



Revista de Arquitectura

ISSN: 1657-0308

cifar@ucatolica.edu.co

Universidad Católica de Colombia

Colombia

Ávila-Gómez, Andrés

Salas de cine en publicaciones de arquitectura de los años treinta. Una mirada al caso de los cinéac

Revista de Arquitectura, vol. 17, núm. 1, 2015, pp. 44-61

Universidad Católica de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125143817005>

- 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

SALAS DE CINE EN PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS TREINTA

UNA MIRADA AL CASO DE LOS CINÉAC

Andrés Ávila-Gómez

Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Paris (Francia)

École Doctorale 441 - Histoire de l'Art - EA 4100 - HICSA (Histoire Culturelle et Sociale de l'Art)

Ávila-Gómez, A. (2015). Salas de cine en publicaciones de arquitectura de los años treinta. Una mirada al caso de los cinéac. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 44-61. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.5



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.5>

Arquitecto, Universidad de los Andes.

Master en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia.

Master 2 Recherche: Ville, architecture, patrimoine, Université Paris 7 et École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine.

Doctorando en Histoire de l'art, École Doctorale 441 - Université Paris I.

Editor de la obra colectiva "Movie Theaters Architecture: national approaches for an international comparative history" (por publicar en 2016, Esempli di Architettura - EdA, y UJTL)

Investigador, Proyecto: Cine y ciudad "Cinemas - Capitales". Grupo "Arquitectura, Cultura y Discurso" - Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano - UJTL.

Publicaciones recientes:

(2015). Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano. *Les Cahiers ALHIM —Amérique Latine Histoire et Mémoire—*, 29. Recuperado de <http://alhim.revues.org/5230>

(2015). Las fachadas luminosas de las salas de cine: la irrupción de los cinemas en el paisaje urbano nocturno, 1920-1940. *Bitácora Arquitectura*, 29, 48-57.

(2014). Françoise Choay y la traducción de textos fundamentales del urbanismo y el patrimonio: Cerdà, Sitte y Giovannoni. *Academia XXII*, 9, 39-49.

(2014). La arquitectura de los cinemas de circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles. *Bitácora Arquitectura*, 28, 90-101.

andresavigom@gmail.com

SALAS DE CINE EN PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS TREINTA

UNA MIRADA AL CASO DE LOS CINÉAC.

RESUMEN

Durante el primer cuarto del siglo XX, las salas de cine se caracterizaron por su lujo y monumentalidad, así como por alcanzar capacidades de aforo para miles de espectadores. En los años treinta, se originó en los países europeos una variante tipológica conocida como *Cinéac* (contracción de *ciné* et *actualités*). La arquitectura de los *Cinéac* y la mediatización de la cual fueron objeto, específicamente en Francia y Bélgica, se abordan mediante la revisión sistemática de revistas de arquitectura de la época, así como en la literatura especializada que se ocupaba de mostrar los avances en arquitectura teatral y de cinemas. En el texto se exponen los antecedentes de los *Cinéac* y su rol en la transición hacia una arquitectura de cinemas moderada y de menor escala; se destaca la obra de los arquitectos Siclis y De Montaut & Gorska y finaliza con una revisión de la arquitectura exterior de los *Cinéac*.

PALABRAS CLAVE: arquitectura comercial, tipología arquitectónica, revistas de arquitectura, componentes de fachada, entreguerras.

MOVIE THEATERS IN ARCHITECTURAL PUBLICATIONS FROM THE 1930s.

A LOOK AT THE CASE OF CINÉAC.

ABSTRACT

During the first quarter of the twentieth century the existing cinema halls were characterized by luxury, monumentality and capabilities to achieve capacity of thousands of spectators. In the thirties it originated in European countries as a typological variant known as *cinéac* (contraction of *ciné* et *actualités*). The architecture of the *cinéac* and the mediation of which were the subject specifically in France and Belgium are addressed by the systematic review of architectural magazines of the time and in the literature shows that portrayed advances in the architecture and theater of cinemas. This article shows *cinéac* history and its role in the transition to a moderate architecture and smaller scale cinemas, it highlights the work of architects Siclis and De Montaut & Gorska and ends with a review of the exterior architecture of *cinéac*.

KEY WORDS: Commercial architecture, architectural style, architecture magazines, façade components, between the wars.

LES SALLES DE CINÉMA DANS LES PÉRIODIQUES D'ARCHITECTURE DES ANNÉES 1930

UN REGARD AUX CINÉAC.

RÉSUMÉ

Pendant le premier quart du vingtième siècle, les salles de cinéma se caractérisaient par leur luxe et leur monumentalité, pouvant accueillir souvent quelques milliers de spectateurs. Au début des années trente, on constate dans les pays européens le développement d'une variation typologique : le *Cinéac* (cinéma d'actualités). Nous abordons deux sujets : l'architecture des *Cinéac* et leur médiatisation en France et en Belgique, après un dépouillement systématique de quelques revues francophones d'architecture de l'époque, et sans oublier la littérature spécialisée s'occupant du développement de l'architecture théâtrale et des cinemas. La présente contribution tente d'exposer les principaux antécédents des *Cinéac* et leur rôle dans la transition vers une architecture de cinemas de plus en plus dépouillée et sur une moindre échelle ; en mettant l'accent sur la production architecturale de Siclis, et De Montaut et Gorska ; et en soulignant les principales caractéristiques de l'architecture extérieure des *Cinéac*.

MOTS CLÉS : Architecture commerciale, typologie architecturale, périodiques d'architecture, éléments de façade, entre-deux-guerres.

Recibido: enero 20/2015

Evaluated: mayo 04/2015

Aceptado: junio 26/2015

INTRODUCCIÓN

Este artículo hace parte de los resultados de la investigación asociada a la realización de la tesis doctoral 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)”¹. Para su desarrollo se han abordado temas como las transferencias y los intercambios culturales arquitectónicos entre América Latina y Europa en el siglo XX, la historia de las revistas de arquitectura del siglo XX y la historia de la arquitectura en las salas de cine en la “edad de oro”. El tema de la mediatización de arquitecturas para el cine del periodo de entreguerras tiene por objetivo comprender el fenómeno social y arquitectónico que representó la construcción de edificios cuya función principal era la proyección de filmes; resulta fundamental observar la manera como las revistas de arquitectura y construcción difundieron información especializada y técnica sobre cinemas y otras arquitecturas para la exhibición cinematográfica. La creciente circulación internacional de publicaciones periódicas de arquitectura y construcción durante los años veinte y treinta, testimonian procesos de transferencia de información, de *savoir-faire* y de modelos, que explican la amplitud y la inmediatez con la cual se reprodujo este caso único de arquitectura “global”.

La incorporación a finales de los años veinte del sonido sincronizado a la imagen —cine sonoro—, constituyó sin duda el episodio clave que apuntaló al cine en las décadas siguientes, como espectáculo esencial e imprescindible en las metrópolis mundiales y en toda gran capital o ciudad sea cual fuere su escala.

Durante la década de 1920-1930, gracias al interés mostrado por grandes y pequeños empresarios que invertían masivamente en el próspero sector de la exhibición cinematográfica, el paisaje urbano de ciudades alemanas y norteamericanas vio surgir diversas tendencias en el diseño interior y exterior de cinemas que se convirtieron rápidamente en modelos copiados o adaptados alrededor del mundo.

Así, en un contexto marcado por las difíciles condiciones económicas que atravesaban la mayor parte de los países europeos, la arquitectura para la exhibición cinematográfica fue una de las principales tipologías comerciales en trans-

formarse y adaptarse velozmente a las especificidades de cada país, de cada sociedad, de cada ciudad, hasta conocer su “edad de oro” antes de la Segunda Guerra.

Tras un primer cuarto de siglo durante el cual los propietarios de circuitos o de salas únicas soñaron con construir o adecuar espacios lujosos y monumentales con capacidad para miles de espectadores —generalmente entre 1000 y 3000—, entre 1930 y 1940 aparecieron variantes tipológicas modestas tanto en su decoración como en sus dimensiones, rivalizando comercialmente con aquellas “catedrales del cine” capaces de albergar hasta 6000 espectadores.

Con el fin de albergar en escenarios reducidos —por lo general para menos de 500 espectadores— a los espectadores asiduos y a los transeúntes desprevenidos, interesados en observar los más recientes noticiarios (o noticieros cinematográficos) denominados a su vez: *newsreels*, *cinegiornali*, *Wochenschauen*, o *actualités filmées* Así, observamos cómo se popularizó durante los años treinta un tipo especial de sala de cine², identificada por lo general en los diversos idiomas occidentales con el mismo término empleado para denominar la especialidad proyectada: el *newsreel*, el *cinegiornale*, el *Wochenschau* y la *salle d’actualités*.

En el caso que aquí se aborda, el de dos países europeos francófonos —Francia, y Bélgica—, el vocablo *cinéac* (contracción de *ciné* et *actualités*), pasó rápidamente a designar de manera amplia a todas aquellas *salles d’actualités* o salas de cine especializadas en proyecciones de noticiarios.

Sin embargo, *cinéac* fue originalmente el nombre con el cual se dio a conocer el circuito de salas creado por Reginald Ford, empresario que tras retirarse del circuito de Jacques Haïk —propietario del famoso Rex de París— catapultó en la capital francesa su propio circuito de pequeñas salas³.

La primera sala de este tipo inaugurada por Ford, abrió sus puertas en julio de 1931 en el número 15 de la calle Faubourg Montmartre (9° arrondissement), con el nombre de *Ciné Actua-*

¹ “La arquitectura de cinemas en los medios impresos: imágenes y discursos en las revistas de arquitectura y de cine, 1920-1940.” Bajo la dirección de Jean-Philippe Garric.

² En 1927, se presentaron en Estados Unidos los primeros noticiarios sonoros (lo hizo inicialmente la Fox-Movietone), pero fue solo hasta 1931, cuando se fundó en Nueva York el que sería el primer gran circuito de salas especializadas en la exhibición de noticiarios: “Trans-Lux” (Meusy, 1997, p. 94).

³ Normalmente, el programa de una “salle d’actualité” duraba una hora e incluía: dos o tres bandas que presentaban noticias francesas y americanas, un documental educativo, un dibujo animado y una secuencia de humor. El programa en su conjunto debía ser diseñado de tal manera que garantizara que podía ser visto por todos los públicos posibles (Lacloche, 1981, p. 178).

lités “Le Journal”: de allí el origen de la famosa y práctica contracción *cinéac*.

Aunque el empresario no consiguió inicialmente los resultados económicos esperados, decidió proponer una figura novedosa a los grandes diarios: Ford bautizaría entonces sus salas con el nombre de alguno de los diarios nacionales —o regionales— a cambio de espacio publicitario para anunciar semanalmente los programas exhibidos; adicionalmente, estos deberían financiar y asegurar el mantenimiento de los enormes avisos en neón que portaban el nombre del diario en las fachadas de los *cinéac* (Lacloche, 1981, p. 178).

Así, desde la construcción en 1931 del primer cinema d'actualités, los nombres de diarios parisinos como Le Journal, Paris-Soir y Le Petit Parisien, o de “provincia” como Le Petit Marseillais y Le Petit Provençal, inscribieron rápidamente su nombre —con la misma tipografía con la cual eran impresos en el papel—, en el paisaje nocturno de sus respectivas ciudades.

MARCO INVESTIGATIVO

En el presente artículo se analizan algunos aspectos ligados a la mediatización de la cual fue objeto la arquitectura para exhibiciones cinematográficas, conocida popularmente como *salles d'actualités* o *cinéac*, durante la década de su aparición y auge en Francia y Bélgica.

Para tal fin, se han consultado las principales publicaciones francófonas especializadas en arquitectura, así como un conjunto de publicaciones de otros países europeos (Reino Unido e Italia) que constituyeron una literatura profesional en arquitectura y construcción de salas de espectáculos, ampliamente difundida durante el periodo de entreguerras.

Las fuentes consultadas se encuentran disponibles en la Bibliothèque Forney, en la Bibliothèque Kandinsky (Centre George Pompidou) y en el Centre d'Archives d'Architecture du XX siècle (Fonds Eldorado).

ANTECEDENTES

La valoración que desde la historia de la arquitectura se ha dado al tipo particular de sala de cine que se analiza en el presente artículo, ha transitado habitualmente entre dos extremos: para algunos, es un ejemplo único que constituye una etapa fundamental en el desarrollo de dicha tipología arquitectónica; para otros, no pasa en el mejor de los casos de ser una arquitectura “residual” en la cual se encuentra el ancestro de las salas de cine construidas hoy en día.

