

El cine revivido

Revenant cinema

Alberto Sato Kotani, Gabriela Jiménez y Javiera Schumacher · Universidad Diego Portales, Santiago de Chile
Juan Vicente Pantin · Universidad Central de Venezuela, Caracas

<https://doi.org/10.17979/aarc.2017.5.0.5157>

RESUMEN

Arte masivo por excelencia, esencialmente reproductivo y temporal, el cine estuvo presente en todos los rincones de la ciudad moderna. Si alguna arquitectura pudiera identificarse plenamente con el espíritu de la modernidad sería la de sus salas de proyección, desplazadas a mediados del siglo XX por la televisión y otros fenómenos que, especialmente en los barrios, provocaron su demolición o transformación en garajes, depósitos, comercios y templos evangélicos.

En esa última y singular forma de ocupación se detiene este trabajo para establecer dos dimensiones de los cultos populares que se extienden en las ciudades latinoamericanas (Caracas, Buenos Aires y Santiago de Chile serán aquí los casos de estudio), conservando atributos de las que quizá hayan sido de las pocas arquitecturas cultas instaladas en sus barrios y arrabales. La contribución hecha por el cristianismo actual permite hoy señalar su importancia, aunque estén —en cuanto hechos de la modernidad— condenados a disolverse.

PALABRAS CLAVE

Cine, templo, barrio, popular, imaginario.

ABSTRACT

Mass art *par excellence*, essentially reproductive and temporary, cinema was present in all corners of modern city. If any architecture could be fully identified with the spirit of modernity, it would be its movie theaters, displaced in the mid-twentieth century by television and other phenomena that, especially in neighborhoods, caused their demolition or transformation into garages, warehouses, shops and evangelic temples.

This work is focused in that last and singular form of occupation to establish two dimensions of the spreading of popular worship in Latin American cities (in Caracas, Buenos Aires and Santiago de Chile as study cases) conserving attributes of which perhaps have been the only academic architectures builded in its suburbs and slums. The contribution made by present-day Christianity makes possible to point out its importance, even though they are —as facts of modernity— doomed to dissolve.

KEYWORDS

Cinema, Temple, Neighborhood, Popular, Imaginary.



Fig. 01. George y Cornelius Rapp. Central Park Theater (House of Prayer), Chicago (EEUU), 1917.

«La ciudad no ofrece a todos lo mismo, pero a todos ofrece algo, incluso a los marginales que recogen las sobras producidas por los incluidos» (Beatriz Sarlo).

Estas imágenes (Fig. 01-02) indican que el fenómeno no es local; está globalizado y atraviesa cualquier frontera: allí donde habían cines, existe la posibilidad de preservarse como templo evangélico.

UNA MARQUESINA CON ILUMINACIÓN LED Y LETRAS GÓTICAS

La expansión del protestantismo en Latinoamérica, expresada en sus operaciones sobre el dominio de lo construido, se ubica como un fenómeno propio de la postmodernidad. Su emergencia hace menester una revisión histórica y un análisis crítico por cuanto se suma a un hipotético catálogo de praxis que podríamos denominar post-arquitectónicas, y para dilucidar en qué medida se asocian o enfrentan a las tesis civilizatorias dominantes. Aquí se intenta una aproximación doble sobre el reciclaje de las salas de cine para uso religioso ante la creencia de que se trata de una cuestión fuertemente arraigada en corrientes aparentemente opuestas: una, la actual reconfiguración material y espiritual de lo popular, y la otra, el pragmatismo de mercado de la industria cultural,

presentes ambas como causa y efecto de nuestro tema de estudio en la medida que capital y sociedad han migrado de la producción a la reproducción, de la división tripartita de la economía clásica —y de clases— a la diversidad de nichos económicos, culturales y sociales, con sus correspondientes relatos y expresiones en todos los ámbitos de la actividad humana.

Las iglesias neopentecostales —formas concretas del fenómeno designado genéricamente por la sociología como Nuevos Movimientos Religiosos (NMR)— aglutinaron durante las últimas décadas alrededor del 80% del crecimiento de la población protestante en Latinoamérica y el Caribe. Los estudios abundan en argumentos para explicar la rápida expansión de estos grupos, como la relación inversa entre índices de pobreza *versus* desarrollo educativo, científico y cultural en la región, el sincretismo religioso como alternativa al catolicismo, o la secularización de nuestras sociedades. Argumentos resumidos bajo el concepto de *brasileñización* acuñado por el alemán Ulrich Beck (2000), referido a la precarización del trabajo en Europa con sus resultantes crisis y la desvinculación de las formas tradicionales de la sociedad moderna que apunta a una socialización de nuevo tipo, ideas que posterior-



Fig. 02. George Coles. Odeon Cinema (New Wine Church), Woolwich (Reino Unido), 1937.

mente desarrolla a propósito de la religión (2009). Si Beck utiliza a Brasil como metáfora de la pauperización de la sociedad europea, es posible ubicar allí la fuente del explosivo crecimiento del neopentecostalismo en años recientes, fenómeno que ha generado abundantes estudios gracias a los cuales establecer comparaciones a escala regional y local (entre otros, los trabajos de Rodrigo Vidal Rojas en Chile, Eduardo De Moura Paegle en Brasil o Angelina Pollak-Eltz en Venezuela).

La notable expansión de los NMR, especialmente desde las iglesias agrupadas en torno a la *teología de la prosperidad*, tiene su correlato en su progresiva presencia en la ciudad, que se desplaza de las efímeras liturgias callejeras y congregaciones multitudinarias en espacios de gran aforo (estadios o salas de conciertos) a la apropiación de estructuras de valor urbano, patrimonial y funcional, en la medida que estas organizaciones se van consolidando en los tejidos sociales y hacen visible su presencia en el territorio. Se puede especular sobre determinadas condiciones (tasa de crecimiento, objetivos o base económica) que les impidan —al menos en los actuales momentos— generar nuevos tipos edificatorios o una reconfiguración más compleja del entorno en función de su papel como potenciales fuerzas urba-

nas, optando hasta ahora por la estrategia del reciclaje como una alternativa pragmática, cuyo sentido quizá escape a la mirada conservadora de la *intelligentzia* urbanística y cultural, pero que no debería ser ignorado o asumido ingenuamente.

De tales operaciones de reciclaje han sido especial objeto las salas de cine. Operaciones que han pasado casi desapercibidas, y que evidencian —además de cierta parálisis o visión sesgada de los estudiosos de la cultura material— un fenómeno de inquietante actualidad, que cuando se haya instalado en las apacibles riberas del pasado quizá empezaremos a analizar con seriedad: la aparición de vacíos en las turbulentas transformaciones contemporáneas y las inéditas expresiones que se van creando en torno a ellos —al margen de las prácticas disciplinares consagradas y la sofisticación de los mecanismos de control— sobre los residuos que va dejando tras sí la marcha apresurada de nuestras ciudades.

EL CINE DESPUÉS DEL TIEMPO DE LOS CINES

Arte masivo por excelencia, esencialmente reproductivo y temporal, el cine estuvo presente en todos los rincones de la ciudad moderna desde las primeras décadas del siglo XX como espacio del ocio y la evasión. Cabría decir por ello que si alguna arquitectura

pudiera identificarse plenamente con el espíritu de la modernidad sería la de sus salas de proyección. En tanto que tipología moderna, tuvo una corta duración, debido a las diferentes tecnologías de imágenes móviles que a mediados del siglo XX comenzaron a dominar la escena, respondiendo al naturalizado proceso de *destrucción creativa* del capitalismo, sentenciado por el economista Joseph Schumpeter.

El cine tuvo un papel fundamental en la modernidad, en cuanto novedad, actividad cultural de consumo de alcance masivo y modeladora de nuevas formas de ciudadanía, éticas y estéticas, asociadas a la metrópolis. La iniciación en el séptimo arte, desde los tradicionales barrios hasta las modernas centralidades urbanas, fue la iniciación en una nueva escala de lo social, también un *introito* a las nuevas arquitecturas y transformaciones infraestructurales coincidentes con los años dorados de la industria filmica. La entusiasta proliferación de salas de cine como espectáculo masivo e inclusivo de las sociedades urbanas se desarrolló especialmente entre la segunda y quinta década del siglo de referencia, cubriendo —en los albores de la reproductibilidad de la imagen como ventana del mundo— deseos y fantasías de todas las clases sociales. Comentaba el crítico Francis Lacloche: «Para impactar la imaginación, los propietarios y los arquitectos de salas de cine no dudaron en buscar su inspiración a través del tiempo y el espacio, pasando de la China imperial al Egipto de los faraones especialmente (...) numerosos *music-halls*, establecimientos de café-concierto y otros lugares de espectáculos o de *curiosidades* habían sido ya en el siglo XIX copiados frecuentemente de algún templo de la Antigüedad (...) El Royal Pavillion, concebido por el arquitecto inglés J. Nash en 1815 y construido en Brighton, es una mezcla sorprendente de estilos indio y musulmán en el interior, y de estilo chino en el exterior: los cinemas retoman el gusto por el exotismo y contribuyen a propagarlo» (Lacloche 1981, 102).

Así, el primer estadio evolutivo de esta arquitectura, derivada del teatro, replicó figurativamente el imaginario de las películas que se exhibían en sus salas, hasta que el Movimiento Moderno abordó la cuestión desde una perspectiva autónoma y propiamente enfocada sobre la singular naturaleza de la

experiencia cinematográfica. En 1921 la revista *L'Esprit Nouveau* realizó una encuesta sobre las salas de cine, interrogando a Perret, Garnier, Sauvage, Bruno y Max Taut, Van de Velde, Behrens, Gropius, Loos, Tessenow y Wright, entre otros: «Dado que nuestro propósito es esclarecer todas las cuestiones que constituyen las necesidades esenciales y secundarias de la sociedad, hemos considerado interesante publicar los resultados de una encuesta sobre las concepciones arquitectónicas de las salas de cine, siendo este un arte de aparición reciente y que no ha, sin embargo, encontrado la expresión total de sus medios, y tampoco la posibilidad de contar con establecimientos perfectamente adaptados a sus fines» (Ávila 2012, 41).

