AN APPROACH TO THE ORIGINS OF A MODERN ARCHITECTURAL TYPOLOGY

### ABSTRACT

The evolution of movie theater spatiality was rarely dealt with in architecture history, and anecdotes have been privileged, leaving aside the study of the professional, theoretical and media debate these buildings generated. From a literature review of publications and databases in major European national libraries, this article offers a look at a set of studio theaters-and some unbuilt projects-, made by architects and iconic artists from the first half of the twentieth century. Around the proposals presented by five figures of the European avant-garde (Le Corbusier, Mallet-Stevens, Sauvage, van Doesburg and Kiesler), a variety of types and aesthetic trends are shown which characterized movie theaters during the years between the wars, as well as the avatars that these facilities suffered since their inception.

**KEY WORD:** Infrastructure, architectural space, typological evolution, architectural avant-garde, modernism.

Recibido: agosto 22/2013

Evaluated: noviembre 9/2013

Aceptado: noviembre 27/2013

### INTRODUCCIÓN

La reapertura en abril de 2013 del Cinema Louxor (figura 1) en el barrio Barbès del Distrito 10° de París, luego de los trabajos realizados desde 2008 por el equipo del arquitecto Philippe Pumain y la agencia Fabre / Speller et Laporte designada directamente por la Alcaldía de París—, constituye el más reciente e importante proyecto de recuperación de una antigua sala de cine<sup>1</sup> en una capital europea.

Diseñado por el arquitecto Henri Zipcy e inaugurado en octubre de 1921, el Louxor contaba originalmente con un aforo total de 1195 plazas; pero además de su gran dimensión, fue ante todo el estilo egipcio<sup>2</sup> de su arquitectura lo que realmente atrajo a los espectadores y transeúntes parisinos: coloridos mosaicos fabricados por la Maison Gentil et Bourdet, según los diseños del artista Amédée Tiberi.

El Louxor simboliza el inicio de un periodo de transición durante el cual los arquitectos y constructores de salas de cine intentaron pasar del ejercicio de copia, imitación y adaptación de la arquitectura teatral, a la definición de una tipología arquitectónica moderna basada en un programa arquitectónico especializado<sup>3</sup>.

En este proceso, los arquitectos que comenzaban a especializarse en el diseño de cinemas adoptaron la mayor parte de las veces una tendencia ecléctica heredada del siglo XIX, aplicando para algunas tipologías arquitectónicas nacientes —como sucedió principalmente en las grandes ciudades europeas y norteamericanas— formas y elementos provenientes de estilos arquitectónicos de la antigüedad, como lo explica el historiador francés del arte Francis Lacloche<sup>4</sup>:

1 La importancia que tiene para los habitantes de la ciudad la recuperación de este cinema dio lugar a una exposición abierta al público (marzo a mayo de 2013) en la que se muestra la historia del edificio, así como a la publicación del libro *Le Louxor - Palais du cinéma* (junio de 2013). Para información más detallada recomendamos consultar la página de una de las tres asociaciones que lideraron el proceso de recuperación del Louxor, Les Amis du Louxor. Sobre la exposición: <http://www.lesamisdulouxor.fr/2013/03/exposition-le-louxor-palais-du-cinema/>, y sobre el libro: <http://www.lesamisdulouxor.fr/2013/05/le-louxor-palais-du-cinema-le-livre/>

2 El comisario de la exposición "Le Louxor - Palais du cinéma", fue el egiptólogo Jean-Marcel Humbert.

3 La sala de cine más importante desde el punto de vista arquitectónico, inaugurada en esta época en Bogotá, fue el Teatro Faenza (1924), diseñada por el ingeniero J. Ernesto González Concha. La obra fue dirigida por el arquitecto Arturo Tapia y el ingeniero Jorge Antonio Muñoz, con decorados del artista Luigi Ramelli.

4 Fundador, a finales de los años setenta, de la Association pour l'histoire des salles de cinéma.

Para impactar la imaginación, los propietarios y los arquitectos de salas de cine no dudaron en buscar su inspiración a través del tiempo y el espacio, pasando de la China imperial al Egipto de los faraones especialmente. Sin embargo, no inventaron nada nuevo en materia de estilos, ya que numerosos *music-halls*, establecimientos de café-concierto y otros lugares de espectáculos o de “curiosidades” habían sido ya en el siglo XIX copiados frecuentemente de algún templo de la Antigüedad. El Egyptian Hall de Londres, construido en 1812, es un ejemplo. El Royal Pavillion, concebido por el arquitecto inglés J. Nash en 1815 y construido en Brighton es una mezcla sorprendente de estilos indio y musulmán en el interior, y de estilo chino en el exterior. Los detalles de composición de otros edificios, incluidos los bancos, ya se inspiraban en Oriente: los cinemas retoman el gusto por el exotismo y contribuyen a propagarlo<sup>5</sup> (1981, p. 102).

La anhelada monumentalidad que estos estilos imprimía a los cinemas y que se proyectaba en el paisaje urbano fue acogida en el mundo entero por los empresarios de la industria de la exhibición cinematográfica como una fórmula de éxito comercial, pero fue en Estados Unidos<sup>6</sup> donde se construyeron los más suntuosos cinemas de la época.

Por otro lado, la construcción de cinemas de estilo *art nouveau* y *art déco* compitió cada vez más en importancia con aquellos modelos que adoptaban estilos de la antigüedad, considerados por los arquitectos vanguardistas como verdaderos “pastiches”, convertidos en moda por voluntad de los propietarios de circuitos de exhibición cinematográfica.

Durante los años veinte y la primera mitad de la década siguiente se dieron en Europa tendencias contrastadas que enriquecieron la diversidad formal de esta tipología: en Alemania los empresarios optaron por una arquitectura sobria y eficiente —la economía de posguerra no permitía



Figura 1.  
Vista del Cinema Louxor restaurado, abril de 2013  
Fuente: Le Louxor. Palais du cinéma, 2013.

otra opción— que rápidamente se identificó con los principios funcionalistas; en Francia, debido entre otras razones a las innumerables restricciones impuestas por los códigos de urbanismo y de construcción<sup>7</sup>, se desarrolló una “cultura” de la reconversión de inmuebles y de estructuras destinados a otros usos —hipódromos, circos, patinódromos, etc.<sup>8</sup>—, y en el Reino Unido se desarrolló una arquitectura que podemos ubicar en los orígenes de lo que hoy denominamos arquitectura corporativa (los mejores ejemplos fueron las salas de los grandes circuitos<sup>9</sup>: Associated British Cinemas (ABC), Odeon, Granada, Gaumont British).

Y es precisamente en esta dinámica, estimulada por los debates de las vanguardias artísticas europeas surgidas durante el primer cuarto del siglo XX, donde encontramos los proyectos de salas de cine hechos por las grandes figuras de la arquitectura de la época las cuales, a pesar de no ser cuantitativamente numerosas, lograron influenciar la producción arquitectónica en este campo, hasta el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial.

## MARCO INVESTIGATIVO

La historia de la arquitectura que identificó la exhibición cinematográfica en el siglo XX constituye una temática abordada por el autor desde la realización en 2005 de una tesis de maestría<sup>10</sup>

5 “Pour frapper les imaginations, propriétaires et architectes de salles de cinéma n’hésitèrent pas à chercher l’inspiration à travers le temps et l’espace, de la Chine impériale à l’Égypte pharaonique notamment. Mais ils n’ont rien inventé en matière de styles. De nombreux music-halls, cafés-concerts et autres lieux de spectacle ou de curiosité étaient déjà, au XIX siècle, fréquemment copiés sur tel ou tel temple de l’Antiquité. L’Egyptian Hall de Londres, bâti en 1812 est un exemple. Le Royal Pavillion, conçu par l’architecte anglais J. Nash en 1815 et édifié à Brighton est un étonnant mélange de styles indien et musulman à l’extérieur et chinois à l’intérieur” (Lacloche, 1981, p. 102) (Las traducciones de los textos —originalmente en francés o inglés— citados en el presente artículo han sido realizadas por el autor).

6 Los dos arquitectos considerados por los investigadores anglosajones como los pioneros de la gran arquitectura de cinemas en Norteamérica fueron John Eberson (1875-1954) y Thomas W. Lamb, (1871-1942), nacidos sin embargo en Europa: en Austria y en Escocia, respectivamente (Hall, 1961, p. 95).

Entre las salas concebidas en estos años según estilos propios de la arquitectura china, egipcia, japonesa y precolombina sobresalieron por sus dimensiones y la exuberancia de sus decorados: el Grauman’s Egyptian en Hollywood (1922); el Oriental Theatre en Chicago (1925); el Aztek Theatre en San Antonio, Texas (1926); el Grauman’s Chinese Theatre en Hollywood (1927); el Oriental en Milwaukee (1928); el Majestic en San Antonio (1929); el Fox Theatre en Atlanta (1929); el Pantages Theatre en Hollywood (1930) (Lacloche, 1981, pp. 102-117).

7 En este sentido, el mejor testimonio lo representa la publicación en 1925, de *Cinemas, vues extérieures et intérieures, détails, plans*, dirigida por E. Vergnes, arquitecto técnico del Syndicat des Directeurs de Cinématographe (Sindicato de Directores de Cinematógrafos), quien en la primera parte de la obra explica con ejemplos de aplicación los alcances del Decreto del 10 de agosto de 1908, que reglamentaba los establecimientos públicos de espectáculos.

8 En París encontramos los principales precedentes de grandes cinemas acondicionados, en el Cirque d’Hiver (Circo de invierno) con su decorado pompeyano, y en el Gaumont Palace, un antiguo hipódromo reinaugurado en 1911 como sala de cine (según las modificaciones del arquitecto Auguste Bahrman), que fue en su momento la más grande sala del mundo, pudiendo acoger alrededor de 5500 espectadores.

9 Sobre la historia de la arquitectura de salas de los cuatro grandes circuitos del Reino Unido, ver las investigaciones de Allen Eyles publicadas por la Cinema Theatre Association y el British Film Institute.

10 Maestría en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

sobre la evolución y las transformaciones de las salas de cine en Bogotá durante el siglo XX —y la posterior publicación en 2006 de una síntesis de esta en la Colección Inventarios del Patrimonio de Bogotá, realizada por el Archivo de Bogotá—. De esta forma, y dándole continuidad al estudio de una tipología arquitectónica sobre la cual aún existen escasas investigaciones<sup>11</sup>, presentamos en este artículo algunos resultados que hacen parte de la tesis de maestría sustentada en junio de 2013 en la Universidad Paris 7 Diderot<sup>12</sup>, titulada: “L’Architecture des cinémas de l’entre-deux-guerres” (La arquitectura de las salas de cine del periodo de entreguerras), cuyas principales temáticas tienen continuidad actualmente en la tesis que el autor prepara para optar al Doctorado en Historia del Arte en la Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne, titulada: “Images et discours sur l’architecture des cinémas dans les périodiques d’architecture européens et latinoaméricains (1910-1960)” (Imágenes y discursos en torno a la arquitectura de las salas de cine en las publicaciones de arquitectura europeas y latinoamericanas, 1910-1960).

El presente artículo aborda un aspecto que ha ocupado un segundo plano en los estudios precedentes: los proyectos de salas diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas.

Es importante señalar que, como lo sugieren los estudios más recientes (Meusy, 2009; Hosseina-badi, 2012), la historia de los espacios construidos para la exhibición cinematográfica ha sido largamente eclipsada por la importancia dada a la historia del espectáculo al cual debe su origen: pasado más de un siglo desde la primera exhibición pública en París<sup>13</sup>, la arquitectura de estos espacios y la historia de su evolución despiertan aún una fascinación que, sin embargo, no es proporcional a la investigación hecha en torno a estos dos temas.

La premisa que caracteriza el corpus que compone la historiografía de la historia de la arquitectura de las salas de cine, y que nuestro estudio intenta cuestionar, tiene que ver fundamentalmente con la recepción y posterior difusión del análisis hecho en 1961 por el primer autor en abordar el estudio de esta tipología, el periodista norteamericano Ben Hall:

11 Sobre salas de cine en capitales latinoamericanas encontramos: *Inventario del olvido: la sala de cine y la transformación metropolitana de Caracas* (Barrios, 1992); *Espacios distantes... Aún vivos: las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (Ochoa y Alfaro, 1997); *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo* (Saratsola, 2005); *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines, 1897-2007* (Mejía, 2007); y *Cines de Buenos Aires: patrimonio del siglo XX* (Méndez y Falcó, 2010).

12 En el marco del programa de maestría Histoire et civilisations comparées (Especialidad: Ville, architecture, patrimoine), en asocio con la École Nationale Supérieure d’Architecture Paris-Val de Seine.

13 El viernes 28 de diciembre de 1895, en el Salon Indien del Grand Café (14 Boulevard des Capucines).

Hubo dos escuelas importantes en el diseño de los *movie palaces*: la estándar o “hard-top” que tuvo su precedente en la *opera house* y el teatro de *vaudeville*, pero que derivaba hacia un mayor exotismo a medida que transcurría la década [...] y por otro lado, la sala atmosférica o “stars-and-clouds”, la cual tomaba elementos prestados de la Naturaleza y de los más extravagantes jardines del pasado. [...] Dos personajes se destacan entre los cientos de arquitectos que practicaron las artes de la ilusión durante la edad de oro de los *movie palaces*. No solo fueron los más prolíficos, sino que su lugar en la historia de este arte es indiscutible. Uno de ellos fue Thomas W. Lamb, “decano de la escuela estándar” y el primer gran arquitecto en hacer una reputación en la arquitectura de salas de cine. El otro fue John Eberson, creador de la sala atmosférica, cuya influencia en el *movie going* de los años veinte fue igualmente original que fascinante<sup>14</sup> (Hall, 1961, p. 95).

