

## **LA CARTOGRAFÍA CINEMATográfica DE BUENOS AIRES EN LA DÉCADA DE 1930**

**SASIAIN, Sonia**

[soniasasiain@outlook.com](mailto:soniasasiain@outlook.com)

Cátedra Sendrós, Carrera de Imagen y Sonido, FADU, UBA. Sede de investigación: Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

### **Resumen**

En 1933 el imaginario cinematográfico de Buenos Aires se enriqueció a partir del registro sonoro, así comenzó la producción industrial de un cine hablado en “criollo”. Las imágenes urbanas reproducidas en los medios, y en especial las audiovisuales, brindaban la información necesaria para organizar los recorridos que permitían conocer lo imprescindible para habitar la ciudad. Dado que desde sus inicios el cine es una expresión artística y cultural urbana, no se puede entender a la ciudad en el siglo XX sin tener en cuenta lo que implicaba “ir al cine” y para ello se considera clave reconstruir cómo eran las salas de cine y la experiencia vital que generaban.

Esta ponencia presenta los procedimientos empleados para trazar un inventario de las salas cinematográficas durante los años 1933- 1944. Se describen los primeros avances alcanzados en la reconstrucción de la historia de los públicos cinematográficos de Buenos Aires y el modo en que se analiza la exhibición cinematográfica a partir del trazado de una cartografía georreferenciada de las salas de Buenos Aires, que tuvieron que construirse o renovarse ante las nuevas exigencias técnicas, para exponer las problemáticas abordadas y los progresos alcanzados hasta el momento. Se articulan distintas capas de mapas georreferenciados con fotografías históricas, planos de las salas, entre otros documentos.

En el caso de Buenos Aires, tanto en el circuito del centro como en el de los barrios, los cines proponían situaciones de encuentro y de experiencia de una modernidad inusitada en “palacios de ensueño” como se los denominaba en la época. El abordaje de los diversos estilos, emplazamientos o decoración de las salas se presenta como un objeto de estudio habilitado por la tradición de los estudios culturales y de los estudios urbanos Montaldo (2016) Gorelik y Areas Peixoto (2016). Los públicos no acudían a las salas solamente a ver la modernización que emanaba de las películas hollywoodenses o las marcas identitarias reconocibles en las películas nacionales, 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 Martín Barbero (1987), Bruno (2002) Singer (2001).

### **Palabras clave**

Mapas georreferenciados, Fotografías, Planos, Imaginario urbano, Imágenes interactivas

### **Introducción**

Esta ponencia se enmarca en el grupo de trabajo del 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. Desde el año 2017 se ha comenzado un proceso de creación y sistematización de fuentes primarias en el marco del proyecto UBACyT “Aproximaciones a una historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)”<sup>1</sup>. Éste propone abordar un estudio sistematizado, histórico y crítico, del público de cine en la ciudad de Buenos Aires entre los años 1933 y 1955, momento de auge del cine clásico. En esa dirección se analizan los modos de ver e ir el cine en la urbe moderna, siempre condicionados por los flujos en la circulación de películas nacionales y extranjeras, por la demarcación de los circuitos de exhibición del centro y los

---

<sup>1</sup> UBACyT N° 2002017020000605BA. Los resultados preliminares de la investigación se han podido volcar en el sitio web <http://www.fuentescineclasico.com/> (en construcción).

barrios, así como por las prácticas de comercialización y de marketing de las empresas exhibidoras y distribuidoras.

Para ello ha resultado fundamental producir distintos materiales que permitan analizar este fenómeno: mapas, tablas con información de salas, distribuidores y exhibidores. Para lograr esos objetivos, se partió de un conjunto de actividades que gradualmente se configuraron como una metodología de trabajo que busca recuperar nuevos abordajes conceptuales ligados a la posibilidad de conectar datos heterogéneos. En este sentido, el proyecto propone articular tres áreas fundamentales de este campo: películas, empresarios y espectadores en las coordenadas geográfico-temporales: Buenos Aires de 1933 a 1955<sup>2</sup>.

Esta ponencia presenta algunos avances en la reconstrucción de la historia del público cinematográfico de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX y para ello se refiere, en primer lugar, el marco teórico en el que se inscribe, retomando los postulados generales de la *New Cinema History*. En segundo lugar, se reseñan los aspectos relacionados con la producción de una cartografía de salas cinematográficas.

### **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 especial, para este trabajo, interesa hacer foco en el lugar que ocupan las imágenes históricas –mapas, planos arquitectónicos, programas de mano, entre otros– como insumos centrales entre las fuentes consultadas. Asimismo, es importante considerar, cómo se pueden reelaborar esos materiales a través de procesos digitales para comunicar los resultados de la investigación.