De este modo, sobre la estética de las salas de cine operó un giro significativo, con la propiedad estilística del *Art Decó* o el *Streamline* y los notables ejemplos de Erich Mendelsohn con sus cines *Universum*, los proyectos de Mallet-Stevens, el café-concert *L'Aubette* de Theo van Doesburg, los cines de Henri Sauvage en París y —quizá el más innovador— el *Film Guild Cinema* de Frederick Kiesler de 1929 en Nueva York, con el ojo de gato en la pantalla central y otras tres pantallas en los muros laterales y techo. La innovación en el espacio representado del *Film Guild Cinema* fue señalada por Kiesler, quien criticando el hábito de concebir las salas de cine como antiguos y aristocráticos teatros, defendía la idea que el cine tenía sus propias leyes, debido a la naturaleza de la visión cinematográfica y sus imágenes de mayor tamaño y detalle. Para ilustrar su tesis, Kiesler utilizó el principio del megáfono, un techo y dos muros laterales convergentes —originalmente con proyecciones— hacia la pantalla, resultando un cono de visión con imágenes: el *Projectoscope* (Becherer 1996).

Si bien no es propósito de este trabajo exponer la originalidad de las vanguardias refutando las hipótesis de Rosalind Krauss, los proyectos de Kiesler tuvieron una capacidad anticipatoria que la historia de las salas de cine se ocupó de disolver. En efecto, estaban por producirse en ellas transformaciones significativas cuando fueron reemplazadas por otras formas de espectáculo masivo. Sin embargo, un imprescindible análisis tipológico demuestra la separación evolutiva de este megáfono del teatro convencional, y así lo

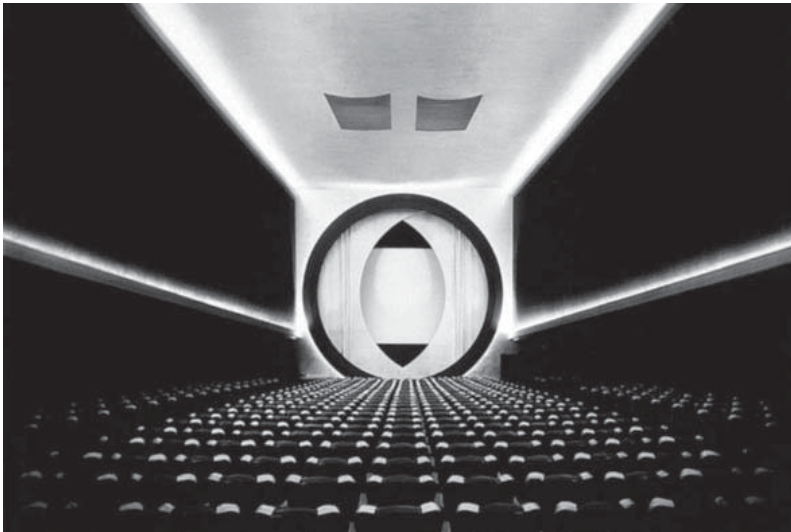


Fig. 03. Frederic Kiesler. The Film Guild Cinema, Nueva York (EEUU), 1929.

manifestó el propio Kiesler: mirar desde abajo hacia la pantalla de proyección cinematográfica es distinto a la visión desde arriba en el teatro, sea el clásico griego o el moderno isabelino, como sugestivamente recreara Aldo Rossi su *Teatro del Mondo*. En el cine clásico —objeto de nuestro estudio, antepasado del Cinerama o el iMax— la mirada se clavaba fija en el centro de la pantalla (Fig. 03-04). De igual forma, el pastor concentra la mirada en tanto que único protagonista de la escena evangélica.

El interés por las salas de cine durante la modernidad sucumbió debido a la prescripción de sus mismas leyes: fueron efímeras como la tecnología que las sustentaba, y en pocas décadas su abandono produjo ruinas sobre las que se agitan ahora algunos procesos sociohistóricos, dando lugar a nuevas manifestaciones y formas de apropiación movidas por las necesidades de una multitud despolitizada y desterritorializada en su tránsito marginal por los paisajes de la postmodernidad, cuyos efectos erosivos sobre las dimensiones de lo espiritual y lo colectivo se hacen cada vez más evidentes. Quiérase o no, las religiones han jugado un papel fundamental en la urdimbre de las sociedades: han servido igualmente como puente para lo gregario y como ventana para lo trascendente, ambos pilares de la condición humana e inevitable-

mente reflejados en su dimensión material, de la cual la ciudad es su máxima expresión.

Para responder a la pregunta de cómo las salas de cine están siendo reutilizadas por los Nuevos Movimientos Religiosos, debemos explicar la cuestión desde puntos de vista distintos al meramente objetivo: como el progresivo abandono de lo público por la industria cultural, la erosión de los tejidos sociales incipientemente constituidos en torno a los rituales colectivos de fruición estética y consumo iniciados en los albores de la era de la reproductibilidad técnica y posteriormente abandonados por la masificación, individualización y desarrollo tecnológico de los medios de comunicación, o su fragmentación desde la *libertad de elección* absoluta y gratuita en la era de internet. Fenómenos que han ido descomponiendo progresivamente la relación ciudad-sociedad, las culturas urbanas, y en última instancia, la concepción simmeliana de la vida mental de las metrópolis; un conjunto de agujeros cuya superficie irregular va modelando individual o colectivamente nuevas formas de experimentar, significar y habitar esta segunda naturaleza de lo urbano.

Sumemos también otros aspectos, como el carácter erosivo de la lógica de la postmodernidad y sus simulacros urbanos sobre las reglas de juego previa-

mente establecidas por la modernidad y su relación con el desarrollo histórico de la ciudad; una neoliberalización galopante, sin visión, herramientas, ni control de lo urbano; o la subsecuente degradación de las tramas existentes en un amasijo indiferenciado de estructuras abandonadas o sub-utilizadas (la *ciudad basura* de Rem Koolhaas), plagado por los males de la postindustrialización y precariamente ocupado por grupos humanos que se aproximan peligrosamente al estatuto de *población excedente*, excluidos entre otras actividades del núcleo cultural, ritual y espiritual de las sociedades de este tiempo: el consumo. Tal como decía Beatriz Sarlo, «se nos informa que la ciudadanía se constituye en el mercado y, en consecuencia, los *shoppings* pueden ser vistos como los monumentos de un nuevo civismo: ágora, templo y mercado» (Sarlo 2009, 32).

RECICLANDO LA CIVITAS DEI

¿Queda lo religioso definitivamente fuera de estos *simulacros urbanos* (Sato 1983), se plantea alguna confrontación con ellos o construye los suyos propios en los baldíos que la especialización y amurallamiento del capital va dejando tras y alrededor de sí, en la acumulación de material obsoleto —infraestructuras, instituciones, sociedades— que desdibuja el confuso paisaje de la ciudad contemporánea? Es desde aquí donde comienza a entenderse la *teología de la prosperidad* y su emergencia desde la gentrificación globalizada como una respuesta dentro de la multiplicidad de discursos *alter* de la postmodernidad: tribus urbanas, organizaciones políticas de base, colectivos identitarios, etc., se igualan con ella en su renuencia a una lucha frontal contra el sistema y la mimesis de elementos provenientes del *logos* dominante.

La acumulación por despojo también es cultural, como planteara David Harvey; sin embargo, la rebelión a que éste aspira bajo su optimista *teoría del termitero* (donde ubica aquellos discursos) no es apriorísticamente política, y el neopentecostalismo es un ejemplo patente. Su intensa actividad a todos los niveles del espectro urbano, su ecumenismo a imagen y semejanza de otras formas de globalización son, en última instancia, la retoma de una tarea común a todas las religiones: la civilización. ¿Pero



Fig. 04. Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*, 1973; fotograma.

de que civilización se habla? Aquí se puede señalar —siguiendo algunas tesis sobre la postmodernidad (también para apaciguar atávicos temores a nuevas invasiones bárbaras)— la posible insurgencia de una civilización de nichos, fundada en ausencia de formas civilizatorias hegemónicas, y sobre los márgenes cada vez más amplios de la *especialización* segregacionista del modelo dominante.

El nicho que ocupan los NMR se ubica en lo que la economía contemporánea ha denominado el *mercado de las mayorías* (desatendido casi en su totalidad por la industria cultural o las instituciones), y su proyecto civilizador una aplicación del concepto de reciclaje en múltiples dimensiones (urbana, social,

económica, incluso simbólica), tal como hace la ingeniería social a propósito de otras cuestiones como la ecología. En esto, han demostrado «una gran capacidad de adaptarse a la realidad y las culturas locales y de aculturarse (...) Se convirtieron en religiones populares realmente auténticas que se desarrollan en una cierta continuidad con las culturas tradicionales y valoran sus estructuras, medios y valores religiosos colectivos, sirviéndose de ellas y dando así a sus formas de expresión una nueva legitimidad» (Pollak-Eltz 1998, 116).

En Latinoamérica (aquí sólo se tratan Argentina, Chile y Venezuela, pero estos casos hacen suponer que el fenómeno es extensivo a todo el continente), las salas ocupadas por la actividad evangélica dan cuenta del reciclaje no sólo de estructuras, sino también de algunas estrategias propias de la industria cultural: un trasvase del espectáculo de masas, el dispositivo tecnológico y la estandarización a la experiencia religiosa dentro de la fina membrana del cobertizo decorado. En las improvisadas iglesias del neopentecostalismo, las viejas butacas de cine son más idóneas para recibir el Mensaje que la tradición católica de atender la liturgia de pie. La ausencia de imágenes combatida por Calvino —incluida la imagen de Cristo en la cruz— se identifica con la austeridad de los templos y el valor puesto en la Palabra, estableciendo una notable diferencia respecto de las prescripciones de la Iglesia cristiana del Medioevo.