Al asumir el anterior análisis —ampliamente aceptado hasta hoy— como la base de cualquier estudio tipológico sobre salas de cine, ¿dónde situar entonces los proyectos de arquitectos como van Doesburg (Ciné-dancing l’Aubette), Rietveld (Bioscoop Vreeburg) o Kiesler (Film Guild Cinema)?

¿Podemos plantear, de un lado, la existencia de una arquitectura “comercial” representada por el eclecticismo abrumador de las salas de los grandes circuitos de exhibición; y, de otro, una arquitectura “intelectual”, que reúne una limitada cantidad de proyectos en los cuales se plasmaron intenciones artísticas y arquitectónicas alejadas radicalmente de la estética comercial que dominó el diseño interior y exterior de esta tipología arquitectónica?

El objetivo de este artículo consiste justamente en presentar y describir elementos históricos, culturales y arquitectónicos que contribuyan a generar un interés y una reflexión en torno al papel que tuvieron los arquitectos de las vanguardias en la evolución de una tipología que obedeció —más rápido y en mayor volumen que cualquier otra en su época—, a las aspiraciones económicas y a los imaginarios culturales de los empresarios que financiaban este tipo de edificios.

## ANTECEDENTES

De todas las construcciones que se edifican hoy en día, la sala de cine es una de aquellas que debe presentar los atributos más modernos. [...] Una estación de trenes de estilo Luis XVI es un

14 “There were two majors schools of movie palace design: the standard (or ‘hard-top’), which had its precedent in the opera house and vaudeville theatre but which grew more exotic as the decade progressed [...] and the atmospheric (or ‘stars-and-clouds’), which borrowed from Nature and the more flamboyant landscape gardeners of the past. [...] Two individuals stand out among all the hundreds of architects who practiced the arts of illusion during the golden age of the movie palace. Not only were they the most prolific, but their places in the history of the art are undisputed. One was Thomas W. Lamb, dean of the standard school and the first major architect to make his name in movie theatres; the other was John Eberson, creator of the atmospheric, whose influence on the climate of movie going in the Twenties was both original and enchanting”.

anacronismo; una central eléctrica de estilo renacentista nos haría reír; una estación de radiocomunicaciones de estilo imperio sería ridícula; un cinema que no sea concebido en un estilo contemporáneo no podrá ser bello. [...] Un cinema es indiscutiblemente moderno<sup>15</sup> (Mallet-Stevens, 1924, p. 25).

La sala de cine no guarda ninguna relación con la organización sinfónica, espacial, de los dispositivos escénicos. Su tarea es romper claramente con toda imitación del teatro: el cine ha alcanzado la madurez suficiente para crear una forma arquitectónica propia, y debe expresarla en un cien por ciento<sup>16</sup>. (Frederick Kiesler, 1929, citado por Béret, 1996, p. 64).

Somos todos privilegiados de presenciar la evolución en el diseño de salas de cine: un cinema importante (al menos en lo que respecta a la capacidad de aforo) es inaugurado cada semana<sup>17</sup> (Shand, 1930, p. 15).

De todas las tipologías, ninguna más fascinante en su diseño, ni más compleja en su construcción que la sala de cine<sup>18</sup> (Clifford Worthington, 1931, citado por Lacloche, 1981).

Las cuatro citas seleccionadas —dos arquitectos y dos críticos de arquitectura— dejan en evidencia la fascinación que despertaba esta tipología entre quienes ejercían la arquitectura y quienes la analizaban durante los años en los cuales la construcción de salas ofreció la mayor cantidad de modelos y estilos que hicieron de estos equipamientos referencias únicas en el paisaje urbano, y estimularon su asociación —como ningún otro tipo de edificio— con la idea de modernidad espacial.

Ya en 1921, según lo cita en *La salle de cinéma à Paris entre le deux guerres: l'utopie à l'épreuve de la modernité*, la historiadora francesa Anne-Elizabeth Buxtorf<sup>19</sup>, la revista *L'Esprit Nouveau*<sup>20</sup> había formulado una encuesta sobre este tipo de edificio dirigida por los editores de la publicación a un grupo específico de arquitectos entre los cuales figuraban: Auguste Perret, Tony Garnier, Henri Sauvage, Henri Prost, Henry van de Velde,

Peter Behrens, Bruno y Max Taut, Walter Gropius, Adolf Loos, Joseph Hoffmann y Frank Lloyd Wright (2005, p. 126)

Buxtorf cita la carta modelo enviada por la redacción de *L'Esprit Nouveau* —el 14 de marzo de 1921— al arquitecto alemán Heinrich Tessenow<sup>21</sup>:

Dado que nuestro propósito es esclarecer todas las cuestiones que constituyen las necesidades esenciales y secundarias de la sociedad, hemos considerado interesante publicar los resultados de una encuesta sobre las concepciones arquitectónicas de las salas de cine, siendo este un arte de aparición reciente y que, sin embargo, no ha encontrado la expresión total de sus medios, y tampoco la posibilidad de establecimientos perfectamente adaptados a sus fines. [...] Nuestra encuesta aborda los siguientes puntos:

1. Esquema de una sala-tipo única; 2. Esquema de un edificio-tipo consagrado a la presentación de varios espectáculos cinematográficos<sup>22</sup> (2005, p. 126).

El debate planteado a las grandes personalidades de la arquitectura, de parte de una de las publicaciones más influyentes de aquella época, revela la conciencia de algunos sectores ligados a las vanguardias artísticas en relación con la trascendencia de estos nuevos edificios.

La preocupación temprana por el desarrollo de unas condiciones óptimas a nivel funcional, y de un lenguaje apropiado a nivel estético, aceleró el desarrollo de un programa arquitectónico universal y de una gramática que, aplicada en la(s) fachada(s), convertiría esta tipología en el primer ejemplo de “arquitectura global”.

La encuesta de *L'Esprit Nouveau*, citada por Buxtorf, hacía eco del proceso creciente de construcción de espacios para la exhibición cinematográfica en las grandes metrópolis —europeas, norteamericanas y latinoamericanas—, el cual —aun en los estudios realizados casi medio siglo después— pareciera no haber llamado la atención de aquellos arquitectos que influenciaron la arquitectura del siglo XX, tal y como lo expresa Lacloche: “Excepción hecha de Mendelsohn, Duiker, Rietveld y Le Corbusier, los grandes nombres del Movimiento Moderno están ausentes de la lista de creadores de salas de cine”<sup>23</sup> (1981, p. 154).

15 “De toutes les constructions qu’on édifie de nos jours, une salle de cinéma est une de celles qui doit présenter le caractère le plus moderne. [...] Une gare ‘Louis XVI’ est un anachronisme; une centrale électrique ‘Renaissance’ ferait rire; une station de T.S.F. ‘Empire’ serait ridicule; un cinéma qui ne serait pas conçu dans le style contemporain ne pourrait pas être beau. [...] Un cinéma est forcément moderne”.

16 “Le cinéma n’a rien à voir avec l’organisation symphonique, spatiale, des dispositifs scéniques. Sa tâche est de rompre clairement avec toute imitation du théâtre. Le cinéma a atteint une maturité suffisante pour créer sa propre forme d’architecture qui doit l’exprimer à cent pour cent”.

17 “We are all of us privileged, if we will, to watch the evolution of cinema design, for an important (if only in the sense of capacity) picture house is opened about once a week. And about once a year a cinema is completed that is important architecturally [...]”.

18 “Of all buildings, none are more fascinating to design, nor more difficult to construct than the cinema”.

19 Actualmente directora de la Biblioteca del Institut National d’Histoire de l’Art (INHA) (desde septiembre de 2012).

20 Creada en 1920 por Paul Dermée, Le Corbusier y Amédée Ozenfant, la revista publicó su último número en 1924 (un total de 28 entregas).

21 El documento comprende dos hojas mecanografiadas consultables en los archivos de la Fundación Le Corbusier, *Dossier: Le Corbusier et le cinéma*, A1 7-501.

22 “Poursuivant notre but, qui est d’éclairer sur toutes les questions qui constituent les besoins essentiels et secondaires de la société, nous avons estimé qu’il serait intéressant de publier les résultats d’une enquête sur les conceptions architecturales des salles de cinéma, le cinéma étant un art de récente date et qui n’a pas encore trouvé l’expression totale de ses moyens, ni les locaux parfaitement adaptés à ses fins. [...] Notre enquête porte sur les points suivants:

1. Schéma d’une salle-type unique.

2. Schéma d’un bâtiment-type consacré à l’exploitation de plusieurs spectacles cinématographiques”.

23 “Exception faite de Mendelsohn, Duiker, Rietveld et de Le Corbusier, les grands noms de l’architecture moderne sont absents de la liste des concepteurs de salles”.



Figura 2.  
Fachada del Bioscoop Schinkel de J. J. P. Oud  
Fuente: Stamm (1984).

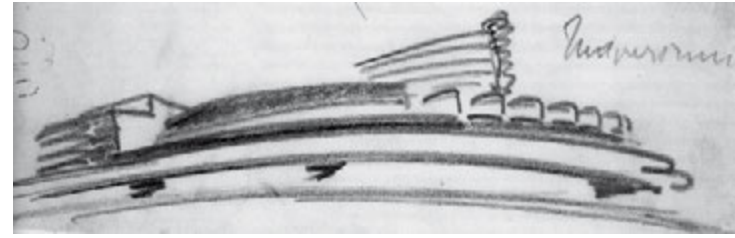


Figura 3.  
Vista nocturna del Bioscoop Vreeburg de Rietveld  
Fuente: *The Architecture of Gerrit Th. Rietveld* (2009).

Figura 4.  
Sketch del Kino Universum de Erich Mendelsohn  
Fuente: Stephan (1998).

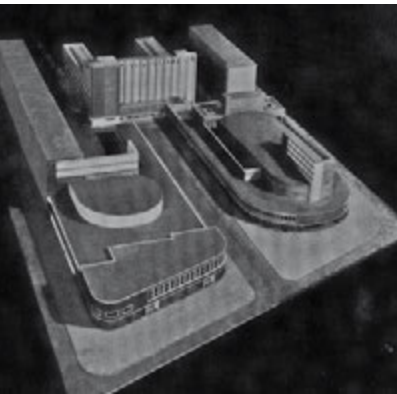


Figura 5.  
Maqueta del proyecto WOGA Komplex (Lehniner Platz) de Mendelsohn. El Kino Universum a la derecha  
Fuente: Stephan (1998).



Figura 6.  
Vista nocturna del Kino Universum, meses después de su inauguración.  
Fuente: Stephan (1998).

A partir de esta afirmación inexacta, nuestro interés es mostrar cómo no solo los arquitectos citados por autores como Lacloche diseñaron novedosos cinemas, sino que existen muchos otros cuyos aportes a esta tipología permanecen casi desconocidos, entre ellos: la Sala Mercè de Gaudí (Barcelona, 1904) el Bioscoop Schinkel de J. J. P. Oud (Purmerend, 1912) (figura 2), el Bioscoop Vreeburg de Rietveld (Utrecht, 1936) (figura 3), el Skandia Teatern de Erik Gunnar Asplund (Estocolmo, 1923), el Kino Capitol de Poelzig (Berlín, 1926), el Kino Universum de Mendelsohn (Berlín, 1928) (figuras 4, 5 y 6), el Kino Babylon de Hans Poelzig (Berlín, 1929), y el Cinema Flamman de Uno Ahrén (Estocolmo, 1929) (figura 7).

## METODOLOGÍA

El punto de partida en este caso es el análisis de las primeras publicaciones especializadas que presentaron antologías sobre cinemas en Europa y América (Worthington, 1952; Cassi Ramelli, 1956; Bode, 1957; Aloï, 1958); así como el análisis de lo que podemos denominar la historiografía sobre la arquitectura de salas de cine (Hall, 1961; Sharp, 1969; Naylor, 1981; Lacloche, 1981), en las cuales se han identificado las referencias a salas de cine concebidas por personalidades de las vanguardias europeas.

Dada la escasez de casos encontrados, se pasó luego a la búsqueda de otros cinemas, en un corpus sobre arquitectos y artistas de las vanguardias, que incluye los más reconocidos estudios y monografías elaborados durante el último cuarto de siglo por historiadores y críticos de la arquitectura.

El corpus de documentos estudiados<sup>24</sup> ha sido consultado en la Bibliothèque Nationale de France (BnF) (Site Richelieu-Louvois) en París; en la Biblioteca de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine (Palais de Chaillot) en París; en el Centre d'Archives d'Architecture du XXe siècle del Institut

Français d'Architecture en París (especialmente el fondo de archivos *Fonds Eldorado*<sup>25</sup>, donado en septiembre de 2000 por la Association pour l'histoire des Salles de Cinéma); en el Cinema Theatre Association's Archive, en Londres, y en Internet a través de la Biblioteca digital Hathi Trust<sup>26</sup>.

Finalmente se han abordado las experiencias de cinco arquitectos europeos que realizaron proyectos de salas de cine —algunos no construidos— durante los principales años de evolución de dicha tipología, en la primera mitad del periodo de entreguerras.

