

# Cines en Lima: del apogeo al presente. Presencia e imagen de la sala única en la ciudad

*Víctor Mejía Ticona*

Entre finales del siglo XIX e inicios del XX Lima experimentó un proceso de modernización que transformó diversos aspectos de su dinámica y espacialidad urbana que dejó atrás algunos usos y elementos que permanecían, incluso, desde su etapa colonial. Entonces, las antiguas calles empedradas fueron reemplazadas por vías asfaltadas, las acequias que conducían los desagües de manera expuesta cedieron su lugar a las tuberías de fierro, las farolas de gas o kerosene fueron sustituidas por el alumbrado eléctrico, a la vez que algunas grandes avenidas introdujeron una nueva escala urbana y nuevos conceptos en torno a la vida en la ciudad. En aquel contexto modernizante se recibieron inventos como el teléfono y el automóvil y, por supuesto, también llegó el cine y con él las salas cinematográficas.

Para acotar el caso de los cines en Lima se ha optado por analizar solo el formato de la sala única, centrando la cronología en dos momentos: los años de apogeo –décadas de 1950 y 1960– y el contexto crítico que rige hasta hoy –pasado reciente y presente–. A la vez, se ha orientado el enfoque desde un estudio tipológico, lo que implica una mirada panorámica que no se detiene en casos particulares, sino que pondera la revisión y entendimiento de los procesos de un grupo de edificios como conjunto.

Además de las consideraciones propias de la disciplina, se ha optado por dos entradas complementarias para entender la complejidad del caso. La primera es la revisión de las salas de cine también como espacios gregarios, de intercambio, lugares que a partir de planteamientos arquitectónicos generan diversas lecturas sociales. Como afirma el arquitecto Alejandro Ochoa: “El caso de las salas cinematográficas reviste un especial interés, porque ejemplifica la función social de la arquitectura. No podemos dudar que ciertos géneros arquitectónicos han sido siempre el refugio de los individuos que componen una comunidad” (Alfaro y Ochoa, 1997, p. 16).

La segunda entrada aborda el objeto arquitectónico como elemento comunicacional, específicamente a partir de la imagen urbana de su volumetría y sus fachadas. Para ello hay que considerar que

La obra arquitectónica es una experiencia abierta, en ese sentido sí abstracta, que puede suscitar una serie de emociones, sensaciones o ideas a quien la ve o la vive, pero no con la función específica de quien quiere contar o hacer entender cosas. Son asociaciones a nivel cultural, totalmente relativas, donde se cruzan lo racional con lo subjetivo, y sin un deseo específico por averiguar lo que está diciendo (Martuccelli, 2000, p. 161).



## Cines en Lima: del apogeo al presente. Presencia e imagen de la sala única en la ciudad\*

Movie Theaters in Lima: From the Boom to Present. Presence and Image of the Single Movie Theater in the City

Víctor Mejía Ticona<sup>a</sup>

Universidad Católica del Perú (PUCP)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0140-2274>

<sup>a</sup>Autor de correspondencia. Correo electrónico: [vitucho.mejia@gmail.com](mailto:vitucho.mejia@gmail.com)

### RESUMEN

El texto aborda la arquitectura de los cines en Lima en su formato de sala única entre dos momentos. El primero, el apogeo de la tipología arquitectónica a mediados del siglo XX, cuando los cines construidos en la ciudad alcanzaron su mayor trascendencia urbana, social y constructiva. Tras la debacle de las décadas de los años 1970 y 1980, el segundo momento revisado se sitúa en el pasado reciente y el panorama actual. En las últimas décadas esas antiguas salas han seguido destinos disímiles: el abandono, el cambio de uso o la demolición. Para conectar ambos momentos se presenta el trabajo fotográfico de Antar Giacomotti, quien hacia finales de los años 1950 elaboró un completo registro de fachadas de salas de cine en Lima, material exhibido en una muestra en 2008, donde sus fotos se complementaron con tomas recientes con encuadres similares. Aquellos dípticos evidenciaron el paso del tiempo, la transformación de la ciudad y el preocupante estado de estos edificios en la actualidad. Revalorizar aquel archivo fotográfico permite repensar la importancia de la imagen en la construcción de la historia, así como analizar el presente y el futuro de la tipología.

**Palabras clave:** salas de cine, Lima, apogeo, Antar Giacomotti, presente

### ABSTRACT

This paper is about the architecture of the five movie theaters in Lima that operate as a single cinema room, along two different moments. The first one is the boom of the architectonic typology in the mid 20th century, when the movie theaters built in the city reached a point of greater urban, social, and building transcendence. After their decline in the 1970s and 1980s, the second moment reviewed herein is the recent past years and current overview. In the last decades, those old movie theaters have undergone dissimilar destinies: abandonment, use change or demolition. The photographic work by Antar Giacomotti was used to link both moments. By the end of the 1950s, he did a complete record of the movie theater facades in Lima. This material was exhibited in 2008 presentation, where his pictures were complemented with recent shots taken under similar framings. These twofold pieces evinced the passing of time, the city transformation and the worrying condition of these buildings nowadays. Revaluing his photographic archive will allow to rethink how important the image is when it comes to build the history as well as to analyze both the present and the future of the typology.

**Keywords:** movie theater, Lima, boom, Antar Giacomotti, present

\* Artículo de investigación

Vol. 31, núm. 2,  
2018, ISSN en  
línea 2011-9003

Fecha de recepción:  
26 de agosto de 2017  
| Fecha de aceptación:  
09 de noviembre de  
2018 | Disponible  
en línea: 18 de  
diciembre de 2018

A su vez, como referencia de la entrada comunicacional, es posible retomar de los estudios semiológicos de Umberto Eco el argumento de que la función utilitaria de la arquitectura niega la apreciación e interpretación de su función comunicacional:

Cuando la semiótica pretende suministrar claves explicativas de todos los fenómenos culturales, el primer problema que se plantea es el de saber si la consideración de las funciones en su aspecto comunicativo nos permite o no comprenderlas y definir las mejor precisamente en cuanto funciones, descubriendo nuevos tipos de funcionalidad igualmente esenciales, y que la mera consideración funcional nos impedía ver. El examen fenomenológico de nuestras relaciones con el objeto arquitectónico ya nos indica que por lo general disfrutamos de la arquitectura como acto de comunicación, sin excluir su funcionalidad (Eco, 1994, p. 280).

Hacia el final del texto, y tras una breve revisión de la crisis de la sala única, se propone una conexión con el momento actual y las posibilidades de la imagen en la tarea patrimonial, para lo cual se aborda el caso de un importante archivo fotográfico de fachadas de cines peruanos realizado por Antar Giacomotti entre 1958 y 1960. Finalmente, a modo de conclusiones, se propone una mirada crítica al presente –y posible futuro– de la tipología en Lima.

## Génesis de la tipología, un lugar para el cine

Los primeros espacios para el cine no fueron contruidos para ese fin sino lugares adaptados con mayor o menor pertinencia, pero siempre con numerosa concurrencia. La primera función pública en el Perú fue el 2 de enero de 1897 en el Salón Jardín Estrasburgo, espacio que se situaba en el frente oeste de la Plaza de Armas de Lima. Como sucedió con aquel salón, inicialmente se adaptaron cafés, restaurantes, teatros y carpas así como cualquier espacio con una disposición acorde con el uso: de un lado, un lugar para colocar el proyector, en medio el área suficiente para albergar al público, y en el otro extremo un espacio para el *écran* (la pantalla).

