

Construir una Buenos Aires moderna, entre lo material y lo imaginario: Espacios y agentes modernizadores en el surgimiento del cine industrial (1933-1942)

SASIAIN Sonia/ Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl Castagnino" FF y L, UBA:-
soniasasiain@outlook.com

Palabras claves: cine sonoro- modernización urbana- salas cinematográficas

Este texto es un fragmento del artículo publicado en: Kriger, Clara (compiladora) (2018). *Imágenes y públicos del cine clásico argentino*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. ISBN: [978-950-658-454-2](#) pp.139-162

› **Resumen**

- › Desde 1880 las imágenes de una Buenos Aires moderna se multiplicaban en fotografías, postales, álbumes oficiales, ilustraciones en diarios y revistas. Designada, desde aquel año, Capital y sede permanente de las autoridades nacionales, Buenos Aires se convirtió en escenario de un proceso de transformación social y de cambios políticos sin precedentes, sólo comparable al de otras metrópolis integradas al capitalismo a nivel mundial. A partir de 1896, con la primera proyección cinematográfica en el país, estas imágenes comenzaron a convivir con vistas de otras metrópolis (Nueva York, Berlín, París, etc.).
- › Ya en las primeras décadas del nuevo siglo, la moderna capital era tema frecuente en los registros de las cinematografías de Glüxksamnn o Valle. En las pantallas se sucedían las imágenes nocturnas con iluminación eléctrica y las vistas de los grandes palacios públicos, de las calles congestionadas de automóviles, de las aceras repletas de peatones que cedían paso a los tranvías o salían de las bocas del subterráneo. El proceso modernizador impulsado por el Estado argentino y por un nuevo sector ávido de progreso económico no fue unívoco: tuvo distintas configuraciones de acuerdo con los diversos agentes que intervinieron en las innovaciones, y se mantuvo constante durante la primera mitad del siglo XX.

En la década de 1930 Buenos Aires presenta, según José Luis Romero (2001), un cambio cultural en las expectativas vitales de sus habitantes. Este cambio se hizo evidente en una vida con menos constricciones y acartonamientos, en especial, a partir de que las mujeres se reposicionaron en el espacio público. En este proceso los medios de comunicación, y en particular el cine, jugaron un rol central. Beatriz Sarlo

(2007) sostiene que desde 1920, en lo cultural, la Argentina ya había alcanzado una modernidad periférica, y esto se verifica una década después cuando la “... sociedad ya aparece atravesada por los formatos y mensajes de grandes medios de comunicación masivos (...) los diarios modernos y el cine, [que se habían] (...) incorporado a las modalidades de la vida cotidiana” (2007, pág. 245). Hasta 1920 predominaron las películas europeas y luego, las estadounidenses. No fue hasta el surgimiento de la radio que las masas “pudieron ser penetradas” y comenzaron a consumir de una manera diferente de la anterior que sólo estaba destinada a la satisfacción de las necesidades básicas. A aquellos productos básicos se agregaron los considerados “novedosos”, consecuencia de cambios tecnológicos que se produjeron desde la escala doméstica hasta la urbana, difundidos en las películas que promovían una modernización del habitar.¹

La modernización del habitar presentaría entonces, por un lado, rasgos de la americanización del consumo y, por otro, rasgos de un modernismo vernacular (Miriam Hansen, 2010)². Para Hansen, todos los países que contaron con un cine clásico confrontan la hegemonía de Hollywood “... de un modo creativo, ecléctico, (...) para responder a conflictos sociales y presiones políticas, más cercanos a lo local. (...) [es] la preocupación compartida, por cineastas y público, en partes iguales, acerca de la vida moderna y de los estilos modernistas” (2010, pág. 301)³. Resulta especialmente productivo el vínculo que ha establecido Hansen entre el apogeo de una sociedad de masas y el cine en tanto experiencia de la modernidad en sentido amplio –estético, técnico y político–.

Las imágenes fotográficas y cinematográficas, según García Canclini (2010), nutren el imaginario urbano de las personas. En su vida cotidiana, los habitantes de las grandes ciudades trazan mapas que les permiten desplazarse y satisfacer necesidades. Así, de ciertas zonas de la ciudad perciben imágenes reales, mientras que de otras sólo alcanzan imágenes virtuales. De acuerdo con el autor, el cine, más que la fotografía, brinda unidad a la experiencia urbana. En las películas del período que aquí se estudia, el de

¹ Para analizar estos fenómenos se tiene en cuenta lo que sostiene Jean Christophe Agnew (en Rocchi, 2014), quien analiza la cultura del consumo en los Estados Unidos y señala que logra densidad cuando alcanza niveles masivos. Para Agnew, una cultura comercial tiene dos aspectos distintivos: las formas de entretenimiento masivo y la entrada de la clase obrera en la cultura de consumo burguesa. Según Fernando Rocchi, en la Argentina desde 1920 se comprobó una etapa de crecimiento continua con los quince “... años posteriores a 1930, que incluyen una fase de caída y otra de rebote o de reactivación” (2014, pág. 154) y que recién vuelve a ascender en 1946 con el primer peronismo, cuando comienza una revolución de consumo que acompaña al proyecto de una “Nueva Argentina”.