Sea cual fuere la valoración que cada observador pueda hacer de dicha arquitectura, lo cierto es que su aparición y su auge coinciden con la década en la cual se produjo en Europa la más impresionante arquitectura de cinemas (en Rei-

no Unido y Holanda, particularmente), inspirada claro está, en la arquitectura alemana de cinemas producida a lo largo de los años veinte.

La arquitectura de *cinéac* y su mediatización, fenómeno concreto que se aborda en este artículo, son temas poco tratados, casi siempre de forma anecdótica en estudios dedicados a la historia, la economía o la sociología del cine, sin profundizar en su componente arquitectónico ni en su significación urbana, dimensiones aún poco valoradas por los historiadores de la arquitectura especializados en el periodo de entreguerras.

En Francia, además de un primer análisis sobre los *cinéac* realizado en 1981 por Francis Lacloche en *Architectures de Cinémas*⁴, existen escasos estudios importantes, entre los cuales debe citarse: *Les cinémas de Paris, 1945-1995* (realizado por Bertrand Lemoine⁵ y Virginie Champion, 1995, con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en París por el centenario de la primera función cinematográfica), en donde se abordó el tema de los *cinéac* durante el periodo de posguerra, pasando así por alto su génesis y su principal fase de evolución.

Otra aproximación importante al tema, la constituye el artículo del historiador Jean-Jacques Meusy —especialista en la historia de la exhibición cinematográfica desde sus primeros años hasta el final de la Primera Guerra—, publicado 1997 en *Les Cahiers de la Cinémathèque* bajo el título: “CINEAC: un concept, une architecture”, en el cual se describen algunos de los 27 *cinéac* construidos por Ford en Europa (trece en Francia, siete en Holanda, cinco en Bélgica, uno en Polonia y uno en Grecia)⁶, subrayando algunas de las características arquitectónicas más sobresalientes, aunque sin tratar el tema de la mediatización de dicha arquitectura.

METODOLOGÍA

Con base en el trabajo de investigación realizado en el marco de nuestra tesis doctoral, que trata sobre la arquitectura para el cine expuesta a través de revistas de arquitectura francófonas⁷ (exactamente los casos de Francia y Bélgica),

4 Véase el apartado “Le circuit Cinéac” (Lacloche, 1981, pp. 178-181).

5 Lemoine es arquitecto DPLG, e ingeniero de la École Polytechnique, y de la École Nationale des Ponts et Chaussées; ha sido director de investigación del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), y es un reconocido historiador de la arquitectura y la construcción.

6 Véase cuadro resumen de *cinéac* (Meusy, 1997, p. 110), en el cual se precisan seis datos básicos de cada sala: nombre completo de la sala, fecha de inauguración, dirección, circuito o personas propietarias, aforo de la sala, arquitectos diseñadores).

7 Sobre las revistas de arquitectura y construcción en lengua francesa, en circulación entre 1800 y 1970, véase el repertorio realizado por Béatrice Bouvier, publicado por la École des Chartes en 2001.

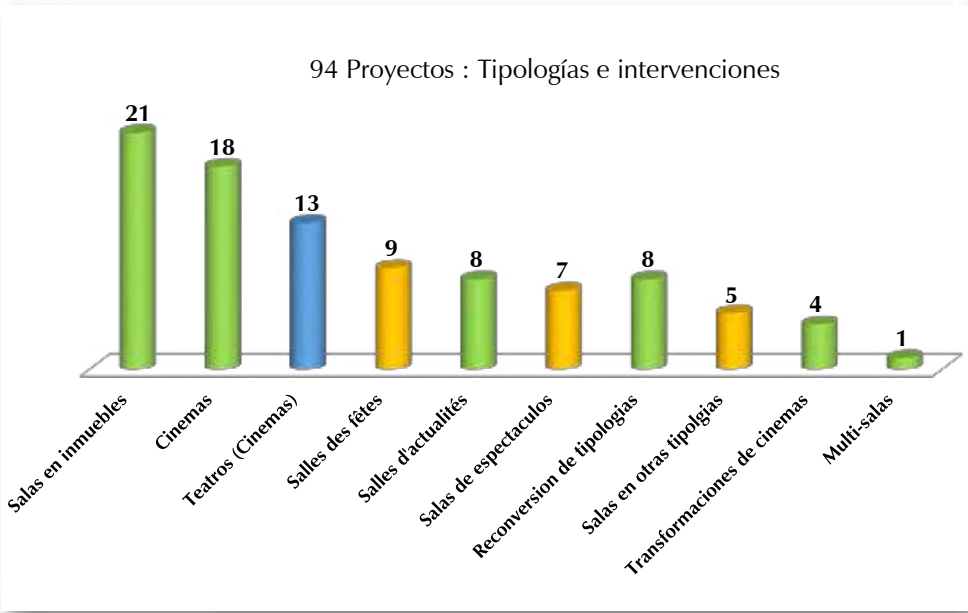


Figura 1. Proyectos arquitectónicos para exhibición de cine, ilustrados y descritos en seis revistas de arquitectura francófonas, entre 1922 y 1939: *L'Architecte*; *L'Architecture*; *L'Architecture d'Aujourd'hui*; *La Construction Moderne*; *Lux, la revue de l'éclairage* (Francia); *La Technique des Travaux* (Bélgica). Fuente: elaboración propia.

hemos seleccionado para el presente artículo un corpus constituido por *cinéac* publicados entre 1930 y 1940 en dos revistas: la revista mensual francesa *La Construction Moderne* (en adelante LCM), y la revista semanal belga *La Technique des Travaux* (en adelante TdT).

El número de *cinéac* descritos en las páginas de dichas revistas, que puede inicialmente parecer reducido, no lo es tanto si tenemos en cuenta que:

1. El número total de proyectos de salas de cine mediatizados en un universo de siete revistas (figura 1) que incluyen *La Construction Moderne* y *La Technique des Travaux*, apenas si llega al centenar (son 94 proyectos).
2. Los 94 proyectos corresponden a diez categorías diferentes.

Es necesario precisar que, luego de haber analizado las cinco publicaciones periódicas que completan el universo mencionado (*L'Architecte*,

L'Architecture, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *L'Architecture Vivante*, y *Lux, la revue de l'éclairage*); encontramos que a lo largo de la década estudiada estas solo presentaron unos pocos artículos, extremadamente breves y poco ilustrados sobre salas de cine en general (salvo algunas reseñas incluidas en un par de *dossiers* especiales sobre arquitectura de "salas de espectáculos" en *L'Architecture d'Aujourd'hui*).

La Construction Moderne y *La Technique des Travaux* fueron, en cambio, las únicas revistas de arquitectura y construcción que incluyeron artículos ampliamente comentados e ilustrados con fotografías y planos, mostrando la evolución de las salas de cine: un total de 35 artículos en LCM, y otros 30 en TdT sobre cinemas y tipologías en las cuales la proyección cinematográfica cumplía un papel central; así, entre aquellos 65 artículos, los *cinéac* publicados y a los cuales aquí se hace referencia, fueron los siguientes:

Tabla 1. *Cinéac* en *La Construction Moderne*

	AÑO DE INAUGURACIÓN	NOMBRE SALA	CIUDAD	ARQUITECTO(S)	AFORO
1.	1933	Journal Montparnasse	París	De Montaut et Gorska	600
2.	1935	Le Petit Marsellais	Marsella	De Montaut et Gorska	460
3.	1936	Paris-Soir Ternes	París	Charles Siclis	510
4.	1939	Paris-Soir Clichy	París	Charles Siclis	800

Tabla 2. *Cinéac* en *La Technique des Travaux*

	AÑO DE INAUGURACIÓN	NOMBRE SALA	CIUDAD	ARQUITECTO(S)	AFORO
1.	1935	Cinéac Handelsblad	Amsterdam	Jan Duiker	480 ¹
2.	1939	Cinéac Ternes	París	De Montaut et Gorska	800
3.	1939	Cinéac Strasbourg	Estrasburgo	De Montaut et Gorska	500

1 Este dato no aparece en el artículo de TdT, y es tomado del cuadro recapitulativo de Meusy (1997, p. 110).

También se apoya en un tipo de mediatización diferente a la que representan las revistas periódicas: se interrogarán otras formas de publicación que conformaron durante el mismo periodo una literatura especializada sobre cinemas y que guardan una estrecha relación con el corpus de artículos escogido aquí.

Dos de estas publicaciones exponen por separado los proyectos de arquitectos —en este caso de Charles Siclis (1937), y de Pierre De Montaut y Adrienne Gorska (1937)—; y la tercera de ellas es una antología de proyectos internacionales realizada por el arquitecto italiano Bruno Moretti (1936).

Así, basándose en la observación de este corpus, el presente artículo intenta poner en evidencia elementos que caracterizaron y rodearon la producción de dicha arquitectura —particularmente en Francia—, y que incidieron en la forma como esta fue mediatizada. Sin pretender dar respuestas globalizantes que expliquen el contexto y las particularidades de una tipología arquitectónica tan variada como lo fue la de los *cinéac*, el principal objetivo de este artículo consiste en proponer nuevas aproximaciones y lecturas a informaciones y a datos históricos, culturales, sociales y disciplinares que usualmente no son integrados en estudios sobre la historia de tipologías arquitectónicas modernas.

Este análisis se desarrolla sucesivamente siguiendo el hilo de tres temas que resultan fundamentales hoy en día para el estudio de la historia de la arquitectura del siglo XX, como son: la mediatización de proyectos en publicaciones especializadas, el auge de la especialización profesional en tipologías edilicias particulares, y por último, la importancia adquirida por la fotografía arquitectónica y por la “arquitectura descrita” en el proceso de mediatización.

Inicialmente señalaremos aspectos generales que marcaron el contexto en el cual se produjo dicha producción arquitectónica y su respectiva mediatización en varios países europeos; a continuación, se expondrán elementos sobre el entorno profesional de los arquitectos que se beneficiaron de una mayor mediatización para sus proyectos de *cinéac*; y, finalmente, a través de imágenes y de textos extraídos de los siete artículos escogidos, se muestran la iconografía y el discurso con los cuales se comunicaba al lector la vigencia y el rol de dicha arquitectura.

RESULTADOS

ANTECEDENTES INMEDIATOS DE LOS CINÉAC: LA TRANSICIÓN HACIA UNA ARQUITECTURA DE CINEMAS, MÁS MODERADA Y DE MENOR ESCALA

Durante los años veinte, las salas de cine ocuparon esporádicamente las páginas de las revistas

de arquitectura⁸ y de otras publicaciones que se dedicaban a presentar las tendencias en el diseño de “salas de espectáculos”, siendo esta la denominación común bajo la cual se presentaban conjuntamente tanto cinemas y teatros, como salas de conciertos y otras tipologías con similitudes formales, principalmente en su diseño interior.

En Europa, en el campo de las publicaciones periódicas, la revista británica *The Ideal Kinema*, constituyó un caso único por cuanto estaba consagrada exclusivamente a la arquitectura para la exhibición cinematográfica: circuló de forma independiente entre 1933 y 1939 —81 números en total—, luego de haber comenzado en 1927 como un suplemento⁹ de la prestigiosa *Kinematograph Weekly*, para retornar luego a su condición original como suplemento en septiembre de 1939 —en circulación hasta diciembre de 1956—.

Por otro lado, en el campo de la literatura especializada en arquitecturas para el espectáculo, las salas de cine aparecieron principalmente en antologías de proyectos junto a teatros y salas de conciertos¹⁰; pero en dicho panorama, común a la mayor parte de países europeos, se destacó por su enfoque analítico y crítico, *Modern Theatres and Cinemas*, del crítico británico de arquitectura P. Morton Shand¹¹: su publicación en 1930 marcó el comienzo de la década durante la cual en el Reino Unido se desarrolló una arquitectura de cinemas que rápidamente se posicionó como referencia obligada tanto en Europa como en otras partes del mundo¹².

El tono particularmente crítico de Shand hacia la arquitectura francesa y británica realizada hasta entonces para la exhibición de cine, no parecía presagiar los cambios que en aquel momento ya empezaban a darse en el diseño de cinemas en toda Europa: pronto, arquitectos de los más

8 El primer artículo en *La Construction Moderne* dedicado a la arquitectura cinematográfica, data de 1922: el *Family Palace* del arquitecto E. Vergnes, en Malakoff, al sur de París.

9 El nombre completo en la primera etapa como suplemento fue: “*The Ideal kinema, a record of modern practice in kinema erection, equipement, furnishing & decoration*”.