En esta línea, se consideran referentes ineludibles las investigaciones señeras de autores como Robert Allen (1990), Ben Singer (1995), Daniel Biltereyst, Philippe Meers (2011) y Richard Maltby, Melvin Stokes, y Robert Allen (2007). Estos historiadores proponen investigar acerca de la circulación y el consumo cinematográfico al considerar al cine como un terreno de intercambio social y

---

<sup>2</sup> Estas fechas son tomadas a partir de las periodizaciones clásicas establecidas por la historiografía del cine argentino. El punto de partida es la irrupción del cine sonoro y comienzos de la conformación de un sistema fílmico industrial nacional, mientras que la finalización se debe a la caída del modelo industrial en conjunto a una reformulación de estrategias comerciales del cine nacional. Una de las hipótesis de este proyecto postula, sin embargo, la necesidad de reformular estas periodizaciones para la historia de los públicos ya que suponen parámetros de cambios y continuidades alternativos a los tradicionalmente considerados.

cultural. El crecimiento de la *New Cinema History* ha alcanzado una dimensión formal más sólida en la última década, especialmente a partir de la conformación en 2004 de la red *HoMER –History of Moviegoing, Exhibition and Reception–*, un espacio de discusión y socialización de diversos estudios globales sobre la experiencia cinematográfica desde una perspectiva multidisciplinaria.<sup>3</sup>

*Going to the Show*, proyecto dirigido por Robert C. Allen de UNC-Chapel Hill, es un fructífero ejemplo de los resultados alcanzados por esta línea de investigación.<sup>4</sup> Allí se presenta una variedad de documentos y fuentes relacionados con la experiencia de ir al cine en Carolina del Norte durante las primeras décadas del siglo XX. En este proyecto se articulan distintas capas de mapas georreferenciados con material hemerográfico, planos de las salas y memorias personales de los espectadores. El sitio permite observar el fenómeno desde distintos ángulos y brinda una visión múltiple de esta experiencia. El modo en que se exponen los materiales –en constante transformación– enriquece y aleja los resultados de la homogeneidad de los artículos académicos tradicionales y se acerca más a la polifonía propia de su objeto de estudio.

Si bien inicialmente estos proyectos se desarrollaron en el ámbito anglosajón y europeo, en los últimos años los estudios de cine en América Latina han comenzado a acercarse a estas propuestas. Existen notables investigaciones que trabajan casos puntuales y se han dado avances significativos en libros como los de Rafael de Luna Freire (2012) en Brasil y Fernanda Arias Osorio (2014) en Colombia; Jorge Iturriaga (2015) en Chile, Ana Rosas Mantecón (2017) en México. Ellos demuestran la variedad de ejes posibles para abordar este campo. Sus estudios van desde una mirada sociológica sobre la conformación de públicos hasta perspectivas enmarcadas en los estudios urbanos sobre la relación de las salas de cine con las transformaciones de la ciudad moderna o preocupaciones técnicas sobre las mutaciones de los equipamientos y los espacios de exhibición.

Por otra parte, se propone trabajar en ciertas líneas ya consideradas en el ámbito local, desde la historia cultural y desde la historia urbana, que toman en cuenta el modo en que circulan las imágenes. Así, es posible relacionar los estudios cinematográficos con el de los imaginarios. Acerca del rol de las imágenes Bronislaw Baczko (1999) sostiene lo siguiente:

se articulan fácilmente en los más diversos lenguajes, religioso y filosófico, político y arquitectónico, etcétera (...) Toda ciudad es una proyección de los imaginarios sociales sobre el espacio. Su organización espacial le otorga un lugar privilegiado al poder al explotar la carga

<sup>3</sup> Disponible en <http://homernetwork.org/>.

<sup>4</sup> Disponible en <http://gtts.oasis.unc.edu/>.

simbólica de las formas del centro opuesto a la periferia, lo “alto” opuesto a lo “bajo”. Baczko (1999): 31.

Es útil considerar el modo en que este autor valora el papel de la representación social que la arquitectura: “... traduce eficazmente en su lenguaje propio el prestigio con el que se rodea un poder, utilizando la escala monumental, los materiales ‘nobles’, etcétera” Baczko (1999): 31. Aquí se considera que se puede aplicar a las salas y su modernización, así como a los circuitos de distribución y de exhibición. También es importante destacar la atención que Baczko (1999) presta a los canales de difusión de los imaginarios cuando afirma que “El impacto de los imaginarios sociales sobre las mentalidades depende ampliamente de su difusión, de los circuitos y de los medios de que dispone. Para conseguir la dominación simbólica, es fundamental controlar esos medios” Baczko (1999): 32.

A partir de ese dinamismo, en la actualidad, han comenzado a conformarse proyectos de mayor envergadura con un enfoque similar al que aquí se propone para organizar y sistematizar un conjunto de fuentes y, de este modo, poder crear bases de datos útiles a diversos proyectos.

#### *Hacia una historia de los públicos en Buenos Aires*

El proyecto “Aproximaciones a una historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)” busca retomar las líneas que fueron desarrolladas en los últimos años en los estudios de cine a nivel global para proponer un nuevo punto de vista sobre la historia del cine argentino. Si bien los estudios históricos sobre el cine y el entretenimiento nacionales últimamente presentan un crecimiento cuantitativo y cualitativo, la pregunta por los públicos sigue abierta. Bajo estas coordenadas, la industrialización cinematográfica comenzada a partir del surgimiento del cine sonoro forma parte de un proyecto industrializador mayor impulsado por políticas públicas que transformaron a Buenos Aires dentro del complejo universo de desafíos presentados por la modernidad y por los procesos de modernización. Estos referentes bibliográficos permiten analizar de una manera distinta la valoración del cine del período y considerar esa producción cinematográfica como un fenómeno no sólo estético, que es como usualmente se ha considerado, sino también económico y político, como causa y consecuencia de la transformación, durante aquellos años, del “imaginario urbano” García Canclini (2010).