² Este modernismo vernacular fue representado en “... las prácticas de una película en particular que pueden entenderse productivamente como respuesta –y con hacer sensorialmente abarcables nuestras respuestas– para el conjunto de transformaciones tecnológicas, económicas, sociales y perceptuales asociadas con el término modernidad” (Hansen, 2010).

³ Traducción propia del original: “But the question is *how* filmmakers have appropriated Hollywood (along with other foreign cinemas as well as their own cultural pasts) in creative, eclectic, and revisionist ways to forge aesthetic idioms, and to respond to social conflicts and political pressures, closer to home. At a minimum, the concept of vernacular modernism provides a comparative lens for tracing related, at once similar and distinct concerns across different film cultures, across uneven and competing yet inevitably entangled modernities.”

la modernidad, "... se aspiraba a un conocimiento científico que pudiera organizar las totalidades sociales y hacer afirmaciones rotundas acerca de cómo funcionaba el mundo, la ciudad o una nación" (García Canclini, 2010, pág. 155).

En el campo de los estudios urbanos, las transformaciones de Buenos Aires durante la década de 1930 se han considerado una manifestación del "modernismo reaccionario", concepto acuñado por Jeffrey Herf (en Parera, 2007) para analizar el proceso modernizador de Alemania durante las décadas de 1920 y 1930. El autor sostiene que la modernización emprendida por los grupos conservadores y las elites, caracterizada por el desarrollo tecnológico, no se condice con la modernización política⁴. En el período de entreguerras, los impulsores del "modernismo" valoraban procedimientos vanguardistas: "... aceptación de la tecnología y de la industrialización, triunfo del espíritu sobre la razón, validación de absolutos como la raza, la sangre y el alma, negación del progreso indefinido" (Parera, 2007, pág. 13). En términos de Herf, el "modernismo reaccionario" implicó transformaciones económicas, sociales y culturales promovidas por las elites que las impulsaban como representaciones de un mundo nuevo y, a la vez, restringían la reforma social, principalmente en la expansión de las libertades. En la Argentina el golpe de 1930 rompió la continuidad institucional con la que comenzó este proceso que modernizó la ciudad sin ampliar los derechos de los ciudadanos⁵.

En este artículo se abordan, de manera sucinta, las condiciones materiales en las que se produjo la modernización de los espacios para el espectáculo en la ciudad. Se analiza en el período de surgimiento del cine sonoro, en 1933, la valoración de las nuevas salas para el espectáculo. La investigación hace énfasis en el modo en que se transforman las salas y su inserción urbana. Se investigan distintas dimensiones estableciendo una asociación constante entre imaginario y ciudad material; y, por último, qué debates despiertan estos cambios dentro del campo cinematográfico. Dado que este trabajo forma parte de un proyecto mayor de tesis doctoral, se exponen algunos resultados preliminares acerca de una

⁴ A partir de los aportes de Marshall Berman, quien define la relación entre modernidad, modernización y modernismo, Gorelik coloca la ciudad como la protagonista de este debate en América Latina. La ciudad, "por su combinación íntima y constitutiva de procesos materiales y representaciones culturales", permite entender la modernización. Mientras que la modernidad es considerada "... como el ethos cultural más general de la época, como los modos de vida y organización social que vienen generalizándose e institucionalizándose desde su origen racional-europeo..."; la modernización representa "aquellos procesos duros que siguen transformado materialmente al mundo" (Gorelik, 2003, pág. 15).

⁵ Sobre el ámbito urbanístico de aquel entonces, véase Gorelik (1998) y Aliata y Liernur (2004), voz "Moderna Arquitectura"; también Gruschetsky, (2007). Después del golpe de Estado de 1930, que colocó en la presidencia al General E. Uriburu, sus sucesores Justo, Ortiz y Castillo recurrieron al fraude electoral y a la proscripción de rivales políticos para ocupar sus cargos. La obra pública, durante sus gestiones, tanto a nivel nacional como municipal permitió generar empleo y justificar su poder ilegítimo y fue difundida a través del cine: "... el espacio para la construcción en América Latina, al igual que en el resto del mundo, de poderosos imaginarios del progreso inscritos en una producción de carácter oficial, institucional u oficial, que Paulo Antonio Paranaguá ha calificado de 'Ritual de Poder'" (en Ortega y Martín Morán, 2003, pág. 34-35).

investigación que relaciona la sinergia producida entre la modernización urbana y la cinematográfica en Buenos Aires desde 1933. El objetivo es analizar la vertiginosa transformación del imaginario a través del surgimiento de nuevos agentes y de nuevos espacios para el espectáculo.