10 Es importante señalar que en el periodo de entreguerras y durante la inmediata posguerra —años 1950—, las publicaciones no periódicas sobre cinemas fueron más numerosas en lengua inglesa que aquellas hechas en cualquier otra lengua —existen principalmente en alemán, italiano y francés—; también es importante aclarar que dentro del conjunto de publicaciones de dicha literatura especializada no se efectuó nunca ninguna traducción a una segunda lengua.

11 Esta publicación hace parte de una colección titulada *The Architecture of Pleasure*, de la editorial B. T. Batsford, en la cual aparecieron también otros volúmenes temáticos dedicados independientemente a la arquitectura de cafés, restaurantes, bares, discotecas, hoteles, estadios y arquitectura de “sport and travel”.

12 Sobre la arquitectura británica de cinemas, véase “*La arquitectura de los cinemas de circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles*” (Ávila, 2014).

diversos países, retomarían el legado dejado por los arquitectos alemanes de los años veinte, ahora enfrentados a medidas de tipo político que impedían la producción de aquella arquitectura para el cine de corte vanguardista, y de hecho, muchos de quienes habían innovado en el desarrollo de esta tipología se vieron obligados a emigrar al comenzar los años treinta, entre ellos Rudolph Fränkel (*Lichtburg* en Berlín) y Erich Mendelsohn (*Universum* en Berlín).

Morton Shand, en una demostración de conocimiento amplio de la actualidad en materia de arquitectura para el teatro y el cine, cita proyectos, pero sobre todo, cita arquitectos cuyos diseños de cinemas nuevos o cuyas intervenciones para acondicionarlos en teatros y otras tipologías, representaron modelos por seguir a nivel internacional: entre ellos, Friedrich Lipp, Fritz Wilms, Oskar Kaufmann, Hans Poelzig, Erik Gunnar Asplund, Erich Mendelsohn, Theo van Doesburg, Henri Sauvage, Joseph Urban y Walter Gropius.

Al interior de esta constelación de arquitectos de renombre, ya no solo en Europa sino también en Estados Unidos durante aquellos años¹³, Morton Shand incluyó a un desconocido francés cuyo proyecto insignia, el Théâtre Pigalle en París (figura 2), mereció todos los elogios del crítico británico:

13 Sobre la especulación teórica en torno a los cinemas concebidos por los principales arquitectos de la época, véase: "La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres. L'utopie à l'épreuve de la modernité" (Buxtorf, 2005). Véase también: "Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas" (Ávila, 2013).

As the newest and most ambitious building of its kind, the Théâtre Pigalle represents a synthesis of all the most modern principles of theatre construction. [...] Before any of the plans were worked out, a careful comparative study of all the most recent theatres in Europe and America was made, both continents being ransacked for the very latest technical appliances. [...] The claims of conventional "daylight architecture" have been ignored in the façade, which is left uncompromisingly bald. As "night architecture", however, its effectiveness could scarcely have been enhanced, having regard to the narrowness and steepness of the street in which it is situated. [...] "The façade of a theatre, says Monsieur Charles Siclis, its architect, is only a curtain-wall, the function of which is to serve as a background for a blazon of luminous letters informing the public what piece is being played, and by whom interpreted. This display of exterior lighting also provides the requisite dramatic atmosphere, for light is a primordial element in the theatre. The playgoer succumbs to the power and quality of this evocative brilliance from the moment he steps under the entrance marquise" (Shand, 1930, pp. 5, 6).

Las intenciones estéticas y conceptuales plasmadas por Siclis en el Théâtre Pigalle (inaugurado en 1929) y más concretamente el rol de la fachada en el paisaje urbano, y su puesta en escena nocturna —potenciada gracias a los rápidos avances en el campo de la iluminación exterior—, constituían sin duda un ejercicio inspirado en la observación de la experiencia alemana reciente —conocida como *Lichtarchitektur*— y de la cual los cinemas fueron los principales ejemplos¹⁴.

14 Sobre la iluminación en la arquitectura de los cinemas parisinos entre 1907 y 1939, véase: "Lumière électrique et identité architecturale du cinéma" (Hosseiniabadi, 2012).



Figs. 80, 81 : Two ceiling lighting effects in the THÉÂTRE PIGALLE, Paris. Charles Siclis, architect.

Figura 2. Decoración interior del Théâtre Pigalle (París), del arquitecto Charles Siclis. Fuente: Shand (1930).



Fig. 3. — Facade du Théâtre Pigalle.

Le théâtre Pigalle.

MODERNE en sa conception, en sa technique, en sa réalisation, le théâtre Pigalle est prêt à ouvrir ses portes pour la saison prochaine.

Sa architecture hardie s'exprime en arandure et équilibre, dans le sens où on a le sens d'ensemble d'un objet, pour à l'œuvre le soir dans la prestigieuse architecture de son équipement technique.

C'est la lumière, en effet, la lumière artificielle, qui dans ce théâtre moderne, est une véritable de notre fonction esthétique. C'est elle qui, en face à face, en face, anime les surfaces et les volumes qui lui sont opposés comme reflets.

Les architectes ont voulu que, par leur la rue,

le spectateur voit sentir au spectacle principal, sans leur, sans leur, par des moyens architecturaux et scéniques. Toute l'architecture est ainsi conçue à cet effet, et ne peut le public voir de haut d'une manière que le théâtre, dans l'histoire de la place. En face et en élévation, elle se conforme à la scène, et, comme elle doit devenir une œuvre d'ensemble variable, elle ne peut être que dans une impossible rigide que seule la lumière met en mouvement, avec le dynamisme voulu.

Voilà un projet architectural moderne et d'ensemble. Il a permis aux architectes M. Bida, à qui nous devons la réalisation de

El Théâtre Pigalle, objeto aquel mismo año de artículos muy completos tanto en *LCM*, como en *TdT* (figuras 3 y 4), constituye el prolegómeno de lo que sucedería a lo largo de los años treinta con la arquitectura interior y exterior de los cinemas de aforos menores a 1000 espectadores, entre los cuales sobresaldrían rápidamente los *cinéac*.

Durante esta década, las revistas y publicaciones francesas de arquitectura, y aquellas editadas en Bélgica, reseñaron nuevos cinemas y edificios adecuados o adaptados para la proyección, convirtiendo algunos de ellos en verdaderos referentes dentro del sector de la exhibición, y, por supuesto, en elemento esencial del imaginario creado en torno a las "más prestigiosas salas de cine", siendo los más mediatizados: el Gaumont Palace¹⁵, el Victor Hugo¹⁶, el Rex¹⁷ y el Marignan¹⁸, entre otros (todos ellos construidos en París).

Aunque la mayor parte de revistas francófonas de arquitectura y construcción citaron esporádicamente algunos cinemas reconocidos internacionalmente ya en aquella época, solo unas cuantas de ellas propusieron *dossiers* temáticos sobre la tipología de cinemas pues estos eran generalmente incluidos en números sobre salas de espectáculos —abundando los casos franceses y, en menor medida, las salas extranjeras— (figura 5)

Tal es el caso del número de enero de 1933, de la revista belga de arquitectura y urbanismo, *La Cité*¹⁹, que publicó uno de los primeros *dossiers* especiales, bajo el título "Salles de cinéma parlant"²⁰, en el cual, además de un breve estudio teórico escrito por el arquitecto-urbanista Gustave Herbosch²¹, se reseñaban de forma sucinta un total de cinco cinemas extranjeros, y se presentaban con más detalle tres ejemplos recientemente construidos en Bélgica: el Capitol (Amberes), del arquitecto L. Stynen; el Métropole (Bruselas), del arquitecto A. Blomme, y el Cinéac (Bruselas) de los arquitectos De Montaut et Gorska, y Philibert.

Los cinco cinemas extranjeros que *La Cité* ofrecía al lector, fueron igualmente mediatizados

15 Aparece reseñado en 1931 en: *L'Architecte*; *L'Architecture*; *La Technique des Travaux* y *Lux, la revue de l'éclairage*.

16 Aparece reseñado en 1931 y 1932 en: *L'Architecte*; *L'Architecture*; *L'Architecture d'Aujourd'hui*; *La Construction Moderne* y *Lux, la revue de l'éclairage*.

17 Aparece reseñado en 1932 y 1933 en: *L'Architecture d'Aujourd'hui*; *La Construction Moderne* y *La Technique des Travaux*.

18 Aparece reseñado en 1933 en: *La Construction Moderne* y *La Technique des Travaux*.

19 Revista mensual fundada en 1919, que circuló hasta 1935. Desde 1929, bajo la influencia de los movimientos internacionales de vanguardia, *La Cité* cambia su enfoque y radicaliza su posición frente a los principales temas de la época. Esta publicación funcionó como órgano oficial de la Section Belge des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, y de la Société Belge des Urbanistes et Architectes Modernistes.

20 Salas de cine sonoro.

21 Además del artículo titulado "Etude théorique sur les salles pour projection de cinéma sonore", *La Cité* presenta el proyecto para un cinema con capacidad para 600 espectadores, expuesto por el propio Herbosch, como resultado de su investigación en torno a dicha tipología.

Figura 3. Primera página del artículo sobre el Théâtre Pigalle (París); fachada nocturna

Fuente: *La Technique des Travaux*, agosto de 1929.

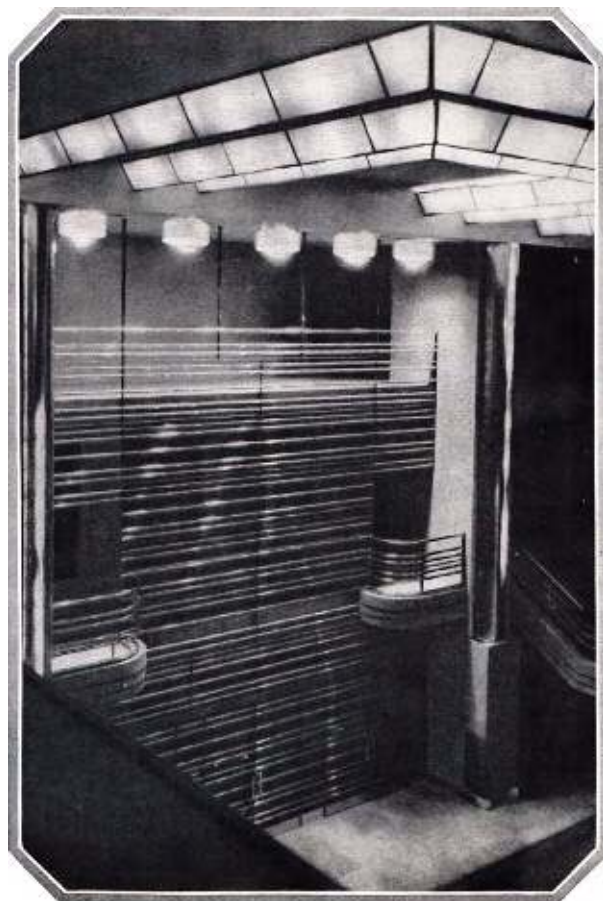


Fig. 5. — Le hall. La grande grille vue du passage de la seconde galerie.

Figura 4. Decoración del hall del Théâtre Pigalle (París)

Fuente: *La Technique des Travaux*, agosto de 1929.