Los arquitectos y proyectos seleccionados como objeto de estudio fueron:

- Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): Cinema La Scala (La Chaux-de-Fonds, 1916).
- Robert Mallet-Stevens: Fachadas de salas de cine incluidas en dos colecciones de imágenes (proyectos no construidos: 1922/1924).
- Frédéric-Henri Sauvage: Cinema Belgrand, Cinema Sèvres y 2 proyectos sin construir (París, 1920, 1921).
- Théo van Doesburg (Christian Emil Kuepper): Ciné-dancing de l'Aubette (Estrasburgo, 1928).
- Frederick Kiesler: Film Guild Cinema (Nueva York, 1929).

## RESULTADOS

### CHARLES-EDOUARD JEANNERET - LE CORBUSIER: CINEMA LA SCALA (LA CHAUX-DE-FONDS, 1916)

Estoy construyendo el Cinema de variedades "Scala" ¡Y en qué condiciones! El cliente es una hiena: no hay dinero, retrasos y multas que hacen temblar, y un sinnúmero de porquerías en torno a todo esto. Tantas, que ya son muchas las noches en que no duermo. Hasta ese punto resulta todo el asunto tan poco deseable. Votre Ch. E. J.<sup>27</sup> (Jenger, 2002, p. 121).

<sup>24</sup> Como parte fundamental de nuestra investigación se ha elaborado una lista extensa y detallada de publicaciones que tratan la historia de la arquitectura de salas de cine a partir de la consulta exhaustiva de las bases de datos de las principales bibliotecas nacionales europeas (Francia, Italia, Reino Unido, Alemania, Bélgica, España y Portugal) y americanas (Canadá, Estados Unidos, México, Colombia, Perú, Venezuela, Argentina, Uruguay, Chile, Brasil) así como en las bases de bibliotecas académicas y de investigación de los países citados.

<sup>25</sup> Ver la ficha descriptiva del Fonds Eldorado en: [http://archiwebture.citechaillot.fr/fonds/FRAPN02\\_ELDO](http://archiwebture.citechaillot.fr/fonds/FRAPN02_ELDO)

<sup>26</sup> Ver [http://www.hathitrust.org/digital\\_library](http://www.hathitrust.org/digital_library)

<sup>27</sup> "Je construis le 'Scala' Cinéma variété! Et dans quelles conditions. Le client une hyène; pas d'argent, des délais et des amendes à faire frémir et un tas de saletés autour de ça. Si tant que voilà des nuits que je ne dors pas. Tant tout cela est peu ragoûtant. Votre Ch.E.J."

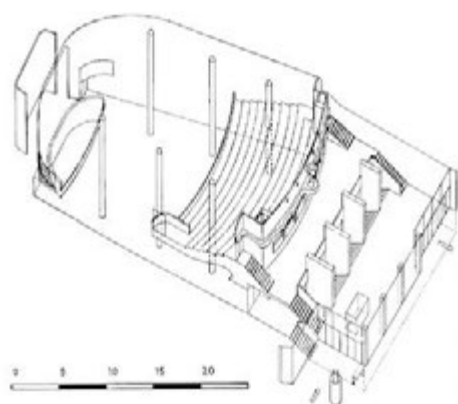


Figura 7.  
Estudio axonométrico  
del Cinema Flamman de  
Uno Ahren en Estocolmo,  
1929  
Fuente: Rudberg (1981).

La carta fechada el 4 de julio de 1916, escrita por Charles-Edouard Jeanneret (quien aun no se identificaba como Le Corbusier) al artista y escritor suizo William Ritter, constituye el primer documento en el cual el joven arquitecto suizo hace mención del Cinema La Scala, construido en el centro de su ciudad natal: el cinema es un edificio casi desconocido dentro del conjunto de su producción arquitectónica, siendo de hecho anterior a la Villa Schwob que es considerada como su “última obra de juventud”.

En la página web de la Fundación Le Corbusier<sup>28</sup>, un breve texto acompaña la presentación de dos planos de las fachadas originales y una fotografía de la fachada principal de La Scala “Destruído por un incendio en 1971, del cinema construido en 1916 por Charles-Edouard Jeanneret, en un estilo neoclásico, únicamente subsiste la fachada posterior” (figura 8)<sup>29</sup>:

Días después de la carta a Ritter, en la correspondencia del arquitecto encontramos una misiva dirigida a Auguste Perret —fechada el 21 de julio de 1916—, en la cual Jeanneret expone abiertamente el tema de la construcción de la sala de cine:

Estimado Sr. Auguste:

¡No imagina usted las historias propias de mi apacible vida hogareña! Un cinema de variedades me ha sido confiado: 1200 localidades, para construir en tres meses y medio, con penalidades feroces. Ocho días de migraña y de insomnio para finalizar los planos y sobre todo para encontrar la técnica constructiva adecuada y acorde a los tiempos actuales, a los materiales y a la mano de obra, así como al mal clima persistente; instalaré la estructura antes que los muros, y estos últimos los erigiré al abrigo: usted ya conoce el sistema que acá denominamos Hertzner, el cual consta de revestimientos aglomerados con caseína y que trabajan monolíticamente, como el hormigón. ¡He ahí La Scala!<sup>30</sup> (Jenger, 2002, p. 124).

Incluso si La Scala no figura habitualmente como una de las obras más notorias de Le Corbusier, este edificio representa un momento crucial en la evolución de su pensamiento, y ha sido en todo caso valorado tardíamente por críticos e historiadores



Figura 8. Cinema La  
Scala,  
Fuente: Fondation Le  
Corbusier.

de la arquitectura; William J. R. Curtis es uno de ellos:

Jeanneret diseñó el exterior del Cinema La Scala en La Chaux-de-Fonds, tras haberse hecho cargo del proyecto de Chapallaz en circunstancias cuestionables. Su solución a la fachada del cinema constituye una sofisticada superposición de ideas derivadas de las obras de Behrens, de aquellas de Ledoux, del Owattona Bank<sup>31</sup> de Sullivan, e incluso (como lo ha sugerido H. Allen Brooks) de la Villa Aldobrandini de Giacomo della Porta<sup>32</sup>; y podríamos también mencionar las fachadas concebidas por Palladio en Venecia. Al margen de la variedad de fuentes, es evidente que estas fueron hábilmente combinadas en una composición que incluye frontones, un panel central vacío y una fachada tripartita<sup>33</sup> (1986, p. 44).

Charles Jencks, por su parte, realiza un análisis detallado de la composición de la fachada de La Scala a partir de las referencias citadas anteriormente por Curtis, y que explicarían el uso

30 “Cher Monsieur Auguste: Que d’histoires pour moi, pour ma petite vie casanière! Le cinéma variété m’a été remis; 1200 places, à construire en trois mois et demi, avec des amendes féroces. Aussi huit jours de migraine et d’insomnie pour évacuer mes plans, et surtout trouver le mode constructif adéquat aux temps actuels, matériaux et main d’œuvre, et mauvais temps persistant je pose la charpente avant les murs, et construirai mes murs dessous à l’abri: vous connaissez certainement ce système de ferme qu’on appelle ici Hertzner, -lambris agglomérés dans la caséine, et travaillant comme un monolithe de béton. Voilà pour le Scala!”

31 Hace referencia al National Farmer’s Bank, construido en 1908 en el centro de Owattona, Minnesota. Fue el primero de los edificios bancarios diseñados por Sullivan, conocidos en su conjunto como los “Jewel Boxes”

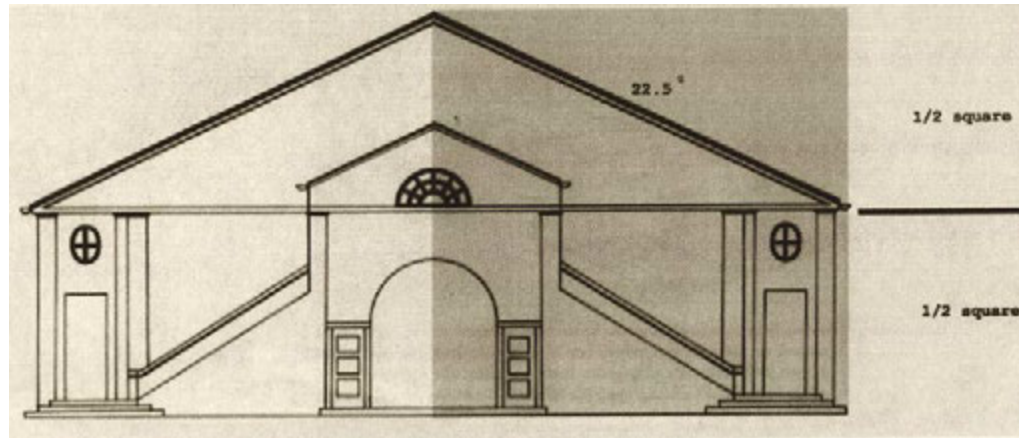
32 Villa construida entre 1600 y 1602 en Frascati (ciudad que constituye uno de los Castelli Romani), a 20 km de Roma, más exactamente en los montes albanos; proyectada por el arquitecto y escultor italiano (1540-1602), alumno de Vignola y colaborador de Miguel Angel.

33 “Jeanneret designed the exterior of the Scala Cinema in La Chaux-de-Fonds, having taken over the project from Chapallaz in questionable circumstances. His façade solution was a sophisticated overlay of ideas derived from Behrens, Ledoux, Sullivan’s Owattana Bank, even (as H. Allen Brooks has suggested) from della Porta’s Villa Aldobrandini at Frascati: one can also mention Palladio’s church facades in Venice. Whatever the range of sources, they were suavely combined in a composition with pediments, a blank central panel, and a tripartite façade”.

28 Ver: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

29 “Détruit par un incendie en 1971, seule la façade arrière subsiste de l’édifice construit en 1916 comme cinéma par Charles-Edouard Jeanneret dans un style néoclassique”.

Figura 9.  
Análisis de la fachada de  
La Scala  
Fuente: Jencks (2000).



de elementos que a su modo de ver sugieren una marcada influencia de Schinkel:

Aquí encontramos una aplicación simplificada y libre de Clasicismo, que mezcla frontones griegos con ventanas y paneles tomados de otros estilos clásicos. Para realizar una fachada con simetría biaxial, Edouard (Le Corbusier) debió crear una falsa fachada en el costado derecho: allí vemos una puerta falsa y una ventana que no tienen ningún uso. Como es posible apreciar en el gráfico [figura 9], existe también un manejo manierista de pilastras y molduras, desplegadas unas, y disimuladas las otras. La presencia de Schinkel se puede apreciar en el ornamento lineal y minimalista, así como se puede percibir la presencia de Behrens en el caso de los rectángulos proporcionales que organizan las diagonales. La diagonal de la escalera está sutilmente más inclinada que la diagonal de los frontones, pero aun así se relacionan armónicamente. Además, las proporciones simples son usadas donde es necesario: el gran frontón, es decir, la cubierta a dos aguas a  $22,5^\circ$  —grados de inclinación—, constituye la mitad de un cuadrado, mientras que la totalidad de la fachada está inscrita en un doble cuadrado, de tal forma que las proporciones 1:2 y 1:1 se repiten, en perfecta armonía<sup>34</sup> (2000, p. 99).

Para hacernos una idea de la forma como este cinema fue recibido por quienes asumían el rol de críticos de arquitectura, basta con revisar los ataques despiadados hechos por el editor del diario suizo socialista *La Sentinelle*<sup>35</sup>: “Esta es, sin duda, una de las obras maestras de la arquitectura cubista [...] Es una bodega para

patatas, un depósito de hielo, una cava de quesos”<sup>36</sup> (Jencks, 2000, p. 100).

La polémica que envolvió este proyecto no se limitó solo al plano estético, sino que involucró cuestionamientos acerca de la originalidad del diseño de Jeanneret e incluso de la forma como entró a dirigir el proyecto que inicialmente había sido dado al también arquitecto suizo René Chapallaz.

Así, después de un concurso para la selección de las dos fachadas de La Scala, anunciado el 29 de junio (1916) en el diario *La Feuille d’Avis* —concurso en el cual el primer premio fue declarado desierto—, y de un precipitado y confuso proceso de selección y contratación de la obra<sup>37</sup>, Chapallaz reaccionó públicamente.

En el estudio muy bien documentado sobre los años de formación de Le Corbusier, el historiador del arte H. Allen Brooks compara los 17 planos que ya habían sido realizados por Chapallaz con los primeros bosquejos y aquellos entregados por Jeanneret al empresario Edmond Meyer, confirmando su innegable similitud<sup>38</sup>, sobre la cual comenta: “Chapallaz acusó posteriormente a Jeanneret de robar su diseño. Salvo por una de las fachadas —o quizás las dos—, existen pocas dudas de que los planos, los cortes y el sistema estructural representan una ‘propiedad intelectual’ de Chapallaz”<sup>39</sup> (1997, p. 415).

El conflicto sobre la verdadera autoría del diseño de La Scala solo llamará la atención de los historiadores a partir de los años sesenta, especialmente tras la muerte de Le Corbusier en 1965, cuando

34 “Here we find a very simplified free style Classicism mixing Greeks pediments with windows and paneling taken from other Classical styles. To make the façade biaxially symmetrical, Edouard had to create a false front on the right-hand side – a false door and window that open onto nothing. As the drawing makes clear there is also a Mannerist handling of pilasters and moldings, being ghosted in one case and ultrathin in the other. Schinkel’s presence can be felt in this minimalist, linear ornament, and also Behren’s, in the case of the proportional rectangles that discipline the diagonals. The stair diagonal is slightly steeper than that of the pediments, but they appear consonant. Furthermore, simple ratios are used where expedient, for instance the large pediment or pitched roof, at a  $22,5^\circ$  – degree slope, constitutes half a square, and the whole façade is a double square, so the ratios 1:2 and 1:1 repeat, like a serene harmony”.

