

ISSN: 1657-0308 (Impresa)
ISSN: 2357-626X (En línea)

17

Vol.

Nro. 1

REVISTA DE ARQUITECTURA

Arquitectura



UNIVERSIDAD CATÓLICA
de Colombia

FACULTAD DE DISEÑO

A ORIENTACIÓN EDITORIAL

La *Revista de Arquitectura* (ISSN 16570308 impresa y ISSN 2357626X en línea) es una publicación seriada, arbitrada mediante revisión por pares, indexada y de acceso abierto, donde se publican principalmente resultados de investigación originales e inéditos.

Está dirigida a la comunidad académica y profesional de las áreas afines a la disciplina (Arquitectura y Urbanismo). El primer número se publicó en 1999. Es editada por la Facultad de Diseño y el Centro de Investigaciones –CIFAR– de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA en Bogotá, Colombia.

La revista se estructura en tres secciones correspondientes a las líneas de investigación activas y aprobadas por la institución y una cuarta correspondiente a la dinámica propia de la Facultad de Diseño.

CULTURA Y ESPACIO URBANO. En esta sección se publican los artículos que se refieren a fenómenos sociales en relación con el espacio urbano, atendiendo aspectos de la historia, el patrimonio cultural y físico, y la estructura formal de las ciudades y el territorio.

PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y URBANO. En esta sección se presentan artículos sobre el concepto de proyecto, entendido como elemento que define y orienta las condiciones proyectuales que devienen en los hechos arquitectónicos o urbanos, y la forma como estos se convierten en un proceso de investigación y nuevo de conocimiento. También se presentan proyectos que sean resultados de investigación, que se validan a través de la ejecución y transformación en obra construida del proceso investigativo. También se contempla la publicación de investigaciones relacionadas con la pedagogía y didáctica de la arquitectura, el urbanismo y el diseño.

TECNOLOGÍA, MEDIOAMBIENTE Y SOSTENIBILIDAD. En esta sección se presentan artículos acerca de sistemas estructurales, materiales y procesos constructivos, medioambiente y gestión, relacionados con el entorno social-cultural, ecológico y económico.

DESDE LA FACULTAD. En esta sección se publican artículos generados en la Facultad de Diseño relacionados con las actividades de docencia, extensión o internacionalización, las cuales son reflejo de la dinámica y de las actividades realizadas por docentes, estudiantes y egresados; esta sección no puede superar el 20% del contenido con soporte investigativo.

Los objetivos de la *Revista de Arquitectura* son:

- Promover la investigación, el desarrollo y la difusión del conocimiento generado a nivel local, nacional e internacional.
- Conformar un espacio para la construcción de comunidades académicas y la discusión en torno a las secciones definidas.
- Fomentar la diversidad institucional y geográfica de los autores que participan en la publicación.
- Potenciar la discusión de experiencias e intercambios científicos entre investigadores y profesionales.
- Contribuir a la visión integral de la arquitectura, por medio de la concurrencia y articulación de las secciones mediante la publicación de artículos de calidad.
- Publicar artículos originales e inéditos que han pasado por revisión de pares, para asegurar que se cumplen con las normas de calidad, validez científica y ética editorial e investigativa.
- Fomentar la divulgación de las investigaciones y actividades que se desarrollan en la Facultad de Diseño de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA.

Palabras clave de la Revista de Arquitectura: Arquitectura, diseño, educación arquitectónica, proyecto y construcción, urbanismo.

Key words for Revista de Arquitectura: Architecture, design, architectural education, urban planning, design-build.

Idiomas de publicación: Español, Inglés, Portugués, Francés.

Título corto: RevArq

A Foto portada:
Vista de la Tour Eiffel desde la Esplanade du Trocadéro (Palais de Chaillot).
Fotografía : Andrés Ávila Gómez
(junio 2015)
CC BY-ND



A El editor y los autores son responsables de los artículos aquí publicados.

Los autores son los responsables del material gráfico publicado.

Esta revista se acoge una licencia Creative Commons (CC) de Atribución – No comercial Compartir igual, 4.0 Internacional: “El material creado puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial y las obras derivadas tienen que estar bajo los mismos términos de licencia que el trabajo original”.

Para más información:
<http://co.creativecommons.org/tipos-de-licencias/>



Universidad Católica de Colombia (2015).
Revista de Arquitectura, 17 (1), 1-112.
ISSN: 1657-0308 E-ISSN 2357-626X

A Especificaciones:

Formato: 34 x 24 cm
Papel: Mate 115 g
Tintas: Negro y policromía
Periodicidad: Anual

A CANJE

OBJETIVO:

La *Revista de Arquitectura* está interesada en establecer canje con publicaciones académicas, profesionales o científicas, del área del Diseño, la Arquitectura y el Urbanismo o la educación superior, como medio de reconocimiento y discusión de la producción científica en el campo de acción de la publicación.