Una de las líneas de investigación se organiza a partir de mapas georreferenciados de las salas de exhibición que existieron en la ciudad de Buenos Aires desde 1933. El listado de salas se confecciona 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 elabora una ficha donde constan barrio, nombre, dirección, propietario, capacidad y equipamiento. Luego se sitúan las salas en mapas virtuales. Se busca articular las capas históricas, con el recurso a otros

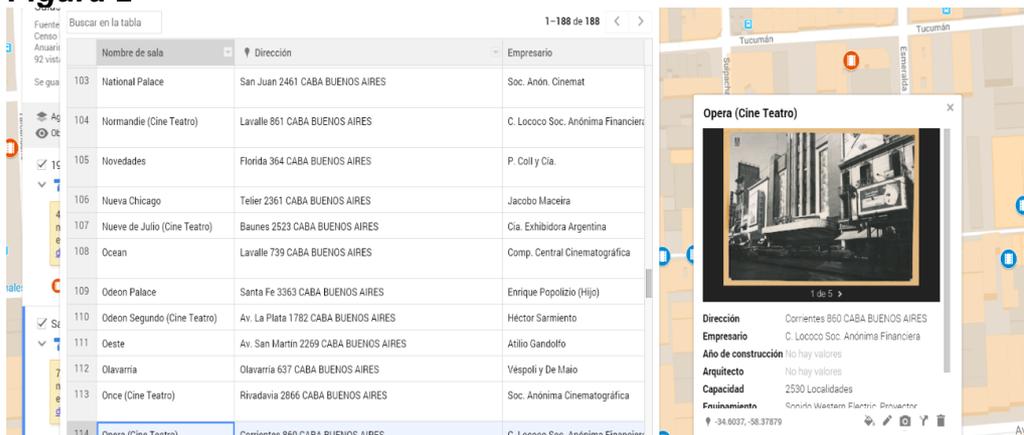
mapas históricos donde constan cuestiones vinculadas a los circuitos del espectáculo, el transporte y los servicios (Figuras 1 a 4).

### Mapa de salas cinematográficas Figura 1

Sala	Dirección	Empesario	Capacidad	Equipamiento
OLAVARRIA	OLAVARRIA 637	Véspoli y De Maio	699 localidades	Sonido: RCA. Posee escenario
ONCE	RIVADAVIA 2866	Soc. Anónima Cinematográfica	948 localidades	Sonido: Western Electric. Linterna: Suprex. Calefacción. Posee escenario
OPERA (CINE TEATRO)	CORRIENTES 860 CABA BUENOS AIRES	C. Lococo Soc. Anónima Financiera	2530 localidades	Proyector: Kelee. Sonido: Western Electric. Linterna: Suprex. Calefacción. Refrigeración. Posee escenario
PRIMERA JUNTA	Rivadavia 5338		766 localidades	Sonido Western Electric. Linterna Suprex Calefacción Posee escenario
PRINCESA	Suipacha 460	Andrés Cordero	895 localidades	Sonido Western Electric, Linterna Suprex, Calefacción, Refrigeración
PRINCIPE (Cine Teatro)	Cabildo 2327	Rubio Hnos.	600 localidades	Sonido Aristofón, Posee escenario
PUEYRREDON (Cine T.)	Rivadavia 6871	Lococo y Fernández	2000 localidades	Sonido Western Electric, Linterna Suprex, Refrigeración, Posee escenario

Tabla Elaborada a partir de la información provista por el Anuario del cinematografista de 1938

### Figura 2



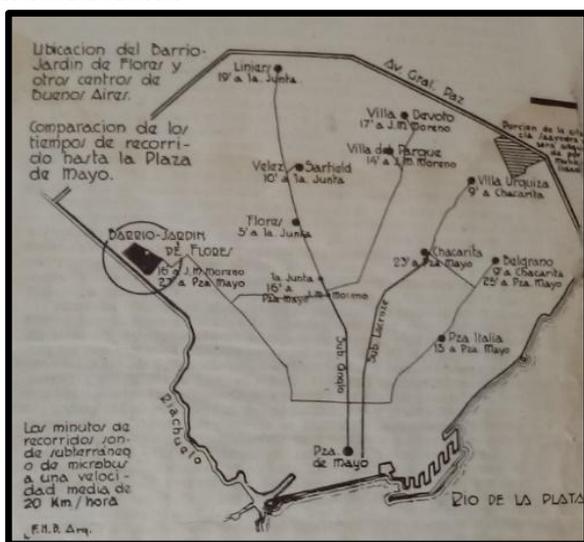
The image shows a Google Maps interface. On the left, a table lists cinema halls with columns for 'Nombre de sala', 'Dirección', and 'Empesario'. The table includes entries like 'National Palace', 'Normandie (Cine Teatro)', 'Novedades', etc. On the right, a popup window for 'Opera (Cine Teatro)' is open, displaying a photo of the interior and the following details:

- Dirección:** Corrientes 860 CABA BUENOS AIRES
- Empesario:** C. Lococo Soc. Anónima Financiera
- Año de construcción:** No hay valores
- Arquitecto:** No hay valores
- Capacidad:** 2530 Localidades
- Equipamiento:** Sonido Western Electric, Dinametr

Mapa elaborado en *Google Maps* según la información provista por Anuarios Estadísticos de 1938 y 1943. Desarrollado por Bergman, T; Micella, F; Peterlini, L; Trost, L. y Sasiain S. en el marco del Proyecto "Aproximaciones a una historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)". Se pueden visualizar dos fichas de información. A la izquierda, el listado de las salas de

cine con sus nombres, dirección y empresarios. A la derecha, la ficha correspondiente al Cine Teatro Ópera.