La *Biblia Pauperum* —a la manera de un *comic* que llenaba el espacio litúrgico— contenía un relato gráfico y objetual de pasajes religiosos destinado no sólo a pobres y analfabetos, sino a la difusión del mensaje a través de todos los sentidos. La historia muestra el abandono de la *Biblia Pauperum* por la cultura tipográfica de Gutenberg y la Reforma protestante, aquella que alimentó el *espíritu del capitalismo* (Weber 1969). La simple oralidad fue sustituida por la escritura leída en los templos abstractos, sin imágenes ni señal alguna de celebración de los fastos eclesiásticos que llenaban los templos de la fragancia de flores e inciensos, músicas celestiales e imágenes. Víctor Hugo señaló: «Antes de la imprenta, la Reforma no hubiera sido más que un cisma; la

imprenta hizo la revolución. Quite la imprenta, y la herejía carecerá de nervio. Sea fatal o providencial. Gutenberg es el precursor de Lutero. (...) Cuando el sol de la Edad Media se ha acostado completamente, cuando el genio gótico se ha extinguido para siempre en el horizonte del arte, la arquitectura va marchitándose, decolorándose, desvaneciéndose cada vez más. El libro impreso, ese gusano roedor del edificio, lo succiona y lo devora» (Hugo 1945, 96).

Siglos después, los pobres de los barrios retomaron su fe oyendo la prédica del pastor que leía o citaba un texto que proporcionaba certidumbre porque estaba escrito, como señalaba MacLuhan. Así, el templo se vació de objetos y se llenó de un imaginario proporcionado por la oralidad. Mencionaba el estudioso Vidal Rojas: «Una tercera etapa irrumpe junto al neopentecostalismo, donde los aspectos visuales son utilizados con mayor habilidad para lograr un impacto medial y surge una arquitectura *representativa* de esta corriente religiosa: auditorios con colores claros, urbanamente visibles, con el nombre institucional en letras grandes y colores llamativos, sin cruces. Estos edificios son construidos desde la nada o son adquisiciones y adaptaciones de lugares en desuso como salas de cine o grandes bodegas que luego son acondicionados para actividades religiosas, pero ya con toda la intencionalidad de poner la arquitectura al servicio de la propaganda proselitista de la organización» (Vidal Rojas 2012, 389). Sin embargo, estas escenografías no logran borrar las preexistencias que subyacen tras los tonos pastel de sus pinturas, condición que fortalece la tesis de apropiación de los Nuevos Movimientos Religiosos.

Estas arquitecturas recicladas constituyen una instancia —quizá sedentaria— de las habituales prédicas callejeras y que, sin duda, no alcanzan el impacto de las acciones de la *Propaganda Fide* del catolicismo desde el siglo XVII. Como el circo pobre, recoge con dignidad los despojos de los juegos oficiales y se instala en las márgenes de la metrópoli. Periféricas también a las inquietudes teóricas y proyectuales dominantes, estas arquitecturas operan un inédito rescate del patrimonio edificado, del valor simbólico y urbano que alguna vez tuvieron las salas de cine como focos de la vida en las ciudades,

especialmente en los barrios, lugares olvidados por las centralidades, pero donde reside la masa. Allí es donde la evangelización busca al abandonado por las grandes instituciones, y en ese lugar que antes fue sala de cine, sin imágenes ni otras adoraciones, se cumple el propósito de comunicar el Verbo en clave contemporánea de potente música, bien lejana de la celestial y embriagadora resonancia del coro gregoriano, pero también capaz de renovar la fe.

BUENOS AIRES

La llegada del cine a la Argentina (donde se proyectaron películas con tan solo un año de diferencia con Francia), permitió ampliar una oferta de espectáculos dominada por las funciones teatrales, circenses y musicales. En el primer cuarto de siglo XX, la creciente inmigración europea cambió la fisonomía urbana y la cultura de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires. La construcción del primer ferrocarril que conectaba el pueblo de Flores con Buenos Aires permitió incorporar nuevos barrios al tejido urbano de la ciudad, cuya población fue creciendo de 1.575.814 habitantes en 1914 a 2.415.142 en 1936 (Lattes 1974). Para la primera fecha, los extranjeros representaban el 49% de la población total, y para la segunda, eran todavía el 37% (Korn 1974).

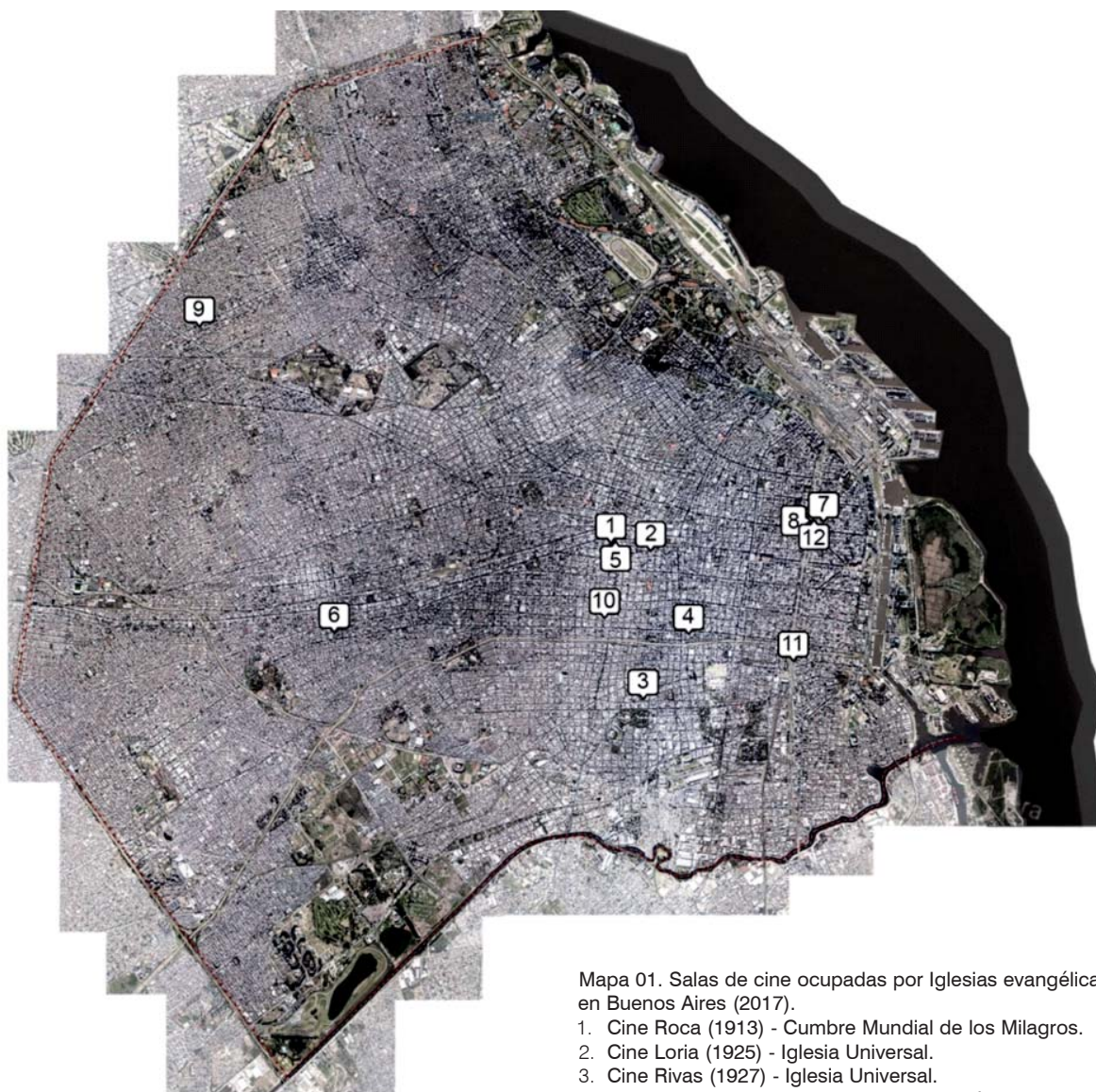
Con el desarrollo de estos nuevos barrios, los cines originalmente emplazados en el centro de la ciudad se extendieron hacia los suburbios, con el fin de ampliar el acceso al esparcimiento de las masas populares. Para el año 1950 —a cincuenta y cinco años de la primera proyección en la ciudad—, Buenos Aires ya contaba con aproximadamente trescientas salas, y un total de 181.510 butacas. Si bien las películas se estrenaban en la famosa calle Corrientes, unas semanas después eran proyectadas en las salas ubicadas en las periferias. En la mayoría de los casos, aquéllas se erigían como las edificaciones de mayor valor arquitectónico de estos barrios, y su presencia generó no solamente un cambio en el imaginario construido (con la incorporación de nuevas tipologías arquitectónicas de estilos Neohispánico, Art Decó, Streamline y Moderno), sino también en los hábitos sociales, al introducir nuevas prácticas y formas asociadas a la idea de evento cultural. Estos inéditos

lugares de encuentro permitieron reforzar e incrementar los espacios propios del barrio: los vecinos tenían nuevos ámbitos de socialización; la matiné fue una rutina para el encuentro de los niños; y así, como tradicionalmente la ciudadanía se había identificado por la presencia de un club, plaza o iglesia, ahora lo hacía con el cine.