En los diarios y revistas junto con las películas que tematizaban a Buenos Aires circulaban imágenes de proyectos o de obras ya realizadas que buscaban interpelar a cierto público al que le ofrecían, de manera atractiva, nuevos valores y formas de vida. Las imágenes precisas que predominaban sobre los textos, –en la totalidad de las publicaciones o en una sección dedicada al cine– comunicaban al condensar ciertos anhelos y expectativas de la época que aún eran difusos como conceptos o ideas que se pudieran verbalizar. En Buenos Aires, el lector de estas revistas y, a la vez espectador, principalmente de cine norteamericano y del naciente cine sonoro argentino, se proyectaba en un espacio virtual que las imágenes habilitaban. Si bien muchas eran sueños, más que realidades materiales y sociales, en el plano de las representaciones daban cuenta de los anhelos de distintos sectores de la sociedad de ese momento. Por esto se busca analizar esas imágenes como expresiones de la cultura y de la sociedad que elabora, consume y comparte este imaginario.

› **La cartografía del espectáculo. Nuevos empresarios**

Los empresarios cinematográficos, muchas veces también ligados al mundo de la radio y el cine, se agruparon en entidades que les permitieron encontrar estrategias de comercialización de la creciente producción argentina. En 1933 se creó la Sociedad Argentina de la Industria del Espectáculo⁶, que nucleaba a los exhibidores cinematográficos. Estos hombres de negocios estaban dedicados a las industrias recreativas, las cuales, según la revista *Film*, eran “las que, por medio de talentos o aptitudes especiales, procuran a otros el empleo agradable del tiempo” (*Film*, Año XX, N° 1028, 24 al 30/11/1933, pág. 7).

Estos agentes eran conscientes de que formar parte de la industria implicaba la racionalización de los procesos y del tiempo. Desde distintos medios gráficos hacían públicos sus intereses: volver rentable la actividad reduciendo los impuestos y maximizando ganancias. Para lograrlo, necesitaban que el cine y el teatro (donde muchos de ellos tenían intereses) se convirtieran en la opción preeminente del público para disfrutar el tiempo de ocio frente a otras actividades recreativas.

⁶ Nombre que adquiere la Sociedad Argentina de Exhibidores desde el 16/12/1933. En un balance de la actividad de 1933, publicado en la revista *Film*, se reseñó que la entidad se ocupaba de temas tales como la franquicia reducida en el uso de las luces del frente de las salas, el ancho de los pasillos para aumentar su capacidad, y que defendía a los empresarios acusados de deshonestos o “de coordinar dentro de la modalidad y exigencia de cada barrio del municipio, uniformidad de programación, horarios, precios, etc., a fin de reducir los presupuestos de explotación...” (*Film*, Año XX, N° 1012, 4 al 10/8/1933, pág. 2).

En distintos artículos de la revista *Film*, se pueden seguir los reclamos que hacían estos empresarios cinematográficos a las autoridades de la ciudad para que se estableciera un horario acotado para la jornada laboral. En un artículo publicado en 1933, se pidió a la Comisión honoraria del Departamento Nacional del Trabajo, creada para revertir los efectos de la crisis mundial de 1929, que estudiara la posibilidad de implantar en el país la jornada legal de las 40 horas semanales. Entre los argumentos se sostenía que los horarios extensos de oficina no permitían que el público llegase a los cinematógrafos y salas teatrales, especialmente para las funciones vespertinas. Según una estadística municipal publicada en 1939 sobre la “Evolución de la duración semanal del trabajo en la Ciudad de Buenos Aires”, la jornada pasó de un promedio de 53,57 horas en 1914 (NI= 109,12) a 44,50 horas (NI= 90,65) en ese momento⁷. Del mismo modo, los números índice del salario real muestran una recuperación del poder adquisitivo de los trabajadores (tomando como base el año 1929= 100) al pasar de 68 en 1914 a 97 en 1939 (Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires Dirección de Estadística Municipal, 1939 (LII), pág. 458).

Otra discusión relevante es la que comienza a generarse en relación con los tiempos y espacios de lo popular. Se observa una semblanza de este problema en una nota editorial de la revista *Film* en contra de un proyecto para realizar bailes populares en las plazas. Para los empresarios cinematográficos, la excesiva cantidad de entretenimientos ofrecidos y su carácter gratuito, o a muy bajo precio, atentaba contra la sostenibilidad del negocio en el centro de la ciudad, que no contaba con público propio.

Como si esas diversiones fueran pocas, todavía hay quien propicie otras nuevas. Nada menos que la Comisión de Cultura Popular, del Concejo Deliberante, propone ahora que se instalen en las plazas de esta Capital equipos radiotelefónicos para las transmisiones de “Broadcasting” Municipal, a fin de que puedan realizarse bailes públicos.

¿Es posible que una Comisión de Cultura proponga tal proyecto? ¿Pero es que puede pensarse en serio que un baile en una plaza pública, con la serie de incidencias que motivaría dada la idiosincrasia especial de nuestro pueblo, puede tener alguna relación con la cultura popular?