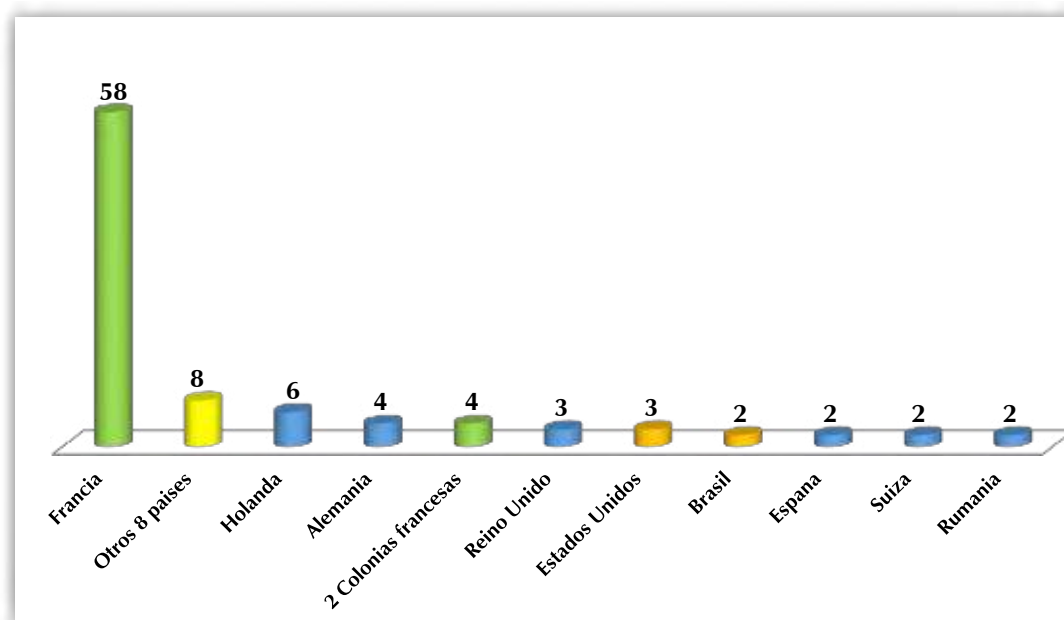


Figura 5. Origen de los 94 proyectos de salas de cine, mediatizados en las siete revistas de arquitectura investigadas (periodo 1930-1940)

Fuente: elaboración propia.

en diversas publicaciones europeas y norteamericanas de la época, lo cual seguía contribuyendo al reconocimiento de su nombre y de su arquitectura a pesar de que algunos de ellos habían sido construidos en los años veinte: *Flamman* (Estocolmo); *Titania* (Berlín); *Universum* (Stuttgart); *Gaumont Palace* (París); *Les Miracles* (París).

Entre estos, el *Flamman* del arquitecto sueco Uno Ahrén sobresalió en aquellos años por cuanto fue la única sala de cine publicada en *The International Style: Architecture since 1922*, la célebre obra de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson publicada en 1932 (1966), como corolario de la exposición que tuvo lugar aquel mismo año en el Museum of Modern Art de New York²².

La elección del *Flamman* como ejemplo único de la arquitectura para el cine, llama la atención por cuanto no representaba la variante tipológica del cinema cuya volumetría e imagen exterior permitía “leer” su función en medio del paisaje urbano: al igual que tantos otros proyectos mediatizados en los años treinta, el *Flamman* era, en cambio, una sencilla sala ubicada al interior de un conjunto arquitectónico complejo —en este caso de vivienda y comercio— cuya apariencia externa no hacía evidente la existencia de la sala de cine, salvo por la señalización luminosa ubicada en el sobrio acceso que marcaba la entrada al *foyer*.

El *Flamann* es ilustrado en *The International Style: Architecture since 1922*, y luego en *La Cité*, únicamente con una fotografía del interior de la sala, y es acompañado planimétricamente por una planta y un corte longitudinal, que no permiten al lector determinar la verdadera naturaleza de la sala como parte de un conjunto.

Al citar este mismo proyecto en la introducción de la antología de salas de espectáculos publicada en 1936 por la editorial italiana Ulrico Hoepli —especializada en literatura profesional de arquitectura y construcción—, el arquitecto Bruno Moretti subrayaba la influencia que indudablemente tuvo el *Flamman* en las tendencias austeras y casi “minimalistas” aplicadas posteriormente en los *cinéac*, y su carácter vanguardista que privilegiaba una arquitectura interior sobria y desprovista de la parafernalia decorativa que hasta entonces se acostumbraba:

En el *Flamman* así como en algunas muy recientes salas para exhibición de noticiarios, se pueden observar las líneas directrices en lo que respecta a la evolución de la arquitectura para el cine: y esta, sin embargo, por estar relacionada con un medio mecánico, es susceptible de desarrollos veloces y drásticos al punto de volver azarosas las previsiones más conservadoras.

Se puede no obstante pensar que, tras el gran esfuerzo que ha conducido hacia una ascética renuncia a todo aquello que no es indispensable para la realización práctica del espectáculo, se volverá a una confortable pero equilibrada medida; a menos que la idea de una armonía y de un equilibrio entre todos los elementos que vuelven “humana” dicha arquitectura, no sea una melancólica ilusión de pocos, destinada a ceder ante el ímpetu de muy recientes concepciones, propias del gusto por la inmemorial y obsesiva exuberancia de la mayoría de salas²³ (Moretti, 1936, p. XVIII).

23 “Nel *Flamman* e in qualche recentissima sala per cinegiornale si possono cercare le linee direttrici della evoluzione dell’architettura del cinematografo. La quale tuttavia, per essere legata a un mezzo meccanico, è suscettibile di sviluppi veloci e radicali tanto da rendere azzardose le previsioni più guardinghe. Si può tuttavia pensare che, dopo un lungo sforzo verso un’ascetica rinunzia a tutto ciò che non è indispensabile alla pratica realizzazione dello spettacolo, si ritornerà a una più equilibrata e confortevole misura. A meno che, anche questa idea di un’armonia e di un equilibrio in tutte le cose, che le rendano “umane” non sia una malinconica illusione di pochi, destinata a piegarsi sotto l’impeto di concezioni nuovissime, care all’immemore e assillata esuberanza dei più”.

22 La exposición llevó por título “Modern Architecture: International Exhibition”.

Entre los 39 proyectos internacionales²⁴ reseñados por Moretti, y que incluyen cinemas, cinéac y teatros, el autor italiano presentaba cuatro proyectos diseñados por Charles Siclis²⁵, y tres por De Montaut et Gorska²⁶, lo cual constata el reconocimiento que al menos en el escenario europeo tenían ya en pocos años dichos arquitectos en lo que concierne a la arquitectura denominada de “salas de espectáculos”.

Y son precisamente seis proyectos de dichos arquitectos, junto a un cinéac diseñado por el reconocido arquitecto holandés Jan Duiker, los que entre 1933 y 1939 fueron publicados en LCM y en TdT.

ARQUITECTOS ESPECIALIZADOS EN CINÉAC: SICLIS Y DE MONTAUT ET GORSKA

Si pasamos al sector de las instalaciones para el tiempo libre, hallaremos muchos ejemplos más de arquitectura nacida para/o en función de los *mass media*. Pensemos en los cines, los *dancings*, los *music halls*, en todos los edificios para vacaciones y turismo. Instalaciones todas estas que, como en los otros casos citados antes, además de cumplir una función específica, incitan a la participación y al intercambio, estimulan el consumo, propagan los productos; en una palabra, producen una masa ingente de informaciones que determinan a su vez una serie de tipos y de esquemas arquitectónicos, de decoración, de diseño (De Fusco, 1970, pp. 87-88).

Siguiendo el análisis de Renato de Fusco en *Architettura come mass médium. Note per una semiologia architettonica*, podemos pensar que no fue una simple coincidencia que la producción arquitectónica de Charles Siclis, como la de tantos otros arquitectos de su generación, se hubiera concentrado principalmente en tipologías concebidas o transformadas para albergar nuevos usos comerciales de carácter urbano.

Con el desarrollo y la demanda de nuevas actividades propias de la “cultura de masas”, los arquitectos que ejercieron el diseño durante el periodo de entreguerras, descubrieron numerosas posibilidades al trabajar en proyectos para comerciantes y empresarios de diversos sectores que veían en la arquitectura y el diseño de sus sedes y almacenes, la mejor forma de publicitar su producto, sin importar cuál fuere.

La creciente demanda de arquitectos para diseñar proyectos totales o para transformar tipologías con fines comerciales, así como para renovar la espacialidad interior o la apariencia

exterior de espacios comerciales, o simplemente para cumplir con un trabajo especializado (de mobiliario, de iluminación, de acústica, de fachadas, etc.), permitió a los arquitectos, durante los años treinta, ejercer la práctica del diseño sin depender exclusivamente de los concursos oficiales o de los encargos de las clases adineradas.

Entre aquellos nuevos edificios de uso comercial, los cinemas y, por supuesto, los *cinéac*, representaron un campo ideal de experimentación en temas arquitectónicos y técnicos: pero para acceder a los encargos de diseño y de construcción de una arquitectura en permanente evolución, se hizo necesario rápidamente que los arquitectos y sus colaboradores —en iluminación y acústica principalmente—, adquirieran un conocimiento especializado en la concepción de estas nuevas salas²⁷.

No es de extrañar que los arquitectos reconocidos por diseñar *cinéac*, fueran parte integrante de grupos de profesionales de la disciplina que se beneficiaron en gran medida de la sistemática mediatización de sus proyectos de arquitectura comercial a través de publicaciones especializadas —fueran estas periódicas o no—.

Al cotejar la información sobre los arquitectos de *cinéac* que aquí mencionamos, salta a la vista que tanto Siclis como De Montaut et Gorska, se movían personal y profesionalmente al interior de prestigiosos círculos sociales y disciplinares que garantizaban una amplia red de contactos y, por supuesto, de encargos profesionales.

En el caso de Siclis, por ejemplo, hasta 1937, momento en el cual se publicó su obra de “auto-promoción” —impresa por la editorial de *L'Architecture d'Aujourd'hui*—, constatamos que él hacía o había hecho parte de: el Salon d'Automne²⁸; de la Union des Artistes Modernes (UAM)²⁹; de la Société des Artistes Décorateurs (SAD)³⁰; de la Société des Architectes Modernes (SAM)³¹; de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie (SEAI); y era miembro del Comité de Patronage de *L'Architecture d'Aujourd'hui*³²; y

27 Sobre otro importante arquitecto francés especializado en salas de cine y cuya obra se concentró principalmente en la región de Marsella, justamente en el periodo al cual nos referimos aquí, véase: “Architectures de cinémas. L'expérience et les réalisations d'Eugène Chiré 1930-1939”, de la historiadora de la arquitectura Eléonore Marantz-Jaen (2005).

28 Exposición de arte anual, creada en 1903 por iniciativa de Frantz Jourdain.

29 Movimiento de arquitectos y artistas decoradores, fundado en 1929 por el arquitecto parisino Robert Mallet-Stevens, del cual formaron parte también: Eileen Gray, André Bloc, Pierre Chareau, Francis Jourdain, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, André Lurçat, entre otros.

30 Fundada en 1901 por Hector Guimard, Eugène Grasset, Maurice Dufrené, Eugène Gaillard.

31 Fundada en 1922 por Hector Guimard.

32 Revista mensual fundada en 1930 por M. E. Cahen, dirigida hasta 1966 por André Bloc.

24 Solamente tres de ellos no son europeos: un teatro en Yokohama y dos en Nueva York.

25 Moretti incluye: Teatro Pigalle à Parigi, Teatro Saint George à Parigi, Teatro Le Chezy à Neuilly, Cinematografo Parigi à Madrid.

26 Moretti incluye: Cinéma-cinéac Le Journal à Parigi, Cinéma-cinéac Montparnasse à Parigi, Cinéma-cinéac Belge à Bruxelles.

del Comité de Patronage et Rédaction de *Lux*, la revue de l'éclairage³³.

Con una formación “académica” adquirida en la École des Beaux-Arts de París, Siclis³⁴ desarrolló una trayectoria que incluía proyectos en diferentes países (España, Bélgica, Estados Unidos), diseñando además de cinemas y teatros, también: hoteles, casinos, cafés, restaurantes, villas y pabellones de exposición, entre lo más representativo, y siendo la mayor parte de esta producción ampliamente mediatizada tanto en *TdT*, como en *LCM*, y *Lux*, la revue de l'éclairage.

Visto lo anterior, no sorprende que en la publicación de 1937, que recoge los proyectos de Siclis, Jean Locquin haya sido el delegado general del Gobierno francés para la Exposición Internacional de 1937, quien en la introducción se ocupó de colmar de elogios al arquitecto parisino, describiendo su trayectoria, su visión y su obra, al punto de hablar de una verdadera doctrina que explicaba la forma en que Siclis concebía y hacía arquitectura, y de la cual la arquitectura para el cine fue su mejor ejemplo:

[Siclis] es el más clásico de los modernos, el más tradicionalista de los revolucionarios. Si usted se encuentra por primera vez en frente de una de sus obras, bien sea un teatro, un cinema, un café-restaurant, una discoteca, un palacete o una villa, su primera reacción será de sorpresa. [...] Una creación arquitectónica de Charles Siclis no es nunca algo que deje indiferente: es un edificio provisto de órganos perfeccionados, con vida propia y que se ocupa de aquellas personas que lo visitan [...] La gran originalidad de Charles Siclis radica en el hecho de haber comprendido que el arquitecto tiene que cumplir con un rol especial, y que consiste en adivinar las necesidades de sus contemporáneos y en procurar satisfacerlas. Siclis ha sintetizado en una fórmula sucinta las cualidades esenciales que ha de tener: “un poco de psicología, mucha imaginación, y no poca modestia”. El arquitecto sabrá inspirarse si no busca en absoluto crear algo para la eternidad: debe en cambio pensar que al ser hecha para una sociedad de gustos cambiantes, la arquitectura es en su esencia, transitoria. La ambición del arquitecto será construir para el hombre de su época y deberá considerarse afortunado si logra ver una de sus obras durar acaso el tiempo de una generación (Siclis, 1937, pp. 3, 5)³⁵.