Este auge del cine barrial porteño comenzó a mermar a partir de la segunda mitad del siglo XX. Entre otras razones, por el advenimiento de la primera señal televisiva nacional en 1951 y la aparición de televisoras privadas en 1960; luego, la sucesión de las dictaduras militares y su alteración de las prácticas sociales y culturales, seguida de las crisis y recesiones económicas que afectaron el poder adquisitivo de los sectores medios y populares. Como resultado, entre los años 1960 y 1990 la ciudad redujo de ciento ochenta y seis a ciento nueve sus salas de proyección; cincuenta de ellas se encontraban en el centro (Abba 2003).

Una vez perdido su lugar en el imaginario cultural de los barrios, las salas sobrevivieron como despojos, convertidas en supermercados, garajes, y posteriormente en templos evangélicos. En busca de espacios de gran aforo, pastores y congregaciones encontraron en estos viejos edificios las condiciones idóneas para la instalación de sus iglesias. Manteniendo la estructura arquitectónica original, modificando la mayoría de las veces su ornamentación interior o cambiando sus butacas por sillas retráctiles, los ministerios evangélicos aprovecharon la estratégica localización de las salas de cine en el corazón de los barrios populares. Explicó Daniel Daretí, en entrevista realizada el 20 de junio de 2017: «Cuando se levanta un templo evangélico, se mira mucho para poder dar servicios comunitarios al barrio. Tener un lugar donde puedan venir los chicos a practicar deporte o disponer de un salón de usos múltiples».

Ante el incontrolado reciclaje o la inminente demolición, surgieron movimientos vecinales para el rescate de los cines barriales y la restitución de la actividad filmica en la cultura popular. Seis salas tradicionales intentan recuperar su función original a través de proyectos de ley de protección patrimonial (Flores, Floresta, Mataderos, Saavedra y



Mapa 01. Salas de cine ocupadas por Iglesias evangélicas en Buenos Aires (2017).

1. Cine Roca (1913) - Cumbre Mundial de los Milagros.
2. Cine Loria (1925) - Iglesia Universal.
3. Cine Rivas (1927) - Iglesia Universal.
4. Cine National Palace (1927) - Iglesia Jesús es mi Salvador.
5. Palacio del Cine (1930) - Cumbre Mundial de los Milagros.
6. Cine Select Flores (1937) - Asamblea de Dios/Flores.
7. Cine Normandie (1939/47) - Iglesia no específica.
8. Cine Iguazú (1945) - Iglesia Universal.
9. Cine Aconcagua (1946) - Iglesia Universal.
10. Cine Cuyo (1946) - Iglesia Visión de Futuro.
11. Cine Constitución (1947) - Iglesia Jesús es mi Salvador.
12. Cine Atlas (1947) - Iglesia Internacional de la Gracia de Dios.

Fig. 05. Alberto Edmundo Bourdon. Cine Roca, Buenos Aires, 1913; estado actual.



Villa Pueyrredón; recientemente se incorporan a este rescate los vecinos del barrio de Boedo con el cine Cuyo, hoy Iglesia Visión del Futuro). Situación que hace evidente un conflicto: vecinos organizados e iglesias pentecostales apuestan –con diversos fines, propósitos y métodos- por la preservación de estas piezas de arquitectura que de otra manera hubieran sido demolidas (Mapa 01).

CINE ROCA - CUMBRE MUNDIAL DE LOS MILAGROS

El barrio Almagro albergó más de cinco salas de cine. La principal fue el cine Roca -que sustituyó al cine Presidente Roca construido en 1913-, un edificio con techo de chapa comprado en 1929 por Clemente Lococo (un importante empresario de cine) y reconstruido por el arquitecto Alberto Edmundo Bourdon, quien para entonces había diseñado dieciocho cines en Argentina, entre ellos el teatro Opera. De estilo *Art Decó*, el Roca se inauguró en 1938, en plena edad de oro del cine nacional.

Esta se convirtió en una sala muy concurrida, atrayendo a vecinos de otros barrios a ver los estrenos de la semana. Hoy la edificación se encuentra en manos de la congregación evangélica Cumbre Mundial de los Milagros, más conocida como la iglesia

del Pastor Jiménez, que años atrás ocupara el Palacio del Cine ubicado a una cuadra. Su cielorraso curvo y su escenario *Streamline* fueron reemplazados por un par de andamios donde cuelgan hoy dos grandes parlantes. Aunque el frontis se encuentra casi intacto, el letrero de la fachada original fue intervenido para completar el texto «Jesús es mi *Roca*» (Fig. 05).

CINE RIVAS - IGLESIA UNIVERSAL

Inaugurado en 1925, el cine Rivas estuvo activo en el circuito hasta finales de los años 80. Destaca por su valor arquitectónico en el barrio residencial Parque Patricios, no obstante conserva la altura de las edificaciones adyacentes ocupando como aquellas el ancho de la parcela con una planta de gran profundidad. La fachada ha sufrido algunas intervenciones en el tiempo que alteraron su calidad original, pese a conservar detalles como los revestimientos de mármol en frontis y escalinatas.

Como la mayoría de los cines de barrio, el Rivas proyectaba las películas de moda dos o tres semanas después de su estreno en las grandes salas. Los vecinos recuerdan las funciones de tres películas en continuado los miércoles, cuando con incluían frecuencia números vivos, emulando al contiguo y célebre café homónimo donde concursaban los can-

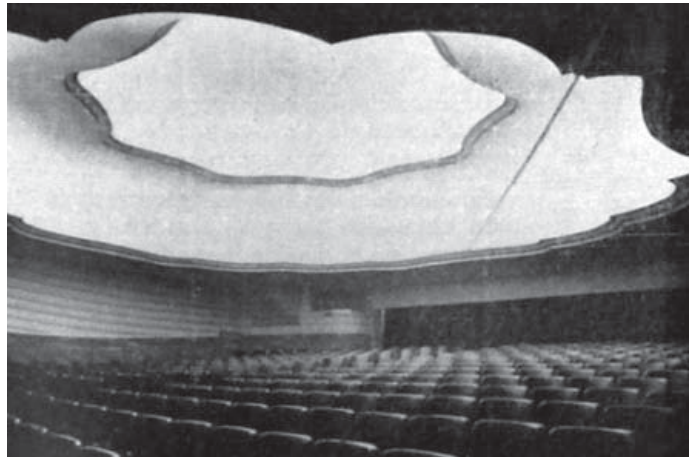


Fig. 06. Cine Rivas, Buenos Aires, 1927; estado original vs. estado actual.



Fig. 07. Jorge Iribarren y Eduardo L. Edo. Cine National Palace, Buenos Aires, 1927; estado actual.

tores locales. En la actualidad, la sala es una de las catorce sedes —de las cuales dos más son también cines rehabilitados— de la Iglesia Universal Reino de Dios en la ciudad autónoma de Buenos Aires (Fig. 06).

CINE NATIONAL PALACE - IGLESIA JESÚS ES MI SALVADOR

El National Palace fue diseñado y construido en 1927 por los ingenieros Eduardo L. Edo y Jorge Iribarren. La sala —ubicada en el barrio San Cristóbal lindante con el de Constitución al sur de la ciudad— fue proyectada en estilo neohispánico, contraria a las tendencias arquitectónicas de los años veinte que apuntaban al *Art Decó*, el *Streamline* y el Moderno. Su interior lucía detalles mudéjares en arcos conopiales acompañados de parapetos curvos, contaba con un moderno sistema de cielo retráctil para las noches de calor, y los espectadores podían ver la película mientras fumaban bajo las estrellas. Frente a la pantalla se extendía un pequeño escenario. Allí cantó Gardel el 23 y 24 de septiembre de 1933.

Hoy el cine se alquila a la Iglesia Jesús es mi Salvador, albergando el espacio de reunión y una emisora radial. El interior se mantiene casi intacto, y aún se observan las desgastadas butacas contrasta-

das con las molduras pintadas en colores pastel. Las intervenciones han sido de orden menor, como la ampliación del escenario o la incorporación de aire acondicionado, iluminación y sonido (Fig. 07).

SELECT FLORES - ASAMBLEA DE DIOS (FLORES)

El Select de Flores abrió al público en 1937 de la mano de Alberto Bourdon, *el arquitecto de los cines*, formado en Bruselas bajo la tutela de Georges Hobé, uno de los precursores del *Art Nouveau*. Si bien Bourdon se identificaba por sus obras de estilo *Art Decó*, también experimentó con otras corrientes arquitectónicas, por ejemplo en esta sala de estilo pintoresquista, una composición aditiva con claras influencias de carácter medieval como el rosetón de grandes dimensiones.

Los antiguos espectadores recuerdan de su niñez las *matinés* de los lunes y sus intervalos con actos musicales de dos a seis de la tarde; era el día económico y se pagaba la mitad de la entrada (unos veinte centavos de dólar). En 1973 fue ocupado por la Iglesia Asamblea de Dios, desarrollando una importante labor social dentro del barrio de Flores (Fig. 08).



Fig. 08. Alberto Edmundo Bourdon. Cine Select Flores, Buenos Aires, 1937; estado actual.

Fig. 09. Cine Cuyo, Buenos Aires, 1946; estado actual.

CINE CUYO - IGLESIA VISIÓN DEL FUTURO

El gran cine Cuyo, construido en 1954 sobre la avenida Boedo, tenía un aforo de 1.752 espectadores y ofrecía estrenos en simultáneo a los grandes cines del centro de la ciudad. Diseñada en estilo *Streamline*, fue la última de las quince salas del barrio en funcionamiento hasta su clausura en el año 1989; la estructura fue alquilada en 1992 por la Iglesia Visión del Futuro. Su fachada se conservó intacta y el interior de la sala conservó las antiguas butacas, adicionando un nuevo escenario de grandes proporciones. La

congregación compró un garaje aledaño con acceso por la calle Carlos Calvo, cuya incorporación a la sala crea un gran conjunto arquitectónico que hoy alberga además del templo, un estudio de televisión, radio, salón de usos múltiples y tres salas de reunión, además de múltiples oficinas de la iglesia. Estas estructuras fueron catalogadas por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires como «edificios singulares» el año 2011, decretando la protección patrimonial del conjunto; sin embargo, los vecinos de Boedo no están satisfechos con la medida y demandan que el cine vuelva a su uso original (Fig. 09).