De aquellos, los locales teatrales fueron los que mejor se adaptaron al uso por su disposición espacial, la distribución de sus localidades y butacas, así como por su capacidad<sup>1</sup>. Ciertamente, la tipología de las salas de cine tuvo en los teatros decimonónicos su principal referente arquitectónico. Las carpas adaptadas del espectáculo circense, en cambio, fueron las menos apropiadas para el nuevo uso, básicamente por su escaso aislamiento acústico y lumínico del entorno urbano inmediato<sup>2</sup>. A pesar de ello, acogieron a numerosos limeños de estratos populares. Luego, en las primeras décadas del siglo XX, los locales adaptados cedieron su lugar a salas de cine diseñadas y construidas como tales. La primera en Lima, y en el Perú, fue el Cinema Teatro en 1909, ubicada entre las calles Belén y Faltriquera del Diablo, hoy vértice suroeste de la Plaza San Martín<sup>3</sup>.

Desde la década de 1910 se conjugaban ya el carácter novedoso del cine, las mejoras técnicas de los nuevos proyectores, películas que consolidaban el lenguaje cinematográfico, un negocio rentable, además del atractivo de la nueva arquitectura que las acogía. Con el Cinema Teatro se inició el formato de la sala única en Lima, tipología que empezó a extenderse a través de proyectos de diferente carácter; por un lado, cines arquitectónicamente básicos, sin mayor búsqueda o aporte, casi meros contenedores de un evento; por otro, aquellos que se presentaban más elaborados, con mayor presencia urbana y despliegue espacial, formal y ornamental. Desde entonces, y en las décadas de 1920 y 1930, la tipología se consolidó hasta llegar a su etapa de apogeo a mediados del siglo XX.

Esperemos que la gran Lima futura haga que se incluyan en los proyectos de cines a desarrollarse por los arquitectos, los acápites correspondientes a las playas de estacionamiento de automóviles en el subsuelo, amplios *halls* y salas de fumar, decoraciones interiores bien estudiadas, “cielos artificiales”, verdaderas iluminaciones indirectas, techos abovedados y tantas otras soluciones constructivas que existen actualmente, esto fuera de las innovaciones en materia de ubicación de las localidades. Hay mucho que hacer en materia de cinematógrafos entre nosotros, y confiemos en que se hará pronto y bien (Dunkelberg, 1938).

**1** A finales del siglo XIX, fueron tres los principales teatros en Lima que acogieron funciones de cine: el Teatro Olimpo (reemplazado en 1919 por el Teatro Foreo, hoy llamado Municipal), el Teatro Politeama (en pie hasta 1911) y el Teatro Principal (reemplazado en 1909 por el Teatro Municipal, hoy llamado Segura).

**2** A inicios del siglo XX fueron diversas las carpas que ofrecían funciones de cine en Lima, cuyas ubicaciones eventualmente cambiaban de acuerdo con alguna autorización municipal o con la búsqueda de mayor público. Entre otras estaban la Carpa de Santa Ana (en la Plazuela de Santa Ana, hoy Plaza Italia) y la Carpa de San Juan de Dios (en la Plazuela de San Juan de Dios, hoy frente oeste de la Plaza San Martín).

**3** El Cinema Teatro fue edificado con concreto armado, método que recién se introducía en el contexto limeño, en reemplazo del adobe y la quincha (según la RAE: Tejido o trama de junco con que se afianza un techo o pared de paja, totora, cañas). Proyectado por el ingeniero Juan Pardo, tuvo capacidad para 580 personas distribuidas en tres localidades: platea, palcos y balcones.



4 Además de instalar oficinas de distribución, los más importantes estudios estadounidenses contaban con salas para la exhibición exclusiva de sus películas. La Metro Goldwyn Mayer construyó el Cine Metro en 1936; la Warner Bros. arrendó, desde 1942, el recién inaugurado Cine Central; la Paramount hizo lo propio con el Cine Tacna, desde 1948, cuando fue renombrado como Cine Paramount Tacna.

5 El primer Reglamento de Cinematógrafos de Lima fue presentado el 25 de noviembre de 1911 y fue aprobado por el Concejo Provincial de Lima el 12 de enero de 1912. En él se incluían diecisiete artículos y una ordenanza adicional que estipulaba que, luego de aprobado el documento, se otorgaba un plazo de sesenta días para que los locales cinematográficos se adecuaran a las nuevas normas.

6 La premisa de la aplicación de materiales incombustibles urgía cuando se promulgó el primer Reglamento de Cinematógrafos de Lima en 1912. En un documento interno del Municipio se leía: “No existe un solo Cinema en la capital, en actual funcionamiento, que se ajuste a las prescripciones del citado Reglamento sobre todo en lo referente a la incombustibilidad de los materiales de construcción; y en los últimamente construidos se hace más notable esa falta, por cuanto el artículo 2o del Reglamento en vigencia indica que no podrán funcionar los que no sean construidos con materiales incombustibles y ninguno de ellos se ha sometido a esa prescripción” (Municipalidad de Lima, 1913).

7 Las cintas cinematográficas incluían el nitrato y el acetato, compuestos altamente inflamables. Eso cambió a mediados del siglo XX, cuando se introdujeron las primeras cintas incombustibles.

8 Algunas salas destacaron por su capacidad, entre ellas el Cine El Porvenir (2500 butacas), el Cine Coloso (2600 localidades)

## El apogeo: la sala de cine, objeto arquitectónico

El apogeo tipológico se gestó en tándem con el éxito del espectáculo y del negocio cinematográfico. En los años 1930 las productoras más importantes de Hollywood ya habían instalado oficinas en Lima para controlar la distribución de sus películas, tras lo cual tomaron las salas importantes para exhibirlas<sup>4</sup>. El Cine Metro, de 1936, fue construido por la Metro Goldwyn Mayer con ese fin, pero además marcó el inicio del apogeo tipológico en Lima. Fue una sala de ornamentación interior en estilo art-decó, mientras que su exterior transitaba entre el academicismo y el estilo Neocolonial, en concordancia con su emplazamiento, la Plaza San Martín. En su momento este cine marcó un hito por presentar una suntuosidad inédita a nivel local y por la elevada inversión que implicó, un millón de soles de la época.

A mediados del siglo XX las salas de cine se habían consolidado como tipo arquitectónico y muchas reunían características desarrolladas en las décadas precedentes. Una fue la relacionada con la seguridad y los materiales constructivos, preocupación capital evidenciada en el primer Reglamento de Cinematógrafos de Lima promulgado en 1912<sup>5</sup> y modificado luego en diversas ocasiones para actualizar y mejorar sus contenidos. A diferencia de los primeros años, a mediados de siglo estaba ya difundida la aplicación y el respeto de dichas normas, y si bien no todos cumplían con el reglamento, se aspiraba a ello.

