

El rol de las imágenes en la investigación de la memoria espacial cinematográfica

Pablo Tesoriere^(*), Laura Gómez Gauna^(**) y
Sonia Sasiain^(***)

Resumen: Este trabajo aborda el tema de la imagen y de la memoria a través de la experiencia de ir al cine en Buenos Aires durante el período clásico (1930- 1960). Se indaga en la vinculación de los espectadores con las salas y la posibilidad de reconstruir un imaginario urbano relacionado con las rutinas de los recorridos cinematográficos. Para ello ha resultado fundamental reunir distintos materiales que permitan analizar este fenómeno a través de imágenes históricas y actuales. Para explorar la memoria se realizaron entrevistas a espectadores de cine de Buenos Aires a partir de los años 1940.

Una de nuestras hipótesis es que en las memorias cinematográficas colectivas de Buenos Aires hay huellas de diversas tensiones. A la vez, otra hipótesis de trabajo es que durante el período en que el cine fue el medio masivo de comunicación más importante permitió crear comunidad e identidad a los distintos sectores de la población de Buenos Aires. Por eso se considera que estudiar al público cinematográfico permitirá enriquecer la cartografía del imaginario cultural urbano de la época. A la vez, elaborar un inventario de las salas existentes permite generar un acercamiento a ese patrimonio y a las prácticas de los distintos públicos en esos espacios.

Hoy, las imágenes de las salas que se conservan –con el programa original u otro–, en tanto huellas anacrónicas de aquellos consumos culturales, pueden generar la memoria de otros modos de habitar, muy distintos de los actuales. Regresar a determinadas imágenes, vistas o evocadas, puede sugerir también la idea de que aquellas se enquistan en nosotros como recuerdos muy personales. Estas imágenes se convierten entonces en historia de nuestros deseos y emociones, y es en este sentido que la memoria estrictamente personal se conjunta con la memoria cultural colectiva (Torres San Martín, 2006; Jelin, 2002; Halbwachs, 2004).

Palabras claves: Memoria - imagen - cine - Buenos Aires - patrimonio

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 124]

^(*) Artista visual especializado en trabajos con archivos audiovisuales y fotográficos. Director y Profesor en Dirección de Cine (Universidad del Cine). Diplomatura en Restauración Audiovisual (FILO). Posgrado Fotografía y Ciencias Sociales (UBA). Posgrado Archivos Audiovisuales (UNLP). Diploma Sitios de Memoria (UNQui). Programa de Restauración Digital (UNSAM). Docente en la Universidad de Palermo (UP), Facultad de Diseño y Co-

municación y en la Universidad Argentina de la Empresa (UADE). Filiación Institucional: Universidad de Palermo (docente).

(**) Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctora en Historia y Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y de la Ciudad por la Universidad Torcuato di Tella (UTDT), Profesora en Enseñanza Media y Superior y Licenciada en Artes, por la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Secretaria de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Integrante de RICILA Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano.

(***) Conservadora Restauradora, investigadora. Especializada en gestión de documentos fílmicos y fotográficos. Diplomatura Preservación del Patrimonio Sonoro y Audiovisual. Encrym/Ibermemoria/Fonoteca Nacional de México- Docente Diplomatura de Preservación y Restauración Audiovisual DiPRA/UBA. Miembro de la Comisión de Archivos y patrimonio audiovisual-ASAECA. Filiación institucional UBA.

Introducción

Desde 1930, para los habitantes de Buenos Aires ir al cine se convirtió en una experiencia habitual y heterotópica (Kuhn, 2004). En esos años el Estado argentino promovió la industrialización y la modernización urbana que atrajo a nuevos sectores que encontraban allí un espacio ampliado. Los espectadores veían nuevas imágenes que circulaban tanto en las películas como se materializaban en las salas, recién construidas o remodeladas, despertando debates.

En las últimas décadas de este siglo, aquellas salas cinematográficas cobran un gran valor simbólico para la comunidad y devienen en “lugares de memoria” (Pierre Nora, 1992) en respuesta a la necesidad de documentar y organizar conmemoraciones que nucleen los recuerdos sociales al actualizar la memoria de una serie de prácticas del pasado que se resignifican en la actualidad. A partir de esta vinculación de cine y memoria nos preguntamos ¿en qué circunstancias y para quiénes las salas de cine reproducen memorias compartidas? ¿De qué modo expresan o convocan una memoria colectiva, durante un contexto sociohistórico particular, y cómo se vinculan con el espacio y tiempo del recuerdo personal e íntimo? Se propone entender estos ámbitos como parte de una heterogeneidad en donde “el público no puede reducirse conceptualmente al espectador, al igual que el espacio no puede reducirse al lugar” (Allen, 2006).

Este trabajo aborda la vinculación de los espectadores con las salas y la posibilidad de reconstruir las conexiones de una memoria espacial de esa experiencia mediante imágenes.

Para ello ha resultado fundamental reunir distintos materiales que permitan analizar este fenómeno a través de imágenes de mapas y fotografías con tablas con información de salas, listados de distribuidores y exhibidores, entre otros. Además, se realizaron entrevistas a espectadores de cine de Buenos Aires de los años 1940 y 1950.