SANTIAGO DE CHILE

Un artículo publicado en el diario La Tercera el día 19 de junio de 2017 cuantificaba: «cada 38 horas se inscribe una nueva iglesia en Chile. Entre el 2014 y 2016 se conformaron 675 nuevas entidades religiosas, y el 50% de ellas tiene domicilio en la Región Metropolitana». Algunos estudios indican que hay al menos un pastor por cada cinco mil habitantes que profesan los distintos credos evangélicos en las grandes ciudades chilenas.

La instalación de las iglesias evangélicas en Chile data de mediados del siglo XIX, producto de la migración europea —principalmente alemana e inglesa— que trajo consigo sus creencias y cultos, como ocurrió con las Iglesias luterana y anglicana. Inicialmente se ubicaron en las regiones del sur de Chile, y paulatinamente fueron marcando presencia en las grandes ciudades; la diversidad religiosa surgió en 1909 con la Iglesia Metodista Pentecostal, que en 1930 se convirtió en la principal Iglesia evangélica de Chile.

De este tiempo también data la aparición del cine y el ciclo de las salas de barrio, cuya decadencia inicia desde principios de la década de los años de 1970. Hasta entonces, los chilenos gastaban en las salas de cine sus horas de ocio, y esta evasión colectiva es también recordatorio que tras el abandono de los cines de barrio se ha perdido una cuota del sentido de comunidad. Hoy la mayoría de ellos se encuentran abandonados, pero en aquellos que han sido reutilizados hay sin embargo una nueva forma de apropiación que revive de modo particular aquel espíritu de asamblea, de comunidad, revestida ahora de un explícito carácter religioso.

La ciudad de Santiago no escapó al proceso de reutilización observado en otros países, donde la mayoría de los teatros y cines fueron transformados en bodegas, comercios, garajes. Y especialmente los objetos del presente estudio, aquellos abandonados transformados y rebautizados como templos evangélicos. De la Región Metropolitana se han seleccionado cinco de ellos, que permiten diversas miradas por su ubicación en diferentes comunas y su pertenencia a distintas corrientes arquitectónicas, tiempos de proyecto y construcción. Un aspecto sig-

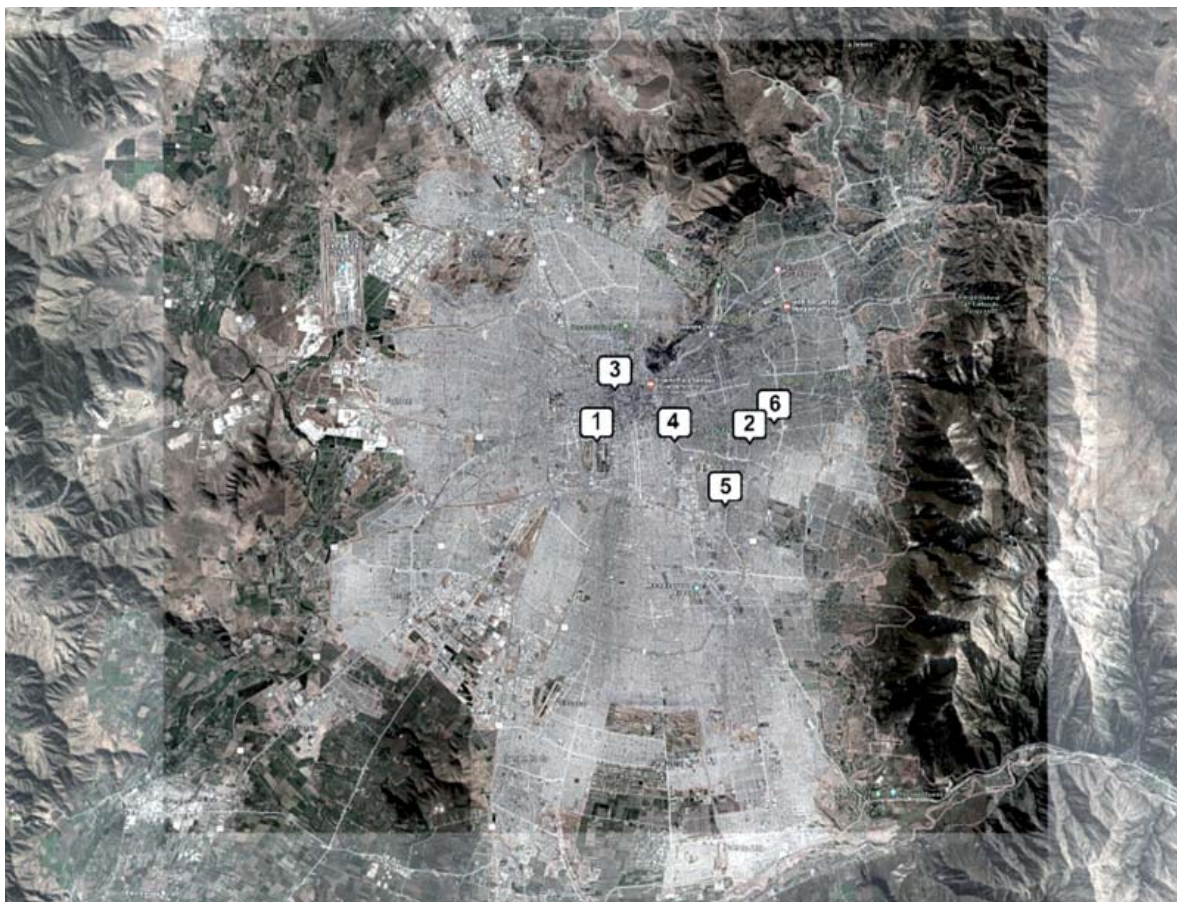
nificativo aquí es el hecho que la mayoría de las salas de cine se habían emplazado frente a una plaza o área verde, con gran accesibilidad a las redes de transporte y comercio de barrio, poniendo de manifiesto la importancia asignada entonces a esta actividad dentro de la estructura urbana.

En el proceso de reutilización, el programa y la distribución original de las salas se adecuaron a las especificidades del culto evangélico sin necesidad de introducir cambios significativos, evidenciando las coincidentes estrategias espaciales de ambas actividades. Esto permitió una rápida ocupación de las edificaciones sin grandes alteraciones estructurales, manteniendo el escenario, la ubicación de butacas, accesos y servicios. En consecuencia, los fieles escuchan y cantan frente a un pastor que se ubica *sobre* la comunidad. Éste es un vocero activo que, a diferencia de otros cultos, se apoya de elementos audiovisuales y musicales para transmitir la Palabra de Dios a sus fieles (Mapa 02).

TEATRO COUSIÑO - IGLESIA EVANGÉLICA AUTÓNOMA

Construido en 1922 por los arquitectos Manuel Cifuentes y Horacio Guzmán, el teatro se emplaza en pleno barrio Viel, histórico sector de Santiago declarado zona típica en el año 2009. Ubicado entre medianeras, es una estructura de hormigón armado y albañilería reforzada conformada por una planta de dos pisos más un subterráneo, con capacidad para doscientas butacas en el primer piso y ciento noventa sillas en la platea alta, en una superficie edificada de 557 m² sobre un terreno de 5.548 m². Su estilo arquitectónico es ecléctico; la fachada destaca por su profusa decoración —acentuada en los vanos— y la jerarquización en el acceso.

El teatro fue la mejor sala en sus inicios. Durante los años 60 y principios de los 70 se arrendó para presentaciones de la compañía Humoresque, y posteriormente funcionó como salón de baile, cine, sede vecinal e iglesia evangélica. Finalmente, el edificio fue abandonado en el año 2006. En 2012, el FONDART concedió financiamiento para refaccionar el lugar: se pintó el atrio de entrada y se recuperaron los salones de descanso de la platea alta —utiliza-



Mapa 02. Salas de cine ocupadas por Iglesias evangélicas en Santiago de Chile (2017).

1. Teatro Cousiño (1922) - Iglesia Evangélica Autónoma.
2. Cine Verdi (ca. 1940) - Iglesia Evangélica Presencia de Dios.
3. Teatro Manuel Rodríguez (ca. 1940) - Templo Metropolitano.
4. Cine Matta (ca. 1930) - Iglesia Asamblea de Dios Autónomo.
5. Cine Macul (ca. 1940) - Catedral del Espíritu Santo.
6. Cine Egaña (ca. 1940) - Iglesia Encuentro con Cristo.



Fig. 10. Manuel Cifuentes y Horacio Guzmán. Teatro Cousiño, Santiago de Chile, 1922; estado actual.

dos como bodegas hasta ese momento—, con el fin de convertirlos en salas multiusos. Actualmente las intervenciones sobre el teatro han sido mínimas; aún se mantiene la distribución original y se han conservado la decoración interior de los muros, las luminarias y las butacas. Solo ha sido modificado para agregar luces al escenario. El año 2014 fue declarado Monumento Histórico por el Consejo Nacional de Monumentos (Fig. 10).

CINE VERDI - IGLESIA EVANGÉLICA PRESENCIA DE DIOS (ÑUÑO A)

Ubicado en la calle Pedro de Valdivia 5273, frente a la plaza Zañartu, tenía apenas capacidad para cien espectadores. Fue construido a mediados del siglo

XX, inicialmente como un teatro de variedades. Durante los años 90 funcionó como discoteca de barrio, ocurriendo allí varios delitos que obligaron a su cierre. En el año 2006, fue objeto de redención al convertirse en un templo evangélico autónomo.