Al estar Lima en una zona de alta actividad sísmica, un aspecto importante fue el uso del concreto armado en reemplazo de otros materiales menos resistentes como la madera, el adobe y la quincha. La aplicación del concreto armado en los nuevos cines fue paulatina y se generalizó en la ciudad entre las décadas de 1920 y 1930<sup>6</sup>. Asimismo, el uso de materiales incombustibles respondió al alto riesgo de incendios derivado de la composición de las cintas, las cuales eran autocombustibles en altas temperaturas<sup>7</sup>. Para situaciones como sismos e incendios, la presencia de adecuadas vías de escape estaba también reglamentada.

Las salas de cine construidas en Lima en los años 1940 y 1950 oscilaban entre capacidades de 1 000 y 2 000 espectadores, salvo algunos casos excepcionales<sup>8</sup>. Con ese rango de aforos, otro factor que se debió atender fue la comodidad de

un público numeroso congregado en un espacio restringido. Para ello se recurrió a amplios *foyers* y *halls*, distintos niveles de localidades, butacas de adecuada ergonomía, sistemas de recirculación de aire y aire acondicionado<sup>9</sup>, variantes de iluminación indirecta, acondicionamiento acústico, elementos ornamentales, acabados en interiores y mobiliario, todo ello en torno al confort. Este concepto se desarrolló inicialmente en las salas de mayor estatus, pero hacia mediados de siglo se había extendido a otros cines como algo cada vez menos accesorio.

Sin embargo, más allá de los factores mencionados, otro aspecto fue determinante para el confortable uso del espacio en cuanto a su función principal, ver una película: la adecuada disposición de las localidades y las butacas en relación con la pantalla. Como ya se mencionó, la tipología de las salas de cine retomó, en gran parte, la disposición espacial de los locales teatrales del siglo XIX, aquellos con localidades dispuestas en forma de U o herradura, con palcos laterales que eran considerados los más “favorecidos” –y eran los más costosos– por su cercanía al escenario. No obstante, uno de los cambios aplicados en los primeros años de la tipología estuvo relacionado con las distintas características dimensionales del teatro y el cine; el primero es tridimensional, se desarrolla a partir de actores, objetos y escenografías dispuestas sobre el escenario; el cine, en cambio, es una representación bidimensional e implica una relación visual distinta entre la pantalla y el público. De esta manera la disposición lateral de las localidades altas dio paso a espacios y butacas dispuestas, en gran medida, de manera frontal y ortogonal a la pantalla; aquellas localidades que fueron preferenciales en el teatro, como los palcos laterales por ejemplo, resultaban, pues, menos favorecidas en las proyecciones cinematográficas. En torno a la bidimensionalidad de la pantalla, las zonas centrales de las localidades resultaban las mejores para apreciar frontalmente una película.

De esta forma, al menos hasta la década de 1940, la mayoría de cines en Lima distribuían sus localidades entre la platea –en el primer nivel–, la galería –primera localidad alta– y la cazuela –segunda localidad alta y la más alejada de la pantalla–. Bajo esa disposición espacial la platea era considerada la localidad más favorecida, especialmente su área central de butacas en un eje ortogonal hacia la pantalla.

Aquella disposición espacial cambió en la década de 1950. La introducción y masificación de la televisión en Europa y Estados Unidos durante los años 1940 generó un impacto cultural en las sociedades de la época<sup>10</sup> así como un inicial golpe comercial al negocio cinematográfico. El cine respondió con algunos sistemas de filmación y proyección que intentaban enfatizar la evidente diferencia de escala entre la pantalla de cine y la del televisor, así como en la experiencia “espacial” y envolvente de las pantallas más grandes. En 1952 se lanzó el sistema Cinerama, que requería de tres cámaras para su filmación y de tres proyectores sincronizados durante las funciones. Ellos proyectaban sobre una pantalla curva bastante extensa, cuya disposición cóncava buscaba generar una vista panorámica de casi 180 grados. Entre otros sistemas con pantallas notoriamente anchas como el Vistavisión, el Todd-AO y el Cinemascope, se introdujeron las pantallas panorámicas de proporción 1.85:1, que se convertirían desde entonces en el formato estándar del cine.

En Lima el Cinemascope fue estrenado en el Cine Excelsior en diciembre de 1953 con la película *El manto sagrado*. El sistema Cinerama fue anunciado en el Cine República y el Cine Diamante a inicios de los años 1960 y aunque tuvieron una buena recepción inicial, las proyecciones tuvieron que suspenderse a corto plazo por el alto costo de funcionamiento y mantenimiento del sistema, ello sin considerar la gran inversión que implicó modificar las salas para adoptarlo. Finalmente, como en el resto del mundo, las pantallas panorámicas fueron las que mejor se adaptaron a las dinámicas de exhibición, lo que significó un cambio importante respecto al formato precedente, de proporción 1,33:1. Aquellas nuevas pantallas implicaban una visión panorámica, lo que condujo a modificar la distribución espacial de las localidades.

En Lima la platea dejó de ser la más favorecida y costosa cuando se introdujo el concepto de *mezzanine* en la primera localidad alta, conocida hasta esa época como galería: desde allí, a mayor distancia de la pantalla, se lograba tener una visión completa y cómoda de la proyección. El concepto de la nueva localidad fue reforzado también al presentarla como la más confortable y de mejores acabados. Las nuevas salas construidas en los años 1950 adoptaron el nuevo formato, y entre ellas los cines Le París y Biarritz fueron los primeros en contar con *mezzanine*. La segunda

localidad alta, la cazuela, fue paulatinamente omitida en las nuevas salas de la época.

Si bien los factores expuestos –capacidad, localidades, adaptación espacial, seguridad, confort, etc.– tuvieron variantes y limitaciones propias del contexto local, las referencias constructivas asumidas a mediados del siglo XX en Lima provenían del extranjero, especialmente de EE. UU. Jack Fisher –director de la Compañía Constructora de Cinemas y Teatros, importante empresa local– realizaba viajes periódicos a ese país para actualizarse en el quehacer constructivo de la tipología, y declaró así en una revista local:

Me es imposible expresarles en breves frases cuan gratas impresiones he recibido al visitar locales cinematográficos tan magníficos y modernos como los que existen en EE. UU. Ya tendré oportunidad de aplicar mucho de lo que he visto en nuestro medio. Naturalmente, dentro de nuestras capacidades (*La Semana Cinematográfica*, 1944, 711, p. 1).

El apogeo tipológico y constructivo se estructuró en torno a los aspectos revisados, enmarcados en la ejecución cada vez más formal y profesional de los proyectos. A inicios de la década de 1950 se podía leer la siguiente crónica en una revista local:

Bien lejanas por cierto están las épocas en las cuales, una o más personas, imbuidas en los mejores propósitos y en un justo y humano anhelo de superación económica, se abocaban al problema de construir un local cinematográfico, sin contar para ello, como lo hemos indicado, con más respaldo que sus buenos deseos. Por entonces, trazado el plan, bastaba solamente efectuar un recorrido por las arterias céntricas de la capital, o por sus barrios densamente poblados, para hallar, sin mayores esfuerzos, un terreno apropiado para los fines perseguidos. Luego, se reunían unos cuantos miles de soles, se obtenía un crédito bancario, se inquiría por un jefe de obras más o menos capacitado, se contrataban varios albañiles, se adquirían materiales ligeros de precios igualmente ligeros y, bajo la directiva de algún plano, producto de cualquier aficionado a estos menesteres, se comenzaba la obra y se daba cima en

o el Túpac Amaru (3500 espectadores), si bien este último contó, en su localidad alta, con bancas corridas y no con butacas, lo que hacía relativo el cálculo preciso de su aforo.