33 Revista mensual fundada en 1928, su primer redactor en jefe fue Joseph Wetzel, ingeniero de la École supérieure d'électricité.

34 París: 1889-Nueva York: 1942.

35 “Il est le plus classique des modernes, le plus traditionaliste des révolutionnaires. Vous vous trouvez, pour la première fois, en face d'une de ses œuvres, un théâtre, un cinéma, un café-restaurant, un dancing, un hôtel particulier ou une villa, et votre premier mouvement est la surprise. [...] Une création architecturale de Charles Siclis n'est jamais chose indifférente. C'est un édifice pourvu d'organes perfectionnés, qui vit, et s'occupe des personnes qui lui rendent visite. [...] La grande originalité de Charles Siclis est d'avoir compris que l'architecte a un rôle spécial à remplir, qui est de deviner les besoins de

La parte final de las palabras de Locquin, describe además una realidad que afrontaron los cinéac y los teatros de Siclis y de sus contemporáneos, y que fue una constante en la historia de las salas de cine de entreguerras: estas sufrieron irremediablemente continuos cambios de fisonomía —interior y exterior— en función del gusto de sus propietarios y del vaivén de las tendencias estéticas que condicionaban el gusto de los espectadores/clientes.

Construidas en una época de evolución permanente en cuanto a tecnologías de proyección, y sobre todo, en una época en donde las actividades urbanas de ocio y entretenimiento se multiplicaron y reinventaron vertiginosamente, las salas de cine vivieron una fugaz edad de oro antes de ser transformadas, mutiladas o simplemente demolidas para dar paso a otras tipologías edilicias³⁶.

En aquella misma década, la pareja³⁷ formada por el arquitecto D.P.L.G, Pierre De Montaut (1892-1947) y por la arquitecta D.E.S.A, Adrienne Gorska (Moscú, 1899-Beaulieu-sur-Mer, 1969)³⁸, se consolidó como la firma más reconocida en Francia y Bélgica en el diseño de cinéac, tal y como lo demuestra la amplia mediatización de sus proyectos, la mayoría de ellos realizados justamente para el circuito de Reginald Ford.

Al igual que Siclis, De Montaut et Gorska pertenecían a círculos profesionales y artísticos reconocidos³⁹, y tuvieron una presencia muy activa en la *Union des Artistes Modernes*, así como en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en donde prepararon un par de números especiales sobre salas de espectáculos y cinemas, incluyendo siempre algunos de sus propios proyectos, brevemente reseñados.

En 1937, el mismo año que Siclis publicó su libro, la firma De Montaut et Gorska lanzó un sencillo volumen ampliamente ilustrado y con textos descriptivos, en el cual presentaban los

.....
ses contemporains et de s'efforcer de les satisfaire. Il a condensé en une formule brève les qualités essentielles qu'il lui souhaite: 'Quelque psychologie, beaucoup d'imagination et pas mal de modestie'. L'architecte sera bien inspiré s'il ne cherche point à créer pour l'éternité. Il doit se dire que, faite pour une société aux goûts changeants, l'architecture est essentiellement transitoire. L'ambition de l'architecte sera de construire pour l'homme de son époque et il s'estimera heureux s'il peut espérer voir une de ses œuvres durer seulement l'espace d'une génération”.

36 Tal y como sucedió en 1949 con el Théâtre Pigalle de Siclis, destruido tan solo dos décadas después de su inauguración. Alabado en su momento por el prestigioso crítico Morton Shand, y mediatizado en numerosas revistas y publicaciones europeas.

37 Contrajeron matrimonio en 1934.

38 Fue una de las primeras mujeres en diplomarse de la École Spéciale d'Architecture, en 1922.

39 Gorska era además hermana de la reconocida artista polaca Tamara de Lempicka (María Gorska).



Figura 6. Vista diurna, fachada principal del Cinéac Montparnasse (París)

Fuente: *La Construction Moderne* —portada—, noviembre de 1933.

Figura 7. Vista nocturna, fachada principal del Cinéac Montparnasse (París)

Fuente: *La Construction Moderne* —portada—, noviembre de 1933.

veinte principales cinemas y *cinéac* concebidos hasta entonces y construidos por la agencia.

El prefacio escrito por el poeta Germaine Kellerson para *Vingt salles de cinema*, guarda un tono similar —incluso más “familiar”— al del prefacio ya citado escrito para Siclis, en el cual se elogia a la joven pareja de arquitectos:

Hemos seguido estos dos artistas a lo largo de su ascensión vertiginosa, y el llamado que ellos hacen ahora a nuestra vieja amistad nos permite el honor de presentarlos aquellos que pueden aun ignorarlos... y el número de quienes lo hacen, disminuye a diario en los medios profesionales del cine y de la construcción.

Dos jóvenes a quienes los avatares de la vida llevaron a unirse en busca del aprovechamiento de sus sorprendentes capacidades: ellos han sabido asociar en su obra desarrollada durante los últimos diez años, las cualidades de arte nuevo y sin prejuicios que ha caracterizado su personalidad, con la intuición, la comprensión de los problemas planteados y la claridad de juicio puestos al servicio de una innegable habilidad de constructores. [...]

Pueda servir el presente volumen que pone al alcance de todos, los más hermosos y hábiles ejemplos de salas (de cine) modernas, para evitar la costosa creación de errores constructivos notorios: este volumen debe llegar a las manos de todos aquellos que se interesan en el cine, tanto realizadores, como también propietarios. Todo lector atento encontrará en él, una lección o un consejo⁴⁰ (De Montaut et Gorska, 1937, p. 1).

40 “Nous avons suivi ces deux artistes, au cours de leur as-

LA ARQUITECTURA EXTERIOR DE LOS CINÉAC, EN IMÁGENES Y PALABRAS

En el caso de las *salles de cinéma d'actualités*, el alcance y la eficacia de la señalización (exterior) deben compensar la reducida dimensión de la fachada. [...] Este tipo de sala de cine, debe sobre todo establecer relaciones más estrechas con la calle, para convertirse en un instrumento del espacio urbano, en un “objeto urbano”⁴¹ (Monnier, 1990, p. 222)

El historiador francés de la arquitectura, Gérard Monnier, sintetizaba en un importante texto sobre la arquitectura francesa del siglo XX, las características básicas que presentaron los *cinéac*: dimensión reducida compensada por

.....
cension vertigineuse, et l'appel qu'ils ont fait à notre vieille amitié, nous vaut l'honneur de les présenter à ceux qui peuvent les ignorer encore....et le nombre de ceux-là, dans les milieux professionnels de cinéma et du bâtiment, diminue de jour en jour. Deux jeunes, que les hasards de la vie et des affaires naissantes amenèrent à se grouper pour l'exploitation commune de leurs moyens étonnants. Ils ont su allier dans leur œuvre des dix dernières années les qualités d'art neuf et sans préjugé qui caractérisait leur personnalité avec une intuition, une intelligence des problèmes posés, une clarté de vue, mises au service d'une habileté de constructeurs indéniables. [...] Puisse donc ce volume, qui met à la portée de tous, les plus beaux et les plus habiles exemples de salles modernes, servir à éviter la création coûteuse d'erreurs constructives notables. Il doit être entre les mains de tous ceux qu'intéresse le cinéma, réalisateurs et exploitants. Tout lecteur attentif y trouvera une leçon ou un conseil”.

41 “Dans le cas des salles de cinéma d'actualités, l'ampleur et l'efficacité visuelle de la signalétique doivent compenser la petite dimension de la façade. [...] Surtout, ce type de salle établit des rapports plus étroits avec la rue, elle devient un instrument de l'espace public, elle est un ‘objet urbain’”.



la eficacia visual de la señalización exterior; y relación estrecha con la calle, en tanto “objeto urbano” que actúa como instrumento del espacio público.

En efecto, al observar las fotografías de aquellos tres cinéac de nuestro corpus, que nos ofrecen tanto la visión diurna como la visión nocturna de las fachadas (Journal Montparnasse y Cinéac Ternes en París; Cinéac Handelsblad en Amsterdam), constatamos que la estilización geométrica de las formas aplicadas, en combinación con las tipografías que marcaban la identidad de cada sala, otorgaban a cada cinéac un carácter exclusivo que, particularmente en la noche, los convertía en puntos de referencia dentro de la geografía urbana, que resaltaban totalmente entre las construcciones de su entorno.

La arquitectura exterior del Journal Montparnasse, del Cinéac Ternes y del Cinéac Handelsblad son verdaderos modelos en su género, y abarcan los tres tipos de implantaciones urbanas habituales de este tipo de edificios: el primero de ellos con una fachada lineal que hace parte de un conjunto comercial adosado a una estación de tren; el segundo ubicado entre medianeras; y el último de ellos ocupando una esquina que le otorga la ventaja de tener una doble fachada en “L”.

Particularmente interesante resulta la descripción del Cinéac Montparnasse (figuras 6 y 7), debido a su localización en uno de los puntos

más apetecidos por los propietarios de estas salas, como podía serlo una estación central de trenes:

La electricidad ilumina y anima los nuevos pasajes bajo la estación de tren bordeada por almacenes, y se ha incluso acondicionado un cinema moderno muy cerca del Boulevard Montparnasse, frecuentado por una variada clientela compuesta en su mayoría por extranjeros procedentes de todas las regiones del mundo. Este cinema está llamado a ser un éxito por tanto a una clientela diurna constituida por aquellos que se dirigen a sus labores, la sustituye más tarde otra clientela esencialmente nocturna⁴² (LCM, noviembre de 1933, p. 134).

La complejidad que en algunos casos adquirieron las fachadas de *cinéac*, gracias a los elementos decorativos utilizados para llamar la atención del peatón, y en especial debido a los espectaculares dispositivos luminosos y al manejo de amplios espacios destinados a los carteles publicitarios, se hacía patente en el caso del Cinéac des Ternes (figuras 8 y 9), ejemplo notable de la dicotomía día-noche que caracterizaba el diseño exterior de estos edificios:

El diseño de la fachada se caracteriza por una incisión en el alero, que toma la forma de dos cuartos de círculo entrantes y entre los cuales

Figura 8. Vista diurna, fachada principal del Cinéac des Ternes (París)

Fuente: *La Technique des Travaux*, junio de 1939.

Figura 9. Vista nocturna, fachada principal del Cinéac des Ternes (París)

Fuente: *La Technique des Travaux*, junio de 1939.

42 “L’électricité éclaire et anime ces nouveaux passages sous la gare bordée de boutiques, et l’on vient même d’aménager un cinéma moderne qui est ainsi à proximité immédiate du Boulevard Montparnasse, fréquenté par une clientèle si panachée composée en majorité d’étrangers venus de toutes les régions du monde. Le cinéma est donc appelé à un succès puisqu’à une clientèle de jour constituée par ceux qui vont à leurs affaires ou reviennent de leur travail succédera la nuit une autre clientèle essentiellement nocturne”.