Aquí interesa explorar la memoria colectiva (Halbwachs, 2004), dado que es aquella que activan quienes reconstruyen el pasado a partir de sus intereses comunes en el marco de referencias presentes. Por eso consideramos que es clave, para que pasado y presente se conecten, indagar en los vínculos emocionales de los sujetos con la memoria individual y colectiva. Es interesante considerar que para Halbwachs no existe una memoria universal, consensuada por todos, y esto hace que coexistan memorias parciales e incluso antagónicas, que libran “batallas por la memoria”, para usar la expresión de Elizabeth Jelin (2002). En este trabajo nos interesa el cine, como una de las maneras de mirar el mundo que se vincula con los procesos sociales de la memoria, no por las imágenes en sí mismas, sino por la posibilidad de unir las con la realidad colectiva y con las experiencias subjetivas que cada uno de nosotros ha recorrido, aprendido, conocido (Da Silva Catela, 2018).

Una de nuestras hipótesis es que en las memorias cinematográficas colectivas de Buenos Aires hay huellas de diversas tensiones. Esto se comprueba en registros hemerográficos de quienes consideraban a ciertas salas y zonas de la ciudad sólo aptas para públicos y espectáculos populares, así como también hay testimonios de quienes cuestionaban las dimensiones y estilos decorativos de las salas más importantes. Otra hipótesis de trabajo es que durante el período en que el cine fue el medio masivo de comunicación más importante permitió crear comunidad e identidad a los distintos sectores de la población de Buenos Aires. Por eso se considera que estudiar al público cinematográfico permitirá enriquecer la cartografía del imaginario cultural urbano de la época.

Hoy, las imágenes de las salas que se conservan –con el programa original u otro–, en tanto huellas anacrónicas de aquellos consumos culturales, pueden generar la memoria de otros modos de habitar, muy distintos de los actuales. Regresar a determinadas imágenes, vistas o evocadas, puede sugerir también la idea de que aquellas se enquistan en nosotros como recuerdos muy personales. Estas imágenes se convierten entonces en historia de nuestros deseos y emociones, y es en este sentido que la memoria estrictamente personal se conjunta con la memoria cultural (Torres San Martín, 2006). Estas historias memorables, experimentadas y presentadas como personales, son relatadas en un terreno compartido, como memoria colectiva. Abordar estas cuestiones permite construir una narración común con identidad local (Jelin, 2002) frente a la avanzada de un fenómeno de producción y distribución transnacional como el cine.

En este trabajo entendemos que el vínculo que se puede establecer entre memoria e imagen, a través de la experiencia de ir al cine, es un fenómeno analizable desde distintos ángulos. Por eso, se presentan, en primer lugar, algunos avances en la reconstrucción de la historia del público cinematográfico de Buenos Aires desde 1930, retomando los postulados generales de la *New Cinema History* y se reseñan los aspectos relacionados con la producción de una cartografía de salas cinematográficas, así como se detallan los avances del proyecto *Cines porteños*. Luego, se desarrollan algunos aspectos del cine como portador de

memoria cultural, en un sentido conceptual que nos posibilita conjugar la representación de las imágenes, revisitar y elaborar estas experiencias del modo en que el público se relaciona con el espacio urbano y cómo puede apropiarse del mismo. Por último, se aborda el cine como espacio habitable, en un sentido material, de exhibición y representación de imágenes en movimiento, como un terreno de intercambio social y cultural donde confluyen aspectos arquitectónicos y patrimoniales.

El lugar de las imágenes en una historia del cine reconfigurada

En los últimos años existe una mayor preocupación por los aspectos industriales y comerciales en las investigaciones del ámbito de la historia cultural. En el caso de los estudios de cine se ha configurado gradualmente lo que Richard Maltby (2011) ha denominado la *New Cinema History*. Esta nueva perspectiva ha sido posible, en gran medida, gracias a los avances de las Humanidades Digitales que proponen nuevas metodologías que permiten articular las microhistorias de la exhibición cinematográfica con las series sociales y culturales en que se inscriben Maltby, Walker y Walsh (2014). En nuestro caso, vinculamos las imágenes con testimonios de la experiencia de ir al cine registrada en fuentes hemerográficas y con entrevistas semiestructuradas dentro de una cartografía digital.

Esta cartografía se organizará a partir de mapas georreferenciados de las salas de exhibición que existieron en la ciudad de Buenos Aires en dicho período. El listado de salas se confeccionará a partir de la información provista por los Censos Nacionales y por los Anuarios Cinematográficos –publicaciones destinadas a distribuidores y exhibidores del sector–. Sobre cada sala se confeccionará una ficha donde consten barrio, nombre, dirección, propietario, capacidad y equipamiento. Las salas serán luego situadas en mapas virtuales articulando las capas históricas, entrecruzándose con otros mapas históricos (Ver Figura 1).² Esta propuesta se entrama con la tarea realizada durante cuatro años con la publicación *Cines Porteños* y el sitio web homónimo³ que busca rescatar en imágenes parte de las fachadas de cines, de las 15 comunas de la Ciudad de Buenos Aires (Ver Figura 2). La tarea de relevar la arquitectura de estas salas fotografiándolas, es una forma de indagar en los espacios de diferentes barrios, y nos cuentan de un recorrido con usos sociales legitimados en procesos complejos, es decir la noción de un patrimonio reformulado (García Canclini, 1999).