La obra original era un galpón de albañilería reforzada con un frontis, remodelado por el constructor Patricio Serrano en el año 2016. Miembros de la Iglesia atestiguan que encontraron el cine en estado de abandono, y las gestiones para su arrendamiento exigieron muchos esfuerzos debido al cierre judicial y la mala fama del local. La señora Cecilia Castro —hoy administradora del templo— comenta que su padre la traía a este cine como una de las atracciones más interesantes de la vida del barrio.



Resulta difícil identificar el estilo arquitectónico de esta edificación, debido a las posteriores intervenciones de la fachada principal y el abandono en su interior. Sólo se reconoce un volumen simple de líneas rectas —a lo sumo modernista— como mínima expresión estética empleada entonces para el diseño de bodegas y talleres. Del interior no se conservan las butacas originales ni las molduras: sólo funcionan el espacio central —donde se desarrolla el culto—, el lobby de acceso y los baños. El escenario, que se encontraba hundido bajo el nivel de las butacas en sentido longitudinal y en pendiente, desapareció bajo la actual tarima colocada a unos dos metros sobre aquél (Fig. 11).

EX-TEATRO MANUEL RODRÍGUEZ - TEMPLO METROPOLITANO

Ubicado en el barrio República, entre las calles Grajales y Club Hípico, tiene sus orígenes entre los años 30 y 40. El arquitecto Eduardo Valdés lo proyectó en albañilería confinada, sobre una estratégica ubicación frente a la única plaza del barrio y con una imponente volumetría, erguida como remate de la calle Club Hípico. El antiguo teatro Manuel Rodríguez fue un icono cultural y social del barrio República-Ejército, cuando era residencia de la alta burguesía santiaguina. Hoy alberga con dificultad una Iglesia evangélica; su condición original de cine-teatro cambió hasta acoger incluso a una discoteca, tal como ocurrió con otros cines antes de su transformación en templos.

Esta sala es una edificación de estilo ecléctico: estructura de hormigón de cinco pisos, con una superficie total de 92 3m², sobre un terreno de 770 m² y una fachada de sesenta metros de perímetro. Tenía capacidad para 1.534 asientos, de los cuales 615 se ubicaban en la platea, 308 en los balcones y

611 en la galería. Sin cambios desde su construcción original, los actuales arrendatarios no han realizado mejoras debido a la precaria situación económica de la comunidad evangélica. Fue declarado Inmueble de Conservación Histórica por la Municipalidad de Santiago en el año 2011 (Fig. 12).

CINE AVENIDA MATTA - ASAMBLEA DE DIOS AUTÓNOMO

Es un ejemplo de las salas construidas en la década de 1920. Aunque la aparición del arte cinematográfico impulsó la búsqueda de estilos acordes a su nueva identidad, en aquellas ciudades que no crecieron significativamente durante la primera postguerra —como fue el caso de Santiago—, muchas salas de cine replicaron la estética de las salas de teatro. Y este caso es singular por el estilo ecléctico característico de aquella actividad, cuyo imaginario social se identificaba con las clases acomodadas. Sobre el arquitecto que lo proyectó no se tienen noticias.

Ubicado en la avenida Matta, el teatro fue construido en tres etapas, una secuencia de procesos constructivos evidenciada en sus tres volúmenes. A mediados de los años 30 fue objeto de adaptación para su operación como cine, cumpliendo por varias décadas la doble función escénica. El inmueble dejó de funcionar en 1969; luego de su cierre, subutilización y abandono, el edificio fue ocupado por una Iglesia evangélica. Durante tres años la congregación trabajó en la recuperación del local.

Funcionarios del templo permitieron el acceso a la información sobre las intervenciones realizadas. De la edificación original, sólo se conserva una planimetría del año 1933 que se encuentra incompleta; la actual (posterior a la remodelación) da cuenta de los cambios en las salas, quedando un gran porcentaje de la edificación en desuso (Fig. 13).

CINE MACUL - CATEDRAL DEL ESPÍRITU SANTO (MACUL)

Es el cine de mayor escala ocupado por una congregación religiosa en Santiago. Se ubica en calle Macul 3547, y actualmente es la sede central del Movimiento Reino Ahora. Su grado de intervención es significativo: el cuerpo principal de la fachada fue

Fig. 11. Cine Verdi, Santiago de Chile, ca. 1940; estado actual.

Fig. 12. Eduardo Valdés. Teatro Manuel Rodríguez, Santiago de Chile, ca. 1940; estado actual.

Fig. 13. Cine Matta, Santiago de Chile, ca. 1930; estado actual.



Fig. 14. Cine Macul, Santiago de Chile, ca. 1940; estado actual.
Fig. 15. Cine Egaña, Santiago de Chile, ca. 1940; estado actual.

deformado por un volumen que proyecta el edificio verticalmente y remata en una cruz. En el interior fueron eliminadas las butacas, conservando la pendiente del escenario en la dirección original (Fig. 14).

CINE EGAÑA - IGLESIA ENCUENTRO CON CRISTO (ÑUÑO A)

En el corazón del barrio Ñuñoa, este teatro de plaza se ubica en torno a otros servicios que abastecen a los vecinos del sector. Cuando cesó en sus funciones como cine, acogió también los usos de club nocturno y bur-

del —llamado El Flamingo—. Actualmente alberga al templo Encuentro con Cristo, autodefinido como iglesia evangélica libre, según palabras del pastor Eduardo Jacob. La iglesia adquirió el edificio en remate el año 1982 por el interés de su ubicación estratégica. No fue posible ubicar documentación que registre la fachada original del inmueble, remodelada —según palabras del pastor— para su actualización. En el interior fue reemplazada la iluminación, aunque se conservan las puertas originales entre el lobby y el salón principal, así como la distribución de los espectadores en el escenario (Fig. 15).

CARACAS

Dos trabajos de investigación realizados por Guillermo Barrios (1992) y Nicolás Sidorkovs (1994), dan cuenta de la historia de los cines en Caracas (Venezuela). A partir de estos materiales puede precisarse el alcance de la exhibición cinematográfica en Caracas, útil para cotejar con otros casos de estudio en la región. Resumido en términos de proporción (una butaca por cada 7,5 habitantes, en 1949), número de salas (más de ochenta salas activas, entre 1952 y 1961), y distribución territorial (bastante homogénea en el área metropolitana de Caracas), el Sistema Metropolitano de Cines (SMC) evolucionó sostenidamente desde la creación de la primera sala oficial (cine Rialto, 1917) hasta su declive, iniciado a principios de los años 80. En 1992, de las ciento sesenta y nueve salas construidas hasta la fecha, solo cincuenta continuaban en actividad, sesenta y nueve cerraron y cincuenta fueron demolidas, tendencia no revertida durante los años siguientes.

Entre 1998 y la primera década del siglo XXI se registró la desactivación y cierre de todas las salas de vocación urbana, y continuó el proceso de demolición o cambio de uso de aquellas que previamente habían cesado proyecciones, indiferente a la actividad, valor patrimonial o vida útil de estas estructuras. El inventario realizado por Guillermo Barrios ya ubicaba en 1992 cuatro salas de cine ocupadas por Iglesias pentecostales, pertenecientes a pequeños grupos que desde entonces se han consolidado, expandido o integrado a otros movimientos. A la fecha se suman once salas más, objeto de reuso como recintos religiosos; de las quince identificadas, trece se encuentran en el municipio Libertador y una en el municipio Sucre, donde radica la mayoría de los sectores populares de Caracas. En los municipios Chacao, Baruta y El Hatillo —residencia de los estratos socioeconómicos altos— no existen salas de valor patrimonial convertidas en templos: el último es un territorio reciente, y en el primero todas fueron demolidas por la presión inmobiliaria.

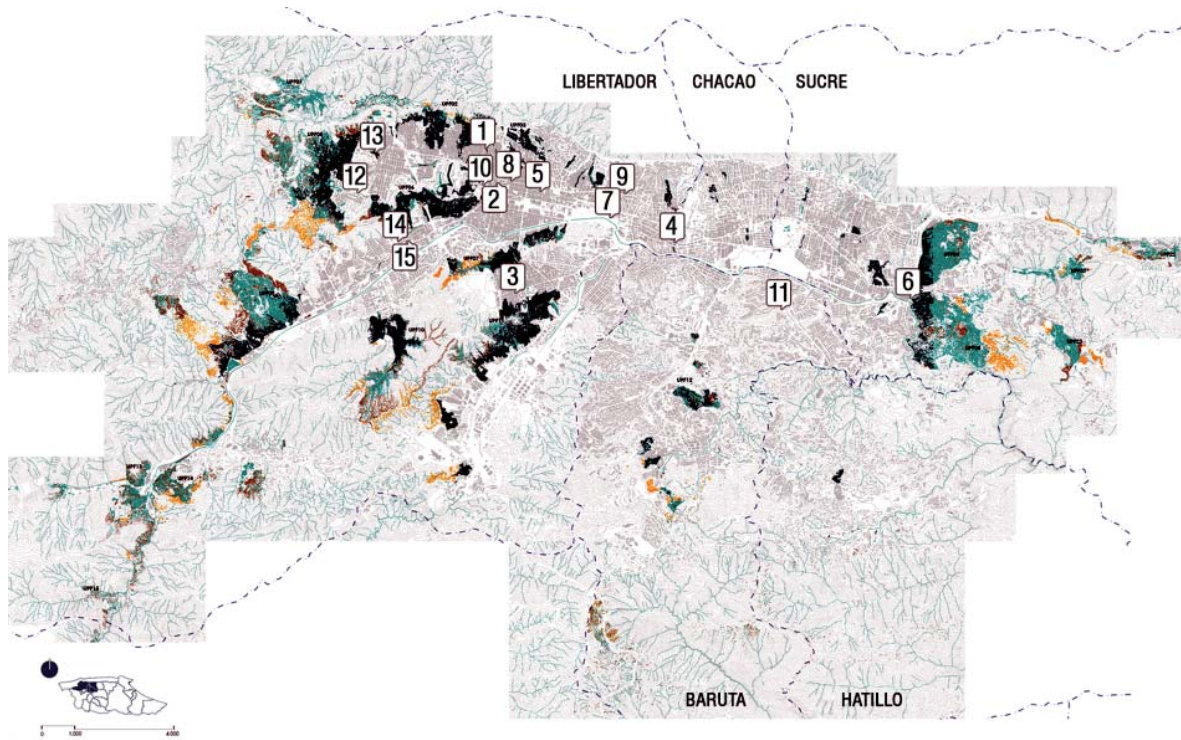
Otra posible singularidad del caso caraqueño es que la mayoría de las salas transformadas en templos evangélicos se ubican en importantes centralidades urbanas: cuatro de ellas están en el casco histórico de