35 Al leer el extracto citado criticando la obra de Le Corbusier, es inevitable pensar en la similitud con la forma como el mismo Le Corbusier atacaría posteriormente en sus escritos toda la arquitectura que se alejaba de los dogmas que él predicaba.

36 “It’s one of the master-pieces of Cubist architecture [...] It’s a warehouse for potatoes, an ice house, a cellar for cheese”.

37 En una entrevista hecha por Brooks a Chapallaz, el 18 de febrero de 1974, el arquitecto afirmó que Le Corbusier había convencido a último momento a Meyer de poder realizar la construcción de La Scala mucho más rápido y a menor costo que Chapallaz, razones por las cuales el empresario cambió al arquitecto a último momento (Brooks, 1997, p. 414).

38 Ver la semejanza en el diseño de planta y en el esquema de la fachada posterior en las páginas 416 y 423 de la obra de Brooks (1997).

39 “Chapallaz subsequently accused Jeanneret of stealing his design. There seems little doubt that, except for one or perhaps both façades, the plans, the sections, and the structural system represent Chapallaz’s ‘intellectual property’”.

Chapallaz relanza un debate aclarado en parte por Brooks en los años ochenta.

**ROBERT MALLET-STEVENS: FACHADAS DE SALAS DE CINE PARA UNA CIUDAD MODERNA (PROYECTOS NO CONSTRUIDOS: 1922/1924)**

En su calidad de comisario de la Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes (Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925), el también periodista francés y crítico de cine León Moussinac señalaba en un artículo publicado en la revista *Le Crapouillot* —publicación literaria y artística vinculada a las vanguardias—, que el arquitecto ideal para diseñar un espacio exclusivo para la proyección de cine en el seno de dicha exposición<sup>40</sup> era sin duda alguna el arquitecto parisino Robert Mallet-Stevens (Gauthier, 1999, p. 130).

La sugerencia de Moussinac fue una más entre las múltiples manifestaciones de reconocimiento hacia Mallet-Stevens —fundador y primer director en 1929 de la Unión de Artistas Modernos (UAM)—, y de quien encontramos, sin embargo, un único edificio construido para la exhibición cinematográfica: el Ciné 37<sup>41</sup>, un pabellón concebido para la Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie Moderne (Exposición Internacional de Artes y Técnicas aplicadas a la Vida Moderna), realizada en París en 1937.

No obstante, en algunos otros edificios de Mallet-Stevens, como el Garage Alfa-Romeo (París, 1927) (figura 10), el Pabellón de la Compañía de Tabaco en la Exposición de Artes y Técnicas (París, 1937) (figura 11), y el Pabellón de la Prensa (Lyon, 1939), encontramos una estética similar a la que ya exhibían las salas de cine de estilo moderno diseñadas en la época.

Es por esto que los dos cinemas incluidos en los compendios de ilustraciones hechos por Mallet-Stevens, y reunidos en dos cuadernos<sup>42</sup> —ejecutados entre 1922 y 1924 (Volpi, 2005, p. 66), justo en un periodo considerado de transición en la obra del arquitecto—, cobran una especial importancia, a pesar de no haber sido construidos.

Mallet-Stevens presentó entonces al reconocido editor Charles Massin, un conjunto de 32 ilustraciones bajo el título *Une cité moderne* (Una ciudad moderna), dando origen en 1922 a una publicación —reeditada en 1987—, con un prefacio del arquitecto Frantz Jourdain (Pinchon, 1986, p. 24).

40 La decisión de confiar la organización del concurso para el diseño del espacio a los propietarios de las empresas productoras sería fuertemente criticada al término de la Exposición, dado que numerosas personalidades públicas —del arte y la política— encontraron desafortunado y carente de todo interés el proyecto que finalmente se construyó.

41 En colaboración con los arquitectos franceses Louis Arretche y Charles Siclis.

42 Una de las colecciones de dibujos se conserva en el Musée des Arts Décoratifs y la otra colección en el Musée National d'Art Moderne.



Figura 10.  
Garage Alfa Romeo

Fuente: Cinqualbre (2005).

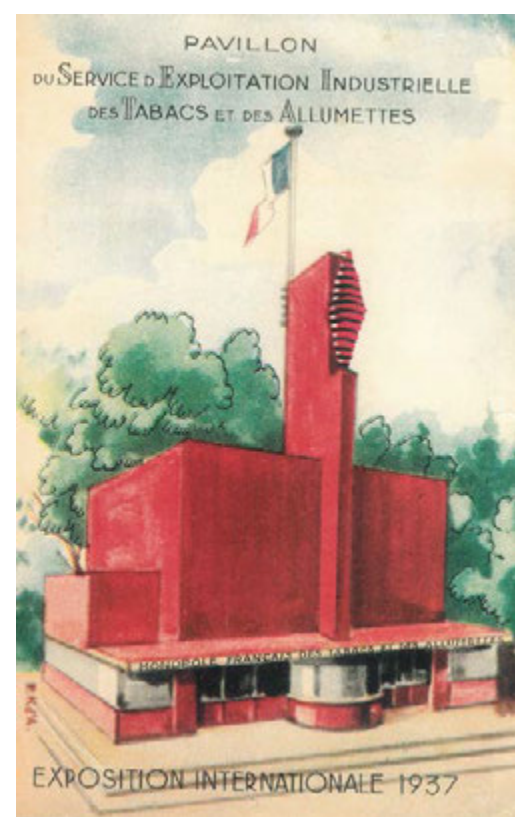


Figura 11.  
Pavillon des Tabacs

Fuente: Cinqualbre (2005).

Las ilustraciones realizadas en tinta negra sobre fondo blanco —algunas pocas realzadas con acuarelas—, representaban según el autor, las 32 principales tipologías que debía contener una ciudad considerada moderna, entre ellas la sala de cine encabezaba la lista (figura 12).

Cada plancha contiene la fachada de un edificio aislado cuya característica general está dada por una unidad de estilo propia del art nouveau: los dibujos de Mallet-Stevens dejan entrever una influencia directa de algunos de sus contemporáneos, así como una despreocupación por toda conceptualización acerca de lo urbano:

En un estilo abiertamente marcado aún por la influencia de [Josef] Hoffmann, y a pesar de la presencia en ciertas fachadas de rasgos propios del estilo que desarrolló luego el propio Mallet-Stevens, el arquitecto presenta una visión parcial de las diferentes tipologías edilicias de una ciudad moderna. Es inútil buscar un plano general de la ciudad ideal de Mallet-Stevens, o una visión global [...] Mallet Stevens no da sino algunas ideas sobre lo que debiera ser una escenografía de la ciudad, sin plantear ninguna visión global como lo habría hecho Le Corbusier. [...] La elección del título de la obra es una referencia directa a La Città Nuova de Saint-Elia, el gran arquitecto futurista italiano por el cual Mallet-Stevens confesaba una gran admiración<sup>43</sup> (Pinchon, 1986, pp. 24 y 26).

43 "Dans un style encore largement empreint d'une influence hoffmanienne bien que les traits mallet-stevensiens apparaissent dans certains bâtiments, l'architecte présente une vision morcelée des différents types de bâtiments constituant une cité moderne. Inutile de chercher un plan général de la cité idéale de Mallet-Stevens ou d'en chercher une vision globale. [...] Mallet Stevens ne donne que des idées de la scénographie de la ville, il n'en donne aucune vision globale comme l'aurait fait Le Corbusier. Le choix du titre se réfère directement à la Città Nuova de Sant-Elia, le grand architecte futuriste italien auquel Mallet-Stevens voue une grand admiration".

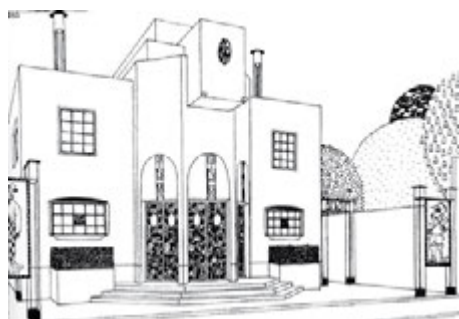


Figura 12.  
Fachada para un  
cinéma, 1922  
Fuente: Cinqualbre (2005).

Figura 13.  
Fachada para un  
cinéma, 1924  
Fuente: Cinqualbre (2005).



Figura 14.  
Escenario de  
*L'Inhumaine* diseñado por  
Mallet-Stevens, 1924  
Fuente: Cinqualbre (2005).

En la primera fachada para una sala de cine es evidente el distanciamiento de la estética propia de la arquitectura de los teatros, y se observa en cambio una exploración centrada en un juego volumétrico que no permite en todo caso leer correctamente la función que alberga el edificio: incluso el manejo de elementos de señalización del cinema (marquesinas de acceso, avisos luminosos, espacio de publicidad con carteles, etc.), no recibe aún la importancia que llegaría a tener.

Dos años después, en la segunda serie de ilustraciones<sup>44</sup>, que comprende un total de veinte planchas, encontramos un conjunto de tipologías que exhiben un manejo de volúmenes simples —mayoritariamente cúbicos—, cuyas fachadas están desprovistas de ornamento y sugieren el uso de materiales lisos, contando en su mayoría con terraza-jardín. El cinema que propone Mallet-Stevens alcanza esta vez un grado de depuración en sus formas y en el manejo de elementos (figura 13), semejante a la simplificación que exhibirán la mayor parte de las salas de cine británicas del circuito Odeón, construidas durante los años treinta.

Por otra parte, llama la atención el manejo que Mallet-Stevens propone para las fachadas de un teatro adoptando una estética igualmente cercana a aquella desarrollada por los arquitectos de salas de cine británicas, que prescinde de cualquier evocación a las formas y al decorado de la arquitectura teatral clásica.

Cabe anotar que Mallet-Stevens tuvo otro tipo de relación con el cine en su condición de arquitecto, gracias a su experiencia como decorador de escenarios en diversas producciones cinematográficas, entre las cuales sobresale su trabajo en

<sup>44</sup> Esta segunda colección no había sido publicada nunca antes, hasta ser adquirida en 1980 por el Musée des Arts Décoratifs.

*L'Inhumaine* (1924) (figura 14), del director Marcel L'Herbier.

*HENRI SAUVAGE: CINEMA BELGRAND, CINEMA SÈVRES Y PROYECTOS (2) SIN NOMBRE (PARÍS, 1920, 1921)*

El cinema Belgrand —conocido hoy en día como Gambetta Palace—, y el cinema Sèvres<sup>45</sup>, proyectados en 1920 por el arquitecto Henri Sauvage, fueron incluidos en una de las escasas publicaciones francesas de la época dedicadas exclusivamente a la arquitectura de salas de cine: *Cinéma, vues extérieures et intérieures* (1925), recopilación —de gran formato y fotografías de alta calidad— hecha por Emile Vergnes, arquitecto técnico del Syndicat des directeurs de cinématographes (Sindicato de Directores de Cinematógrafos).

El Belgrand y el Sèvres<sup>46</sup> constituyen dos de los ejemplos relevantes de esta primera generación de salas construidas exclusivamente para la proyección de filmes, en las cuales el arquitecto supo incorporar al mismo tiempo, lenguajes y formas propios del Movimiento Moderno y de las artes decorativas vanguardistas (Lacloche, 1981, p. 120).

El cinema Belgrand —con capacidad para albergar 1500 personas—<sup>47</sup>, presentaba una fachada profusamente decorada (figura 15):

... con motivos de marionetas (hoy en día desaparecidos), realizados por el decorador Hellé, así como elementos inspirados en el arte japonés y egipcio, de color dorado y en ligeros relieves [...] Los vitrales decorados con mascarones que decoraban inicialmente las ventanas elevadas y que habían sido destruidos, han sido reproducidos con motivo de la reciente rehabilitación de la fachada del cinema<sup>48</sup> (Minnaert, 2002, p. 233).

<sup>45</sup> Destruído en 1975 (Minnaert, 2007, p. 177).

<sup>46</sup> Los dos proyectos fueron modificados después de la obtención del permiso de construcción y, de hecho, ya habían sido rechazados dos veces antes de ser aceptados por la Commission Supérieure de Voirie, en mayo y junio de 1920 (Minnaert, 1994, pp. 125 y 132).

<sup>47</sup> Durante los años setenta la sala fue dividida y modificada radicalmente.

<sup>48</sup> "... motifs de marionnettes réalisés par le décorateur Hellé (aujourd'hui disparus), ainsi que des motifs japonais et égyptisants placés en léger relief et peints à l'or [...] Les vitraux à motifs de mascarons qui ornaient initialement les fenêtres hautes et qui avaient été détruits ont été reproduits à l'occasion de la récente réhabilitation de la façade du cinéma".



Figura 15.  
Fachada del  
Belgrand Palace, 1920  
Fuente: Vergnes (1925).



Figura 16.  
Fachada del Sèvres, 1920  
Fuente: Vergnes (1925).

La estética del cinema Belgrand corresponde a una tendencia próxima a la arquitectura de los pabellones de las Exposiciones Universales: en ambos casos dichas tipologías aseguraban a los arquitectos una oportunidad única para profundizar en el manejo de lenguajes formales, y para aportar soluciones a problemas constructivos y alternativas a temas estéticos.