MECANISMO:

Para establecer Canje por favor descargar, diligenciar y enviar al correo electrónico de la Revista el formato:
RevArq FP20 Canjes

A CONTACTO

DIRECCIÓN POSTAL:

Avenida Caracas N° 46 - 72. Universidad Católica de Colombia.
Bogotá D.C.- Colombia
Código postal: 111311

Centro de Investigaciones (CIFAR).
Sede El Claustro. Bloque “L”, 4 piso, Diag. 46ª No. 15b-10.
Arq. César Andrés Eligio Triana

Teléfonos: +57 (1) 3277300 - 3277333
Ext. 3109; 3112 ó 5146
Fax: +57 (1) 2858895

CORREO ELECTRÓNICO:

revistadearquitectura@ucatolica.edu.co
cifar@ucatolica.edu.co

PÁGINA WEB:

http://editorial.ucatolica.edu.co/ojsucatolica/revistas_ucatolica/index.php/RevArq/

EDITOR:

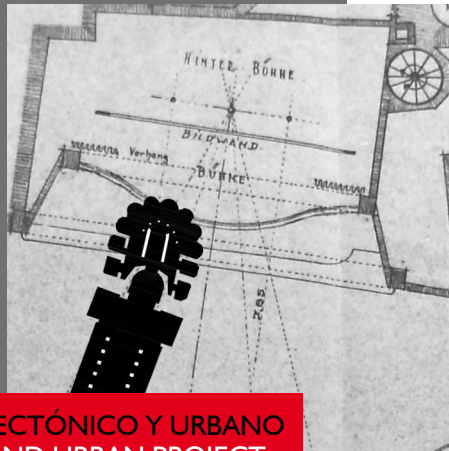
Mg. en Arq. César Andrés Eligio Triana
celigio@ucatolica.edu.co



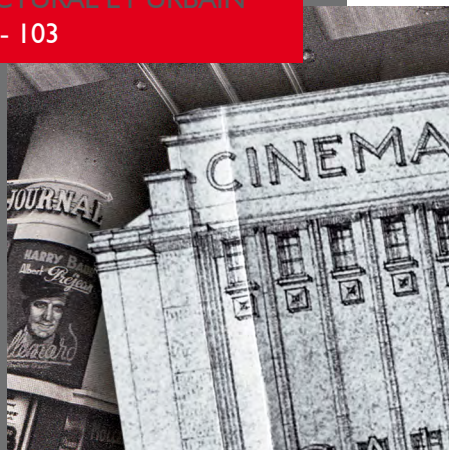


CONTENIDO

CULTURA Y ESPACIO URBANO
CULTURE AND URBAN SPACE
CULTURE ET ESPACE URBAIN
6 - 17



PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y URBANO
ARCHITECTURAL AND URBAN PROJECT
PROJET ARCHITECTURAL ET URBAIN
18 - 103



DESDE LA FACULTAD
FROM THE FACULTY
DE LA FACULTÉ
104 - 110



BARRIOS ALTOS: CARACTERIZACIÓN DE UN CONJUNTO DE BARRIOS TRADICIONALES EN EL MARCO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LIMA

ANGIE SHIMABUKURO

PÁG.6

TEATROS DE PAPEL 1765-1860

¿CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO "A LA FRANCESA"?

MARIBEL CASAS-CORREA

PÁG.18

«ELDORADO» À LA FRANÇAISE OU À L'ALLEMANDE?