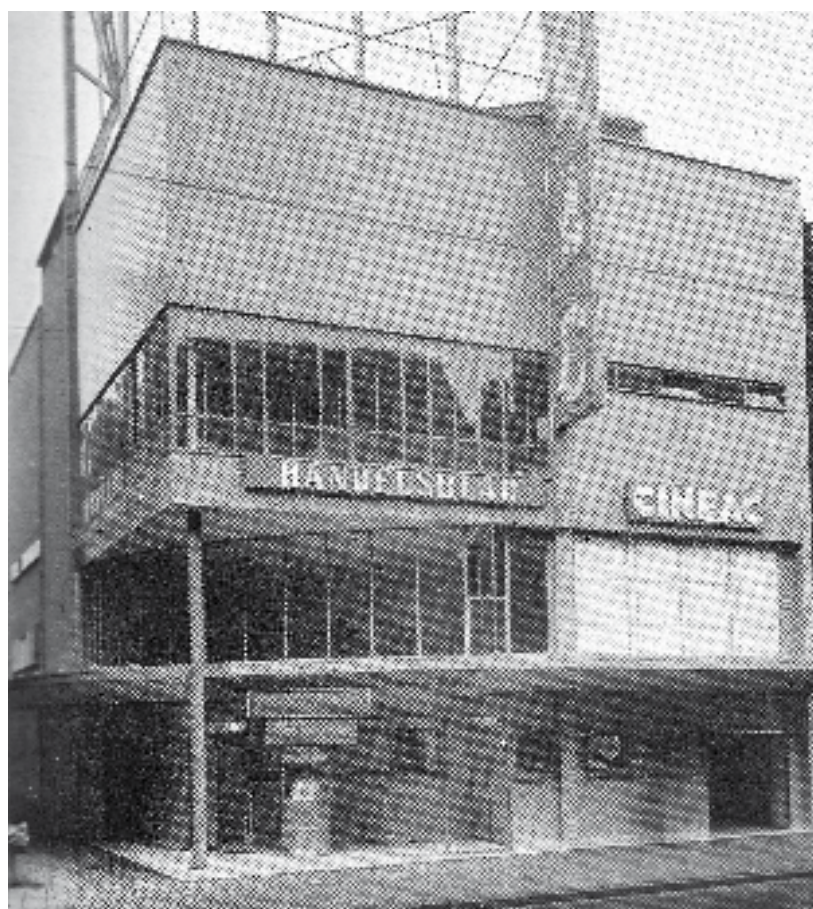


Figura 10. Vista diurna, fachada principal del Cinéac Handelsblad (Amsterdam)

Fuente: *La Technique des Travaux*, abril de 1935.

aparece el elemento vertical —que contiene el aviso luminoso—, y que se prolonga bajo dichos aleros tomando la forma de un elemento fluorescente en punta de flecha.

Otros motivos simétricos localizados sobre los aleros desaparecen luego debajo del balcón de líneas redondeadas ubicado en la entrada: esta a su vez, está enmarcada por dos grandes pilastras que parecen soportar los aleros.

Dos balcones con motivos horizontales luminosos, refuerzan a la izquierda y a la derecha el elemento convergente de la fachada. Los carteles publicitarios situados por el propietario de forma arbitraria, por fuera de los espacios destinados previamente para ello, quitan como suele suceder, parte de la unidad propia del conjunto. Con la iluminación nocturna, la fachada retoma satisfactoriamente su unidad y su principio voluntario: siendo esta además, una de sus razones de ser⁴³ (TdT, junio 1939, pp. 284-285).

La marcada diferencia entre la imagen diurna de un cinéac, con respecto a la puesta en escena que las fachadas de estos edificios desplegaban al

43 "Le motif de façade est caractérisé par l'incision de l'auvent, en deux quarts de cercle rentrants entre lesquels apparaît le motif vertical comprenant l'enseigne lumineuse, motif prolongé sous les auvents par un motif lumineux avec flèche. D'autres motifs symétriques, placés sur les auvents, viennent disparaître sous le balcon d'entrée aux lignes arrondies. L'entrée est encadrée par deux gros pilastres qui semblent supporter les auvents. A droite et à gauche, deux balcons avec motifs lumineux horizontaux, viennent renforcer le motif convergent de la façade. Les panneaux de publicité posés arbitrairement par l'exploitant en dehors des emplacements prévus enlèvent, comme toujours une partie de l'unité du dispositif. En éclairage nocturne, la façade reprend mieux son unité et son principe volontaire ; c'est d'ailleurs, aussi, une de ses raisons d'être".

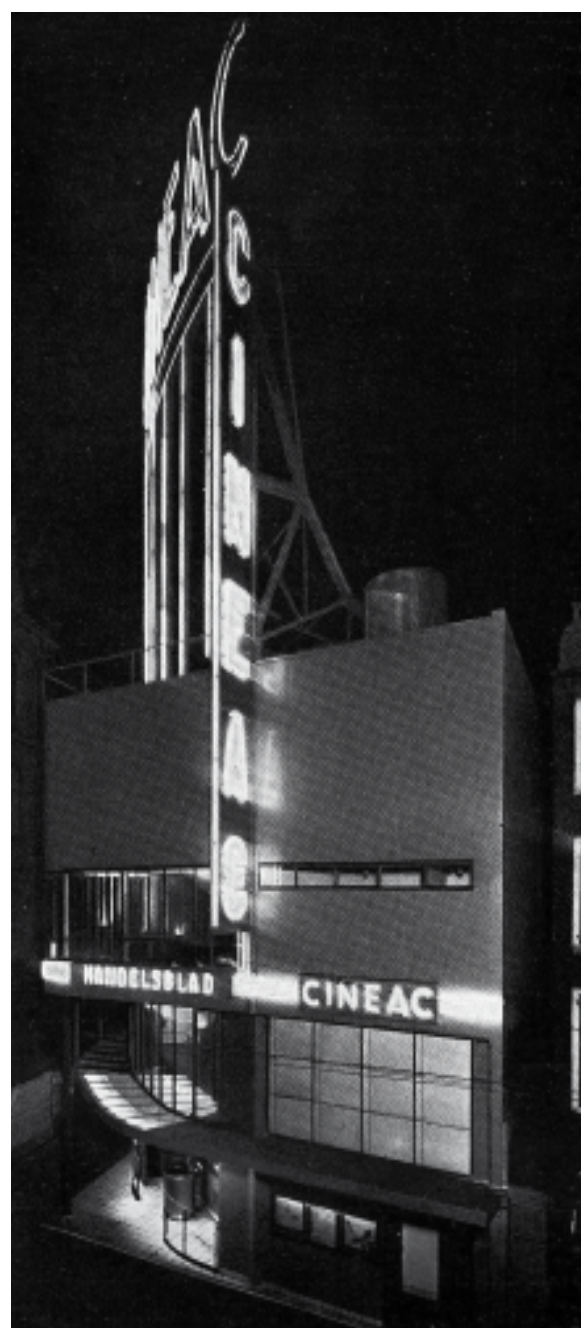


Figura 11. Vista nocturna, fachada principal del Cinéac Handelsblad (Amsterdam)

Fuente: *La Technique des Travaux*, abril de 1935.

caer la noche, para así destacarse entre otras nuevas arquitecturas comerciales, es uno de los rasgos principales que los autores de artículos sobre cinéac privilegiaban dentro de sus descripciones, tal y como observamos en el texto dedicado en TdT al Cinéac Handelsblad (figuras 10 y 11):

El "Cinéac" de Amsterdam prefiere ser visto de noche: es entonces cuando sus grandes carteles luminosos entran de lleno en su composición dándole toda su altura, aunque parte de esta sea ficticia. En el día, el Cinéac puede parecer un poco estrecho, y no presentarse en su máximo de seducción; para apreciarlo es necesario observarlo un poco en detalle. ¿En detalle? Existe uno que sorprende un poco: es la columna angular aislada en la composición, que no está cortada por la división en altura de las fachadas, evidentemente prevista por su rol mecánico y su papel como órgano de soporte.

Debiera haber sido más larga: incluso hubiera sido mejor suprimirla —en lo posible—, y completar el modernismo estético del conjunto con el modernismo estático de algún hermoso voladizo en concreto [...] En la noche, como ya lo habíamos dicho, el conjunto se transfigura, así como se transfigura el soporte de un dispositivo pirotécnico cuando este es encendido⁴⁴ (TdT, abril 1935, p. 184).

Si bien los artículos sobre cinéac no incluían normalmente imágenes diurnas de la fachada, aquellos que sí ilustraban con fotografías la arquitectura exterior de los edificios que albergaban estas salas de cine, optaban por mostrar fotografías nocturnas que permitían al lector identificar los avances en iluminación aplicados masivamente a la arquitectura para el cine y que poco a poco fueron utilizados por otras tipologías comerciales e incluso en la arquitectura teatral.

Además de generar un efecto visual que hacía pensar al lector en fachadas y edificios de dimensiones mucho mayores a las reales, la fotografía de la iluminación de fachadas de *cinéac* sedujo siempre a los redactores de artículos de arquitectura, quienes dedicaban varios párrafos para describir aquellos elementos poco usuales que organizaban y daban carácter a las fachadas, como en el caso del Paris-Soir Ternes (figura 12):

Exteriormente, la fachada es sumamente simple: un gran mástil en el cual puede izarse una bandera, un recuadro decorativo compuesto en el frontón de la sala, y la curiosa saliente de la placa del palco que forma un voladizo. Dichas líneas son acentuadas en la noche por los efectos producidos por luces rojas y azules que destacan algunas particularidades de la decoración, y especialmente los *occulis* luminosos ubicados bajo el baldaquino⁴⁵ (LCM, marzo 1936, pp. 535-536).

Por otro lado, la descripción minuciosa de elementos decorativos o constructivos de las fachadas, daba lugar en muchas ocasiones —como era costumbre en algunos redactores y críticos de arquitectura de la época— a comentarios que hoy nos parecerían cuando menos hilarantes en

44 “Le ‘Cinéac’ d’Amsterdam préfère être vu de nuit. Alors ses grands panneaux lumineux entrent pleinement dans sa composition, lui donnent toute sa hauteur, si fictive qu’en soit une partie. De jour, il peut paraître un peu tassé et ne pas se présenter avec son maximum de séduction ; il faut, pour l’apprécier, le regarder un peu en détail. En détail ? Il en est un qui surprend un peu. Cette colonne d’angle isolée dans la composition, non coupée par la division en hauteur des façades, trop manifestement prévue pour son rôle mécanique, son rôle d’organe de soutien... Il l’eût fallu plus large ; il eût même mieux valu la supprimer —si possible— compléter le modernisme esthétique de l’ensemble par le modernisme statique d’un beau porte-à-faux de béton [...] De nuit, comme nous le disions plus haut, l’ensemble se transfigure, un peu comme se transfigure une fois allumé le support d’un feu d’artifice”.

45 “Extérieurement, la façade est fort simple. Un grand mat auquel peut se hisser un drapeau, un cartouche décoratif bien composé au fronton de la salle, et la curieuse avancée du plancher de la Corbeille formant saillie. Ces lignes sont accusées le soir par des effets de lumière rouge et bleue, qui soulignent certaines particularités de cette décoration et spécialement les *occulis* lumineux placés sous le baldaquin”.



Au cours de ces dix dernières années, l'industrie cinématographique a subi de considérables transformations, qui ont complètement modifié les méthodes d'exploitation auxquelles nous étions accoutumés.

Jadis, le Cinéma, comme le théâtre, donnait des spectacles de durée limitée commençant et se terminant à heure fixe.

Aujourd'hui, seuls les Cinémas de quartier ont conservé cette habitude, certains faisant d'ailleurs des spectacles permanents dans la journée. Les prix pratiqués dans ces salles sont moyens.

A côté de ces salles que nous qualifierons : de Familles, se sont ouvertes les Salles dites d'exclusivité qui ont le privilège de présenter les films nouveaux à la parution, et sans concurrence pendant un laps de temps plus ou moins long ; ces salles sont généralement situées dans des quartiers élégants, Grands Boulevards, Champs-Élysées, etc., et donnent des spectacles permanents. Les places y sont d'un prix relativement élevé.

Enfin des Salles se sont spécialisées dans la présentation de l'actualité cinématographique, le spectacle étant complété par la présentation d'un film documentaire, d'un dessin animé, ou d'un sketch plus ou moins long. Ces Salles ont rapidement conquis la vogue et le public s'y précipite, tant en raison de l'intérêt du programme que de sa sélection, et du prix peu élevé des places.

Ce spectacle permet une documentation intéressante, rapide, le spectacle étant de durée limitée, et n'oblige à aucune contrainte horaire, la représentation étant permanente.

Le Cinéma « Paris-Soir » correspond à ce troisième type de salle ; il constitue une réussite particulièrement marquante dans ce genre.

Le Plan.

M. Siclis, Architecte D.P.L.G., a donné à la nouvelle salle de Paris-Soir, qu'il vient d'édifier au 27, avenue des Ternes, un caractère très particulier, qui étonne et surprend, lorsque l'on y pénètre. Ces dis-

una publicación de este tipo, como sucede en el siguiente extracto sobre la apariencia exterior del *Le Petit Marseillais*:

La atención de los transeúntes es atraída por avisos luminosos con quince combinaciones de encendido diferentes: estos están conformados por 580 lámparas incandescentes y 620 metros de tubos de gases nobles [tubos de neón]. Estos últimos, bajo la forma de combinaciones de colores complementarios, restituyen considerablemente la luz solar: por tanto, ninguna mujer se quejará de verse afeada debido a la iluminación de la calle Cinéac⁴⁶ (LCM, diciembre 1935, p. 228).