Francis Lacloche subraya el doble partido tomado por Sauvage en el diseño del Belgrand:

El Gambetta —entonces llamado Belgrand— es un ejemplo de simplificación de formas, particularmente en su sala donde no se encuentran ya decorados románticos sino muros lisos que siguen una forma ovalada, y con un balcón recto, tal y como debe ser una sala de cine. Pero además encontramos un telón ricamente decorado, al igual que abundantes ornamentos concebidos por Helle, que animan la fachada. La estructura es en su totalidad en hormigón armado, técnica que comienza entonces a extenderse<sup>49</sup> (1981, p. 120).

El cinéma Sèvres (figura 16), por su parte, con un aforo para 1200 espectadores, presentó una gran innovación al contar con un sistema patentado por el propio Sauvage que servía para proyectar haces de luz de colores que animaban diseños móviles ubicados en los muros laterales de la sala, accionados especialmente durante los entre actos (Minnaert, 2002, p. 237).

La invención y la aplicación por parte de Sauvage de un sistema luminoso que exaltaba la arquitectura y la ornamentación de una sala de cine, es una de las primeras aplicaciones que presagia el uso arquitectónico de la luz eléctrica como un elemento característico de la estética arquitectónica moderna; tendencia que se universalizó en la víspera de la Segunda Guerra y cuyo escenario de consagración fue sin duda la Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliquées à

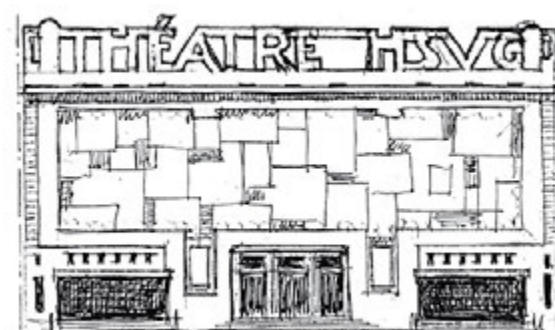


Figura 17.  
Teatro-Cinema HSVG  
Fuente: Minnaert (1994).

la Vie Moderne, que tuvo lugar en París en 1937 (Hosseinabadi, 2012, p. 159). Igualmente, el elemento más llamativo de la fachada del cinéma Sèvres es la presencia visible de la cabina de proyección en la fachada, formando un volumen que sobresale y que permite —gracias a una serie de ventanas altas— iluminar y ventilar un espacio generalmente oscuro y encerrado en este tipo de edificios (Minnaert, 2002, p. 237).

Por otro lado, aprovechando las posibilidades plásticas ofrecidas por el tipo de cemento empleado en los muros exteriores, Sauvage elabora un decorado geométrico y con alusiones a formas vegetales, pues al igual que buena parte de los artistas y arquitectos franceses de aquella década, se inspira en la obra de Eugène Grasse<sup>50</sup> titulada *Méthode de composition ornementale*.

Aunque estos dos teatros son los dos aportes de Sauvage en este campo, en 1921 el arquitecto se ocupó también de dos proyectos no construidos, con capacidad para 1480 y 1560 espectadores (Minnaert, 1994, p. 154-162).

Sobre el segundo de ellos, denominado en los planos existentes en el Centro de Archivos de Arquitectura del siglo XX<sup>51</sup>, como Théâtre HSVG (figura 17), el historiador de la arquitectura Jean-Baptiste Minnaert<sup>52</sup> comenta:

49 "Le Gambetta, alors Belgrand, est un exemple de simplification des formes, notamment dans la salle. Il n'y a plus de décor romantique mais des murs lisses, une forme générale ovoïde, un balcon droit, tel qu'il doit être au cinéma. Mais le rideau de scène est richement orné et des motifs décoratifs de Helle viennent animer la façade. La structure est entièrement en béton armé, technique qui commence alors à se répandre".

50 Artista y arquitecto franco-suizo, pionero del Art Nouveau; cofundador, junto a Hector Guimard, de la Société des Artistes Décorateurs; y cofundador, junto a Victor Horta y Alphonse Mucha, de la Société Internationale de L'Art Populaire.

51 El Centre D'archives D'architecture du XX<sup>e</sup> Siècle fue creado en 1989 por el arquitecto Maurice Culot en el seno del Departamento de Archivos e Historia del Instituto Francés de Arquitectura (IFA). Actualmente está constituido por alrededor de 400 fondos, y parte de los inventarios de archivos de arquitectos se pueden consultar en línea en: <http://archiwebture.citechaillot.fr/>.

52 La tesis doctoral de Minnaert es el primer estudio que aborda el conjunto de la producción arquitectónica de Henri Sauvage.

Figura 18.  
Fachada de L'Aubette  
(sin fecha: aprox.  
1930-1935)

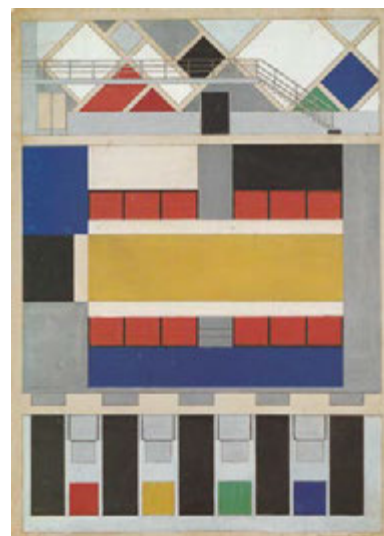


Figura 20.  
Esquema realizado  
por van Doesburg, en  
el que se observa la  
composición de colores  
de la planta y de dos  
muros (en elevación)  
del Ciné-dancing  
Fuente: Hoek (2000).

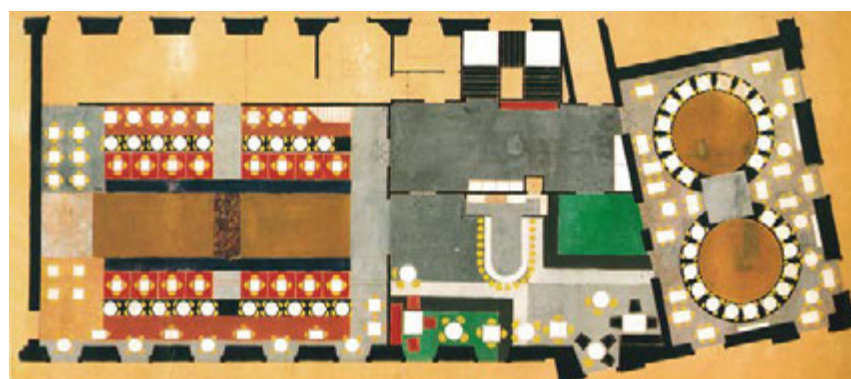


Figura 19.  
Planta de L'Aubette  
realizada por van Doesburg  
(el espacio del Ciné-  
dancing a la izquierda)  
Fuente: Hoek (2000).

En este segundo proyecto, Sauvage prevé un dispositivo compuesto por espejos que permite ubicar la cabina de proyección en un amplio espacio localizado en el sótano. Además de revelar la curiosidad del arquitecto por temas de proyección, este aparato beneficia las condiciones físicas de la cabina (tamaño, ventilación) y ante todo, constituye un aislamiento indispensable en materia de seguridad para los espectadores ya que en aquella época las películas de nitrato causaban innumerables incendios<sup>53</sup> (2002, p. 233).

#### THEO VAN DOESBURG: CINE-DANCING DE L'AUBETTE (ESTRASBURGO, 1928)

Situado en la Plaza Kléber en Estrasburgo (figura 18), el edificio que alberga el cinema data de 1764<sup>54</sup> y había sido seriamente afectado por un incendio ocurrido durante la guerra de 1870, tras el cual solo se conservó la fachada.

En 1922, los hermanos André y Paul Horn, y Ernest Heitz solicitaron en concesión (por noventa años) los pisos del ala derecha de L'Aubette para crear un centro de diversiones: ellos mismos se encargaron de la mayor parte de los trabajos de transformación, dando paso entre 1926 y 1928 a la obra de Théo van Doesburg (Doig, 1986, p. 175).

53 "Dans ce deuxième projet, Sauvage prévoit un dispositif de miroirs qui permet de placer la cabine de projection dans un vaste local en sous-sol. Outre le fait qu'il révèle la curiosité de l'architecte pour les questions d'optique, ce parti a l'avantage de procurer à la cabine de projection une surface et une ventilation correctes et, surtout, un isolement indispensable à la sécurité des spectateurs: à cette époque, les films au nitrato causaient d'innombrables incendies".

54 Constituye el único elemento construido del proyecto urbano elaborado por Jacques-François Blondel para la ciudad de Estrasburgo.

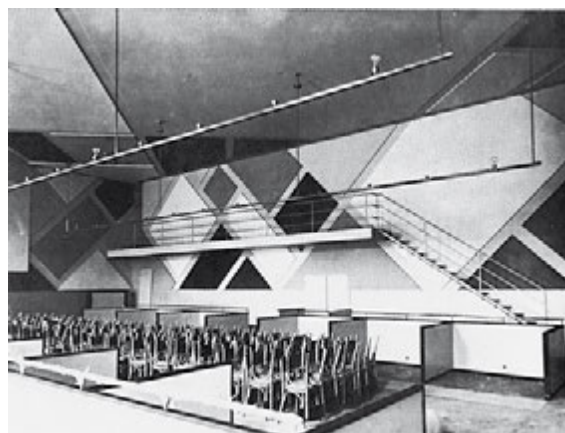
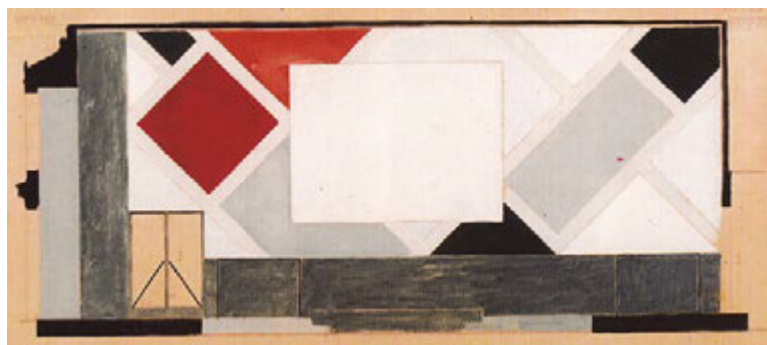
El pintor y arquitecto holandés fue encargado, junto al escultor Jean Arp y su esposa, la pintora Sophie Taeuber-Arp, de la transformación del entonces denominado Café de l'Aubette: este fue el proyecto en el cual van Doesburg intentó materializar el tipo de arquitectura minimalista que preconizaba desde hacía casi una década:

Para van Doesburg, l'Aubette es la ocasión soñada para dar vida a la obra de arte total; en realidad, para él se trata de la única posibilidad de realizar una serie de cuadros gigantes en un gran conjunto arquitectónico preexistente. La hipertrofia pictórica disimula una dificultad evidente de relacionarse con el espacio en términos arquitectónicos: van Doesburg resuelve esto agrandando las "contracomposiciones", al punto que estas se convierten en gigantescas pinturas parietales. La operación se traduce en una escritura adaptada, cromáticamente exaltante<sup>55</sup> (Polano, 1990, p. 130).

Además de incluir el concepto de *ciné-dancing* en la Gran Sala Central (van Doesburg), contigua a un *foyer-bar* (Taeuber-Arp) y a una sala de fiestas el programa por desarrollar era ampliamente variado: un salón de té (Taeuber-Arp), un café-restaurant, un "Bar Americano" (Taeuber-Arp) y un salón de billares (Arp), además de servicios como cabinas telefónicas, baños y vestidores (Doig, 1986, p. 185).

Van Doesburg se ocupa totalmente de la iluminación, de los diseños y colores de muros, techos y pisos y, adicionalmente, del mobiliario, trabajos de los cuales aún se conservan los planos detallados que indican incluso la posición exacta en que

55 "Pour van Doesburg, l'Aubette est l'occasion rêvée pour donner vie à l'œuvre d'art totale; en réalité il s'agit simplement de l'unique possibilité pour lui de réaliser une série de tableaux géants dans un grand complexe architectonique préexistant. L'hypertrophie picturale cache une réelle difficulté à se rapporter à l'espace en termes architectoniques: van Doesburg la résout en agrandissant les 'contre-compositions' au point qu'elles deviennent de gigantesques peintures pariétales. L'opération se traduit par une écriture adaptée, chromatiquement exaltante".



debían situarse los canapés y las mesas<sup>56</sup> (figura 19). Para van Doesburg, L'Aubette es un espacio concebido como si fuera una "pintura habitable" (figuras 20, 21 y 22), proyectado pensando en la manera como el hombre puede "estar" en la pintura misma<sup>57</sup>: "La pintura espacio-temporal del siglo XX, con sus posibilidades plásticas y de estructuración, permite al hombre realizar el sueño de ubicarse a sí mismo, no delante de la pintura sino en la pintura misma"<sup>58</sup> (van Doesburg, citado por Polanco, 1990, p. 131).