9 En los años 1940 se introdujeron los equipos de aire acondicionado en algunas salas limeñas. Al respecto, en una publicación de la época se hace énfasis en diferenciarlos de los sistemas de recirculación de aire. “Algunas empresas de cinemas explotan la ignorancia del público con respecto a la ciencia, relativamente nueva, del aire acondicionado. Lo dejan en la duda y hacen confundir los simples sistemas de extracción de aire con las modernas instalaciones de acondicionamiento total, en las cuales el sistema de extracción es tan solo una de las tantas partes que constituyen el todo de ese complejo mecanismo” (*El Arquitecto Peruano*, 1943)

10 Hasta los años 1940 las imágenes en movimiento (del cine) estaban exclusivamente relacionadas con el espacio de la sala cinematográfica. Aquella “exclusividad espacial” cambiaría cuando las imágenes en movimiento (de la televisión) pudieron estar presentes también en las casas. El impacto cultural que significó aquel hecho repercutió también en los hábitos de esparcimiento de las sociedades de la época.

plazo relativamente breve. Para montar un nuevo cine no faltaba un carpintero que construyese butacas de franciscana modesta. Unos cuantos metros de género blanco para el écran, y el equipo de producción era producto, generalmente, de implementos adaptables extraídos de otras cinco o diez diferentes marcas (*La Semana Cinematográfica*, 1952, 1037-1038, p. 4).

## El apogeo: la sala de cine como espacio social

A mediados del siglo XX los cines en Lima habían ya consolidado diversos aspectos espaciales, técnicos y constructivos. Empero, otros factores conformaron también la complejidad de la tipología, como las connotaciones sociales, las cuales resultan pertinentes en torno a aquellos espacios gregarios.

Dos conceptos propios de los sistemas de exhibición en Lima eran la “sala de estreno” y el “cine de barrio”. Estos definían la prioridad en relación con las nuevas películas distribuidas: los cines de estreno difundían los títulos en un “primer circuito”, mientras que los de barrio, algunas semanas después, recogían aquellas películas en un “segundo circuito” de exhibición. Sin embargo, es posible retomar estas definiciones para analizar algunos aspectos sociales propios de las salas; en principio presentaban estrategias distintas en su acercamiento y captación de público. Situadas en lugares concurridos de la ciudad, las salas de estreno “esperaban” a los espectadores, quienes siempre transitaban por esos espacios; en ese sentido fueron emblemáticos el Jirón de la Unión, la Plaza San Martín y su entorno cercano en el centro histórico. Por su parte, los cines de barrio se “acercaban” al público al ubicarse en zonas residenciales, generalmente alejadas del movimiento comercial, lo que permitía la identificación con el entorno y la compenetración con los vecinos; situados mayormente en distritos populares en los inicios del cine, a mediados del siglo XX se extendieron también a distritos de clase media y en algunas ocasiones a zonas de mayor estatus socioeconómico<sup>11</sup>.

Bajo esas premisas de posicionamiento urbano, cada formato poseía distintas dinámicas sociales. Más allá de excepciones, en las salas de estreno solía mantenerse un correcto comportamiento, eran lugares para ver y ser visto, por

momentos una suerte de pasarela social donde podía exhibirse un traje, un modo de actuar o una compañía; era un espacio para el roce social o para el “encuentro con los pares”; generalmente estas salas poseían un importante despliegue arquitectónico. Por su parte los cines de barrio solían tener una dinámica informal, distendida y bulliciosa, que en ocasiones ameritaba el control de los agentes de policía; en cuanto a sus formas arquitectónicas, estas solían implicar menores inversiones que para las salas de estreno, por lo que se presentaban más discretas. Así, hacia mediados del siglo XX en Lima se definieron las variantes arquitectónico-sociales en la tipología.

Nuestros cines tienen, pues, algo que podríamos llamar un alma, una fisonomía característica que los diferencia a unos de otros. Que les presta matices inconfundibles. [...] Cada cine tiene su público propio, y el público a su vez, según sus gustos y condición, sabe a cuál cine debe concurrir. Esto no quita, naturalmente, que, de allá en cuando, el señor burgués se pierda en un cine [populoso] de La Victoria, ni que el deportista caiga en las ascuas de un cine del centro, donde todo le es exótico y ajeno [...] (*Cadelp*, 1934, p. 12).

Más allá de la forma en que el emplazamiento urbano podía esbozar un tipo de público, también dentro de cada sala las connotaciones sociales eran identificables. Durante las primeras décadas del siglo XX los cines podían ser asumidos como espacios “democráticos”, donde todo aquel que pagara una entrada –de precios diferenciados según la localidad, pero finalmente asequibles– podía ingresar y ser parte de una dinámica gregaria, compartida por los más pudientes en la platea y el público más popular en la cazuela. Sin embargo, la diferenciación social iba más allá del simple precio de una entrada pues, de manera táctica, cada localidad era identificada con un grupo, lo que evidenciaba una estructura de interacciones gregarias que –en la reunión y cercanía entre distintos estratos– delimitaban con más fuerza, por contraste, las fronteras sociales. Pero, como todo hecho social, aquella estructura no fue estrictamente rígida: permanecían siempre algunos espacios para la interacción más allá de clasismos o prejuicios. De igual manera, en cada localidad/estrato social podían diferenciarse subzonas y

<sup>11</sup> A mediados del siglo XX los cines de barrio se ubicaban en diversos distritos: en los populosos como la zona de Barrios Altos, el Cercado o el Rímac (con el Cine Astor y el Diana, entre otros); en los de clase media como Jesús María (con el Cine Nacional y el Mariátegui, entre otros); y también en los más pudientes como Miraflores (con el Cine Leuro y el Montecarlo, entre otros).

subgrupos: en la platea, por ejemplo, los “laterales” tenían precios más bajos que las localidades centrales. Así, otras formas de delimitación espacial iban quedando en desuso, como se rememora en una nota periodística que menciona al

[...] Cine del Pueblo, donde se reunían los guapos de todos los barrios, con sus grade-rías estilo circense llamada Cazuela, donde cada grupo de barrio tenía determinada ubicación [...] Y cuidado que alguien osase ocupar la ajena, la ‘trocatinta’ se producía de inmediato [...] (*La Semana Cinematográfica*, 1955, 1123-1124, p. 6).

Aunque no era definitiva, la disposición espacial de las localidades y la posición de un grupo con respecto al resto del público podía predisponer a ciertas conductas. Mientras que en la platea (planta baja) los asistentes estaban expuestos a la “mirada de los otros” –situación para el lucimiento o el autocontrol– en las localidades altas era posible “hacer sin ser visto”, lo que permitía comportamientos distendidos. Y en esa suerte de “clandestinidad” omnipresente en las salas radicó otro importante aspecto social de la tipología: las dinámicas entre parejas.