UNE ÉTUDE COMPARÉE DES CINÉMAS DE STRASBOURG

SHAHRAM HOSSEINABADI

PÁG.32

SALAS DE CINE EN PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS TREINTA

UNA MIRADA AL CASO DE LOS CINÉAC

ANDRÉS ÁVILA-GÓMEZ

PÁG.44

PRODUCTION THÉORIQUE ET DIFFUSION DES MODÈLES

DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

AMANDINE DIENER

PÁG.62

ARQUITECTOS LATINOAMERICANOS EN LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARÍS EN EL SIGLO XIX

LUIS MANUEL JIMÉNEZ-MADERA

PÁG.73

EVANGELIZACIÓN Y PRECARIEDAD

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA SIN CORPORACIONES NI ACADEMIAS EN LA NUEVA GRANADA

LUCÍA ARANGO-LIÉVANO

PÁG.85

POUR UNE HISTOIRE DE LA TRANSFORMATION DES ÉDIFICES

COMPOSER AVEC LA PRÉEXISTENCE

LAURE JACQUIN

PÁG.92

UNA MIRADA A LAS PUBLICACIONES EN LENGUA FRANCESA

BIBLIOGRAFÍA SELECTA: 2000-2015

ANDRÉS ÁVILA-GÓMEZ

PÁG.101

ESTUDIO DE LOS IMAGINARIOS SOCIALES URBANOS DESDE LAS PRÁCTICAS PEDAGÓGICAS

FABIÁN ADOLFO AGUILERA-MARTÍNEZ

PAULA ALEJANDRA VARGAS-NIÑO

NATALIA ISABEL SERRANO-CRUZ

MARÍA CAMILA CASTELLANOS-ESCOBAR

PÁG.104



PERSPECTIVES CROISÉES SUR LE DOCTORAT EN ARCHITECTURE

Jean-Philippe Garric¹

Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris (France)

MOTS CLÉS : Histoire de l'architecture, recherche architecturale, formation doctorale, histoire culturelle, transfert culturel

Le choix de la revue d'architecture de l'*Universidad Católica de Colombia* de publier un numéro consacré au doctorat en architecture et en histoire de l'architecture en France, à partir d'une sélection de travaux réalisés par de jeunes chercheurs latino-américains, français, ou étrangers vivants en France, donne corps de façon originale et inédite à une réalité internationale qui n'est pas nouvelle, mais qui ouvre aujourd'hui de nouvelles perspectives.

Dans un panorama universitaire mondial de plus en plus multipolaire, le modèle universitaire français, qui continue de développer une alternative au modèle nord-américain dominant, regarde ses échanges avec les mondes universitaires hispaniques et lusophones, comme prioritaires. Pour autant, l'origine de cette publication n'est en rien institutionnelle, reflétant une réalité humaine et un parti pris subjectif, elle résulte au contraire d'une expérience au quotidien : fruit des rencontres et des échanges entre doctorants, qui ont pris corps dans le contexte de séminaires doctoraux, de journées d'études ou de façon plus informelle, et de la détermination d'Andrés Ávila Gómez à donner lieu à ces connivences et à ces pratiques intellectuelles convergentes, ou du moins confrontées. Il est remarquable que les auteurs invités à participer, architectes de formation à une seule exception près, abordent les domaines de l'architecture et de la ville, du patrimoine et de l'histoire, suivant des démarches qui relèvent très majoritairement de l'histoire culturelle et qui s'en revendiquent. Il faut sans doute se réjouir de voir ainsi des étudiants disposant par ailleurs de tous les outils pour aborder et analyser les édifices, dans leur conformation physique et leur organisation spatiale, choisir d'interroger leur discipline du point de vue de sa relation à la société et ne pas s'enfermer dans des approches formelles ou internalistes.

¹ Architecte DPLG (École d'Architecture de Toulouse).

Pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

DEA Projet architectural et urbain (Paris 8 / Ensa Paris-Belleville).

Doctorat en Urbanisme et Aménagement (Université Paris 8, directrice : Françoise Choay).

HDR Habilitation à diriger les recherches (Université Paris-Est, tuteur : Jean-Louis Cohen).

Professeur d'Histoire de l'Architecture à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Directeur du Labex CAP : Laboratoire d'Excellence Création, Arts et Patrimoines.

Directeur des collections d'architecture des éditions Mardaga.

Projet d'exposition actuel : *Charles Percier (1764-1838): Revolutions in Architecture and Design*, Bard Graduate Center Gallery - New York, November 2016 - February 2017

Publications:

(2014) *Vers une agritecture : architecture des constructions agricoles (1789-1950)*, Bruxelles : Mardaga.

(2012) *Percier et Fontaine, les architectes de Napoléon*, Paris : Belin.

(2006) *La Chapelle expiatoire, Itinéraire du patrimoine*, Paris : Editions du patrimoine.

(2004) *Recueils d'Italie, les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Liège : Mardaga.

jean-philippe.garric@univ-paris1.fr

Garric, J. P. (2015). Perspectives croisées sur le doctorat en architecture. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 3-5. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.1



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.1>

La formation des modèles et leur diffusion à travers l'enseignement et la presse est abordée par Maribel Casas Correa à propos des théâtres français entre le Siècle des Lumières et le Second Empire ; par Amandine Diener à propos de la formation des architectes en France de la Révolution à la veille de Mai 68 ; puis, enfin, par Andrés Ávila Gómez à propos des salles de cinéma dans des publications d'architecture des années 30. Tandis que l'organisation des cadres professionnels de la production du bâti, dans le contexte spécifique de la *Nueva Granada* coloniale, est au cœur de l'étude de Lucía Arango Liévano, qui ouvre aussi à l'autre grand thème présent dans ces articles : celui des transferts culturels qui se développent entre nations européennes, comme dans le cadre inégal de relations de domination ou d'échanges asymétriques entre centre et périphérie.