El empleo de color en todas las superficies interiores sirvió además como pretexto para que van Doesburg explorara el uso de nuevos materiales:

Concreto, hierro, vidrio antirreflejante, aluminio, "duralumin", "lincrusta", "rapolin", níquel, azulejos, parquet, linóleo, láminas de metal, esmalte, cuero y caucho —usado aquí por primera vez en barandas y en perillas de puertas—, entre muchos otros, fueron algunos de los principales materiales empleados en las transformaciones interiores. En tanto fue posible, se evitó el uso de madera: las puertas fueron realizadas en su totalidad en metal

56 En el catálogo de la obra de Van Doesburg, realizado por iniciativa del Centraal Museum de Utrecht y del Kröller-Müller Museum de Otterlo, se encuentran sketches, planos y pinturas de su autoría que incluyen entre otros: invitaciones a la inauguración, diseño de la fachada con elementos de neón, diseño de ceniceros con logos de L'Aubette, rejillas de ventilación, detalles de sillas, mesas, muros, espejos, aplicaciones luminosas, puerta giratoria principal, estudios de circulación en las salas, axonometrías del escenario (tarima) del café-restaurante (pp. 426 a 477).

57 Sin embargo, poco tiempo después de la experiencia de L'Aubette, van Doesburg asumirá una posición en abierta contradicción (casi una negación radical) de sus ideas precedentes sobre la relación entre la pintura y la arquitectura (Polanco, 1990, p. 131).

58 "La peinture spatio-temporelle du XX<sup>e</sup> siècle —poursuit ailleurs van Doesburg— avec ses possibilités plastiques, de structuration, permet à l'artiste de réaliser le rêve de placer l'homme non devant la peinture mais dans la peinture elle-même".

59 "The chief materials in which the interiors have been carried out according to the demands of modern life are concrete, iron, mirror-glass, aluminium, nickel, hard rubber (here for the first time used by me for handrails and door-pushes), terrazzo tile, 'rapolitz', linoleum, parquet, tiles, 'duralumin', 'lincrusta', 'rapolin', non-reflecting glass, rubber, leather, enamel, sheet silver, etc. [...] As far as possible the use of wood has been avoided, the doors have all been made in metal and mirror-glass in full sheets, not broken down into panes".

y mirror-glass; siempre en láminas completas, nunca en paneles<sup>59</sup> (Doig, 1986, p. 184).

Según van Straaten, tras la inauguración del Ciné-dancing en 1928, van Doesburg expresó en repetidas ocasiones su decepción, puesto que los visitantes no apreciaban en absoluto las múltiples posibilidades que ofrecía el edificio, así como su descontento por la actitud de los propietarios, quienes habían redecorado inmediatamente algunas de las salas, modificando el concepto original.

A causa de los numerosos inconvenientes, van Doesburg había hecho entender a algunas personas cercanas a su círculo más íntimo que se encontraba verdaderamente decepcionado —según Doig, "asqueado" de la arquitectura—, fastidiado a causa de los problemas y los obstáculos encontrados durante el proyecto de L'Aubette en Estrasburgo:

Originalmente yo quería un manejo de las fachadas con avisos de neón pero el gobierno municipal rechazó tajantemente la solicitud presentada. Actualmente [marzo de 1929] la municipalidad ha llevado a los contratistas a la corte, todo porque la línea de la marquesina del café que da sobre la vía pública no mantiene el estilo del siglo dieciocho<sup>60</sup> (Doig, 1986, p. 176).

En 1938 los propietarios ocultaron o reemplazaron la mayor parte de los diseños modificando totalmente el proyecto de van Doesburg: durante menos de una década se conservó el proyecto en su estado original.

De esta manera, dado que la decoración original ya había desaparecido antes de la Segunda Guerra Mundial, solo hasta la década de los sesenta algunas instituciones locales plantean la posibilidad de recuperarlos.

En 1977 se confirman los vestigios de colores en los muros y se emprende la investigación para rehacerlos a partir también del excelente material planimétrico y fotográfico original disponible.

60 "Originally I wanted to dominate the whole of the facade with neon signs, but the municipal government refused permission. Even now (March, 1929) they have taken the contractors to court because the strict dominant line of the awning for the street café has not been kept in the style of the eighteenth century".

Figura 21. Esquema de la composición de colores del muro sobre el cual se dispone la pantalla para proyecciones cinematográficas (en blanco, en el centro). Fuente: Hoek (2000).

Figura 22. Interior del Ciné-dancing poco después de su inauguración. Fuente: Hoek (2000).



Figura 23.  
Trabajos de restitución  
del decorado del Ciné-  
dancing de L'Aubette  
(1990)<sup>61</sup>

Fuente: Musées de la ville  
de Strasbourg

Figura 24.  
Detalles del estado  
actual del Ciné-dancing, la  
sala de fiestas, el foyer-bar  
y la escalera con vitral  
(2012)<sup>62</sup>

Fuente: Musées de la ville  
de Strasbourg.



Los trabajos de restauración del Ciné-dancing fueron realizados bajo la dirección de expertos holandeses y franceses entre 1985 y 1994 (figuras 23 y 24), dejando para trabajos posteriores la restitución de las características originales de las demás salas.

Así, la agencia TOA Architectes Associés<sup>63</sup> desarrolló entre 2003 y 2008 una intervención para adaptar el edificio como centro comercial y hotelero

Conocido hoy en día como L'Aubette 1928<sup>64</sup>, y catalogado como Monumento Histórico de la Nación, el edificio hace parte de la red de Musées de la Ville de Strasbourg (Museos de la Ciudad de Estrasburgo), y según la síntesis publicada en la *Base Mérimée*<sup>65</sup>, la decoración interior del ala intervenida por van Doesburg y su equipo (figura 25) le ha valido ser reconocida por algunos críticos de arquitectura como la “capilla Sixtina del arte moderno”<sup>66</sup>.

La importante colección de planos y documentos gráficos producidos antes, durante y en el periodo inmediatamente posterior a la inauguración del



Figura 25.  
Estado actual del  
Ciné-dancing de  
L'Aubette<sup>67</sup>

Fuente: Musées de la  
ville de Strasbourg.

Ciné-dancing y del conjunto de L'Aubette constituyen uno de los principales testimonios de la forma como van Doesburg trabajó sus proyectos arquitectónicos:

*FREDERICK KIESLER: FILM GUILD CINEMA (NUEVA YORK, 1929)*

Según el historiador de la arquitectura Richard Becherer<sup>68</sup>, el arquitecto y escultor nacido en el Imperio Austrohúngaro, Frederick Kiesler<sup>69</sup> aseguraba que entre 1926<sup>70</sup> y 1934 habían tenido lugar sus “años de vida perdidos” (1996, p. 55).

Sin embargo, en dicho periodo encontramos entre sus creaciones profesionales la única obra arquitectónica construida, diseñada enteramente por él<sup>71</sup>: el Film Guild Cinema, una sala de cine que anunciaba un cambio radical en la manera de concebir dicha tipología.

Presentada en su época como el primer edificio total y exclusivamente diseñado en Estados Unidos para proyectar filmes, dicha sala de cine es considerada por algunos historiadores de la arquitectura como el primer ejemplo de “modernismo europeo” en Nueva York.

Las imágenes que nos muestran la arquitectura original de este cinema corresponden a una serie de fotografías encargadas por el propio Kiesler con el fin de divulgarlas en la prensa norteamericana de la época, siendo además exhibidas en su obra *Contemporary Art Applied to the Store and*

61 Ver <http://www.musees.strasbourg.eu/index.php?page=salles-aubette>

62 Ver <http://www.musees.strasbourg.eu/index.php?page=restitution-aubette>

63 Ver detalles del proyecto de reestructuración de L'Aubette en: [http://toa-archi.com/Public/projet\\_archi.php?ID=538&from=/media/type\\_projet/realisation/](http://toa-archi.com/Public/projet_archi.php?ID=538&from=/media/type_projet/realisation/)

64 Ver: <http://www.musees.strasbourg.eu/index.php?page=musee-aubette>

65 Base de datos sobre el patrimonio monumental francés, creada en 1978 por el Ministerio de la Cultura (Dirección de la Arquitectura y el Patrimonio). Ver <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/> (Bases de datos de la Dirección de la Arquitectura y el Patrimonio, alimentadas también con los trabajos realizados por el Inventario General del Patrimonio Cultural, y por la Mediateca de la Arquitectura y el Patrimonio)

66 Ver la ficha detallada correspondiente al edificio de L'Aubette en la página de Monumentos Históricos (última actualización: 2006/06/26): [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=REF&VALUE\\_1=PA00085014](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=PA00085014)

67 Ver [http://pmsimonin.fr/portraitsfamille/vieux\\_strasbourg.htm](http://pmsimonin.fr/portraitsfamille/vieux_strasbourg.htm)

68 El trabajo de Becherer sobre la obra de Kiesler fue expuesto en la retrospectiva *Frederick Kiesler, artiste-architecte*, presentada en el Centre Georges Pompidou en París, en 1996.

69 Entre 1908 y 1912, Kiesler realizó estudios de arquitectura en la Technische Hochschule, y tomó cursos de pintura en la Akademie der bildenden Künste en Viena; posteriormente colaboró durante un corto periodo de tiempo con Adolf Loos y en 1923 se hizo miembro de *De Stijl*.

70 En 1926 decide irse de Francia para instalarse en los Estados Unidos.

71 En equipo con el arquitecto Armand Phillip Bartos —judío americano, como Kiesler—, diseñó el Shrine of the Book, construido en Jerusalén en 1965.

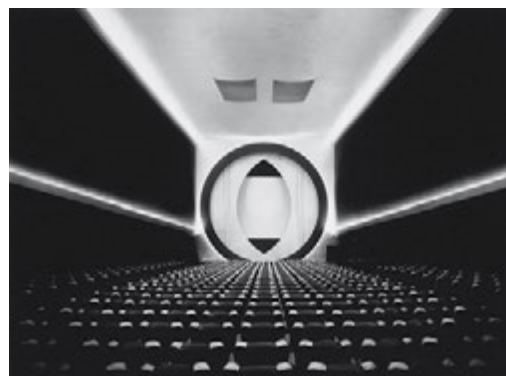
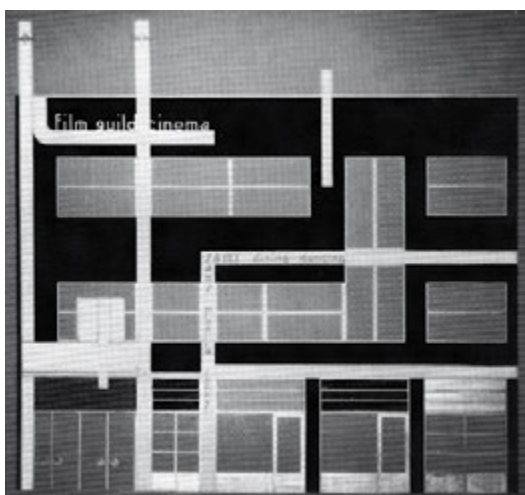


Figura 26.  
Esquema de la  
composición de la fachada  
del Film Guild Cinema

Figura 27.  
Interior del Film  
Guild Cinema, en  
el momento de su  
inauguración  
Fuente: Becherer (1996).

its Display, publicada en 1930 (Becherer, 1996, p. 55).

Medio siglo después, el descubrimiento de varios *dossiers* en los NYC Municipal Archives (Archivos Municipales de Nueva York) permitió el acceso a datos<sup>72</sup>, planos (figura 26) y fotografías (figura 27) fundamentales para profundizar en el conocimiento de la génesis y la realización de dicha sala.

De hecho, el *dossier* más importante contiene buena parte de la correspondencia dirigida entre la oficina de Kiesler y la del gobierno municipal, e incluye dos conjuntos de dibujos: los planos esquemáticos y los planos a gran escala —así como algunos planos de detalles— (Becherer, 1996, p. 56).

En los años siguientes a la construcción del Film Guild Cinema, Kiesler, polémico por naturaleza, criticó abiertamente<sup>73</sup> la tendencia de los arquitectos de la época a diseñar los espacios para proyección de filmes según los cánones obsoletos heredados de la arquitectura del teatro tradicional “aristocrático”, con sus campos de visión “estándar”.

Radicado definitivamente en Estados Unidos, el contacto permanente con los arquitectos —y artistas en general— de las vanguardias europeas, y sus constantes viajes, le permitieron mantenerse al tanto del desarrollo formal de las salas construidas del otro lado del Atlántico y, en este sentido, Kiesler expresaba su fascinación por el diseño de muchas salas construidas en Gran Bretaña y Alemania las cuales, según su opinión, ya se habían alejado a mediados de los años veinte de la influencia de la arquitectura teatral.

Sobre esta marcada diferencia, Kiesler afirmaba:

Estados Unidos es un gran país para aquel que posee un espíritu creativo, pero no se puede comparar con Europa en lo que respecta a la exploración en el campo del arte. Nuestra mente se encuentra totalmente monopolizada por las condiciones de producción como para poder reflexionar de manera constructiva sobre aquello que estamos haciendo. En Europa, el grupo al cual pertenecí ha estudiado durante años este tipo de problemas, y al ver lo que ocurre actualmente, se puede decir con toda certeza que las formas antiguas de los cinemas van a desaparecer poco a poco. [...] La sala de cine no tiene ninguna relación con la organización sinfónica, espacial de los dispositivos escénicos. Su tarea es romper claramente con toda imitación del teatro. El cine ha alcanzado la madurez suficiente para crear una forma arquitectónica propia que la exprese al ciento por ciento<sup>74</sup> (extracto de Building a Cinema Theatre, publicado por el New York Evening Post en febrero de 1929, traducido al francés por Jacques Bosser y citado por Béret, 1986, p. 64).