A mediados del siglo XX los limeños iban a los cines a ver películas, pero también a socializar, a compartir un espacio en común en busca del cortejo mesurado o las caricias de toda índole e intensidad; los intermedios en el *hall* o los momentos previos y posteriores a una función eran propicios para el intercambio social; por su parte, la oscuridad de la sala era un escenario abierto a besos y caricias, un espacio en parte cómplice y culpable; conocidas esas dinámicas entre el público, había algunas salas y horarios espacialmente propicios para el flirteo, mientras otras tenían un carácter más formal o recatado.

La condición de la sala de cine como espacio gregario la consolidó ante sus competidores comerciales, como lo fue en su momento la televisión, con cuya llegada se anunció, apresuradamente, “la muerte” del cine. Como mencionó en 1944 Murray Silverstone, vicepresidente de la 20th Century Fox:

El teatro cinematográfico no es solamente un lugar para ver películas sino también un punto de reunión, un sitio de diversión colectiva donde los espectadores unos a



otros se transmiten el calor de sus reacciones, haciendo más grata la visión del espectáculo por la irradiación que flota en el ambiente, desprendida del propio público, clima imposible de alcanzar ante la frialdad de un aparato de radio-televisión en el hogar (*La Semana Cinematográfica*, 1944, 728).

### El apogeo: la sala de cine como imagen urbana

Los mayores aforos y sus dimensiones físicas generaron que los cines ganaran mayor presencia en la ciudad: algunos alcanzaron imponente altura y volumetría<sup>12</sup> (Fig. 1). Así, más allá de su función utilitaria (la de albergar un espectáculo) o sus connotaciones sociales, estos edificios cumplieron también una importante función comunicacional:

**Figura 1.** Fotografía del Cine City Hall, 1946. Ubicado en el distrito de Breña, fue inaugurado en 1946 como uno de los de mayor altura en Lima, imponencia reforzada con sus líneas y planos verticales en estilo art-decó. Actualmente funciona como espacio de culto religioso

**Fuente:** Archivo Bleuser Boy.

**12** Las salas de mayor altura en Lima fueron los cines City Hall, Coloso y El Porvenir, que alcanzaron casi los 25 metros en su fachada principal.



13 Charles Lee (1899-1990) fue un arquitecto nacido en Chicago, EE. UU., reconocido por su trayectoria como diseñador de cines y teatros y destacado por la cantidad y calidad de sus proyectos, especialmente en los años 30 y 40.

**Figura 2.**  
*Anuncio publicitario del Cine City Hall, 1944. Además de las películas y la experiencia social, la arquitectura de los cines era parte importante de la experiencia cinematográfica. Se aprovechaba su imagen urbana, así como se anunciaban sus virtudes técnicas y constructivas*

Fuente:  
Mejía, 2007.

su imagen en el paisaje urbano fue un medio para intentar transmitir al transeúnte parte de la ilusión y la fastuosidad que caracterizaban al cine. Como sostuvo el arquitecto Charles Lee: “El espectáculo comienza desde la calle”<sup>13</sup>.

Indudablemente, aquella función comunicacional no era explícita como, por ejemplo, en un cartel publicitario; se ejercía más bien desde su potencial connotativo, donde el transeúnte, tras observar la imagen, se encargaba de transformarla en mensaje de manera inherente y subjetiva, al nivel del inconsciente, donde radicaba la eficiencia de aquella comunicación.

A mediados del siglo XX los exhibidores cinematográficos promocionaban las películas, sus actores e historias, pero enfatizaban también en la experiencia espacial y social ofrecida por la arquitectura del cine. Así, cada sala era anunciada por sus características particulares –ornamentación, fachada, dimensiones, aforo, confort, equipos, etc.– y no solo como contenedor de un espectáculo: esos elementos eran otro atractivo de la experiencia cinematográfica. Igualmente, su presencia urbana se explotaba tanto en el

escenario de la ciudad como en fotografías y dibujos publicados en revistas, diarios y material promocional (Fig. 2).

No obstante, a pesar del valor de la imagen de las salas como elemento comunicacional, desde la década de 1940 se proyectaron algunos cines integrados a edificios más grandes con usos ajenos. De esa forma se perdía su volumetría independiente y, hasta cierto grado, la lectura de sus fachadas y su presencia urbana. Algunos con aquel planteamiento fueron el Cine Tacna (1948), el Cine Le Paris (1952), el Cine El Pacífico (1958) y el Cine La Colmena (1960), entre otros. Así, entre la volumetría independiente o la integrada, un cine podía ser un hito urbano o pasar desapercibido (Figs. 3 y 4).

Otro factor en torno a la imagen de los cines en la ciudad fue su filiación estilística, principalmente reconocible en sus fachadas. En gran medida ese aspecto de la tipología reflejó lo que sucedía, a un nivel más amplio, en Lima. Hacia mediados del siglo XX eran identificables estilos como el neocolonial, el neoincaico y el neoperuano, reminiscencias del pasado retomadas a través de elementos ornamentales. Asimismo, se habían difundido, desde la década de 1930, estilos como el art-decò y el “Buque”, precedentes de la arquitectura moderna que llegó al Perú, con cierto retraso, a mediados de los años 1940. Y si bien la modernidad arquitectónica tuvo un lenguaje visual definido e identificable, su propuesta fue mucho más que un estilo o una búsqueda formal.

Igualmente, la aplicación de algunos estilos implicaba cierta identificación, como lo menciona el arquitecto Luis Rodríguez Cobos:

Lo que ocurre es una interacción entre la clase social y el estilo: una clase social se identifica por razones históricas con un estilo, luego ese estilo denota y se vuelve simbólicamente representativo de dicha clase social, en una relación dialéctica y cambiante en el tiempo (Rodríguez, 1983, p. 81).

En este contexto, el neocolonial mantuvo cierta identificación con la aristocracia limeña de la época y su aplicación tuvo presencia en diversas salas de estreno y también en algunos cines de barrio. El estilo “Buque”, por su comparativa simplicidad constructiva y su poca ornamentación, implicaba menor inversión, por lo que fue

**Cran Cine Teatro**  
**CITY HALL**

LA MAGNIFICA Y MODERNA SALA ACTUALMENTE EN CONSTRUCCION DENTRO DE LAS MAS SEVERAS EXIGENCIAS DE LA TECNICA Y EL CONFORT

UN CINE DE Suntuosidad UNICA QUE VENCIENDO OBS TACULOS Y FRANQUEANDO BARRERAS SERA INAUGURADO EN LA

**Temporada 1945**



**Figura 3.**  
Fotografía del Cine Tauro, ca. 1960, autoría del arquitecto Walter Weberhofer. La presencia urbana del Tauro (1960) se caracteriza por el dinamismo de su volumetría y la plasticidad de sus líneas; es catalogable como uno de los más importantes casos a nivel proyectual en Lima  
Fuente: Archivo Heinz Weberhofer.