**Figura 3**  
**Ilustración I**



**Ilustración II**



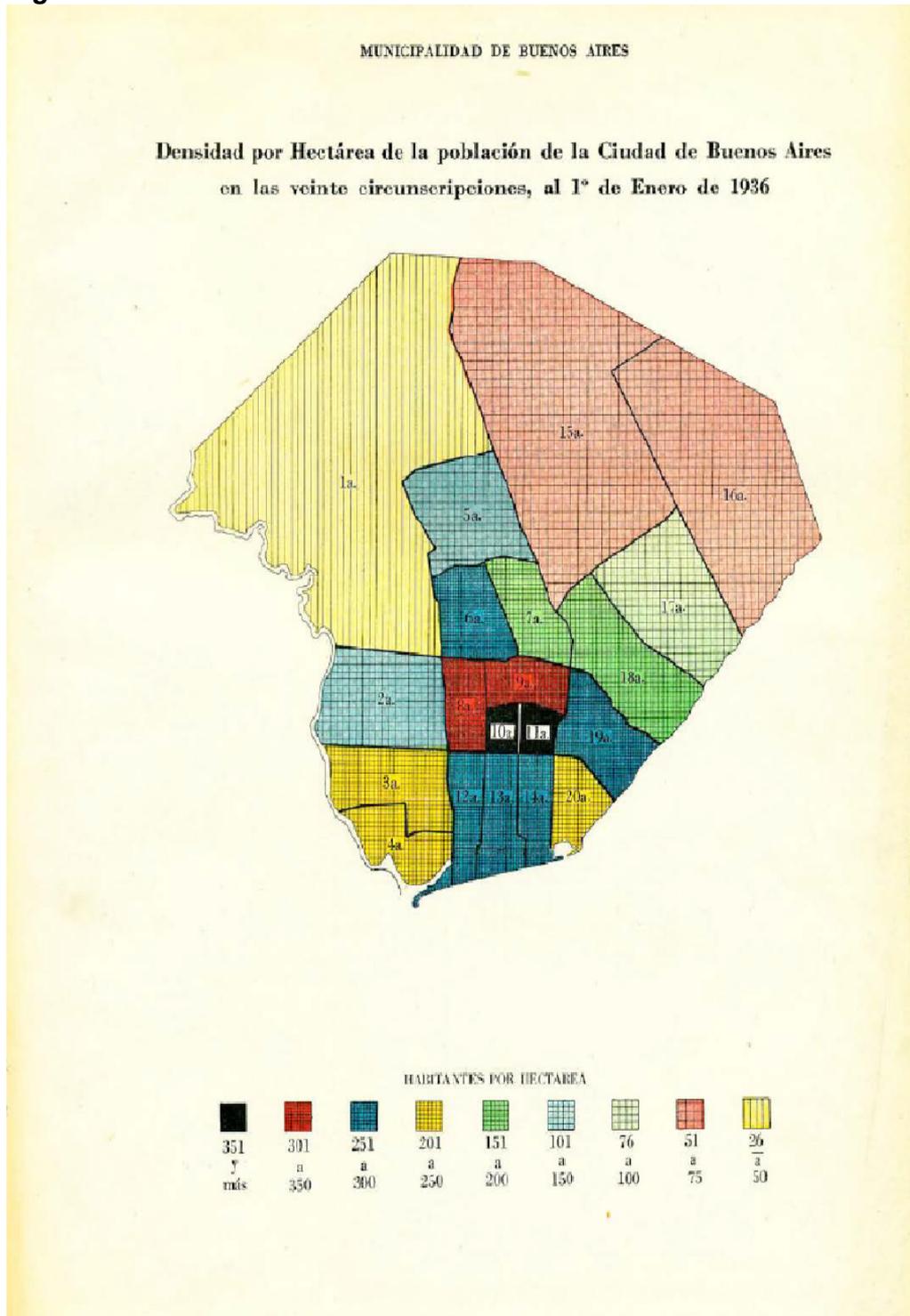
Ilustración I: Boletín del Honorable Concejo Deliberante, 1939 (septiembre y octubre) Mapa de transporte y medición de tiempos de traslado en Buenos Aires. Proyecto de viviendas destinadas a los sectores de bajos recursos elaborado por Fermín Bereterbide. Ilustración II: Metrovías (2003): 66.