Y aunque la apariencia nocturna de las fachadas constituía el aspecto más llamativo, no

46 “L'attention des passants est attirée par des enseignes lumineuses qui ont quinze combinaisons différentes d'allumage, elles comportent 580 lampes à incandescence et 620 mètres de tubes à gaz rares. Ceux-ci, sous forme de combinaisons de couleurs complémentaires, restituent très sensiblement la lumière solaire: aussi nulle femme ne se plaindra d'être enlaidie par l'éclairage de la rue Cinéac”.

Figura 12. Primera página del artículo Paris-Soir des Ternes (París)

Fuente: *La Construction Moderne*, marzo de 1936.

siempre su estructura y composición estuvieron ligadas conceptualmente al diseño interior del cinéac, pues de hecho, una de las variables con la cual debieron enfrentarse muchos arquitectos —en ciudades con normas urbanas tan estrictas como París—, fue la separación entre la fachada del inmueble que contenía el cinéac y la sala propiamente dicha.

Es por esto que muchas de las fachadas que observamos en las fotografías de la época, constituían una “falsa fachada”, en tanto no definían realmente la volumetría del *cinéac*, y, por el contrario, creaban la ilusión de enormes espacios que realmente albergaban instalaciones para otros usos, principalmente viviendas u oficinas.

Fue habitual, en Francia y en Bélgica, la práctica según la cual el propietario de la sala de cine o *cinéac* alquilaba el espacio de fachada de la totalidad del inmueble de uso mixto, para promocionar en la noche su establecimiento de exhibición cinematográfica, mientras que la sala de cine, se encontraba al interior o en los pisos subterráneos del inmueble.

Esta particularidad de los *cinéac*, que solo puede entenderse si se coteja la fachada con las plantas completas de cada proyecto, no fue

obstáculo para que arquitectos como Siclis y De Montaut et Gorska —con el previo beneplácito de los propietarios de los inmuebles—, hubieran propuesto vistosas y coloridas fachadas que animaron —como pocas tipologías arquitectónicas de los años treinta lo hicieron— la vida y el paisaje nocturno de las grandes ciudades.

En este sentido, una referencia directa a dicha condición y a la calidad de las soluciones propuestas —sin olvidar que se trata en este caso de un libro de “autopromoción” de los arquitectos—, la hizo Kellerson en el prefacio a la obra de De Montaut et Gorska:

La calle se relaciona con el *hall* y viceversa. Obsérvese la entrada del Cinintran en París: ¿sabía usted que la penetración del hall en el inmueble del hotel parisino no tiene sino 35 m² sobre los cuales se ubica además la escalera de acceso? La utilización de fachadas alquiladas es hecha con una destreza realmente desconcertante: la comunicación de espacios distribuidos al azar de los contratos de alquiler da lugar a soluciones de conjunto que el Cinéac Le Petit Marseillais [figura 13] y el Actual Saint-Antoine [figura 14] ilustran a la perfección⁴⁷ (De Montaut et Gorska, 1937, p. 1).

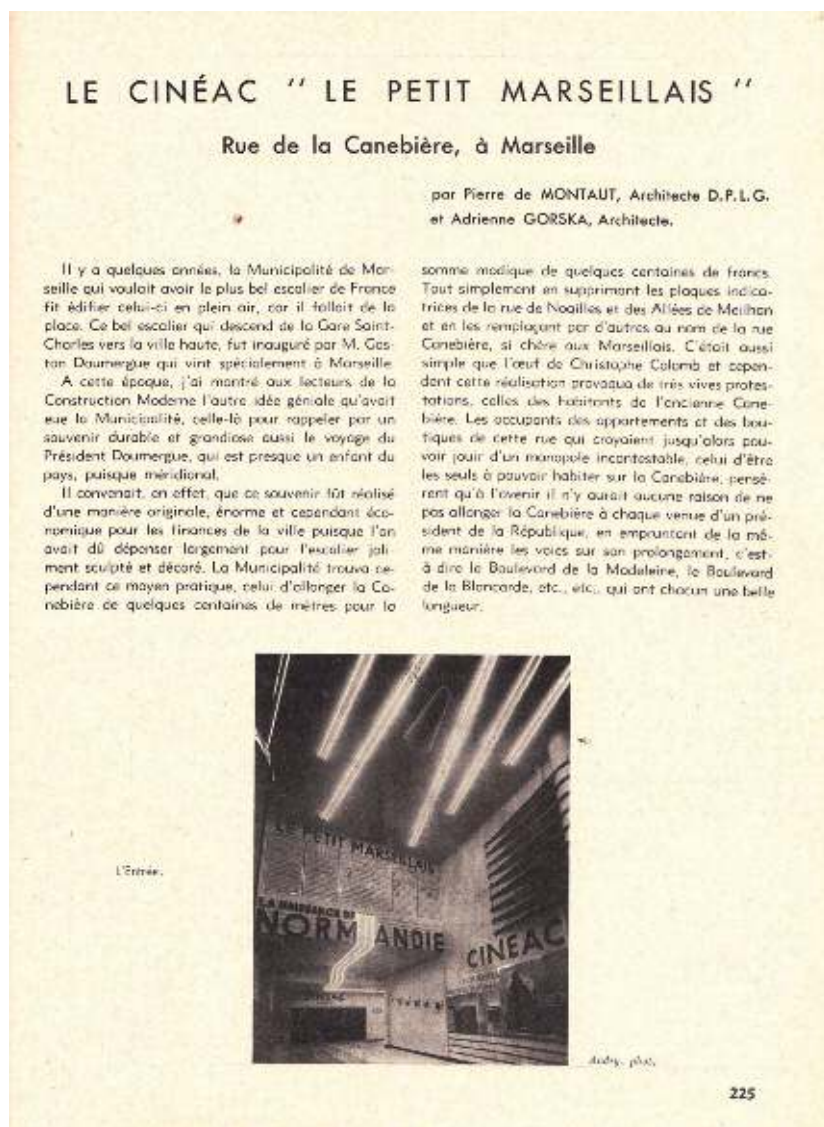
47 “La rue participe du hall et inversement. Regardez l'entrée de Cinintran à Paris. Saviez-vous que la pénétration du hall dans l'immeuble de l'hôtel de Paris n'a que 35 m² sur lesquels est pris encore l'escalier d'accès ? [...] L'utilisation des façades louées est d'une adresse proprement déconcertante. La liaison d'emplacements distribués au hasard des baux et des contrats de location aboutit à des effets d'ensemble que Cinéac Le Petit Marseillais et Actual Saint-Antoine illustrent à la perfection”.

Figura 13. Primera página del artículo Cinéac Le Petit Marseillais (Marsella)

Fuente: *La Construction Moderne*, diciembre de 1935.

Figura 14. Cinéac Actual, en el Faubourg Saint-Antoine (París, 1935)

Fuente: De Montaut et Gorska (1937).



Las páginas finales del libro de De Montaut et Gorska recuerdan que a lo largo de los años treinta, las publicaciones y las revistas francófonas de arquitectura suministraron a lectores, profesionales de la construcción y propietarios de salas de cine, una fuente muy importante de imágenes —fotografías y dibujos— y de información de numerosos proyectos que sobresalieron por algún aspecto decorativo, técnico o constructivo: nos referimos a los suplementos de publicidad que acompañaban tanto las publicaciones periódicas como otros tipos de publicaciones especializadas.

En el caso del libro de De Montaut et Gorska, el lector descubre no solo un listado exhaustivo de colaboradores y proveedores de servicios y materiales de la agencia de arquitectos, sino además una oferta de anuncios publicitarios cuyo denominador común es el uso de fotografías nocturnas de cinéac que sirven para promocionar empresas de diversa naturaleza: empresas constructoras (figura 15), fabricantes de carpintería metálica, de instalaciones y sistemas eléctricos y lumínicos (figura 16), de equipos de aire acondicionado, etc.

DISCUSIÓN

Diversos interrogantes han guiado el presente análisis: ¿hubo una tendencia a la especialización profesional —arquitectos, decoradores, ingenieros de iluminación, etc.— en torno a este tipo de sala cinematográfica? ¿Tuvo lugar algún

proceso de “internacionalización” de la arquitectura de cinéac, o su diseño respondió más bien a condicionamientos y necesidades precisas de cada país/ciudad? ¿Cuáles fueron las principales características formales de la arquitectura exterior de los cinéac, y cuál su impacto en la configuración y representación del paisaje urbano de las metrópolis modernas? ¿Qué elementos de la arquitectura comercial en general, fueron retomados por los diseñadores de cinéac?

Dar respuestas precisas a preguntas que, como estas, conciernen a un tema que no ha sido suficientemente estudiado, sobrepasa las posibilidades

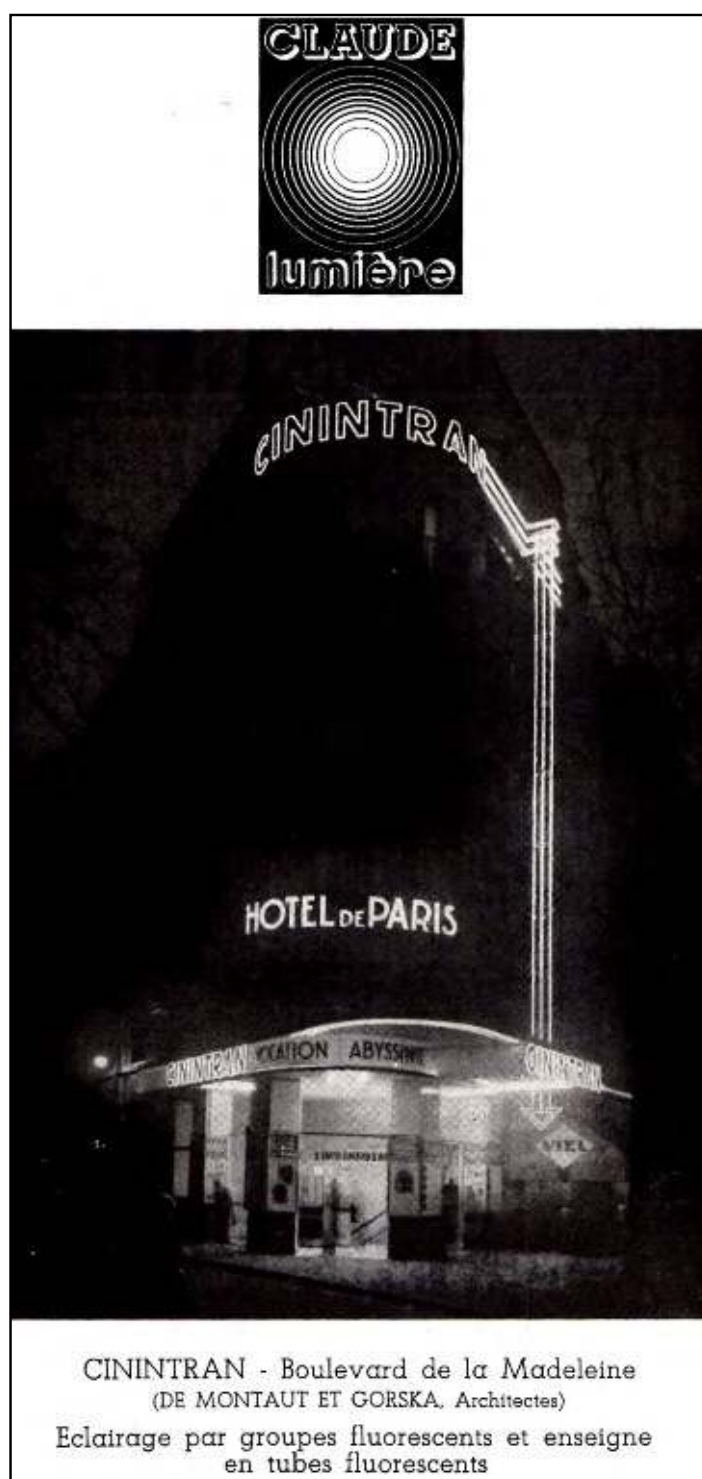
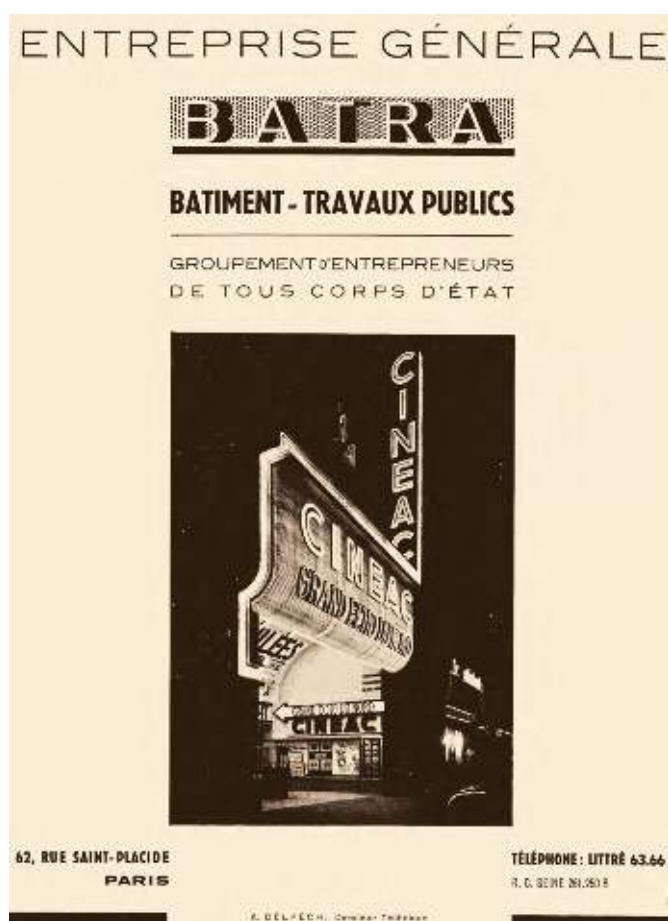


Figura 15. Cinéac (Lille), en aviso publicitario de “Batra: Bâtiment + Travaux Publics”, sociedad de construcción

Fuente: De Montaut et Gorska, 1937.