**Figura 4.**  
Fotografía del Cine El Pacifico, 1958. Como parte del Edificio El Pacifico (1958) –con uso habitacional, comercial y recreacional– la sala pierde presencia urbana y se diluye el concepto de la “fachada de cine”. La única referencia es una marquesina en la parte inferior izquierda de la imagen.  
Fuente: Edificio El Pacifico, 2015.

aplicado en las salas más populosas. Con el art-decó en cambio, presente entre los cines limeños desde los años 1930, es reconocible cierta empatía conceptual con la tipología. Los estilos “neos”, por sus referencias al pasado, no plasmaban la impronta de constante actualidad propia del cine<sup>14</sup>, cosa que sí logró el art-decó con su lenguaje innovador. A su vez, sus líneas y planos verticales

reforzaban la percepción de altura de los cines, lo que reforzaba su presencia en el paisaje urbano. La arquitectura moderna, por su parte, presentó un lenguaje exento de referencias historicistas y desprovisto de ornamentación, mas ello no negó la carga comunicacional de las salas. Con los estilos mencionados el mensaje se transmitía con un lenguaje mayormente ornamental, y en

**14** Aunque los inicios del cine datan de fines del siglo XIX, en las décadas siguientes el formato siguió evolucionando, manteniendo así su carácter innovador. Además de los nuevos proyectores y sus mejoras técnicas, a fines de la década de 1920 se introdujo y popularizó el cine sonoro y desde fines de los años 1930 se pudo filmar películas a colores.



este marco la modernidad arquitectónica era casi “muda”, pero no por eso menos comunicativa en tanto referencia de una época y de una postura hacia lo nuevo.

### Quiebre tipológico, cerrando cines

Desde la década de 1960 comenzó el tránsito del apogeo a la crisis, inicialmente identificable no en la tipología arquitectónica sino en el negocio de la exhibición. Aquella crisis aún incipiente ralentizó algunas dinámicas, empezando por una sutil disminución en la asistencia. Así, a partir de 1969 se presentaron los primeros cierres de algunos cines limeños, un día a la semana, como una forma de contrarrestar la merma económica generada por la disminución del público. En los años 70 aquel parcial alejamiento se mantuvo, a lo que los exhibidores respondieron con campañas de promoción. Por ejemplo, se organizaron sorteos –de autos u otros premios– entre los asistentes, campañas impensadas e innecesarias un par de décadas atrás, en la época del apogeo del negocio.

Las salas fueron las primeras en padecer aquella irreversible menor recaudación. Así, en la década de los años 1970, el recorte presupuestal afectó primero a las partidas destinadas al mantenimiento de los cines, por lo cual se inició un lento y progresivo deterioro de sus instalaciones; los primeros afectados fueron los cines de barrio y luego también las salas de estreno. En cuanto a la construcción de nuevos cines, en la década de 1940 el promedio era de tres nuevas salas por año, con un pico excepcional en 1945, cuando se inauguraron siete. Aquel promedio de tres cines se mantuvo en los primeros años 1950 y se incrementó a cuatro entre 1956 y 1960, pero ese sostenido ritmo constructivo decreció notoriamente desde 1961: a partir de entonces el promedio fue de solo un nuevo cine por año.

Ciertamente, aquella disminución de la asistencia fue un fenómeno global que puede encontrar explicación en la fragmentación de los gustos del público y en la transformación de sus dinámicas de entretenimiento. En la década de 1960 los adelantos técnicos de algunas cámaras de filmación hicieron que estas fueran aparatos más ligeros y baratos y por ello asequibles a un panorama más amplio de creadores audiovisuales, con lo cual dejaron de ser exclusividad de los grandes estudios. Así se empezaron a consolidar

el cine de autor, el cine experimental y diversos subgéneros cinematográficos, lo que trajo consigo cierta fragmentación de los gustos del público. En aquel nuevo panorama que se empezaba a conformar resultaba cada vez más difícil llenar salas para 1 500 o 2 000 espectadores.

En el nivel local los exhibidores responsabilizaron de la crisis a algunas medidas tomadas durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), leyes relacionadas con el control de precios de las entradas y con la obligatoria exhibición de producción nacional en alternancia con la producción foránea. Ya en la década de 1980 diversos aspectos de la realidad nacional intensificaron la crisis del negocio y la tipología: la guerra interna del terrorismo, la inseguridad ciudadana y la intensa crisis económica<sup>15</sup>. Los efectos comerciales de la televisión y los sistemas de video reproducción como el VHS o el Betamax se sumaron a aquel contexto. Al respecto, Javier Protzel puntualiza:

Por cierto, el desarrollo de la televisión explica mucho, aunque la pantalla chica sea menos una alternativa para ver largometrajes que una señal del repliegue común en muchos países hacia el espacio privado del hogar. El auge del cine en casa es un fenómeno más reciente. Según lo percibió hace unos años Octavio Getino (“A mayor industrialización, menor concurrencia [al cine] y viceversa”), la exhibición cinematográfica en el Tercer Mundo habría sido preservada a lo largo de los setenta por la exigüidad del equipamiento televisivo y el uso más intensivo del espacio público, a diferencia de la aspiración a la autonomía de los hogares prósperos del Primer Mundo (Protzel, 1995, pp. 117-118).

Así, aquel proceso de crisis tipológica se inició sutilmente en los años 1960, empezó a consolidarse en la década de 1970 y fue patente y álgido durante los años 1980 y 1990. El cierre de muchas salas fue sintomático de ello: a mediados de los años 1970 Lima alcanzó a tener casi 130 cines funcionando, la cifra se redujo a 115 en 1980 y llegó a solo 75 a inicios de los años 1990; el formato de la sala única resultaba disfuncional y no logró adaptarse a los nuevos requerimientos del público ni a los cambios en las dinámicas recreacionales.

<sup>15</sup> En los años 1980, y hasta inicios de los 90, el Perú atravesó un sangriento conflicto armado generado por los grupos terroristas Sendero luminoso y MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). A su vez, aquel contexto se agudizó con la devastadora crisis económica del primer gobierno de Alan García (1985-1990), cuando se inició un proceso hiperinflacionario controlado recién en 1992.

<sup>16</sup> Antar Giacomotti Reyter nació en La Merced, provincia de Chanchamayo, departamento de Junín, el 23 de abril de 1905. Su padre –Giuseppe Giacomotti Pelfini, italiano– y su madre –Victoria Reyter de Giacomotti, francesa– se conocieron en el Perú cuando sus familias llegaron como inmigrantes desde Europa, a finales del siglo XIX. Aunque el matrimonio Giacomotti-Reyter se asentó en La Merced, Antar Giacomotti viajó a Lima para cursar estudios, donde se radicó de manera definitiva.

Desde la arquitectura la respuesta en Lima llegó hacia finales de los años 1990 con la introducción de los primeros multicines, formato vigente y exitoso desde aquellos años. En la actualidad casi ningún cine del formato de sala única sigue proyectando en Lima, limitándose solo a las películas pornográficas.

## Antar Giacomotti: la memoria de las imágenes

La impronta urbana de las salas limeñas alcanzó su esplendor a mediados del siglo XX durante el punto más alto del apogeo tipológico. De aquel tiempo a esta parte han pasado más de 50 años y para la recuperación de aquella memoria visual es necesario recurrir a las imágenes, sean apuntes, dibujos, fotografías o registros en cine o en video.