**Figura 4**



Mapa elaborado a partir de la información brindada por las vistas aéreas de Buenos Aires de 1940 disponible en:  
[http://ssplan.buenosaires.gob.ar/webfiles/mapa\\_aereas2](http://ssplan.buenosaires.gob.ar/webfiles/mapa_aereas2)

**Figura 5**



Fuente: *Memoria Municipalidad de la Ciudad De Buenos Aires (1936)*

Los tópicos descriptos se volcarán en un sitio web:

<http://www.fuentescineclasico.com/> –en construcción– para establecer diálogos e interconexiones a partir de la navegación hipervincular. Para ello se establecerá un sistema de etiquetas y motores de búsqueda que permita cruzar la información provista por distintas fuentes y los espacios de exhibición. De este modo, se crearán fuentes que permitan avanzar con la historia de públicos de cine, al mismo tiempo que se dejará asentada la estructura para futuros problemas de investigación por estudiar a partir de esta sistematización de los datos.

*El mundo del espectáculo y la cultura del entretenimiento en el imaginario urbano de Buenos Aires*

En 1933 el naciente proceso industrializador cinematográfico se enmarcaba en un proyecto mucho mayor, impulsado por el Estado, para enfrentar la crisis mundial que, a la vez, actuó como un disparador o acelerador de nuevas formas de considerar la base del desarrollo nacional. Así, se cambió el rumbo de la economía al pasar del modelo agroexportador a otro orientado a la sustitución de importaciones y a la promoción del mercado interno, que propendió a democratizar el consumo. Se produjo un aumento del público de cine en los grandes centros urbanos que se poblaban de fábricas, y esto ocasionó la multiplicación y renovación de salas. Este nuevo proyecto necesitaba de la ampliación del mercado interno y para lograrlo, era necesario aumentar y mejorar la circulación de mercaderías y personas.

A partir de la ampliación de la red de transporte subterráneo y del colectivo quedaron conectadas las zonas que antes no alcanzaban los medios de locomoción tradicionales. Las avenidas se ensancharon para permitir la circulación del parque automotor en constante aumento. Todo esto redundó en la construcción de nuevas salas que se expandieron hacia la periferia siguiendo los nuevos nodos de circulación generados por la ampliación del recorrido de la red de transporte. La variable cartografía de los locales destinados al espectáculo en Buenos Aires, especialmente los cinematógrafos, puede orientar el diseño de un Atlas de la emoción, tal como lo propone Giuliana Bruno (2002), constituido por las capas textuales de un palimpsesto que permita reconstruir no sólo el espacio óptico, sino también el háptico generado por la experiencia de “ir al cine”.

Lo háptico, como su raíz etimológica lo indica, nos permite entrar en contacto con las personas y la superficie de las cosas. Así, mientras que la base del tacto es un alcanzar –un objeto, un lugar o una persona (incluyendo a uno mismo)– también implica lo contrario: esto es, ser tocado también. Bruno (2019): 82.

Cuando comenzó la producción del cine sonoro en el país, con la llegada del sistema Movietone en 1933, se produjeron cambios técnicos que transformaron los espacios existentes en un proceso que se extendió hasta la siguiente

década. Esas salas invitaban al público a acceder a un nuevo modo de habitar en recintos decorados como “palacios de ensueño”. La dimensión de esas transformaciones –registradas en fotografías de la prensa gráfica o en películas de la época– brindaba sentidos. Por esto se considera necesario reunir fotografías históricas que muestren la decoración –revestimientos, iluminación, mobiliario, pintura interior–, la espacialidad; así como planos arquitectónicos que den cuenta de cambios tipológicos de las salas cinematográficas como consecuencia tanto de la adaptación a la técnica requerida por el sonoro, y otros cambios técnicos, como por las transformaciones en el gusto del público.

En esto se sigue la línea de investigación propuesta por Giuliana Bruno (2002 y 2019) quien recupera la noción empleada por Béla Balázs al emplear el concepto de *Stimmung* –que comprende el estado de ánimo, el sentimiento, el humor, la tonalidad y el ambiente– para hablar de las cualidades expresivas del filme y de sus juegos “atmosféricos”. Reconociendo el impacto fisonómico del cine, la obra de Balázs insistió en una topografía de la superficie y diseñó contornos psíquicos como el paisaje fílmico del rostro. Desde esta perspectiva, el primer plano se convirtió en una forma microfisonómica de contacto con la interioridad Bruno (2019): 84- 85. Aquí se propone extender esta concepción al espacio de recepción de las películas para considerar la transformación de las salas cinematográficas que comenzó en los Estados Unidos y que llegó a la Argentina. Cuando los empresarios cinematográficos del norte remodelaron los primitivos *nickelodeons* para que el cine conquistara una respetabilidad comparable con espectáculos de prestigio como la ópera, decidieron crear edificios palaciegos.

Estos cines americanos eran enormes, y en ellos triunfaba una combinación fantástica de estilos, preferentemente exóticos, de tal modo que no era difícil establecer una continuidad ideal entre lo que sucedía en la pantalla y lo que el edificio mismo sugería Ramírez (2003): 22.