Con razón la Intendencia se ha opuesto a ese proyecto. “El carácter netamente popular (de esos bailes) admitiría en su realización —dice en su informe el intendente— una numerosa concurrencia sin control y es indudable que el espectáculo así ofrecido no armonizaría con el grado de progreso alcanzado por nuestra Capital en otros órdenes”. (*Film*, Año XX, N° 1013, 11 al 17/8/1933, pág. 1)

Aquí se pone en evidencia la modernización conservadora que llevaba adelante el Intendente de Vedia y Mitre. El Concejo Deliberante integrado en su mayoría por socialistas concebía a las diversiones populares de otro modo y buscaba proveer los medios que pudiesen brindar diversión masiva y gratuita. Por el contrario, en la visión del intendente, los sectores populares, cuando formaban parte de “una numerosa concurrencia sin control”, atentaban contra el carácter de la modernización que su gestión le

⁷ En ambos casos el número índice (NI) es: 1929= 100 (49,09 cantidad de horas). Este indicador permite observar cómo en el año 1914 el promedio de horas trabajadas estaba por encima del de 1939 en casi un 17%.

daba a la ciudad. Ciertamente, desde la mirada de ciertos funcionarios, el público popular que podía disfrutar de los espectáculos descritos en el resto de la nota no era el que podía valorar al Obelisco como símbolo de la modernidad o apreciar el estilo del teatro Gran Rex.

En lugar de proponer iniciativas tan poco afortunadas, más valdría que en el Concejo Deliberante se estudiase la situación en que se encuentran los espectáculos públicos, realmente grave, ante la desmedida competencia de las atracciones antes aludidas y que ahora vamos a señalar en este orden:

1°.- La radiotelefonía, cada vez más extendida, cada día con más influencia en el público al que retiene en sus domicilios, restando espectadores a cinematógrafos y teatros.

2°.- Las “boites”, nueva plaga caída sobre Buenos Aires. Las sedicentes tabernas rusas, el “copetín-dancing” –démole ese nombre–, los locales de tono parisiense, las parodias de pulperías criollas en que gauchos de guardarropía cantan con voces poco gratas; hasta los “cafés paraguayos”, que funcionan por ahí, con gran derroche de polkas...; todos esos establecimientos libres de cargas impositivas a pesar de ser locales de diversiones públicas son también perjudiciales competidores.

3°.- Los bailes llamados de sociedad deben tenerse asimismo muy en cuenta. La mayoría de esas “sociedades” no son otra cosa que un grupo de “vivillos” –para emplear una palabra gráfica– que, bajo un rótulo pomposo, organiza bailes en provecho del propio bolsillo. A éstos hay que agregar los “té-danzants” de muchos hoteles. En resumen [sic], puede calcularse que alrededor de 100.000 personas acuden a los bailes en las noches de los sábados y tardes de los domingos.

4°.- ¿Qué decir más acerca de los deportes de todas clases y particularmente del “football”? Todos vemos que las entradas que se realizan de balompié aumentan todos los años. [...]

5°.- Cabe colocar aquí, por último, el proyecto de la Comisión de Cultura Popular, del Concejo Deliberante, que hemos comentado más arriba, sobre bailes públicos en plazas. (*Film*, Año XX, N° 1013, 11 al 17/8/1933, pág. 1)

Desde esta época se instaló en las autoridades una concepción acerca de la poca o pobre actividad de entretenimiento que ofrecía Buenos Aires. Los cines y teatros competían con actividades que dieran satisfacción a estos reclamos con una oferta artística que se realizaba en el centro sin cumplir con la reglamentación municipal. Según una nota de la revista *Film*, el Intendente de Vedia y Mitre permitía que “... en los cafés, bars [sic] y confiterías donde se realicen números de canto por más de dos artistas (...) considerados ‘cafés cantantes’ [aunque] no cumplan con las mismas obligaciones impositivas (...) y que el Intendente habría manifestado que es su intención darle alegría a nuestra ciudad *de suyo muy triste...*” (*Film*, Año XIX, N° 993, 24 al 30/3/1933, *bastardillas* agregadas).⁸

⁸ Según Andrea Matallana en una crónica de 1936 el ex vicecónsul estadounidense en Buenos Aires John White describía a la ciudad como la más triste del mundo, a su juicio no había un cabaret más apesadumbrado que el de Buenos Aires. “Los estereotipos masculinos duros, orgullosos y arrogantes no habían heredado ni la alegría de los italianos, ni sabían reproducir el disfrute parisino”. (Matallana, Andrea, 2017, pág. 108).

Estos empresarios (exhibidores, productores y distribuidores) buscaban la profesionalización del campo, estableciendo de manera sólida la posibilidad de generar un espacio estable de producción y de circulación de las obras. La preocupación que movía su labor editorial era que se asegurase el tiempo libre suficiente para el público, que debía contar, además, con los recursos necesarios para pagar la entrada al cine y valorar al cine más que a cualquier otra propuesta para disfrutar del tiempo de ocio. En definitiva, buscaban regular la oferta de espectáculos en los distintos sectores de la ciudad. La clave era determinar cuáles eran las imágenes que mejor promoverían esa modernización, tanto en la ciudad material con sus palacios y catedrales cinematográficos, como en el mundo virtual que se proyectaba en las pantallas y al que podían acceder por el valor de una entrada.