El objetivo es construir un panorama más concreto que el existente del circuito de exhibición y distribución del cine argentino desde los años 1930 (con la llegada del cine sonoro) hasta la década de 1960. Para alcanzar esa meta se recopilan diversas fuentes que permiten estimar el número de cines en funcionamiento y su ubicación en Buenos Aires durante esos años. Nos esforzamos en buscar fuentes inéditas o poco utilizadas por los anteriores estudios del cine argentino. Como resultado, se reúnen datos diversos y a menudo contradictorios. Por ejemplo, cuando los entrevistados evocan las imágenes de las salas, generalmente lo hacen ubicándolas en un barrio, pero en el caso de Buenos Aires tal división era, en parte, subjetiva.⁴ A nivel metodológico, la división legal en circunscripciones y no en barrios y las distintas maneras de medir las estadísticas municipales también genera discontinuidades y problemas para evaluar las audiencias y para situar sus recuerdos.

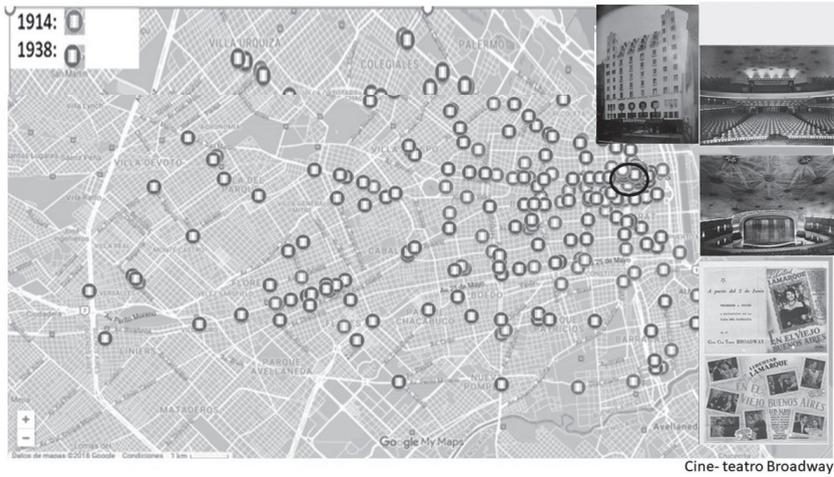


Figura 1: Cartografía Proyecto Fuentes del cine clásico PICT 2018-02184

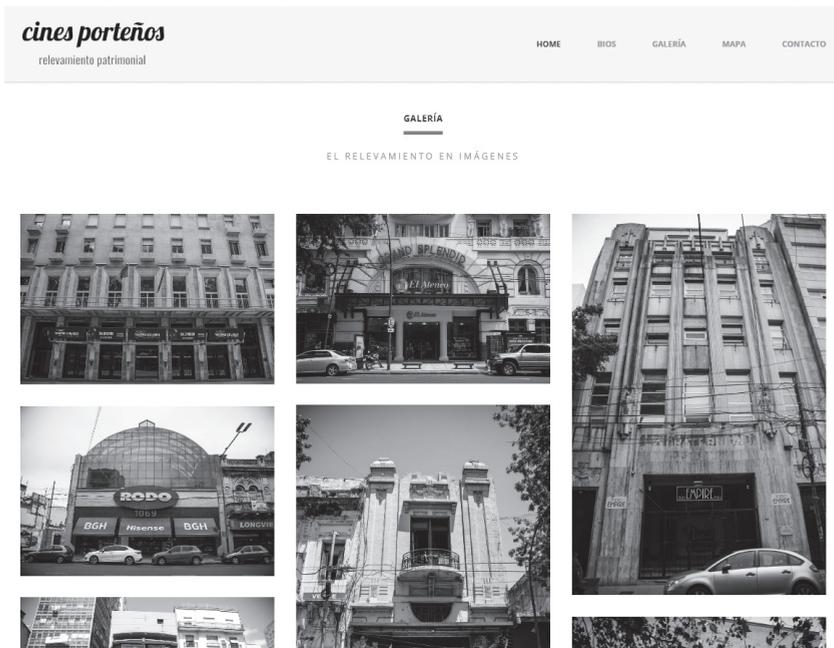


Figura 2: Relevamiento de imágenes del sitio web de Cines Porteños. Consultar: <https://xn--cinesporteos-jhb.ar/>

Imaginario urbano y memoria de los recorridos cinematográficos

En el contexto del estudio de las memorias acerca del espacio del cine ha sido importante indagar si los espectadores percibían la organización de la programación. En el período clásico las salas se diferenciaban entre las de estreno o primera vuelta, en el centro⁵, de las de segunda vuelta y las de los barrios. Las películas estrenadas se mantenían, generalmente, una sola semana en cartel, luego, según las empresas distribuidoras y exhibidoras, algunas de esas películas continuaban en cines de segunda vuelta del centro o en los barrios durante menos tiempo porque el público solía ir a la misma sala con frecuencia.