Por esto, tanto en el norte como en la Argentina, se adoptaron estilos que evocaran ambientes exóticos y románticos (neobarroco, oriental, neorrenacentista, entre otros). En las tipologías había dos clases de palacios posibles: el normal o *hard-top* y el “atmosférico”. El primero se inspiraba en los teatros tradicionales y el segundo sugería un exterior abierto, como si los espectadores se hallaran sentados en el centro de un maravilloso jardín mientras las estrellas de una noche de verano brillaban en lo alto Ramírez (2003): 22. El 21 de abril de 1933 se inauguró el cine Pueyrredón, en el barrio de Flores, “primer cine atmosférico” de América del Sud según se consignaba en una nota de la revista *Film*. Como parte de la expansión de la cadena Clemente Lococo, esta sala barrial anticipaba todos los detalles de “modernización y capacidad” que presentaría dos años más tarde el cine-teatro Ópera en el centro, ambos diseñados por el mismo prestigioso arquitecto: Bourdon.

conquista que está haciendo honor a Flores, será también un legítimo orgullo para Buenos Aires. Dotado de un sistema de calefacción y refrigeración que garantiza la renovación constante natural del aire de la sala, y con una sinfonía de luces multicolores, semejante a la del teatro Pigalle, de París, el cine teatro Pueyrredón será una sala donde el más exigente y moderno confort guardará un absoluto equilibrio con la más absoluta sobriedad y el más exquisito buen gusto.

De una capacidad monstruo –entre palcos y plateas, más de 2.000 localidades– el nuevo cine ha sido construido, sin embargo, en forma tal que dará al espectador la sensación de esa gran intimidad que, hasta el presente, al menos, ha sido privativa de las salas de público tan escogido como limitado (Film, 21/4/1933).

De este modo, el cine Pueyrredón se convirtió en el referente de varias salas barriales, muchas de ellas de mayor suntuosidad que algunas céntricas.

Durante los años 1930 y 1940 se produjeron contrastes en la trama urbana como resultado de importantes innovaciones materiales. Este período abarcó la primera década posterior al surgimiento del cine sonoro en Buenos Aires que incrementó el número de salas del circuito de la recientemente ensanchada Avenida Corrientes, con nuevos recintos o con la remodelación de los existentes. Asimismo, se creó el circuito de la calle Lavalle. Es posible trazar un paralelo en el desarrollo local de las salas con la manera en que se distribuyeron los *nickelodeons* de Manhattan. Es interesante rescatar el estudio de Singer (1995) cuando afirma lo siguiente:

la densidad de población parece ser el mejor predictor de la distribución de nickelodeon. (...) las fuerzas del mercado parecen haber encontrado un nivel de saturación de nickelodeon que era comercialmente sostenible en las condiciones demográficas y logísticas de estos vecindarios. (1995: 35).

Singer observa una correlación entre las zonas más densamente pobladas y la proliferación de estas salas, más allá de la consideración de si los habitantes de la zona pertenecían a sectores medios o populares. Lo mismo se puede comprobar en el centro histórico de Buenos Aires, donde la correlación entre salas y densidad de población es notable.

Esto es comparable con lo que había sucedido en las primeras décadas del siglo en los Estados Unidos, según Matthew Karush (2013) cuando afirma que los grandes palacios cinematográficos desplazaron a los *nickelodeons* las películas que representaban los intereses de los sectores populares cedieron ante aquellas que buscaron representar intereses multclasistas, a la par de la transformación de las salas. En la Argentina, según Karush, eso no sucedió porque la segregación étnica no tuvo características similares y se mantuvieron las diferencias de clases en las películas argentinas proyectadas en los cines

de barrio, donde predominaba el público popular. Pero lo cierto es que las estadísticas demuestran que los sectores de escasos recursos habitaron durante muchos años en el centro y que el desplazamiento hacia los barrios fue lento (ver Figuras 2 y 5). Asimismo, los sectores medios si bien se concentraron más en la zona norte, también estaban presentes en otras zonas de la ciudad. Por otra parte, las salas importantes no se emplazaron solamente en la zona céntrica, sino que también se construyeron en los suburbios, “las cabezas de barrio”, incluso antes que las otras. Probablemente se deba a estas circunstancias que en la zona céntrica había salas con precios populares como en los barrios.

### El cine en los barrios

En algunos barrios como Boedo, Caballito o Belgrano, habitaban los nuevos sectores sociales en ascenso o ya consolidados, pero “todos tenían en común su distancia real y simbólica del centro” González Velasco (2012). La transformación material y la ampliación de la red de transporte permitió la circulación del público atraído por una oferta de espectáculos que comenzaba en el recorrido urbano y terminaba, en muchas ocasiones, en el interior de las salas del centro. Sin embargo, en todo el territorio de la ciudad, el público criollo se apropió de los espacios para el espectáculo. Como han demostrado diversos estudios Romero y Gutiérrez (1995); De Privitellio (2003); Gorelik (2004); González Velasco (2012); Grementieri y Böhm (2017) en los barrios había una nutrida actividad cultural que, en gran parte, respondía a la interacción de los ciudadanos con las autoridades del gobierno municipal.