Cuadro 1: Valores de productos de la canasta familiar

Año	Leche (por litro)	Pan (por kg)	Carne (por kg asado)	Entrada de cine (promedio) en el centro	Entrada de cine (promedio) en los barrios
1933		0,20	0,45	\$ 2- 0,60	1- 0,20
1944	0,20	0,25	0,75	\$ 2,50- 0,50	1- 0,20

A su vez, los “espectáculos públicos” generaron más ocupación que cualquier otra actividad económica en la ciudad de Buenos Aires en la década de 1930, si se compara el índice de ocupación en las “grandes industrias” de la ciudad, según una estadística de 1939.

Cuadro 2: Actividades en el rubro de espectáculos públicos. Detalle del crecimiento de la ocupación por año

Actividades	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Actividades primarias	100	105,27	108,33	108,20	116,60	119,53	119,21	127,93	125,52	130,24	134,52
Construcción y materiales	100	107,99	94,98	60,39	94,60	114,26	143,95	182,80	178,22	105,61	101,13
Hotelería	100	166,43	169,93	174,30	181,12	185,66	189,16	206,47	244,58	146,84	147,93
Espectáculos públicos	100	94,02	95,11	104,35	300,54	398,37	390,22	353,80	419,57	566,66	682,40
Textil	100	100,77	105,18	117,51	132,70	151,60	181,16	209,74	224,46	211,46	218,91

Fuente: (Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires Dirección de Estadística Municipal, 1939 (LII), pág. 459)

Nótese que, en el área de servicios, los espectáculos públicos superaron a la hotelería, que fue lo que más creció, y lo mismo sucedió en lo industrial con el rubro textil, el de mayor desarrollo en aquel momento. Aumentó más incluso que la construcción y se mantuvo muy por encima de la actividad primaria. A partir de 1936, con el ensanche de Corrientes transformada en Avenida, aumentaron las salas de cine en relación con las de teatro, los cafés y los bares

› ***Nuevas salas para el espectáculo***

Las películas sonoras requirieron la adaptación técnica de las salas, y esa circunstancia pareció exigir también la transformación del espacio para que el público pudiera experimentar una modernización hasta entonces desconocida. Los arquitectos más destacados del período proyectaron los nuevos espacios, muchos de ellos con un carácter palaciego –tanto en el centro como en los barrios–, que jugaron un rol central en su desarrollo. Buenos Aires ya había sido coronada con palacios públicos cuando fue designada capital permanente en 1880⁹. Salvando las distancias, como un eco lejano de aquel proyecto, se multiplicaron en toda la ciudad grandes y suntuosos edificios cinematográficos que se equiparon con elementos de confort y de decoración dignos de “palacios plebeyos” (Cozarinsky, 2006).

⁹ Esta nueva concepción de la ciudadanía tenía antecedentes en el proyecto modernizador para la Capital cuando se construyeron los edificios dignos del asentamiento definitivo de las autoridades de la nación. La tipología palaciega se multiplica a partir de 1880: el palacio de correo, el de las aguas corrientes, el de justicia y las escuelas palacio, expresión del carácter civilizatorio de esta modernidad que descansaba en la educación del soberano a través de la arquitectura (Shmidt, 2012).

La inspiración para muchas de estas salas fueron los *movie palaces* surgidos entre 1910 y 1920 en Estados Unidos. John Ebersson, un inmigrante austríaco, fue el creador y diseñador de más de cien cines que denominó “atmosféricos”; según sus propias palabras: “Moradas palaciegas, dignas de príncipes y cabezas coronadas, para y en beneficio de Su Excelencia, el ciudadano americano (...) Ningún rey, ninguna reina conocieron semejante lujo, tal variedad de canto y danza, tal plenitud de placer como la que le proporcionamos para su entretenimiento. ¡Mientras dure el film, usted es el rey!” (citado en Cozarinsky, 2006, pág.14).

A la vez, las salas cinematográficas no surgían sólo como resultado de búsquedas arquitectónicas y urbanísticas, sino que derivaban de las múltiples actividades y configuraciones que podían alcanzar las sociedades de empresarios dedicados al espectáculo. Tal como sostiene González Velasco (2012), eran propiedad de una sociedad o de un empresario en particular. El modo de administrarlas variaba: podían ser explotada por ellos mismos o arrendadas a algún otro agente que, a su vez, se encargaba de la gestión. Esta diversidad de situaciones muestra que parte del negocio del espectáculo comprendía también el terreno inmobiliario. La compra, venta, alquiler y remodelación de salas funcionaba como un mercado activo. Para algunos, el lucro se hallaba en hacerse cargo de todo (comprar las salas y gerenciar su funcionamiento). Para otros, sólo en alquilarlas González Velasco (2012, pág. 62).