Las salas de estreno se diferenciaban también por los precios de las entradas. Según los anuarios cinematográficos de 1938 y 1943, tanto en el centro como en los barrios existían salas de alto y bajo precio que permitían a los residentes de cada circunscripción disponer de cines según su presupuesto sin necesidad de desplazarse a otros barrios. Por ejemplo, según la cartelera del diario *La Nación* del día 24 de junio de 1938, en el centro de la ciudad había salas de cine con entradas a \$1,20 y \$1,50, como el Cine Monumental –donde siempre se estrenaban películas argentinas–, pero también se encontraban los cines Hindú y American Palace con valores de \$0,40 y \$0,60 respectivamente.

Para reunir espacios tan diversos en un corpus también compartimos con Kuhn la idea de que “Todos los cines, sin embargo, si eran ordinarios o especiales, figuran en la memoria como puntos nodales, centros de atracciones de energía, puntos que imantaban gente a través de los mapas de la memoria (...)” (2004: 108). Hay una relación entre turno de estreno y precio de la entrada y calidad de la sala que es reconocida por los espectadores. La periodista Adela Montes, la primera “cholula”⁶ del espectáculo porteño, recuerda que en su infancia

los estrenos se hacían en el centro, pero en la segunda vuelta iban a estos cines [fuera de ese radio]. Siempre eran películas nuevas, nunca daban la misma película todos los días en esos cines, todos los días daban una película distinta, porque no eran las películas del centro de estreno. De ahí a la salida, no todos los días, pero casi todos, tres veces por semana seguro, nos íbamos a Radio Splendid. Digo “íbamos” porque éramos dos o tres chicas que nos gustaban mucho los artistas, veíamos los artistas (2021).

En nuestra investigación, como sostiene Treveri Gennari, el uso de herramientas de visualización geográfica en combinación con las memorias nos ha llevado a entender la espacialidad de la experiencia de ir al cine a través de la relación de las memorias topográficas llevándonos a estar atentos a las descripciones de las jornadas y de los lugares tanto como a las menciones de los títulos de las películas y de las estrellas (2020). El testimonio de Osvaldo Tujsnader de 74 años en 2018 permite comprender cómo se vinculaban ciertos recuerdos del descubrimiento de los actores con las salas de estreno en el centro:

OT: Primero con mi mamá íbamos (...) el día de damas, ¿viste? (...) que te daban dos o tres películas, y después empecé a ir solo, porque evidentemente

las películas que veía mi mamá, (...) no eran las que a mí me entusiasmaban (...) Ya los cines que daban más películas eran de más categoría, uno decía “solamente dos películas” ...

E: Parecía poco.

OT: ¡Claro! Me acuerdo que mi hermana, que es mayor que yo, que venía al centro y veía una película. Y le digo “¿una película sola ves?”, y me dice “Más de una película uno no puede ver”, le digo “cómo no puede ver más de una película”, no es cierto (risas). (...) cuando tenía... ¿qué te puedo decir? 16 o 17 años, (...) mi hermana venía y me traía: “Te saqué dos entradas para ir a ver tal película”. E íbamos al centro a la calle Lavalle, me acuerdo que me sacó para ver (...) *Sangre y arena* (...) El momento mágico era [cuando] se apaga la pantalla y como chico me metía en un mundo que uno no conocía, no es cierto... Y de repente te sorprendías de las cosas. Y después cuando salíamos a veces, no era comentar la película, era “¿te gustó? ¿no te gustó?”, “Mirá este” “Mirá lo otro” (...) y empezar a descubrir actores que, a uno, que a uno le gustaban, por ejemplo, Kirk Douglas, el padre de Michael Douglas (...) Y Burt Lancaster, viste esos actores. Y después los actores argentinos, viste, con los cuales uno más, a lo mejor se identificaba ¿no? (10/01/2018).

Este proceso acompañó toda la modernización de lo que se va a llamar el centro del espectáculo en la ciudad, los lugares de exhibición de las películas de primera vuelta o primer turno y las zonas donde había más alta densidad de oferta de salas estaba plagado de contrastes. La zona que concentraba la mayor oferta de cines, especialmente los de una tipología palaciega con más de 2.000 butacas, no debe ser percibida como homogénea sino como un espacio densamente poblado que, según las estadísticas municipales, al menos hasta 1938, presentaba gran número de salas palaciegas junto a conventillos y viviendas de muy mala habitabilidad. En este sentido, Adela Montes señala:

Yo vivía en zona norte pero muy mal. En una zona bastante mala porque eran conventillos, en la calle Larrea entre Juncal y French, que ya hace varios años es Barrio Norte. Y este cine, Roxy, era en Las Heras y Agüero y fue el cine de nuestra infancia, por más que del lado de Santa Fe, que serían unas ocho cuadras de Las Heras, eran otros cines, pero ya eran más caros también. Palais Bleu, Palais Blanc, hubo varios cines, el cine América, cines más importantes que daban películas, no de estreno directamente porque los estrenos se hacían en el centro, pero en la segunda vuelta iban a estos cines. Alguna vez, ya más grande, trabajando y todo, ya íbamos también a esos cines. Pero el Roxy era el refugio de los chicos, las madres nos mandaban, no solos, por supuesto, en mi caso éramos tres hermanos. Pero algunos chicos hasta iban solos, las madres los llevaban, los dejaban en el cine y después volvían a buscarlos. Daban las tres películas consabidas de los días de semana. Nosotros, al tener un

hermano varón, algún día nos teníamos que quedar a las películas de cowboy, de detectives como Dick Tracy, películas más de aventuras. Pero después otro día íbamos, aunque él también venía con nosotros, a ver películas de actrices argentinas (2021).

Los públicos iban al cine a ver la modernización que se representaba en las películas y, además, muchas veces la cita se vinculaba con la sala misma, con los lazos afectivos que allí progresaban, con la opción cercana de ocio o de celebración. En ese marco es posible suponer que las lecturas de los filmes se modificaban o adquirían otra relevancia de acuerdo con el espacio en los que se proyectaban. En ellos los espectadores experimentaban lo que Kuhn llama “el tiempo del cine en el mundo” que es recordado “(...) en términos de temporalidad de repetición y rutina en la vida cotidiana, del “hábito cinematográfico”, de dos y tres veces por semana como algo integrado en las actividades ordinarias (...)” (2004: 109).⁷ A la vez, ese tiempo era indiscernible de las proyecciones a otros tiempos y espacios imaginarios como evoca Osvaldo Tujsnader cuando reflexiona lo que significaba para él ir al cine en su primera juventud:

OT: Y yo creo que es abrirte un mundo, abrirte un mundo, un mundo más allá de la vivencia diaria. Un mundo que te da realidades que uno no conoce, situaciones que uno no conoce, (...) De repente, plantearte temas éticos que no se te ocurrían quizás sin demasiada conciencia cuando tenés esos años pero que es un mundo que se te abre, que descubris otras geografías, otra gente, otras culturas... (2018).

La “memoria topográfica” (Treveri Gennari, 2020) del público da cuenta de una dimensión emocional en los testimonios acerca de los espacios y de los lugares cinematográficos. Cuando se elaboran los mapas con los recuerdos de los entrevistados siempre hay desajustes entre lo real y el recuerdo que le da otra dimensión a la historia oral y, por lo tanto, esa cartografía emocional es un proceso continuo, en permanente reelaboración en la recuperación de las experiencias vividas en las distintas salas y lo evocado de los filmes. Como ejemplo, algunos entrevistados destacan los recuerdos de las proyecciones que ofrecían una experiencia multisensorial asociada al disfrute del verano o la aventura de ir a un cine alejado de su lugar de residencia, aunque las películas programadas no fuesen tan valiosas. Lorenzutti cuyo padre, en sociedad con otros inversores, administraba los cines Álvarez Thomas y Cabildo⁸ sostiene que “(...) en ambos casos, se corría el techo. Entonces, de pronto, en una función de noche corrían el techo y se veían las estrellas” y agrega “No existía eso de que la sala estaba vacía, que somos cuatro. No, la sala estaba repleta” (Lorenzutti, 2020) y eso era para él, como parte de la familia que administraba la sala, una garantía de estabilidad y prosperidad, y a la vez un clima de fiesta.

En todos los casos, los cines han contribuido a la construcción de la identidad y la memoria colectiva de una sociedad, adquiriendo un valor simbólico capaz de desplazarse al terreno del valor documental reelaborando lazos de coexistencia sociales y mnemónicos que nos interesa analizar y documentar.

Las salas cinematográficas como espacios de la memoria

Los tiempos y espacios de la memoria cinematográfica de Buenos Aires cuentan con el extraordinario recorrido propuesto por Edgardo Cozarinsky en *Palacios plebeyos* (2006) como texto fundante en el que el autor ensaya acerca del origen de la tipología de las salas y de su memoria en diversos filmes. En esta línea presentamos, de manera preliminar, nuevos abordajes de estos espacios. En especial, nos interesa pensar que las memorias de las salas se pueden evocar y trabajar con diversas fuentes organizadas en una serie de archivos que, lejos de brindar un análisis cerrado sobre esta cuestión, abra preguntas y caminos posibles de investigación. Las fuentes deberían activar la memoria de quienes habitaron aquellos espacios y, a la vez, promover la valoración de quienes no vivieron esa experiencia.

Tal como señala Cozarinsky “los palacios plebeyos” argentinos surgen desde comienzos de la década de 1930, según el modelo estadounidense de los cines atmosféricos, en contraste con las primeras salas. Así evoca Sebrelí esta transformación cuando afirma lo siguiente:

En los primeros tiempos del cine, cuando éste era un entretenimiento predominantemente plebeyo, abundaban esas salas populares con una atmósfera entre lumpen y obrera, incluso existía la original combinación del cine-bar, tal el cine del Capuchino en Boedo y Carlos Calvo, donde no se pagaba entrada, sino la consumición mínima de un “capuchino”. Estos cines desaparecieron o bien se transformaron; los últimos sobrevivientes, como reliquias históricas, fueron el Eclair de la calle Corrientes; el Pablo Podestá, de Parque Patricios; el Armonía, de Once; el Progreso, de Villa Lugano; el Nueva Chicago, de Maderos (...) (Sebrelí, [1964] 2003: 125-6).