la ciudad; dos en plaza Venezuela y Chacaíto, puntos nodales de la expansión urbana; siete se encuentran en los núcleos de grandes zonas populares, como San Juan, Catia, La Pastora, El Cementerio y Petare (la favela más grande del país). Solo dos están en zonas de menor densidad, en Los Caobos y El Cafetal, barrios de clase media, al este de la ciudad. Asumiendo que en todos los casos se mantuvo el aforo original, podemos estimar que las salas convertidas en iglesias cuentan con 10.160 asientos, casi la misma cantidad que el total de butacas actualmente disponibles en las salas de cine en funcionamiento.

De la lista de cines convertidos en templos religiosos, seleccionamos tres casos de estudio que nos permitirán capturar diversas perspectivas pertinentes a los fines de esta investigación: el cine Lincoln (de autor desconocido, 1950), el cine Broadway (Alayeto Bled, 1951) y el Mini Teatro del Este (Martín Vegas y José Miguel Galia, 1955). El Lincoln, quizá fue el primer cine de escala parroquial en Caracas rescatado por el uso religioso; el segundo, un edificio emblemático que representa la transición del cine independiente a las franquicias, de gran aforo y valor patrimonial, ubicado en un importante corredor urbano (el bulevar de Sabana Grande); y el tercero, es significativo por su singular ubicación en un conjunto arquitectónico de uso corporativo (la Torre Polar) (Mapa 03).

CINE LINCOLN - IGLESIA EVANGÉLICA PENTECOSTAL LAS ACACIAS

Construido en 1950, el Lincoln estuvo activo en el circuito entre 1951 y 1977. Ocupa la totalidad de una pequeña manzana en una sola edificación, con la sala al centro y locales comerciales ubicados en los costados. Se sumaba al equipamiento de una nueva urbanización obrera —Prado de María—, y fue de los primeros cines construidos en Caracas a escala vecinal. «Los cines de barrio aparecieron mayormente durante la guerra, en los desarrollos populares más densos, respondiendo al crecimiento de Caracas (...) Estos cines en su mayoría, no fueron tomados en cuenta en este análisis, ya que surgieron como medio de entretenimiento local, pasando las películas después de que estas habían sido estrenadas en los



Mapa 03. Salas de cine ocupadas por Iglesias evangélicas en Caracas (2017).

1. Cine Granada (1950) - Iglesia Cuerpo de Cristo.
2. Cine Junín (1950) - Centro de Orientación Cristiana El Nuevo Pacto.
3. Cine Lincoln (1951) - Iglesia Evangélica Pentecostal Las Acacias.
4. Cine Broadway (1952) - Iglesia Universal.
5. Cine Imperial (1952) - Centro Cristiano Imperial.
6. Cine Encanto (1955) - Iglesia Universal.
7. Mini Teatro del Este (1963) - Movimiento de Unidad Cristiana.
8. Cine Central (1968) - Iglesia Universal.
9. Cine Prensa (1970) - Iglesia Seguidores de Jesucristo.
10. Cine Rívoli (1973) - Iglesia Pentecostal Dios es Amor.
11. Cine Santa Sofía (1973) - Ministerio Internacional Rocío del Espíritu Santo.
12. Cine Propatria 1 y 2 (1976) - Iglesia Universal.
13. Cinema Lago (1979) - Iglesia Universal.
14. Cine Molinos (1980) - Centro Cristiano Pentecostal Caracas.
15. Cine San Martín (1981) - Iglesia Universal.

cines del Centro. La mayoría de estos cines careció de interés arquitectónico y solo tienen el encanto del recuerdo sentimental» (Sidorkovs 1994, 151).

La obra original era un simple galpón fabricado en estructura metálica, oculto por un frontis escalonado de mampostería dividido horizontalmente por una larga marquesina sobre cinco aberturas iguales de acceso, y bajo tres altorrelieves de precaria factura. Tan elemental es su diseño que le clasificaremos simplemente como racionalista. Sidorkovs hace una vaga descripción del interior: «patio en tres secciones, con butacas de asiento acolchonado y respaldar de madera. El escenario era una tarima amplia con dos secuencias de columnas en hilera en los laterales, que se iban cerrando hasta encuadrar la pantalla» (153).

La edificación fue clausurada, y ocupada tres años después por la congregación del pastor Ingve Olson, activa desde años antes en el sector. Olson —estadounidense proveniente de Las Asambleas de Dios— relevó a Georges Bender (según Pollak-Eltz, pionero del protestantismo en Venezuela) y fundó la primera Iglesia Pentecostal de Caracas, en Catia. Su hijo Samuel actualmente dirige la Iglesia de Las Acacias y también preside el Consejo Evangélico de Venezuela. Miembros de la Iglesia atestiguan el avanzado deterioro de la estructura —posible causa de su abandono— en sus inicios, revertido tras sucesivas intervenciones que —con excepción de la fachada— han respetado sus rasgos originales. Por razones obvias fueron eliminados de aquella los altorrelieves, luego revestida con ladrillo y piedra proyectada, adicionada una rampa y rejas perimetrales de seguridad. La sala fue incorporada a la lista de edificaciones patrimoniales del municipio, como parte de una acción gubernamental que amenazó con desalojar a esta y otras iglesias radicadas en el país.

En el interior la intervención ha sido de orden técnico: aire acondicionado, iluminación, imagen y sonido complementan la vivencia del espacio durante el culto, musicalizado y transmitido en vivo por la emisora radial y la página web de la Iglesia. La ocupación de esta sala representó un importante salto de escala para ésta —una de las congregaciones de mayor tradición e influencia en la ciudad—, cuyo impacto ha sido altamente positivo sobre el lugar,

perceptible desde el orden, seguridad y limpieza de sus inmediaciones y la masiva asistencia a los cultos. La Iglesia ofrece tres servicios dominicales, que superan el aforo original de 1.288 personas gracias al reemplazo de las butacas individuales por bancos corridos traídos de EEUU. Las normas de seguridad e incendios son estrictamente respetadas, controlando la disposición de los feligreses de forma que no obstaculicen las vías de escape (esta práctica, muy resaltante para la informalidad criolla, se repite en todas las iglesias visitadas).

Además del culto, la Iglesia realiza actividades culturales, recreativas y asistenciales de servicio a la comunidad, establecidas en construcciones aledañas que se han adquirido para tales fines (Fig. 16).

CINE BROADWAY - IGLESIA UNIVERSAL (SEDE NACIONAL)

Inaugurado en 1951, el Broadway fue diseñado por los españoles José Alayeto y Pedro L. Bled en paralelo con el cine-edificio Imperial, también convertido ahora en templo evangélico. Ambos redefinieron —bajo la asesoría de Andrés Radonski, emigrado polaco que luego controlaría la mitad de la distribución y exhibición cinematográfica en Venezuela— el concepto del cine de estreno en Caracas, especialmente aquél, por su ubicación estratégica en la confluencia de los municipios Libertador y Chacao. El discreto estilo *Streamline* de esta edificación cerraba visualmente la última esquina de la calle Real (luego avenida Lincoln, ahora bulevar de Sabana Grande): una caja hermética, con aforo para 840 personas, un cuerpo bajo de locales y marquesina curvado en la esquina. En el interior, acabados de lujo, butacas *push back* e intervenciones artísticas como esculturas de un joven Cornelis Zitman.

Como otras salas de gran tamaño, fue adaptada al formato multicine con una intervención que deformó su volumen, aunque conservó el interior de la sala existente. Igualmente abandonada, fue la última sala de cine activa integrada al tejido urbano. En el apogeo de su bum mediático (la iglesia fue ampliamente publicitada, ocupando las franjas *latenight* y madrugada en televisoras nacionales, contó incluso con un medio impreso, *Noticias populares*, y su propia



estación de radio), fue ocupada en el segundo lustro de este siglo por la Iglesia Universal del Reino de Dios. Un enorme letrero, con letras góticas e iluminación LED, ocupó horizontalmente toda la fachada sobre la marquesina, y bajo ella, la pared exterior fue recubierta en granito. La persecución oficial que en un momento apuntó a ésta y otras Iglesias es la causa probable de que hayan adoptado luego un perfil bajo: un discreto letrero bajo la marquesina es ahora su señal de identificación.

Si la intervención externa de la iglesia fue mínima, transformó radicalmente la superficie interior según su política de estandarización del espacio de culto, a lo que debemos sumar la búsqueda sistemática de estructuras de gran aforo, siendo las salas de cine una de sus prioridades: además de las seis ocupadas en Caracas, la Iglesia Universal cuenta dieciocho salas de cine en el interior del país. Sin embargo, tampoco podemos achacar a este curioso *modus operandi* —que replica de algún modo el de las franquicias— el daño patrimonial al Broadway, por cuanto declaran haberlo encontrado desmantelado, siendo motivo de especial controversia el incierto destino de las obras de Zitman.