El cine teatro Ópera versus el Gran Rex

Esta concepción tuvo una de sus máximas expresiones cuando Clemente Lococo¹⁰ decidió construir en Buenos Aires un cine-teatro para brindar “Lo mejor para el público argentino, en un palacio de ensueño y un mundo de ilusión”. Así compró el antiguo Teatro Ópera diseñado por el arquitecto Jules Dormal, quien antes había diseñado el Colón y el Palacio del Congreso. Para la nueva obra convocó al arquitecto belga Albert Bourdon¹¹, a quien encargó una construcción palaciega con capacidad para 2.500 localidades, cuya referencia sería el Cine Rex de París. La repercusión de la prensa de la época demuestra que su construcción fue seguida con gran interés por la rapidez de su ejecución –sólo nueve meses– y por las técnicas empleadas: una estructura metálica que permitía desarrollar una gran espacialidad.

¹⁰ Clemente Lococo (1893-1980) era aún un niño cuando emigró, junto con su padre y su tío, a la Argentina. De origen humilde, fue el típico *self made man* que organizó una de las principales empresas de distribución, y exhibición de películas en el país. También incursionó en la producción cinematográfica y teatral.

¹¹ Lococo viajó a París y conoció al cine Rex construido por los arquitectos Bluysen y Ebersson, y con esta referencia le encargó un cine-teatro similar a Bourdon.

La construcción del Cine Teatro Ópera le permitió a Lococo ocupar un lugar de liderazgo en el campo cinematográfico. Dentro del negocio, él comenzó como exhibidor y, más tarde, se transformó en productor de películas. Su gran competidor era la compañía formada por Cavallo, Lautaret y Cordero, que poco tiempo después construiría enfrente el cine-teatro Gran Rex, con una imagen más moderna y una capacidad aún mayor. La inauguración del Ópera, el 7 de agosto de 1936, contó con los sectores más encumbrados de la sociedad porteña y hasta la presencia del presidente Justo. Entre otras personalidades se destacaban el gobernador Fresco, diputados, senadores, gobernadores e integrantes de la élite de la época.¹² Esa noche se proyectó *El ensueño del Missisipi*, una película estadounidense, tal vez para escapar a las pujas que había en el sector por la intervención estatal (Llorens, 2016) y también para no contradecir a ningún sello nacional que pugnaba por el primer lugar en el mercado.

Este “palacio de ensueño”, según rezaba en la publicidad, estaba destinado a producir, a quien atravesara sus puertas, una intensa inmersión en la modernidad: revestido con materiales nobles (símil piedra en la fachada, mármoles, granito negro, acero y bronce en los balcones del interior), contaba con la más moderna tecnología y suntuosa decoración de la época según los principios de los “cines atmosféricos”. “Se procuró evocar un lugar prestigioso, un patio morisco, un castillo medieval, una plaza italiana, en la noche, bajo un cielo estrellado por el que discurrían, mediante un reflector llamado Brenograph Magic Lantern, las nubes” (Schoo, 2010). El subsuelo estaba equipado con 32 camarines, algunos con baño y “salita” de espera. Además, había guardería para el público que asistía con niños pequeños y un lugar para cuidar perros y sala de primeros auxilios. Tenía surtidores de agua natural, teléfonos al alcance del público, aire acondicionado que mantenía durante todo el año 23° en la sala y que renovaba el aire al extraer el viciado y reemplazarlo por el depurado. Estaba equipado con los últimos dispositivos de proyección (que conservaban la imagen y la escala cromática). A su vez, contaba con

¹² La proyección contó con la actuación de la Gran Orquesta Sinfónica de Radio El Mundo dirigida por Eduardo Armani. Se trató de una velada de gala, con carácter benéfico, organizada por las Sras. Adela Harilaos de Olmos y Dulce Liberal Martínez de Hoz para ayudar a la Caja Dotal de Obreras. A la inauguración asistió el presidente Justo con su esposa Ana Bernal, como invitados de honor. También asistieron los ministros con sus esposas, el cuerpo diplomático, los miembros del poder legislativo y judicial, y un núcleo selecto de invitados entre los que se encontraban empresarios del mundo de las finanzas, así como representantes de las productoras estadounidenses. Las exhibiciones regulares se iniciaron el día siguiente, sábado 8/8/1936 con un doble programa integrado por “El ensueño del Missisipi” y otro estreno, “Risa en los ojos” (*Laughing Irish eyes*, 1935, de Joseph Stanley). La platea costaba \$2,50 y el pulman \$2.

sofisticados equipos de sonido y con materiales que amortiguaban los ruidos. En el segundo piso había una galería de arte abierta al público hasta las 23 hs.

La inauguración de la sala suscitó tempranamente una discusión en torno a la modernidad porteña, así como también puso de manifiesto las tensiones dentro del sector de la exhibición del cine. Al año siguiente, frente al Ópera, se inauguró el Gran Rex, que se convirtió en toda una provocación. Desde el nombre, el cine-teatro Gran Rex ironizaba con las referencias parisinas del Ópera. Convertida en la sala de espectáculos cinematográficos más grande de Sudamérica, mejoró el récord de su competidor, al ser erigida en menos tiempo con una capacidad para 3.800 localidades, lo que superó el umbral de asombro de los argentinos. La empresa Cordero, Cavallo y Lautaret encomendó el proyecto al arquitecto Alberto Prebisch y al ingeniero Adolfo T. Moret, que se valieron de una economía de recursos y de una monumental simplicidad. Esta sala era una materialización del imaginario moderno compartido por los integrantes de la revista *Sur*, de cuyo comité de redacción participaba Prebisch. Con la construcción del Obelisco, un año antes, ya había dado pruebas del modo en que concebía a la modernidad: líneas puras y alejadas de la decoración Art Decó del Ópera.