En el tránsito de los años 1950 a los 1960, Antar Giacomotti<sup>16</sup> realizó un trabajo estadístico en torno a los cines en el Perú: levantó datos como ubicación, año de inauguración, aforo, entre otros, información que complementó con un registro fotográfico de las fachadas de casi doscientas salas, más de cien de ellas limeñas. Así conformó una mirada al apogeo de aquellos edificios, revisión que, por su momento histórico y su extensión cuantitativa, cobra un especial valor en la actualidad. Otra virtud del trabajo de Giacomotti fue su atención irrestricta a todas las salas, sin diferenciarlas por estilos, ubicación, antigüedad ni estatus, y de esta manera cubre un vacío importante. Las referencias fotográficas disponibles en revistas o publicaciones de la época se orientaron, casi siempre, a las salas de estreno o a aquellos proyectos de sobresaliente calidad; los cines de barrio, más discretos y de menor despliegue arquitectónico, no captaron la atención de comunicadores ni estudiosos. Por el contrario, el registro en mención intentó incluir todas las salas. No obstante, Giacomotti no fue un fotógrafo profesional, su entusiasmo era el de un aficionado y a eso responde la variable calidad técnica o el desbalance compositivo de algunas de sus imágenes. A pesar de ello es incuestionable el gran valor documental que tienen hoy sus fotografías.

Aquel material, hallado en la Biblioteca Nacional del Perú, fue recuperado y difundido a través de *Presencias inadvertidas / Ausencias evidentes – Salas de cine limeñas, 50 años después*, muestra fotográfica presentada en Lima

entre julio y agosto de 2008, y que siguió una ruta itinerante por otras ciudades del Perú entre 2009 y 2010<sup>17</sup>. La propuesta consistió en 79 dipticos, cada uno con una fotografía realizada por Antar Giacomotti (entre 1958 y 1960) acompañada por una toma reciente (2008) del mismo edificio, con el mismo ángulo y encuadre, a cargo de tres reconocidos fotógrafos profesionales: Gladys Alvarado, Edi Hirose y Ricardo Yui. Los dipticos definieron entonces, con medio siglo de diferencia, dos miradas, dos versiones de un mismo edificio en épocas distintas. Las 79 fotografías fueron elegidas por la importancia de la sala representada, por el contenido complementario de la imagen –mobiliario urbano, transeúntes, autos, entorno inmediato, etc.– por consideraciones distritales, además de factores técnicos y compositivos. Siguiendo la cromática de Giacomotti, en las fotos recientes se optó por el blanco y negro en pos de la objetividad comparativa y para evitar así un mayor peso visual en las imágenes a color.

Además de las realidades urbanas distintas, en los dipticos se evidencia el paso del tiempo a través de los cines. Primero se observan vistas de las salas retratadas en su apogeo y luego las fotos recientes nos muestran que algunas subsisten cerradas y abandonadas, muchas han cambiado de uso, mientras que otras han sido demolidas. Precisamente el título de la muestra, *Presencias inadvertidas / Ausencias evidentes*, enfatiza en un factor contradictorio y reconocible en las imágenes: muchos cines pasan inadvertidos en la ciudad por su adaptación a un nuevo uso o por la mirada cotidiana que los “mimetiza”; por otro lado, la demolición y la ausencia le dan a un cine efímera notoriedad en algún medio de prensa o en la nostalgia de algún antiguo *habitué*. Así, aquel discurso fotográfico es un nexo visual entre la época del apogeo tipológico y el crítico estado actual, un salto temporal-urbano a través de las imágenes.

## El formato de la sala única hoy. ¿Y mañana?

Consolidados los multicines como formato vigente, los cines de sala única afrontan hoy un panorama crítico en Lima y en él oscilan entre cuatro destinos. Uno ha sido seguir proyectando, pero ya no películas de cartelera sino cine pornográfico. El género no es cuestionable pues, como otras, estas son películas para mayores de edad,

Fue aficionado a la música –tocaba violín, piano y acordeón–, la fotografía, la filatelia, el coleccionismo y a investigar temas diversos, entre ellos, las salas de cine. De personalidad extrovertida, se casó en el Perú y envió dos años después. Falleció en Lima, en febrero de 1986.

<sup>17</sup> La muestra fotográfica *Presencias inadvertidas / Ausencias evidentes – Salas de cine limeñas, 50 años después* se exhibió por primera vez entre julio y agosto de 2008 en las galerías Raúl Porras Barrenechea (Miraflores, Lima) y El Ojo Ajeno (Miraflores, Lima) simultáneamente. Se presentaron 158 fotografías a modo de 79 dipticos, cada uno conformado por una fotografía de época (ca. 1960) autoría de Antar Giacomotti, y otra de un registro reciente (2008) a cargo de Gladys Alvarado, Eduardo Hirose y Ricardo Yui. La investigación y curaduría estuvo a cargo de Víctor Mejía. Posteriormente, la muestra siguió un recorrido itinerante en Lima y en el interior del Perú. Los lugares de exposición fueron: Cinematógrafo de Barranco (Barranco, Lima, febrero-abril de 2009), Galería de la Municipalidad de Lince (Lince, Lima, julio-agosto de 2009), Galería de La Casa de la Emancipación (Trujillo, La Libertad, marzo de 2010), Dirección Regional de Cultura de Lambayeque (Chiclayo, Lambayeque, mayo-junio de 2010), Galería de Arte del Instituto Cultural Peruano Norte Americano (ICPNA) – Región Centro (Huancaayo, Junín, septiembre-octubre de 2010).



en este caso con imágenes de sexo explícito; lo que sí resulta lamentable es la forma en que se presentan aquellas funciones, en condiciones de insalubridad e inseguridad, donde incluso se llega a ejercer el comercio sexual en la penumbra de la sala o en los ambientes complementarios. De manera fluctuante por las eventuales inspecciones municipales y clausuras temporales, cines como Le Paris, Lido, Tauro, Ritz y Colmena han funcionado como salas de cine pornográfico.



**Figuras 5.**  
*Cine Azul, ca. 1960*  
Fuentes:  
Antar Giacomotti.

**Nota:** díptico comparativo del Cine Azul. Los cambios de uso han permitido que algunas salas se mantengan aún en pie. Al igual que otros cines, el Azul (1941) fue adaptado para funcionar como espacio de culto religioso.

**Figura 6.**  
*Cine Azul, ca. 2008*  
Fuentes:  
Ricardo Yui.



**18** Hasta la actualidad han sido demolidos en Lima los cines Alcázar, Excelsior, Broadway, Florida, Leoncio Prado, Colina, Varela, Bolívar, Estrella, Brasil, Primavera, Odeón, Biarritz, Balta, ídolo, Leuro, Columbia, Visión, Ambassador, Independencia, Montecarlo, República y Cinelandia, entre muchos otros.

instalaciones (Figs. 7 y 8). En un cine cerrado las imágenes son las del olvido, es un escenario dramático para cualquier cinéfilo o amante de la arquitectura, pero es también un retrato crudo y realista de la inacción ante una problemática patrimonial ignorada en Lima. El abandono hace a una sala muchas veces irreconocible; a pesar de ello persiste la esperanza de una anhelada, aunque poco probable, recuperación del inmueble. En cambio, el camino de la demolición resulta sí, irreversible.