Así, encontramos que el exterior original del Film Guild Cinema evocaba inequívocamente las vanguardias artísticas europeas.

La fachada [figura 28] presenta un gran parecido con las últimas pinturas de Piet Mondrian —amigo personal de Kiesler y camarada de combate en el grupo De Stijl—, en particular con Broadway Boogie-Woogie [figura 29] (y con Victory Boogie-Woogie); adaptando de manera similar el infinito de la trama del plano de Nueva York<sup>75</sup> (Becherer, 1996, p. 60).

<sup>72</sup> Por otro lado, gracias a una serie de planos recuperados, sabemos que Kiesler trabajó en la creación de un dispositivo para mejorar la calidad de las proyecciones, al cual le dio el nombre de Screen-o-Scope y que consistía en un diafragma de cámara que se abría y se cerraba frente a la pantalla según diversas configuraciones de la imagen (Becherer, 1996, p. 59).

<sup>73</sup> Opiniones expresadas públicamente en una entrevista citada por R. Becherer, publicada originalmente en *The New York Evening Post*, en febrero de 1929.

<sup>74</sup> L'Amérique est un grand pays pour ce qui est du génie inventif, mais elle l'est moins que l'Europe en ce qui concerne la recherche dans le domaine des arts. Nos pensées sont trop monopolisées par les conditions de la production pour réfléchir de façon constructive à ce que nous sommes en train de faire. En Europe, le groupe dont je suis issu a étudié ces problèmes pendant des années, et, à voir ce qui se passe actuellement, on peut dire à juste titre que les formes anciennes du cinéma vont peu à peu disparaître. [...] Le cinéma n'a rien à voir avec l'organisation symphonique, spatiale, des dispositifs scéniques. Sa tâche est de rompre clairement avec toute imitation du théâtre. Le cinéma a atteint une maturité suffisante pour créer sa propre forme d'architecture qui doit l'exprimer à cent pour cent”.



Figura 28.  
Fachada del Film Guild  
Cinema, 1929.

Fuente: Becherer (1996).

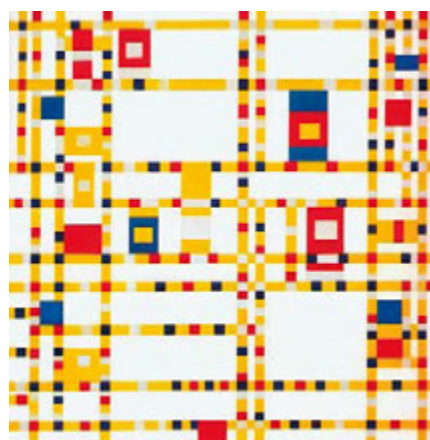


Figura 29.  
Broadway Boogie-  
Woogie, de Piet Mondrian  
(1942-1943)

Fuente: Becherer (1996).

Figura 30.  
Café De Unie,  
Rotterdam

Fuente: Centre Pompidou.



Algunos otros autores destacan también la influencia que pudo tener el Café De Unie —Rotterdam, 1925— de Oud (figura 30).

La celebridad que alcanzó rápidamente el Film Guild Cinema llevó en aquel momento al joven director del Departamento de Arquitectura del MoMA (Museo de Arte Moderno de New York), el futuro arquitecto Philip Johnson, a incluirlo inicialmente en el grupo de obras que harían parte de la exposición *Modern Architecture: International Exhibition*, y de la célebre publicación *The International Style: Architecture since 1922*.<sup>76</sup>

... su celebridad estilística —su existencia distinguida—, le permite figurar entre los diez ejemplos americanos de la gran exposición “International Style” de Henry-Russell-Hitchcock y Philip Johnson, organizada por el MoMa en 1932 [...] La indisciplina de este arquitecto inactivo e investigador habitual es sin duda una de las razones del rechazo del que fue objeto por parte del establishment de la arquitectura norteamericana: esto, pese a algunas tentativas de colaboración con importantes arquitectos como William Harvey

75 “Cette façade semble bien proche des dernières peintures de Piet Mondrian —ami de Kiesler et camarade de combat de De Stijl— en particulier de Broadway Boogie-Woogie et de Victory Boogie-Woogie, et qui, de manière similaire, adapte l’infini de la grille du plan de New York”.

76 En colaboración con el historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock. Finalmente, la única sala que apareció en la publicación de 1932 fue el Cinema Flamman, de Uno Ahren (Estocolmo, 1929) (figura 5).

Corbett, Wallace Harrison, Buckminster Fuller o Knud Lonberg-Holm<sup>77</sup> (Béret, 1996, p. 8).

Tal y como lo señala la historiadora del arte Chantal Béret —curadora encargada en 1996 de la retrospectiva sobre Kiesler—, la situación tuvo un desenlace diferente a lo previsto:

... este último (Philippe Johnson), ya lo había incorporado (el Film Guild Cinema) en 1932, al conjunto de la Exposición “The International Style”. Aquel entorno no podía esperar nada de un contestatario como Kiesler [...] La exclusión de Kiesler de dicho evento, hizo de él una especie de “arquitecto-maldito”, hasta los años 1950. Su posición herética y su permanente crítica sin concesiones al funcionalismo y al estilo internacional, lejos de ser aisladas, hacían parte de aquella época agitada<sup>78</sup> (Béret, 1996, p. 8).

## DISCUSIÓN

La existencia de salas de cine y proyectos como los que hemos tratado en este artículo contradice sin duda la simplificación con la cual se ha querido explicar hasta ahora el recorrido seguido por esta tipología, en su intento por diferenciarse de la arquitectura teatral.

De hecho, la posibilidad de plantear una lectura diferente de la historia de la arquitectura de cinemas, no ya desde la definición maniquea de Hall (1961) hace medio siglo —y heredada textualmente hasta hace muy poco por los investigadores posteriores—, sino desde otras perspectivas (geográficas, temporales, tipológicas), se hace necesaria para enriquecer futuros estudios sobre el tema.

Igualmente, la aproximación a la historia de las salas de cine diseñadas por arquitectos vinculados al Movimiento Moderno y, en general, a las vanguardias de la primera mitad de siglo XX, nos permite ratificar la importancia que esta tipología tuvo como objeto de experimentación estética, técnica y teórica. Análisis como aquellos realizados por Jencks y Curtis sobre el *Cinéma La Scala* de Le Corbusier; por Doig y van Straaten sobre l’Aubette de van Doesburg; o por Lacroche y Minnaert sobre los cinemas de Sauvage, permiten constatar la pertinencia de reconstruir la evolución de una tipología moderna cuyo

77 “... sa célébrité stylistique —sa réalité distinguée— lui permit de figurer parmi les dix exemples américains de la grande exposition ‘International Style’ de Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson, organisée par le Museum of Modern Art, en 1932. [...] L’in-discipline fondamentale de ce chercheur invétéré et architecte inactif est sans doute aussi l’une des raisons de son rejet par l’establishment architectural américain: par les architectes eux-mêmes, malgré quelques tentatives de collaboration auprès de William Harvey Corbett, Wallace Harrison, Buckminster Fuller o Knud Lonberg-Holm”.

78 “Ce dernier (Philip Johnson), dès 1932, l’avait d’ailleurs intégré dans son exposition ‘The International Style’. Ce milieu, bien évidemment, ne pouvait rien attendre d’un tel hors-la-loi. [...] Cette exclusion fit de Frederick Kiesler une figure ‘d’architecte maudit’ jusqu’aux années cinquante. Sa position hérétique et sa critique sans concession du fonctionnalisme et du style international, loin d’être isolées participaient de ce moment réactif”.

conocimiento sistemático ofrecerá a los historiadores de la arquitectura, a los historiadores urbanos y a especialistas de otras disciplinas, nuevos enfoques sobre el desarrollo de la arquitectura y de las ciudades de la primera mitad del siglo XX.

En este sentido se hace fundamental la profundización en el estudio de cinemas en la producción arquitectónica de las figuras de las arquitecturas nacionales<sup>79</sup>, de la manera como lo hizo en su trabajo pionero la historiadora norteamericana de la arquitectura Maggie Valentine (1994), al tratar la numerosa producción del arquitecto S. Charles Lee.

A lo largo de la investigación se hace evidente el rol adquirido por la historia cultural y social de la arquitectura, por cuanto la mirada del objeto de estudio desde diferentes ángulos complementa, sustenta y enriquece cualquier acercamiento a problemáticas que en un primer momento pueden plantearse como tipológicas, constructivas o estéticas y que, sin embargo, deben apoyarse en análisis de alcance pluridisciplinar.

## CONCLUSIONES

Si bien se han considerado un buen número de salas francesas<sup>80</sup>, británicas e italianas entre aquellas que marcaron un paradigma por seguir, otros especialistas han coincidido recientemente en ubicar en solo dos países las contribuciones mayores que guiaron el desarrollo de esta tipología. Un ejemplo de esta percepción lo constituye el punto de vista de Buxtorf:

En Alemania, a comienzos de los años 1920, el encuentro de los arquitectos vanguardistas con el cinema estaba en curso. Se construyen las que seguían un nuevo modelo aboliendo las formas heteróclitas y las referencias que recuerdan los espectáculos de feria en beneficio de edificios de ángulos rectos y sin ornamentos en los cuales las aperturas se reducen a lo estrictamente necesario. Del otro lado del Atlántico, los Estados Unidos dan una respuesta al problema de la sala de cine: inmensos palacios, ricamente decorados y generosos en espacio perdido, son edificadas en las metrópolis utilizando novedosas técnicas de construcción con el objetivo de privilegiar el confort de la proyección<sup>81</sup> (2005, p. 118).

79 En lo que respecta a América Latina, Méndez y García Falco hicieron el estudio sobre salas de cine en Buenos Aires (2010), en el cual se valora la importancia de arquitectos extranjeros en la construcción de estos equipamientos: entre ellos encontramos al belga Albert Bourdon, a los húngaros Andrés y Jorge Kalnay, y al italiano Claudio José Caveri. Ver: [http://issuu.com/cedodal/docs/cines\\_de\\_buenos\\_aires](http://issuu.com/cedodal/docs/cines_de_buenos_aires)

80 En Francia se ha sobredimensionado, por ejemplo, la importancia del Rex, inaugurado en París en 1932, obra del arquitecto André Blusén, con la asesoría del especialista norteamericano John Eberson. El Rex constituye un ejemplo tardío en comparación con las grandes salas construidas durante la década anterior en Estados Unidos y, sin embargo, es citado por muchos historiadores franceses de la arquitectura como uno de los precursores en su género. Igualmente, se anunciaba en la misma época la apertura del cinema más grande del mundo, el Gaumont Pathé (remodelado) con capacidad para casi 6000 espectadores, y en la realidad, este no superaba al Roxy de Nueva York.

Los dos modelos que se impusieron vinieron de Alemania y de los Estados Unidos: París se destaca ante todo por un eclecticismo arquitectónico en materia de salas, antes que por su vanguardismo<sup>82</sup> (Buxtorf, 2005, p. 135).

Al comparar los análisis de las obras que componen nuestro corpus resulta mayoritario el hecho de afirmar que fue entre 1915 y 1930, en Estados Unidos y en Alemania —y en algunos países vecinos de esta, geográfica y culturalmente, como Austria y los Países Bajos—, donde surgieron y se desarrollaron los modelos que influenciarían el diseño de salas de cine<sup>83</sup> hasta finales de los años sesenta.

Al referirse al breve periodo de construcción de los más variados tipos de cinemas —entre guerras—, Sharp retrataba ya la forma como las definiciones arquitectónicas y programáticas de los arquitectos norteamericanos se imponían sin objeciones en el medio británico:

Los *movie palaces* norteamericanos de los años veinte representan los modelos en los cuales los diseñadores británicos y europeos buscaron su inspiración. Existieron básicamente dos escuelas de pensamiento en lo que se refiere a los edificios para exhibiciones cinematográficas en los Estados Unidos. La primera de ellas proponía el uso de formas y ornamentos neoclásicos, siendo conocido como la escuela “hard-top”. La otra tendencia, conocida como la escuela de las salas “atmosféricas”, defendía el uso de un tipo de estructura más experimental, en la cual pudiera ser creado un ambiente completamente artificial, Thomas W. Lamb fue el máximo exponente de la primera escuela, firmemente arraigada en la tradición de Beaux-Arts. John Eberson por su parte, inspiró los más extravagantes diseños de las salas atmosféricas<sup>84</sup> (Sharp, 1969, p. 7).

Y a diferencia de un proceso de transmisión de un *savoir-faire* manipulado y casi gobernado

81 “En Allemagne, au début des années vingt, la rencontre des architectes d’avant-garde avec le cinéma est en cours. Des salles d’un modèle nouveau sont construites. Elles abolissent les formes hétéroclites et les souvenirs du spectacle forain au profit de bâtiments aux angles droits, sans fioritures, dans lesquels les ouvertures sont réduites au strict nécessaire. De l’autre côté de l’Atlantique, les États-Unis donnent une autre réponse au problème de la salle. Des palaces immenses, richement agencés, généreux en espace perdu, s’édifient dans les métropoles et utilisent les techniques nouvelles de construction afin de privilégier le confort de la projection”.

82 “Les deux modèles prégnants viennent d’Allemagne et des États-Unis. Paris est davantage cité pour l’eclectisme architectural en matière de salles que pour son avant-gardisme”.

83 Mientras en países como Francia e Italia los arquitectos se especializaban mayoritariamente en la adaptación de edificios cuya configuración interior hacía posible su cambio de uso para albergar el espectáculo cinematográfico.