El edificio suscitó la sorna de Victoria Ocampo quien, en ocasión de la inauguración del Gran Rex, publicó un artículo en la revista *Sur* titulado “Dejad en paz a las palomas: un nuevo cine abre sus puertas”:

Últimamente la más terrible de todas las [pesadillas] imitaba, sobre nuestras cabezas, una noche estrellada, con nubes, y nos rodeaba de una ciudad maravillosamente horrenda, llena de torrecitas color merengue, de balcones, de estatuas... Un nuevo cine acaba, por suerte, de abrir sus puertas precisamente frente a ese indescriptible horror que se llama hoy Ópera [Su fachada] es sencilla, es limpia, es digna. Da gusto verla en su desnudez y su transparencia. Y cuando, después de haber mirado el cine de enfrente, volvemos los ojos a ella, es como cuando se lee buena prosa después de haber recorrido la de ciertas revistas y ciertos diarios de gran circulación. En el interior del Rex igual sensación de alivio. (Ocampo en Cozarinsky, 2006, pág. 49-51)

Sin duda, estos palacios cinematográficos brindaron una imagen cosmopolita de la ciudad y dinamizaron el mercado del espectáculo, como una industria medial que se mostraba económicamente exitosa. Por la misma época que se construían estas salas, aumentaba la producción nacional de películas y se edificaban los grandes estudios en el primer cordón urbano del Gran Buenos Aires. Una prueba de esa internacionalización se puede ver en los estilos arquitectónicos de las nuevas salas y estudios, así como en los programas ofrecidos, tanto teatrales como cinematográficos.

El Ópera fue la sala más destacada del circuito de Lococo. Por su escenario desfilaron las estrellas más prominentes de Europa y de Estados Unidos. Lo llamativo es que este gran hito modernizador ya contaba con antecedentes en los barrios: en 1932, antes que el Ópera, Bourdon había construido el cine Pueyrredón de Flores para la cadena Lococo. Esta sala se convirtió en el referente de varias salas barriales, muchas de ellas de mayor suntuosidad que algunas céntricas.

Como se señaló, el mapa del espectáculo había cambiado desde 1920 porque mientras la calle Florida y la Avenida de Mayo se convertían en grandes focos de consumo, la pavimentación, la ampliación de la red de transporte colectivo y los servicios en zonas lejanas del centro de la ciudad buscaban asegurar a todos los ciudadanos el acceso a los bienes (Scobie, 1977). En los barrios convivían los mercados al aire libre con los pequeños negocios familiares, que se entramaban con nuevas salas cinematográficas hasta el límite de la Avenida General Paz.

La asistencia al cine habilitó nuevos usos del espacio urbano y cambió la manera de disfrutar del tiempo de ocio. El ritual del encuentro junto a la marquesina de la vereda que provee abrigo al transeúnte, la atracción de los afiches que anuncian el film con imágenes de las estrellas, la cartelera que detalla el programa y, una vez adentro, el espacio de reunión del *foyer* marca, a medida que se avanza en el período, una nueva liturgia. Los “palacios de ensueño” (Lococo, 1936) se convirtieron en templos de ídolos modernos: estrellas que se veían en las películas o se encontraban a la salida de la radio o el día del estreno en ciertas salas. Así, estos espacios renovados y multiplicados crearon nuevas prácticas y rituales. En el centro, la oferta de este mercado del espectáculo y del entretenimiento fue más abundante que en los barrios, en los que los eventos estelares eran una experiencia aislada. Durante el fin de semana, la salida implicaba ver una película, en el centro o en el cine de barrio, ir a comer o tomar algo y comentarla en los bares de la zona.

› **Momento conclusivo**

El impulso de un nuevo imaginario cinematográfico de Buenos Aires que difundiera los beneficios de la modernización era necesario para que todos los espectadores pudieran sentirse incluidos y convocados a gozar de los beneficios que esa transformación brindaba. Al mismo tiempo, el cine puede concebirse como un instrumento de definición de fronteras internas entre un modelo conservador y otro alternativo. El primero, emparentado con las elites, el cine-teatro Gran Rex y las Revistas *Sur* y *Cinegraf*, entre otros agentes, concebía a la modernización como una imposición que debía realizarse mediante la

transformación material y simbólica de una ciudad “sin control”. El segundo, relacionado con el cine teatro Ópera, las películas nacionales que celebran a Buenos Aires desde el tango, los bailes populares y otras tradiciones locales, se caracterizaba por la diversidad social y cultural de sus habitantes, y se identificaba con el fasto de los “palacios plebeyos” que utilizaban al cine como un espacio para definir otra identidad resistente frente a la dominante. Estos dos modelos, sin embargo, no eran antagónicos ni excluyentes; sino que es posible encontrar fronteras porosas entre ambos.