Muchas veces demoler una sala es la opción más rentable para los intereses económicos de un propietario, intereses válidos en un escenario de respeto por la propiedad privada. Aquellos antiguos cines están ubicados en zonas residenciales (los de barrio) o en espacios céntricos de la ciudad (los de estreno), emplazamientos atractivos en la vorágine constructiva que atraviesa el Perú en la década reciente, que ha revalorizado los terrenos. En ese sentido, mantener un cine inactivo implica nula rentabilidad y elevados arbitrios e impuestos prediales (por su extensa área). Por esto el camino de la demolición responde a una lógica comercial y resultaría injusto culpar de todo a los propietarios por su “poca conciencia patrimonial” o por una “desmedida ambición económica”. Desde hace ya dos décadas el ritmo de demoliciones es preocupante y es fácil avizorar que en dos o tres lustros quedarán muy pocas salas en pie, casi como “objetos de museo”, referentes de una tipología en extinción<sup>18</sup> (Figs. 9 y 10).

El formato arquitectónico de la sala única nació y se consolidó rápidamente pero también fue corto su período de vigencia, no más de ocho décadas. Como ya se mencionó, la llegada de los multicines fue resultado de la disfuncionalidad de aquellas salas y surge así una pregunta urgente: ¿qué hacer con aquellos cines? Su preservación es importante pues son testimonio de una forma de ver cine y de hacer arquitectura, nos remiten a una época de la ciudad y son, además, un signo cultural. Sin duda no todos los edificios de la tipología son valiosos como despliegue proyectual, seguramente solo algunos pueden aspirar al estatus de referentes de diseño, pero sí resulta imprescindible clasificar y definir cuáles son aquellos que, por valía arquitectónica, histórica o cultural, merecerían ser considerados intangibles. Tras definir ese aspecto, es la institucionalidad del Estado la que debería actuar para declarar patrimonio de la ciudad a aquellos cines, no sin

antes revertir una incongruencia conocida en el contexto local: poseer un inmueble patrimonial no es, ni lejanamente, un beneficio o motivo de orgullo, por el contrario, implica una serie de trabas logísticas y burocráticas. Además, resultaría pertinente que los posibles usos nuevos de aquellos cines estuvieran orientados hacia dinámicas gregarias en torno al arte y la cultura, funciones que sintonizarían con el que fue el uso original del inmueble. A su vez sería conveniente que aquellos proyectos se promovieran en ámbitos institucionales, privados o estatales: viabilizar y administrar una empresa de gran envergadura resulta más viable con la logística de una institución, aunque ello no descarta la valiosa iniciativa de un privado o un grupo de inversionistas particulares.

En un contexto de revalorización patrimonial cobran valor capital registros fotográficos como el de Antar Giacomotti, medios para recuperar la memoria visual de aquellos cines que ya no existen o que han sido severamente modificados. Por la evolución del cine, del mercado cinematográfico y de la tipología arquitectónica, el formato de sala única dejó de construirse hace ya muchos años y de esta manera los cines que permanecen en la ciudad se vuelven, conforme pasan los años, piezas únicas, casi en camino de extinción. Como lo mencionó algún cronista, "los cines mueren de pie" (Bendezú, 1981). Lamentablemente habría que agregar que lo hacen también en silencio. Sin embargo, muchos de ellos, por su ubicación, envergadura y disposición arquitectónica son potenciales espacios para nuevos usos, incluso para volver a proyectar cine en dinámicas alternas a la cartelera comercial. Revertir la situación crítica actual amerita algo más que recuerdos gratos, miradas nostálgicas o crónicas sentidas; son urgentes posturas planificadas, acciones eficientes y esfuerzos conjuntos.



**Figuras 7.**  
*El Porvenir (1960).*  
**Fuente:**  
Antar Giacomotti.

**Nota:** díptico comparativo del Cine El Porvenir. Dos momentos opuestos: el apogeo y la decadencia. Hace ya varios años El Porvenir (1952), cerrado e inactivo, padece el olvido y el deterioro.



**Figura 8.**  
*El Porvenir, ca. 2008*  
**Fuente:**  
Gladys Alvarado.

**Figuras 9.**  
El Cine Leoncio  
Prado, ca. 1960  
**Fuente:**  
Antar Giacomotti.

**Nota:** díptico compara-  
tivo del Cine Leoncio  
Prado (1942), el cual,  
como muchos otros,  
siguió el ritmo sostenido y  
preocupante de los cines  
demolidos en Lima.



**Figura 10.**  
El Cine Leoncio  
Prado, ca. 2008. La  
demolición resulta un  
camino irreversible  
**Fuente:**  
Ricardo Yui.



## Referencias

- Alfaro, F. y Ochoa, A. (1997). *Espacios distantes... aún vivos – Las salas cinematográficas de la ciudad de México*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco.
- Archivo Bleuser Boy. Cine City Hall. Recuperado de <http://cammp.ulima.edu.pe/edificios/cine-city-hall/>
- Archivo Heinz Weberhofer. Cine Tauro, Recuperado de <http://cammp.ulima.edu.pe/edificios/cine-tauro/>
- Bendezú, F. (1981, junio). “Los cines mueren de pie. No recomendable para señoritas”. *Diario Marka*, Suplemento *Caballo Rojo* 57, pp. 8-9.
- Cadelp* (1934, septiembre). “El alma de los cines limeños”. *Cadelp* 17, 12-13.
- Dunkelberg, C. (1938, septiembre). “Nuestros edificios recreacionales”. *El Arquitecto Peruano*, 14, s.n.
- Eco, U. (1994). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Edificio El Pacífico (2015). *El Arquitecto Peruano*, 249-250-251, 17-20. Recuperado de <http://cammp.ulima.edu.pe/ficios/edificio-el-pacifico-3/>
- El Arquitecto Peruano* (1943, enero). Puntos de vista... Deficiencias de nuestra arquitectura recreacional. *El Arquitecto Peruano*, 6.
- La Semana Cinematográfica* (1944, mayo 13). Entrevista al Sr. Jack Fisher, director-gerente de la Cía. Constructora de Cinemas y Teatros. *La Semana Cinematográfica*, 711.
- La Semana Cinematográfica* (1944, septiembre 9). Estuvo en Lima Mr. Murray Silverstone, vicepresidente de la 20th Century Fox. *La Semana Cinematográfica*, 728, s.n.
- La Semana Cinematográfica* (1952, agosto 23). Obra progresista y de aliento cumple Discina Peruana S.A. *La Semana Cinematográfica*, 1037-1038.
- La Semana Cinematográfica* (1955, octubre). “Añorando tiempos idos...”, 1123-1124.
- Martuccelli, E. 2000. *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma.
- Mejía Ticona, V. (2007). *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines (1897-2007)*. Lima: autor.
- Municipalidad de Lima (1913). “Sección espectáculos”. Archivo Histórico Municipal. Documento del 24 de noviembre.
- Protzel, J. (1995, diciembre). Grandeza y decadencia del espectáculo cinematográfico. *Contratextos. Revista de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima*, 9, 105-109.
- Rodríguez, L. (1983). *Arquitectura limeña: paisaje de una utopía*. Lima: Fondo Editorial del Colegio de Arquitectos del Perú.