Para comprender la dimensión y el impacto que pudo tener la construcción de estos palacios eclécticos, alejados de los postulados académicos establecidos para las salas de espectáculos, es importante recurrir a las revistas especializadas. Como ejemplo, citamos a los redactores de la revista *CACyA* quienes describen la decoración interior del cine-teatro Astral (Figura 3) como un “no estilo” en los siguientes términos:

La construcción de salas para espectáculos públicos, aunque a primera vista no parezca, es una de las más dificultosas por el gran número de exigencias que debe satisfacer, como ser: magnificencia, elegancia, aprovechamiento del espacio, acústica, calefacción, ventilación, servicios de incendios, previsión para una rápida evacuación, etc. [El frente del cine-teatro Astral] (...) sobre la nueva línea de la calle Corrientes, de un estilo Luis XVI, bien interpretado, contrasta profundamente con la **decoración interior que está inspirada exclusivamente en las combinaciones geométricas que, despreciadas por unos y defendidas a todo trance por otros, son conocidos con el nombre de ‘futurismo’**. (...) Nuestro consocio (...) arquitecto Sr. Bourdón, supo tratar esta moderna concepción de las líneas arquitectónicas y decorativas, **que nosotros nos resistimos en llamar estilo**, con aquella moderación que el dominio de los

clásicos podía darle y con una fiel interpretación suficiente para conseguir el contraste deseado. **Tan es así, que, frente a alguna reja, baranda o friso, que no dejan de tener una elegante sencillez, nos preguntamos si aquello no es uno de los esbozos de nuestros primeros años de dibujo** (CACyA, abril de 1928: 249-61. El resaltado es nuestro)

A pesar de que la editorial de la revista reconoce los méritos del arquitecto y que lo llama “consocio” critica la dudosa modernidad de la decoración, así como los sectores más conservadores de la época criticaban la popularidad del cine. Sin embargo, no se debe perder de vista que Bourdon fue el constructor de las salas más importantes de la cadena que pertenecía a Clemente Lococo, uno de los agentes más dinámicos de la exhibición cinematográfica en la ciudad. Para la empresa Lococo S.A. el arquitecto belga construyó el cine Pueyrredón (Figura 4) de Flores, publicitado como el primer cine atmosférico de Buenos Aires, antes que el cine-teatro Ópera (Figura 5). La modernización urbana implicaba acuerdos y debates, en los términos estilísticos y tipológicos en los que las nuevas salas debían proyectarse y construirse.

Cartografiar los espacios cinematográficos significa entender la experiencia de ir al cine como un producto de múltiples y heterogéneas interrelaciones. Estos vínculos comprenden desde el público en la sala hasta la cadena que produce, distribuye y exhibe la película programada. Las salas de cine entonces necesitan ser representadas no de manera autónoma, neutral, estática, como contenedores de audiencias y películas y si deben de ser comparadas con otros lugares internamente heterogéneos como puntos nodales en una cartografía social económica y cultural del cine (Allen, 2006). Como patrimonio arquitectónico, esos espacios, deben ser reconocidos como una creación edilicia, resultado de un contexto propio de una época que incluía cuestiones técnicas, estéticas y tipológicas, entre otras.



Figura 3: Cine Astral. Gentileza Archivo General de La Nación.

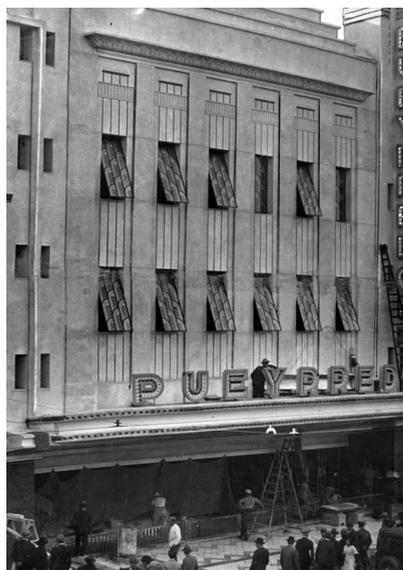


Figura 4: Cine Pueyrredón de Flores.
Gentileza Archivo General de La Nación.



Figura 5: Cine-teatro Ópera. Gentileza
Archivo General de La Nación.

¿Cómo comunicar qué significa ir al cine para quienes tienen nuevas prácticas de consumo audiovisual en la actualidad? Hoy muchas salas son solo huellas y otras funcionan solo como teatros. Sin embargo, a partir del estreno limitado en salas de una película como *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2022) se demostró que había una avidez por ir al cine y se renovaron las filas en las veredas y, sobre todo, la experiencia de la emoción de la sala llena, de la risa el unísono y las distintas generaciones que terminaron cantando juntas *Inconsciente colectivo* (Charly García, 1982). Sabemos que toda memoria está amenazada por el olvido, sin embargo, cada vez que se produce una película se genera y desata un trabajo de memoria contra el olvido (Da Silva Catela, 2018). Allí se implican procesos de memoria en los que se expresa la capacidad de agencia de las imágenes, así como la necesidad de reunirnos frente a la pantalla en torno a relatos audiovisuales que aborden problemas comunes.