Fuentes

Cinegraf, Año VIII, N°46, enero de 1936.

Film, Año XIX, N° 993, 24 al 30 de marzo de 1933.

—— Año XX, N° 1012, 4 al 10 de agosto de 1933.

—— Año XX, N° 1013, 11 al 17 de agosto de 1933.

—— Año XX, N° 1028, 24 al 30 de noviembre de 1933.

Municipalidad de Buenos Aires. (1937). "Memoria del Departamento Ejecutivo de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires: Año 1936, Tomo I". Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires.

Municipalidad de Buenos Aires. (1937). "Memoria del Departamento Ejecutivo de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires: Año 1936", Tomo II. Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires.

Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. (octubre, noviembre y diciembre de 1939) "Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires". N° 625, 626 y 627. Buenos Aires: Dirección de Estadística Municipal.

Referencias bibliográficas

Aliata, F., & Liernur, F. (2004). Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Buenos Aires: Clarín.

Amorim, Enrique. (1927) Tráfico: Buenos Aires y sus aspectos: Cines, tipos porteños, tranvías, avisos luminosos, autos, bocacalles. Buenos Aires: Editorial Latina.

Cozarinsky, Edgardo (2006) Palacios Plebeyos. Buenos Aires, Sudamericana.

García Falcó, María Marta; Méndez, Patricia (2010) Cines de Buenos Aires: patrimonio del siglo XX. Buenos Aires: Cedodal.

García Canclini, Néstor. (2010). Imaginarios urbanos. Buenos Aires: EUdeBA.

Grementieri, Fabio y Böhm, Mimi (2017). Buenos Aires. Capital del espectáculo. Buenos Aires: Ediciones Larivière.

Gil Mariño, Cecilia. (2015). El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los años '30. Buenos Aires: Teseo.

González Velasco, Carolina. (2012) Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gorelik, Adrián. (1998). La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires; 18876- 1936. Bernal: Universidad de Quilmes.

- Gorelik, Adrián. (2003). Ciudad, modernidad, modernización. *Universitas humanistica*, ISSN 0120-4807, N° 56, pags. 10-28.
- Gorelik, Adrián. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires: Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gruschetsky, Valeria. (2007). El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche". La transformación de la calle Corrientes en avenida. *Debates y representaciones*. Buenos Aires, 1927-1936. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Tesis de grado.
- Hansen, M. (2010). "Vernacular Modernism: Tracking Cinema on a Global Scale". En Duricova, Natasa & Newman, Kathleen. New York and London: Routledge.
- Lobato, M. (2014). "Racionalidad y eficiencia en la organización del trabajo en la Argentina: el sueño de la americanización y su difusión en la literatura y en la prensa". En Barbero, & Regalsky, Americanización. Estados Unidos y América Latina en el siglo XX: transferencias económicas, tecnológicas y culturales. (págs. 118- 149). Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Matallana, Andrea (2017) *El tango entre dos Américas: Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Ortega, M., & Martín Morán, A. (2003). *Imaginario del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina*. Secuencias, 33-48.
- Parera, C. (2007). "El Estado y la representación de lo moderno. Dos casos de arquitectura pública en Santa Fe, Argentina, primera mitad de siglo XX". *Palapa*, 2(2), 5-19. En: <http://redalyc.uaemex.mx/> (Acceso el 25/06/2016)
- Ramírez Llorens, Fernando. (2016). *Noches de sano esparcimiento: Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina (1955-1973)*. Buenos Aires: INCAA/ Librería.
- Rocchi, Fernando. (2014). "La americanización del consumo: las batallas por el mercado argentino, 1920-1945". En M. Barbero, & A. Regalsky, *Estados Unidos y América Latina en el siglo XX. Transferencias económicas, tecnológicas y culturales*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Romero, José Luis. (2001). *Latinoamérica las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2007). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920:1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sasiain, Sonia. (2017). "En clave local. Ciudad y territorio en el cine argentino (1930-1955)". *Revista Cine Documental* N° 16, págs. 113- 138. En: <http://revista.cinedocumental.com.ar>
- Schoo, Ernesto. (20 de marzo de 2010). *La Nación*.
- Scobie, James. (1977). *Buenos Aires. Del centro a los barrios, 1870-1910*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Shmidt, C. (2012). *Palacios sin reyes: arquitectura pública para la "capital permanente" Buenos Aires 1880- 1890*. Rosario: Prohistoria.
- Tibau Borges, Fernanda y Barbosa Faulhaber, Priscila (2014) "A construção de um olhar estrangeiro sobre o brasil através da produção de filmes entre as décadas de 1930 e 1950". *Actas del 13º Seminario Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. Consultado en: <http://www.13snhct.sbhct.org.br/> (Acceso el 17/12/2017).