En este sentido, se puede considerar que esta política municipal fomentaba lo que, dentro de las industrias culturales locales, para Getino, formaba el arco de la intervención estatal junto con las “políticas educativas y de alfabetización; los programas de formación artística y técnica; (...) y otras medidas llevadas a cabo desde las esferas públicas” Getino (2003): s/n. De este modo, las políticas estatales convergieron como un poderoso aliciente de valoración de la cultura y de la modernización paisajística y arquitectónica para la formación cultural de los futuros espectadores. Esto abonaba a la iniciativa privada en la transformación de una ciudad, sin la cual estas industrias del entretenimiento no hubieran podido afirmarse. Las salas de Buenos Aires: teatros, cine- teatros y cines

construidas por arquitectos e ingenieros de diverso origen e inspirados por la gran tradición europea, ostentaban los espacios públicos interiores más opulentos de la ciudad. (...) La seductora experiencia combinaba el disfrute de una función o representación con el regodeo por apropiarse de un espacio áulico. (...) Casi todos (...) de los centrales a los barriales, terminaron convirtiéndose en ámbitos primordiales de la vida urbana y de la experiencia cosmopolita de la capital (...). Ese cosmopolitismo se expresaba en lo ecléctico de las construcciones resultado de la diversidad

y del volumen de la inmigración ultramarina<sup>5</sup> que había recibido la ciudad. Los ámbitos para el espectáculo, al igual que las escuelas desde fines del siglo XIX, actuaron como agentes de integración cultural e identitaria para una población portadora de muy distintas tradiciones y expectativas.

Esos emprendedores-constructores erigieron los cines teatros más importantes con diseño y tecnología de avanzada y organizaron verdaderos circuitos de exhibición con polos en el centro y en los barrios de la ciudad. La Argentina no sólo era un mercado atractivo para la nueva industria, sino, además, una plaza multicultural, ávida de novedades, pero también de variedades. Esta potencialidad, sumada a la tradición del espectáculo porteño –que por entonces tenía varias décadas–, hizo que diversos emprendedores –secundados por técnicos y artistas nacionales y extranjeros– fundaran la cinematografía argentina. Se trató de un desarrollo excepcional en América Latina, que tuvo su apogeo a mediados del siglo XX. Fue un fenómeno de características únicas, que interactuó con la radio, con el teatro y con el tango; que se inspiró en cines de otros países, pero que tuvo su sello propio e inconfundible y contribuyó a afirmar la identidad del país Grementieri y Böhm (2017): 30 y 37.

La historiografía tradicional del campo sostiene que, en Buenos Aires durante el período de estudio, el público se diferenciaba en dos grupos. Un sector cosmopolita y sofisticado que asistía a las salas del centro casi exclusivamente; y otro popular, de menor educación y recursos, confinado a las salas de barrio. En general, esta manera de concebir al público justifica sus elecciones en una cuestión de gustos más que de recursos o de posibilidades materiales de elegir entre una oferta diversa. El objetivo de esta investigación es matizar la afirmación tradicional acerca del consumo de películas argentinas. Se busca demostrar que la distribución y exhibición estaba regida por una trama comercial más variada y compleja.

Los programas se diseñaban por acuerdos celebrados entre exhibidores y distribuidores. Los dueños y administradores de las salas barriales, por ejemplo, de Boedo, y Flores, se reunían para pactar la proyección simultánea de una película de la misma distribuidora y en conjunto diseñaban un horario

---

<sup>5</sup> La Argentina fue uno de los países de América que más inmigrantes recibió en el período de emigración de masas. Si bien en términos absolutos la cantidad de inmigrantes que se instalaron en el país entre 1880 y 1930 fue inferior a la de los que se dirigieron a los Estados Unidos, la Argentina fue el país que tuvo la mayor proporción de extranjeros con relación a su población total. De acuerdo con los datos del censo de 1914, una tercera parte de los habitantes del país estaba compuesta por extranjeros. Según cifras del censo de 1936 de la ciudad de Buenos Aires “El número total de habitantes que registró este censo asciende a 2.415.142 personas, 1.203.518 varones y 1.211.624 mujeres. Al mismo tiempo, de ese total, 1.543.107 eran nativos, 870.722 extranjeros y 1.313 de origen desconocido. Si se observa el crecimiento de la población de la Ciudad de Buenos Aires en los 22 años que separan este censo del Censo Nacional de 1914 (1.575.814 habitantes), se advierte que la misma aumentó 53,26%. Por su parte, mientras que la relación entre nativos y extranjeros para el año 1914 se dividía prácticamente en partes iguales (50,64 y 49,36 % respectivamente), a partir de los datos provenientes del Censo de 1936 se observa que el 63,93% eran nativos y el 36,07% extranjeros”. En: <http://www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/Estadistica/censos/censo%201936%20CABA.pdf> (consultado el: 13 de diciembre de 2018).

de exhibición. Entregaban un organigrama al combinador encargado de sincronizar que las latas con las cintas pudieran ser repartidas a tiempo, de un cine a otro, en motocicleta.<sup>6</sup> Un ejemplo del funcionamiento de este sistema es el de los cines Los Andes y Cuyo, que trabajaban con la distribuidora SAC, propietaria a la vez del cine Atlas en el circuito céntrico. Una película que se estrenaba en simultáneo en estos cines también se exhibía en los barrios de Belgrano, Flores o Almagro. De esta manera, la distribuidora aumentaba la rentabilidad del alquiler de la misma pieza.

Hasta aquí se exponen los resultados iniciales de esta pesquisa que emplea cartografía histórica y la reelabora con el recurso a otras fuentes –estadísticas, carteleras, fotografías– para demostrar con fuentes concretas cómo los espectadores se vieron condicionados por los flujos comerciales en la circulación de películas tanto como por la ampliación en la red de transporte o por la ampliación de la infraestructura.