La cuestión planteada en este trabajo en torno a la memoria de las imágenes cinematográficas, tanto filmicas como la experiencia espacial de ese visionado, permite en primera instancia, reconocer su capacidad de afectar e interpelar los cuerpos en el espacio. Los sentimientos y sus expresiones estarán allí para generar, en cada ejercicio de memoria, empatías, rechazos, resentimientos o simplemente lagrimas o risas... Allí la acción política de mirar y ser mirados teje puentes con las memorias y sus prácticas. De manera más particular hemos mostrado que su contextualización en las prácticas parece fundamental para entender la producción de un imaginario urbano recorrido y, por ende, experimentado.

Aquí indagamos también, según los aportes de las investigaciones del patrimonio arquitectónico, acerca de los espacios del cine como una tipología específica que presenta una muy diversa escala (desde palacios hasta piojeras) y estética (desde los cines atmosféricos con una barroca decoración ecléctica hasta los modestos locales sin decoración). Todos ellos forman parte del rico y variado patrimonio edilicio de Buenos Aires cuya memoria proponemos activar. A partir de nuestros trabajos esperamos sensibilizar acerca de la necesidad de realizar mayores relevamientos y registros de las salas existentes para su catalogación e inventario. De este modo, se desarrollaría un instrumento de gestión clave para la documentación del patrimonio cultural y fundamental para su conservación. Consideramos que la difusión de las imágenes, a través de publicaciones o de sitios web, puede promover la realización de instrumentos indispensables que, formulados interdisciplinariamente, sean la base de intervenciones directas sobre estos bienes al tiempo que soporte y fundamento de acciones de planificación urbana y territorial.

Notas

1. Éstas son contiendas sobre el sentido del pasado en las que se enfrentan múltiples actores sociopolíticos que van estructurando distintos relatos del pasado. La memoria se vuelve un proceso abierto y pasible de ser reinterpretado constantemente, está sujeta a cambios, transformaciones y fracturas acordes a los cambios políticos y culturales o a la modificación de la sensibilidad social en momentos específicos. La memoria, pues, es vista en su carácter transitorio, cambiante, moldeable (Cambra Badii, 2017).
2. Este trabajo es parte de una investigación enmarcada en el área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), dirigida por la Dra. Clara Kriger. Los resultados preliminares de la investigación se han podido volcar en el sitio web <http://www.fuentescineclasico.com/> (en construcción). El objetivo de la investigación es ponerlos disponibles para la consulta pública.
3. Proyecto dirigido por Laura Gómez Gauna y Pablo Tesoriere, cuenta con un sitio web donde se pueden visualizar un rango mayor de imágenes de las fachadas de las salas, detalles arquitectónicos, ornamentales, cartelería, así como los deterioros del tiempo. Disponible en: <https://www.facebook.com/cinesciudadbuenosaires/>
4. Los límites barriales se reglamentaron por la Ordenanza 26607 de 1972.
5. Para este período consideramos que, en términos de distribución cinematográfica, el centro iba desde Alem a Callao y desde Rivadavia hasta Santa Fe.
6. Adela Montes, proviene de una familia muy humilde y logró forjarse su propia carrera de periodista del espectáculo a partir de la "caza de autógrafos" de las estrellas locales. Le adjudicaron este apodo cuando trabajaba en la revista Canal TV junto al dibujante Toño Gallo, quien narra crónicas de las cazadoras, bajo el título de "Cholula, loca por los astros".
7. Kuhn (2004) menciona colisiones entre dos órdenes de temporalidad –el del cine en el mundo y del mundo en el cine–. Este último es el tiempo-espacio al que el espectador puede acceder a través de las imágenes de las películas.