Apartando lo anterior, se conserva la concepción y funcionamiento original de la estructura. En una entrevista de prensa, un líder de la congregación señaló «que la Iglesia respetó al cine por ser un patrimonio cultural de Caracas y considera que el grupo religioso lo salvó de la desidia a la que estuvo sometido como edificio abandonado» (Hernández 2013). Debemos reconocer que su presencia y actividad han revertido parcialmente la depauperación de la zona —no intervenida por la renovación reciente del bulevar—, especialmente por la vigilancia y movilización permanente en torno a la iglesia, siempre abarrotada en los servicios dominicales (Fig. 17).

Fig. 16. Cine Lincoln, Caracas, 1951; estado actual.
 Fig. 17. Oficina Alayeto Bled (José Alayeto y Pedro L. Bled). Cine Broadway, Caracas, 1951; estado actual.
 Fig. 18. Martín Vegas y José Galia. Teatro del Este, Caracas, 1955; interior original e interior actual.

TEATRO DEL ESTE - MOVIMIENTO DE UNIDAD CRISTIANA (MINISTERIO INTERNACIONAL PRÍNCIPE DE PAZ)

Último cine de Caracas concebido como una edificación independiente (Sidorkovs 1994), originalmente fue teatro, y así inaugurado en 1955. Problemas de acústica motivaron su casi inmediata conversión en cinematógrafo, incorporando la tecnología *Cinerama* al circuito de cine caraqueño. Forma parte de la Torre Polar, obra de Vegas y Galia representativa de nuestra mayor virtud: el cosmopolitismo. La participación del ingeniero italiano Riccardo Morandi, el uso pionero del *courtain-wall*, las reseñas de H.R. Hitchcock en su venerado «Latin American Architecture, since 1945» en *Architectural Design* y *L'Architecture d'Aujourd'hui* refrendan su indiscutible valor arquitectónico.

La universalidad del proyecto se abre en escisiones sincréticas: la alta modernidad de la torre se contrapone al brutalismo nórdico del basamento-sala, diverso a su vez del interior resuelto en clave de tardomodernismo norteamericano. El cine sufrió los embates de la evolución de su contexto: plaza Venezuela fue prontamente desplazada de su estatus como nuevo centro de la ciudad, y la aparición de nuevos cines en el éste fue mermando el protagonismo de la sala. Apostando a su revitalización, a principios de los 80' fue objeto de una respetuosa intervención, que transformó el balcón en dos pequeñas salas de cine y el resto en área comercial (el aforo se redujo de 1.242 a 472 butacas). Pero ello tampoco impidió su cierre algún tiempo después.

Sorprende este caso por la relevancia económica de la torre, propiedad del principal grupo de empresas de alimentos y bebidas del país, y la coexistencia de actividades aparentemente tan dispares en un área urbana intensa. La presencia de la religión en este espacio ha sido irregular: primero fue ocupado por la Iglesia Universal —aproximadamente en el año 2007—, luego abandonado y desde el 2013 retomado por el Movimiento de Unidad Cristiana. También es singular la dinámica de este grupo, que funciona en una de las pequeñas salas. Su estructura corresponde a una coordinación de agrupaciones religiosas de carácter gremial (entre ellas se encuentran pequeñas

congregaciones locales, organizaciones regionales, grupos de profesionales como la Asociación Civil de Médicos Cristianos de Venezuela, centros de formación religiosa, incluso un Consejo Pastoral Evangélico de la Fuerza Armada Bolivariana) que contiene al Ministerio Internacional Príncipe de Paz —la Iglesia residente de esa sala—. Por tanto, el uso del espacio se orienta por igual al culto y las reuniones organizativas, razón que sumada a sus dimensiones restringe la asistencia, la intensidad del uso y el tipo de público (Fig. 18).

¿CELA TUERA CECI?

El rescate de las salas de cine es apenas una manifestación de la expansión contemporánea del protestantismo, que solo invoca nuestra mirada por tocar un pasado y una actividad que nos son caras. Si la modernidad —como dijera Josep Quetglas— es la prehistoria sentimental de nuestro tiempo, quizá los cines sean sus Lascaux o Altamiras. Más allá de la nostalgia del celuloide y otros sucedáneos de la cultura contemporánea, debemos observar este resurgir religioso como un fenómeno de mayor alcance, cuyas repercusiones llaman a preguntarnos no sólo por el futuro de la arquitectura religiosa, sino por las implicaciones culturales —incluso políticas—, los imaginarios, urbes y sociedades en este aparente trasvase del cristianismo en Iberoamérica.

¿Son las salas de cine las catacumbas (igual que aquéllas, reciclajes arquitectónicos) de nuestra civilización crepuscular? No lo sabemos aún. A lo sumo podemos, inversamente a Frollo —*alter ego* de la precoz sensibilidad de Víctor Hugo ante el patrimonio—, especular sobre la posibilidad de que la arquitectura recupere su papel civilizador, ahora sobre la pantalla. La religión, como la modernidad, es un proyecto inacabado. Como en el cine, sus milagros se verifican en la comunión de significados entre continente y contenido, y esta comunión jamás dejará de ser un acto social, como presencia del espíritu en el espacio. «El verdadero constructor, el arquitecto, puede construir los edificios más útiles porque conoce todo lo relativo a los volúmenes. De hecho, puede crear una cajita mágica que contenga todo lo que vuestro corazón pueda desear. Escena-

rios y actores materializan el momento en el que la cajita mágica aparece; la cajita tiene forma cúbica y lleva en sí cuanto es necesario para realizar milagros, levitación, manipulación, distracción, etc. El interior del cubo está vacío pero vuestro espíritu inventivo lo llenará con todo aquello que constituya vuestros sueños...» (Le Corbusier 1965, 170).

En síntesis, la institucionalidad de la preservación patrimonial no ha tenido particular interés por esta masiva presencia de salas en las ciudades, y su deterioro ha sido progresivo. Sin embargo, debido a sus escalas y localizaciones, su demolición no ha resultado inmediata; fue —y todavía es— una lenta agonía, debido a su baja rentabilidad, y solo se han salvado provisionalmente como garajes, comercios, salas de entretenimientos y —entre ellos y quizá más notables ejemplos— templos evangélicos, que actualmente construyen una nueva identidad en el imaginario colectivo.

El protestantismo revolucionó en muchos sentidos la concepción del dispositivo arquitectónico; revolución que plantea una concepción dual de su propia edificación, abierta —más que cualquier otra confesión religiosa— al cambio y la adaptación. Por cuanto Dios no habita ningún templo, la edificación destinada al culto puede ser un monumento —una construcción magníficamente concebida para un acto elemental, la reunión— o simplemente el vacío significativo que rodea a la congregación: «Donde hay dos o tres reunidos en mi nombre, Yo estoy en medio de ellos» (Mateo 18:20). Quizá esto explique —y los ejemplos así parecen demostrarlo— la dualidad material y simbólica inherente a estos insólitos reciclajes: la complejidad polisémica que resulta del encuentro de la memoria construida, la solemnidad de la nueva función y los dispositivos técnicos necesarios para su operación y actualización.

REFERENCIAS

- Abba, Artemio. 2003. *Cine y Ciudad del Siglo XX*. Buenos Aires: FADU.
- Ávila Gómez, Andrés. 2012. Las salas de cine en las publicaciones de arquitectura (1910-1920). *ARKA Revista de Arquitectura* 3:34-43.

- Barrios, Guillermo. 1992. *Inventario del olvido*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Becherer, Richard. 1996. «Le Film Guild Cinema». En *Frederick Kiesler* (catálogo de la exposición), 35-65. Paris: Centro George Pompidou.
- Beck, Ulrich. 2000. *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Beck, Ulrich. 2009. *El Dios personal: la individualización de la religión y el espíritu del cosmopolitismo*. Barcelona: Paidós.
- De Moura, Eduardo. 2011. «A indústria cultural evangélica». En *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH.
- De Moura, Eduardo. 2013. *A mcdonaldização da fé. O culto como espetáculo entre os evangélicos brasileiros* (Tesis doctoral). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis (Brasil).
- Hernández, Jorge. 2013. «Expropiar también afecta a las iglesias». *Diario El Universal*, 17 de mayo.
- Hugo, Víctor. 1945. *Nuestra Señora de Paris*. Buenos Aires: Sopena.
- Korn, Francis. 1974. *Buenos Aires. Los huéspedes del 20*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lacloche, Francis. 1981. *Architecture des cinémas*. Paris: Éditions du Moniteur.
- Le Corbusier. 1965. *Obras Completas. Tomo VII*. Zurich: Les Éd. D'Architecture.
- Pollak-Eltz, Angelina. 1998. *El pentecostalismo en la América Latina entre tradición y globalización*. Quito: Abya-Yala.
- Sarlo, Beatriz. 2009. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sato Kotani, Alberto. 1983. «Un simulacro urbano». *Punto* 63:24-35.
- Sidorkovs, Nicolás. 1994. *Los cines de Caracas en el tiempo de los cines*. Caracas: Armitano.
- Vidal Rojas, Rodrigo. 2012. *Entender el templo pentecostal: Elementos, fundamentos, significados*. Santiago de Chile: CEEP/USACH.
- Vidal Rojas, Rodrigo. 2015. «Adaptación e invención sostenibles en el diseño del templo evangélico chileno». *Arquitectura y Urbanismo* 36(2):77-92.
- Weber, Max. 1969. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona: Península.

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

- Fig. 01-15. Archivo de los autores.
- Fig. 16. Barrios, 1992.
- Fig. 17-18. Sidorkovs, 1994.
- Mapas 01-03. Archivo de los autores.