### **Consideraciones finales**

La ponencia presentada se propuso socializar ante la comunidad un proyecto que se encuentra en una etapa inicial y que no cuenta con antecedentes en el campo local. Dentro de los objetivos que plantea, uno de los principales es demostrar en qué medida la elección de cada espectador cuando iba al cine – cuando decidía qué película ver y en qué sala hacerlo–, estaba más condicionada por una trama invisible de exhibición y distribución que por cuestiones de gusto. Para alcanzar ese objetivo de manera acabada es imprescindible desarrollar nuevas herramientas de análisis no utilizadas en los estudios de cine y emplear imágenes para generar contenidos digitales, entre otros, de modo que se puedan poner en relación distintas fuentes existentes: estadísticas oficiales, mapas históricos de circulación de transporte público, mapas de ampliación de la infraestructura urbana.

En un período en que el cine fue el medio masivo de comunicación más importante que permitió crear comunidad e identidad a los distintos sectores de la población de Buenos Aires se considera que estudiar al público cinematográfico permitirá completar la cartografía del imaginario cultural urbano.

---

<sup>6</sup> Cada película estaba fragmentada en seis latas y los motociclistas debían realizar tres viajes, entre distintas salas, para poder completar una proyección. La combinación se calculaba en base a la duración de cada rollo de película, 20 minutos, para que el primer cine pudiera pasar dos latas y que el motociclista alcanzara a llevarlas a la próxima sala en menos de 50 minutos. La segunda sala comenzaba su programación teniendo en cuenta el tiempo de desplazamiento del material desde la sala anterior. El sistema solía funcionar de manera aceitada, pero, en ocasiones, surgían inconvenientes por la congestión de tránsito o el mal tiempo. En esas oportunidades, cuando los rollos no llegaban a tiempo, se encendían las luces de la sala y eso provocaba las silbatinas y quejas de los espectadores (Meloni, 2004).

## Bibliografía

Allen, R. (1990). From exhibition to reception: reflections on the audience in film history, *Screen*, Volumen 31 (4): pp.347-356.

*Anuario cinematográfico 1943* (1943). Buenos Aires: Cine & Prensa.

Film, 21/4/1933

Arias Osorio, M. (2014). *Movie Audiences, Modernity and Urban Identities in Cali, Colombia, 1945-1980*. Doctoral Dissertation. Bloomington: Department of Communication and Culture, Indiana University.

Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Berman, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno.

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.

Bruno, G. (2019) Un archivo de imágenes emotivas En: Depetris Chauvin y Natalia Taccetta. *Afectos, Historia y Cultura Visual: Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo.

De Luna Freire, R. (2012). *Cinematographo em Nictheroy: História das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niteróilivros/Rio de Janeiro: Inepac.

De Privitellio, L. (2003). *Vecinos y ciudadanos: Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*. Buenos Aires: Siglo XXI.

García Canclini, N. (2010). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.

Getino, O. (2003). Las industrias culturales: entre el proteccionismo y la autosuficiencia. *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*, 4. Recuperado el 30 de julio de 2018 de:  
<https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric04a05.htm>.

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.  
<http://www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/Estadistica/censos/censo%201936%20CABA.pdf> (consultado el: 13 de diciembre de 2018).

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

Gorelik, A. (2004). *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Gorelik, A., & Peixoto, F. A. (2016). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales: Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Grementieri, F. y Böhm, M. (2017). *Buenos Aires: Capital del espectáculo*. Buenos Aires: Ediciones Lariviere.

González, I., Barnes, C. y Borello J. (2014). El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la argentina. *Revista h-industri@*, año 8 (14): 51-79.

Gutiérrez, L. H. y Romero, L. A. (1995). *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana.

Iturriaga Echeverría, J. (2015). *La masificación del cine en Chile, 1907-1932: La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago de Chile: Lom.

Karush, M. (2013). *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.

Maltby, R.; Stokes, M. and Allen, R. (eds.) (2007). *Going to the movies: Hollywood and the social experience of cinema*. Exeter: Univ. of Exeter Press.

Maltby, R.; Biltereyst, D. and Meers, P. (editors) (2011). *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.

----- (2012), *Cinema audiences and modernity: New perspectives on european cinema history*. Abingdon, Oxon, New York: Routledge.

Maltby, Richard; 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.

Martín-Barbero, J. (1987) *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones Gustavo Gili.

Meloni, M. I. (2004). Los cines de antes no usaban gomina. *Revista Todo es Historia*. Buenos Aires: Lulemar Ediciones, pp. 56-65.

Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo: Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Municipalidad de Buenos Aires (1936). *Memoria Municipalidad de la Ciudad De Buenos Aires*: Buenos Aires.

Municipalidad de Buenos Aires (1939). *Boletín del Honorable Concejo Deliberante*, N ° 6 y 7, septiembre- octubre.

Ramírez, J. A. (2003). *La arquitectura del cine de Hollywood: la Edad de Oro*. Madrid: Alianza.

Rosas Mantecón, A. (2017). *Ir al cine: Una antropología de los públicos*. México DF: Gedisa.

Singer, B. (September 01, 1996). Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors. *Cinema Journal*, 34, (3): 5- 35. Recuperado el 07-07-2017 de: [www.jstor.org/stable/1225743?seq=1&cid=pdf-reference#references\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/1225743?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents)

Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press.

Zaccaría Soprani, C. (1948). *El libro de los artistas: Teoría y práctica cinematográfica*. Televisión. Rosario: Soprani.