8. Av. Álvarez Thomas 841, CABA y Av. Cabildo 2347, CABA.

Referencias bibliográficas

- Allen, R. C., (2006). "Relocating American Film History" *Cultural Studies* Vol. 20, No. 1 January 2006, pp. 48-88. Routledge Taylor & Francis. Disponible en: <https://bit.ly/449c5YU> (consultado el 26/04/2023).
- Da Silva Catela, L. (2018). En Arese, L. . *Cine y Memoria: Narrativas audiovisuales sobre el pasado*. Córdoba: Editorial de la UNC. Disponible en: <https://bit.ly/2BD6kX4>
- Cambrá Badii, I. (2017). "Memoria(s) en el cine, memoria(s) del cine", en *Ética y Cine Journal*, vol. 7, núm. 3, pp. 9-11, 2017. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Cozarinsky E. (2006). *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García Canclini, N. (1999). "Los usos sociales del Patrimonio Cultural". En Aguilar Criado, E. (coord.) *Patrimonio Etnológico: Nuevas perspectivas de estudio*. Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 16-33. Disponible en: <http://observatorio-cultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/130>
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Jelin, E. (2002). (comp) *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Kuhn, A. (2004). "Heterotopía, Heterocronía: lugar y tiempo en la memoria cinematográfica". London, *Screen* 45; N° 2, Summer, pp. 106- 114. ISSN 1460-2474.
- Maltby, R.; Biltereyst, D. and Meers, P. (editors) (2011). *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Maltby, R.; Walker, D. and Walsh, M. (2014). Digital Methods in New Cinema History, en Longley A. and Bode, K. (eds.) *Advancing Digital Humanities. Research, Methods, Theory*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Nora, P. (1992). *Les Lieux de Mémoire*. París: Gallimard.
- Sebreli, J. ([1964] 2003). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación, seguido de Buenos Aires, ciudad en crisis*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Torres San Martín, P. (2006). La memoria del cine como extensión de la memoria cultural. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/694/69420403.pdf>.
- Treveri Gennari, D.; O'Rawe, C.; Hipkins, D.; Dibeltulo, S. y Culhane. S. (2020). *Italian Cinema Audiences. Histories and Memories of Cinemagoing in Post-War Italy*. New York: Bloomsbury Academic Publishing.

Fuentes

- Diario *La Nación* del día 24 de junio de 1938.
- Revista del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos*. CACyA, abril de 1928, Num. 11.

Entrevistas

Lorenzutti, Guillermo (2020), nacido en 1941. Entrevista personal realizada el 10/11/2020.

Montes, Adela (2021), nacida en 1929. Entrevista personal realizada el 20/7/2021.

Tujsnader, Osvaldo (2018), nacido en 1943. Entrevista personal realizada el 10/01/2018.

Abstract: This paper addresses the issue of image and memory through the experience of going to the movies in Buenos Aires during the classical period (1930-1960). It explores the link between the spectators and the movie theaters and the possibility of reconstructing an urban imaginary related to the routines of the cinematographic tours. For this purpose, it has been essential to gather different materials that allow us to analyze this phenomenon through historical and current images. In order to explore memory, interviews were conducted with moviegoers in Buenos Aires from the 1940s onwards.

One of our hypotheses is that in the collective cinematic memories of Buenos Aires there are traces of diverse tensions. At the same time, another working hypothesis is that during the period in which cinema was the most important mass medium of communication, it allowed different sectors of the population of Buenos Aires to create community and identity. For this reason, it is considered that studying the cinema audience will allow us to enrich the cartography of the urban cultural imaginary of the time. At the same time, drawing up an inventory of the existing theaters allows us to generate an approach to this heritage and to the practices of the different audiences in these spaces.

Today, the images of the rooms that remain -with the original program or otherwise-, as anachronistic traces of those cultural consumptions, can generate the memory of other ways of inhabiting, very different from the current ones. Returning to certain images, seen or evoked, can also suggest the idea that those images become engrained in us as very personal memories. These images then become the history of our desires and emotions, and it is in this sense that strictly personal memory is combined with collective cultural memory (Torres San Martín, 2006; Jelin, 2002; Halbwachs, 2004).

Key words: Memory - image - cinema - Buenos Aires -heritage.

Resumo: Este artigo aborda a questão da imagem e da memória por meio da experiência de ir ao cinema em Buenos Aires durante o período clássico (1930-1960). Ele explora o vínculo entre os espectadores e os cinemas e a possibilidade de reconstruir um imaginário urbano relacionado às rotinas das rotas cinematográficas. Para isso, foi essencial reunir diferentes materiais que nos permitissem analisar esse fenômeno por meio de imagens históricas e atuais. Para explorar a memória, foram realizadas entrevistas com frequentadores de cinema em Buenos Aires a partir da década de 1940.

Uma de nossas hipóteses é que nas memórias cinematográficas coletivas de Buenos Aires há traços de várias tensões. Ao mesmo tempo, outra hipótese de trabalho é que, durante o período em que o cinema foi o meio de comunicação de massa mais importante, ele permitiu que diferentes setores da população de Buenos Aires criassem comunidade e identidade.

Por esse motivo, considera se que estudar o público de cinema nos permitirá enriquecer a cartografía do imaginário cultural urbano do período. Ao mesmo tempo, a elaboração de um inventário das salas de cinema existentes nos permite abordar esse patrimônio e as práticas dos diferentes públicos nesses espaços.

Hoje, como vestígios anacrônicos desse consumo cultural, as imagens das salas que permanecem - com a programação original ou não - podem gerar a memória de outras formas de habitar, muito diferentes das atuais. Retornar a determinadas imagens, vistas ou evocadas, também pode sugerir a ideia de que elas ficam gravadas em nós como memórias muito pessoais. Essas imagens se tornam, então, a história de nossos desejos e emoções, e é nesse sentido que a memória estritamente pessoal é combinada com a memória cultural coletiva (Torres San Martín, 2006; Jelin, 2002; Halbwachs, 2004).

Palavras-chave: Memória - imagem - cinema - Buenos Aires - patrimônio.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