84 “The American movie palaces of the twenties acted as models on which British and European designers drew for inspiration. Basically there were two schools of thought about movie buildings in the States, one advocated the use of neo-Classical form and motifs and was known as the ‘hard-top’ school, the other advocated a more experimental type of structure where a completely artificial environment could be created and was known as the ‘atmospheric’ school. Thomas W. Lamb was the doyen of the first group of designers and was firmly rooted in the Beaux-Arts tradition. John Eberson inspired the more bizarre designs of the atmospherics”.

por lineamientos comerciales como en el caso descrito por Sharp, los proyectos no construidos de Mallet-Stevens y de Sauvage, y aquellos transformados rápidamente por sus propietarios como sucedió con l'Aubette y el Film Guild Cinema, constituyen una muestra de la búsqueda de autonomía del arquitecto-artista, que llegó a convertir estos ejemplos en verdaderos manifiestos.

Podemos afirmar que a pesar de las enormes diferencias conceptuales y estéticas existentes entre los casos aquí tratados (en La Chaux-de-Fonds, en Estrasburgo, en París, en Nueva York), estos ejemplos siguen lógicas proyectuales que los acercan entre sí, alejándolos en cambio de los modelos que en los Estados Unidos y en el Reino Unido se vieron empobrecidos súbitamente —sobre todo en la era de los cines multisalas surgidos en los años sesenta—, acabando así con lo que hasta el final del periodo de entreguerras había sido una arquitectura deslumbrante y única.

Por otro lado, aunque el tema de la iluminación nocturna en esta arquitectura no jugaba un papel fundamental en la mayoría de los ejemplos tratados aquí, el extracto del estudio de Minnaert donde se describen las invenciones de Sauvage para sus proyectos deja entrever otra de las más relevantes características que esta arquitectura contribuyó a potenciar en la práctica profesional, de la mano con el uso de elementos icónicos como las superficies para afiches o la implantación de marquesinas o de grandes superficies de vidrio.

Así, esta reflexión nos invita a ampliar la información disponible sobre temas conexos e inseparables, entre ellos los usos de la iluminación de tipo comercial en las fachadas de cinemas, y su impacto en el espacio urbano próximo: para ello tendremos que dar el salto hacia Alemania donde se construyeron las más impactantes salas<sup>85</sup> cuya arquitectura se convirtió en toda una puesta en escena en el espacio urbano gracias al uso profesional —los grandes teatros contrataban técnicos especializados en el manejo de la luz eléctrica—. Entre los más espectaculares encontramos el cinema Titania-Palast<sup>86</sup> (Berlín, 1927), de Ernst Schöffler, Carlo Schloenbach & Carl Jacobi; y el cinema *Lichtburg*<sup>87</sup> (Berlín-Wedding, 1927-1929), del reconocido arquitecto Rudolf Fränkel:

En el *Lichtburg* [Berlín], Fränkel anuncia las películas con una tecnología light-based aplicada a este nuevo tipo de entretenimiento, la cual apuntaba al cielo, zona etérea en donde la distinción entre fantasía y misticismo, y entre la percepción idealista y la comercial, parecía desvanecerse rápidamente. Para Fränkel y para Taut, la luz era un sustituto maravilloso a los decorados historicistas<sup>88</sup> (James-Chakraborty, 2000, p. 70).

85 En *Architektur der Lichtspieltheater in Berlin* Peter Boeger (1993) presenta una completa antología de los más importantes cinemas construidos en la capital alemana entre 1919 y 1930. Por otro lado, es importante mencionar que para 1929 en Alemania existían algo más de 5000 cines, de los cuales alrededor de 220 ya ofrecían la tecnología para proyectar películas sonoras (cifra dada por el arquitecto alemán Paul Bode, 1957).

Para finalizar, encontramos que la relación del tema abordado con cuestiones como la desnaturalización y destrucción de edificios considerados íconos del movimiento moderno, o con trabajos de restauración y de patrimonialización, evidencian la necesidad de estudios que sustenten los procesos crecientes de valorización y conservación del patrimonio arquitectónico moderno, en el cual las sala de cine ocupa un lugar central: tal es el caso del Cinema Louxor, con el cual hacemos la introducción al presente artículo.

En este sentido, vale la pena recordar que las experiencias europeas y norteamericanas han demostrado que en tanto existan investigaciones<sup>89</sup> sobre una determinada tipología arquitectónica o sobre una época en particular, los profesionales y especialistas en patrimonio dispondrán de conocimientos y referencias que facilitarán la labor de aquellas instituciones encargadas de proteger y administrar el patrimonio arquitectónico local, regional y nacional.

Precisamente en aquellos países en donde profesionales de diversas disciplinas impulsaron de forma temprana las investigaciones y los trabajos sobre los edificios para la exhibición de cine<sup>90</sup>, principalmente en Alemania y en países anglosajones —Reino Unido, Estados Unidos, Australia—, y luego en Francia e Italia, se ha suscitado

86 Con capacidad para 1920 espectadores.

87 Con capacidad para 2000 espectadores, el *Lichtburg* supone también un antecedente de los grandes complejos de ocio y diversión: el conjunto albergaba además el restaurante Atlantic, el Café Lichtburg, pistas de bolos, salas de baile y una taberna (Brown-Manrique, 2009, p. 62).

88 "In the Lichtberg, Fränkel advertised the movies with the light-based technology of this new form of entertainment that he elevated into an ethereal zone in which the distinction between fantasy and mysticism, the commercial and the idealistic quickly blurred. Light, for Fränkel as for Taut, offered a marvelous substitute for historicist motifs".

89 En América Latina las investigaciones en este campo son escasas: *Inventario del olvido: la sala de cine y la transformación metropolitana de Caracas* (Barrios, 1992); *Espacios distantes... aún vivos: las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (Ochoa y Alfaro, 1997); *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo* (Saratsola, 2005); *Salas de cine —Inventarios del patrimonio de Bogotá—* (Ávila, 2006); *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines, 1897-2007* (Mejía, 2007); y *Cines de Buenos Aires: patrimonio del siglo XX* (Méndez y Falcó, 2010).

90 *The best remaining seats: the story of the golden age of the movie palaces* (1961) del periodista norteamericano Ben Hall, y *The Picture Palace and other buildings for the movies* (1969) del arquitecto británico Dennis Sharp, son los primeros textos en trazar una genealogía completa de esta tipología en el momento mismo en que se denunciaba su desaparición y se lamentaba el empobrecimiento formal y la simplificación latente en el diseño de nuevos proyectos que inauguraban la era del múltiplex.

Siguiendo la misma línea aparece *Architectures de cinemas* (1981) del historiador de arte francés Francis Lacloche, primer estudio global comparativo que abre en Europa y Estados Unidos un periodo de producción de investigaciones marcado por el interés creciente de asociaciones e instituciones públicas por conservar aquellos cinemas que habían sobrevivido a la destrucción total o a la mutilación de su arquitectura original.

una conciencia sobre la necesidad de proteger los cinemas que ha generado a su vez una notable cantidad de acciones concretas.

Instituciones como The Theatre Historical Society of America (USA), la League of Historic American Theatres (USA), The Cinema and Theatre Historical Society (Australia), la Cinema Theatre Association

(Reino Unido), y las innumerables asociaciones francesas de patrimonio y conservación de bienes<sup>91</sup> han promovido dicha protección, fomentando además la investigación histórica a través de numerosas publicaciones, y trabajando con comunidades locales para salvaguardar cinemas en estado de deterioro.

91 Por ejemplo, gracias a la iniciativa tomada desde 2001 por las asociaciones Les Amis du Louxor, Action Barbès y Paris-Louxor, finalmente la Alcaldía de París emprendió la recuperación del Cinema Louxor (construido en 1921), el cual ha abierto de nuevo sus puertas (17 de abril de 2013) luego de tres años de trabajos.



## REFERENCIAS

- Aloi, R. (1958). *Architettura per lo spettacolo*. Milano: U. Hoepli.
- Avila, A. (2006). *Salas de cine*. Bogotá: Archivo de Bogotá.
- Barrios, G. (1992). *Inventario del olvido. La sala de cine y la transformación metropolitana de Caracas*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Becherer, R. (1996). Le Film Guild Cinema. En Beret, Ch. (dir.), *Frederick Kiesler. Artiste-architecte* (pp. 55-64). Paris: Centre Georges Pompidou.
- Beret, C. (dir.) (1996). *Frederick Kiesler. Artiste-architecte*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Bode, P. (1957). *Kinos. Filmtheater und Filmvorführräume*. München: Callwey.
- Boeger, P. (1993). *Architektur der Lichtspieltheater in Berlin*. Berlin: Arenhövel.
- Brooks, H. A. (1997). *Le Corbusier's formative years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brown-Manrique, G. (2009). *Rudolf Fränkel and Neues Bauen. Work in Germany, Romania and the United Kingdom*. Berlin: Wasmuth.
- Buxtorf, A. E. (2005). *La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres: l'utopie à l'épreuve de la modernité*. En Bibliothèque de l'École Nationale des Chartes (pp. 117-144, t. 163). Paris: École Nationale des Chartes.
- Cassi Ramelli, A. (1949). *Edifici per gli spettacoli: teatri, teatri di massa, cinema, auditori, radio e cinecentri*. Milano: Antonio Vallardi.
- Cinquallbre, O. (dir.) (2005). *Robert Mallet-Stevens: l'œuvre complète*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Curtis, W. J. R. (1986). *Le Corbusier. Ideas and forms*. London: Phaidon.
- Doig, A. (1986). *Théo van Doesburg. Painting into architecture, theory into practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gauthier, C. (1999). *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris: AFRHC / École des chartes.
- Hall, B. (1961). *The best remaining seats: the story of the golden age of the movie palace*. New York: C.N. Potter.
- Hoek, E. (ed.) (2000). *Théo van Doesburg. Œuvre, catalogue*. Utrecht: Centraal Museum.
- Hosseinabadi, S. (2012). *Une histoire architecturale de cinémas. Genèse et métamorphose de l'architecture cinématographique à Paris*. (Tesis doctoral presentada en la Université de Strasbourg, para optar al título de Doctor en Historia de la Arquitectura).
- James-Chakraborty, K. (2000). *German architecture for a Mass Audience*. London: Routledge.
- Jencks, C. (2000). *Le Corbusier and the continual revolution in architecture*. New York: Monacelli Press.
- Jenger, J. (2002). *Le Corbusier, 2002, Choix de lettres* (Sélection, introduction et notes par Jean Jenger). Bâle: Editions Birkhäuser.
- Lacloche, F. (1981). *Architectures de cinémas*. Paris: Éditions du Moniteur.
- Mallet-Stevens, R. (1924). *Les Cinémas*. En *L'Art dans le cinéma français* (Exposition). Paris: Musée Galliera.
- Mejía, V. (2007). *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines (1897-2007)*. Lima: Centro Cultural de España en Lima.
- Méndez, P. y Falcó, M. (2010). *Cines de Buenos Aires: patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: Cedodal.
- Meusy, J.-J. (2009). *Cinéma de France, 1894-1918: une histoire en images*. Paris: Arcadia.
- Minnaert, J. B. (1994). *The Architectural drawings of Henri Sauvage. The works of an Architect-Decorator in the Collections of the Institut Français d'Architecture and the Archives de Paris* (vol. 2). New York: Garland Pub.
- Minnaert, J.-B. (2007). *Henri Sauvage ou l'exercice du renouvellement*. Paris: Norma.
- Minnaert, J.-B. (2011). *Henri Sauvage*. Paris: Info-lio / Editions du Patrimoine.
- Naylor, D. (1981). *American Picture palaces*. New York: Prentice Hall Press.
- Ochoa, A. y Alfaro, F. (1997). *Espacios distantes, aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Pinchon, J.-F. (dir.) (1986). *Rob Mallet-Stevens. Architecture, mobilier, décoration*. Paris: Philippe Sers.
- Polano, S. (1990). *Théo van Doesburg, théoricien de l'architecture comme synthèse des arts*. En *Theo van Doesburg. Peinture, architecture, théorie*. Paris: Philippe Sers Editeur.
- Rudberg, E. (1981). *Uno Ahren, en föregångsman inom 1900-talets arkitektur och samhällsplanering*. Stockholm: Byggnadsnämnden.
- Saratsola, O. (2005). *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Trilce.
- Shand, M. (1930). *Modern theatres and cinemas*. London: B.T. Batsford.
- Sharp, D. (1969). *The picture palace and other buildings for the movies*. New York: F. A. Praeger.
- Stamm, G. (1984). *J.J.P Oud, Bauten und Projekte, 1906 bis 1963*. Mainz: F. Kupferberg.
- Stephan, R. (1998). *Erich Mendelsohn, Architekt, 1887-1953. Geabute Welten: Arbeiten für Europa, Palästina und Amerika*. Ostfildern-Ruit: Hatje.
- Valentine, M. (1994). *The show starts on the sidewalk. An architectural history of the movie theatre, starring S. Charles Lee*. Yale University Press.
- van Straaten, E. (1993). *Théo van Doesburg. Peintre et architecte*. Paris: Gallimard / Electa.
- Vergnes, E. (1925). *Cinéma. Vues extérieures et intérieures*. Paris: C. Massin.
- Volpi, C. (2005). *Robert Mallet-Stevens, 1886-1945*. Milano: Mondadori Electa.
- Worthington, C. (1952). *The influence of the cinema on contemporary auditoria design*. London: Pitman.