Figura 16. Cinintran (París), en aviso publicitario de “Claude - Paz et Silva”, sociedad dedicada al diseño de soluciones y venta de aparatos de iluminación

Fuente: De Montaut et Gorska, 1937.

del presente artículo, pero se pueden identificar y subrayar algunas directrices sobre las cuales es posible profundizar, en el marco de estudios más amplios, en la comprensión del fenómeno ocurrido con la arquitectura de *cinéac* durante los años treinta.

La alternativa ofrecida por los *cinéac*, apareció tras poco más de tres décadas de experimentación en el campo de la arquitectura para el espectáculo cinematográfico, a la par con los rápidos avances en los sistemas de proyección, y desde ahora, con la implementación del sonido: de esta forma, se aceleró la definición a escala global de estándares que condicionaban y delimitaban los programas arquitectónicos que fueron tomados como modelos en esta época, e incluso después de la posguerra.

Igualmente, los cambios culturales y sociales propios de las nuevas formas de “ver cine”, convirtieron la experiencia de asistir a los *cinéac* en un ritual moderno y modernizador, por cuanto los noticiarios y documentales exhibidos en estas salas dejaban temporalmente de lado a la ficción y presentaban en su lugar una ventana a través de la cual el espectador podía descubrir y conocer otras culturas, y, al mismo tiempo, enterarse y comprender los hechos recientes que acontecían en otros rincones del planeta.

En lo que respecta a su espacialidad, las reducidas dimensiones físicas de los *cinéac*, en comparación con las grandes salas de la época destinadas a la proyección (tanto proyectos nuevos como edificios adecuados para ello), y las particulares condiciones en que estos solían ser instalados sobre todo cuando se trataba de transformaciones de espacios preexistentes⁴⁸ —sótanos, pasajes de centros comerciales, estaciones de tren, etc.—, contribuyeron a que estos fueran concebidos cada vez más como “espacios”, más que como “arquitecturas”, constituyendo el pre-

ludio de lo que sucedería décadas más tarde con las salas de cine de centros comerciales y con el concepto de *multiplex*.

La disminución de la escala de las salas de cine —de aforos para varios miles a tan solo unos cientos de localidades—, y la simplificación de los requerimientos de tipo estético por parte de los propietarios —cada vez menos atraídos por las costosas excentricidades decorativas de antaño—, facilitaron la especialización de profesionales de la arquitectura, la decoración, la iluminación y la acústica en el diseño de salas de cine —y en particular de *cinéac*—.

La reducción de las dimensiones espaciales, sumada a la estandarización de requerimientos técnicos formales, incidió en la proyectación de diseños mucho más eficientes técnica y espacialmente, y cada vez más austeros desde el punto de vista estético, sin que por ello desapareciera de estas nuevas salas la elegancia y la singularidad que habían caracterizado la arquitectura para el gran cine.

Los ejemplos que *cinéac* citados e ilustrados aquí, develan la elección de lenguajes arquitectónicos que, al ser aplicados en dicha arquitectura exterior, supusieron un evidente alejamiento con respecto al pastiche orientalista o neoclásico, y al empleo ecléctico del Art Nouveau o del Art Déco que caracterizaron durante años la gran arquitectura para la exhibición de cine.

Los *cinéac* fueron el escenario en el cual los arquitectos experimentaron con más facilidad —gracias a sus reducidas dimensiones espaciales y a la extraordinaria disminución de costos que ello implicaba— en la búsqueda de una arquitectura más simple y sobria en los dos espacios interiores más importantes de una sala de cine: el *foyer* y la sala.

Observamos también que en los *cinéac* —así como en otras tipologías comerciales que evolucionaron simultáneamente—, se materializó una tendencia a potenciar la imagen exterior nocturna a través del uso de estructuras y dispositivos luminosos que animaran la fachada, y le otorgaran identidad y una fuerte presencia en el paisaje urbano.

La arquitectura interior de *cinéac*, por su parte —tal y como se puede observar en las fotografías publicadas en revistas de arquitectura como *TdT* y *LCM*—, desarrolló en el espacio destinado a la proyección (en la “sala oscura” en sí misma), el gusto por la iluminación decorativa, encontrando en aquellos años evidentes semejanzas con aplicaciones luminosas y estilos de ornamentación interior utilizados ampliamente en otras tipologías como restaurantes, bares, cafés, boutiques o salones de exposición.

48 Es importante señalar, que otra variable que incidía directamente en los proyectos de los arquitectos para realizar salas de cine, tenía que ver con las reglamentaciones y normas oficiales que afectaban los criterios de diseño de los cinemas, y con las cuales se buscaba controlar la actividad, vigilando y asegurando las condiciones mínimas requeridas espacialmente para ofrecer el espectáculo cinematográfico. En el caso de París, por ejemplo, un decreto que regulaba la actividad y las disposiciones físicas generales de teatros, music-halls, cinemas y salones para espectáculos en general: el cumplimiento estricto de todas las disposiciones establecidas —bajo la supervisión de la Préfecture de Police— se convirtió rápidamente en la principal complicación a la cual debían hacer frente los arquitectos de salas de cine, y por supuesto, de *cinéac* en los años siguientes. Dicha reglamentación, titulada: “Ordonnance concernant les théâtres, music-halls, concerts, vals, cinémas et autres spectacles et divertissements publics”, entró en vigor el 1 de enero de 1927 y posteriormente se le sumó una reglamentación detallada que regulaba la ejecución y el mantenimiento de las instalaciones eléctricas de dichos equipamientos.

Véanse el decreto y la reglamentación anexa en Poulain (1927).

La arquitectura de la cual aquí nos hemos ocupado, señaló sin duda el inicio de una nueva era de comunicaciones e intercambios en las ciudades, confirmando con sus fachadas iluminadas, vistosas e incomparablemente atractivas para la fantasía popular, que en adelante la novedad y la originalidad de las nuevas formas y estructuras arquitectónicas serían tanto o más importantes para el peatón, que las propias mercancías ofrecidas al interior de las nuevas arquitecturas comerciales.

CONCLUSIONES

Las publicaciones y revistas especializadas en temas de arquitectura y construcción que circularon en Europa durante el periodo de entreguerras, constituyeron un medio de difusión de culturas y saberes arquitectónicos que enriqueció el medio profesional de arquitectos y decoradores de “salas de espectáculos”.

En el caso de la arquitectura de los *cinéac*, las publicaciones que hemos analizado nos revelan una difusión cuantitativamente reducida de ejemplares, puesto que en proyectos editoriales de Francia, Bélgica e Italia, publicados en el lapso de una década, encontramos reseñados repetidamente una decena de proyectos que se erigieron de esta forma en referentes internacionales.

Todo esto ocurrió en un contexto global en el cual las nuevas masas urbanas “hicieron presión para que la sociedad les suministrara una forma de cultura que se adaptara a sus exigencias

peculiares de consumo” (De Fusco, 1970, p. 76), generando una dinámica bajo la cual la arquitectura se convirtió también en *mass medium*, lo cual, para muchos observadores, significaba claramente la decadencia de aquella (p. 83).

La producción y la legitimación de nuevas tipologías arquitectónicas que buscaban satisfacer la demanda de actividades acordes a la vibrante vida urbana de las metrópolis y grandes ciudades, encontraron en los medios impresos un vehículo esencial para difundir modelos, incluso a escala global.

Innovaciones y nuevas propuestas arquitectónicas usualmente expuestas en el marco de exposiciones universales y de eventos de naturaleza efímera, poblaron durante los años treinta las avenidas y los bulevares de capitales y ciudades europeas y norteamericanas, y entre las más atrevidas propuestas figuraban los *cinéac*, aunque dicha relevancia no se vio plasmada en una difusión amplia en publicaciones periódicas especializadas.

En el caso de las dos revistas aquí estudiadas, los proyectos ilustrados y comentados por los redactores de la época, evidencian una tendencia a la mediatización de salas de cine localizadas en la capital francesa y en algunas otras capitales europeas, mediatizando en menor proporción aquellas salas ubicadas en medianas y pequeñas ciudades.

REFERENCIAS

- Ávila Gómez, A. (2014). La arquitectura de los cinemas de circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles. *Bitácora Arquitectura*, 28, 90-101.
- Ávila Gómez, A. (2013). Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas. *Revista de Arquitectura*, 15, 84-101.
- Bouvier, B. (2001) Répertoire des périodiques d'architecture en langue française publiés entre 1800 et 1970 en France et dans ses anciennes colonies, en Suisse et en Belgique. En Leniaud, J.-M. (ed.) y Bouvier, B. *Les périodiques d'architecture. XVIIIe-XXe. Recherche d'une méthode critique d'analyse* (pp. 215-297). Paris: École des Chartes.
- Buxtorf, A.-E. (2005). La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres. L'utopie à l'épreuve de la modernité. *Bibliothèque de l'École Nationale de Chartes*, 163, 117-144.
- Champion, V., Lemoine, B. y Terreaux, C. (1995). *Les cinémas de Paris, 1945-1995*. Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris.
- De Fusco, R. (1970). *Arquitectura como "mass médium". Notas para una semiología arquitectónica*. Barcelona: Anagrama.
- De Montaut, P. et Gorska, A. (1937). *Vingt salles de cinéma*. Strasbourg: Société Française d'Éditions d'Art.
- Hitchcock, H.-R. y Johnson, P. (1966). *The International Style*. New York: Norton.
- Hosseinabadi, S. (2012). Lumière électrique et identité architecturale du cinéma. En Monin y Simonnot (dirs.). *L'architecture lumineuse au XX^e siècle*. Gante: Snoeck.
- Lacloche, F. (1981). *Architectures de cinémas*. Paris: Editions du Moniteur.
- Marantz-Jaen, E. (2005). Architectures de cinémas. L'expérience et les réalisations d'Eugène Chirié, 1930-1939. *Rives méditerranéennes*. Recuperado de <http://rives.revues.org/84>
- Meusy, J.-J. (1997). Cinéac, un concept, une architecture. *Cahiers de la cinémathèque*, 66, 93-121.
- Monnier, G. (1990). *L'architecture en France. Une histoire critique, 1918-1950*. Architecture, culture, modernité. Paris: Philippe Sers Editeur.
- Moretti, B. (1936). *Teatri*. Milano: Ulrico Hoepli Editore.
- Poulain, R. (1927). *Salles de spectacles et d'auditions*. Paris: Vincent Freal.
- Shand, M. (1930). *Modern theatres and cinemas*. London: B. T. Batsford.
- Siclis, C. (1937). *Charles Siclis*. Boulogne: Éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui.

REVISTAS DE ARQUITECTURA

- La Cite* (Bélgica).
La Construction Moderne (Francia).
La Technique des Travaux (Bélgica).
The Ideal Kinema and Studio (Reino Unido).