La contribution de Shahram Hosseinabadi, à propos des cinémas strasbourgeois produits successivement sous domination allemande puis française, se range dans la première catégorie, permettant de discuter à la fois de la construction et de l'affirmation de réalités nationales et de leur hybridation dans l'Europe du XX^e siècle. Celle de Luis Manuel Jiménez Madera, sur les élèves architectes latino-américains de l'École des Beaux-Arts de Paris au XIX^e siècle, appartient au contraire à la seconde catégorie. Bien qu'ils soient plus directement tournés vers des enjeux contemporains du projet architectural et de l'aménagement urbain en contexte patrimonial, les textes de Laure Jacquin et d'Angie Shimabukuro n'échappent pas à cette double thématique culturelle et internationale. La première inscrit clairement sa démarche dans un questionnement diachronique, qui interroge le passé à l'aune de questions actuelles, pour informer en retour le présent. La mutation qu'elle vise, celle de l'intervention contemporaine dans les monuments historiques, est sous-tendue par l'internationalisation d'un regard patrimonial longtemps déterminé par des cadres nationaux. La seconde, qui s'intéresse au Centre historique de Lima étudié à l'inverse la façon dont des injonctions patrimoniales internationales se projettent et s'adaptent à une réalité locale.

Ainsi, ce numéro décrit une actualité de la recherche architecturale en France, qui est marquée par une attention partagée aux méthodes de l'histoire culturelle, comme aux transferts internationaux. Le panorama original qu'il propose permet de prendre date, en donnant corps à l'hypothèse stimulante d'une réalité internationale, à la fois par ses objets, par ses méthodes et par ces acteurs.

SALAS DE CINE EN PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS TREINTA

UNA MIRADA AL CASO DE LOS CINÉAC

Andrés Ávila-Gómez

Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Paris (Francia)

École Doctorale 441 - Histoire de l'Art - EA 4100 – HICSA (Histoire Culturelle et Sociale de l'Art)

Ávila-Gómez, A. (2015). Salas de cine en publicaciones de arquitectura de los años treinta. Una mirada al caso de los cinéac. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 44-61. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.5



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.5>

Arquitecto, Universidad de los Andes.
Master en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia.
Master 2 Recherche: Ville, architecture, patrimoine, Université Paris 7 et École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine.
Doctorando en Histoire de l'art, École Doctorale 441 - Université Paris I.
Editor de la obra colectiva "Movie Theaters Architecture: national approaches for an international comparative history" (por publicar en 2016, Esempli di Architettura - EdA, y UJTL)
Investigador, Proyecto: Cine y ciudad "Cinemas - Capitales". Grupo "Arquitectura, Cultura y Discurso" - Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano - UJTL.
Publicaciones recientes:
(2015). Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano. *Les Cahiers ALHIM —Amérique Latine Histoire et Mémoire—*, 29. Recuperado de <http://alhim.revues.org/5230>
(2015). Las fachadas luminosas de las salas de cine: la irrupción de los cinemas en el paisaje urbano nocturno, 1920-1940. *Bitácora Arquitectura*, 29, 48-57.
(2014). Françoise Choay y la traducción de textos fundamentales del urbanismo y el patrimonio: Cerda, Sitte y Giovannoni. *Academia XXII*, 9, 39-49.
(2014). La arquitectura de los cinemas de circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles. *Bitácora Arquitectura*, 28, 90-101.
andresavigom@gmail.com

SALAS DE CINE EN PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS TREINTA UNA MIRADA AL CASO DE LOS CINÉAC.

RESUMEN

Durante el primer cuarto del siglo XX, las salas de cine se caracterizaron por su lujo y monumentalidad, así como por alcanzar capacidades de aforo para miles de espectadores. En los años treinta, se originó en los países europeos una variante tipológica conocida como *Cinéac* (contracción de *ciné* et *actualités*). La arquitectura de los *Cinéac* y la mediatización de la cual fueron objeto, específicamente en Francia y Bélgica, se abordan mediante la revisión sistemática de revistas de arquitectura de la época, así como en la literatura especializada que se ocupaba de mostrar los avances en arquitectura teatral y de cinemas. En el texto se exponen los antecedentes de los *Cinéac* y su rol en la transición hacia una arquitectura de cinemas moderada y de menor escala; se destaca la obra de los arquitectos Siclis y De Montaut & Gorska y finaliza con una revisión de la arquitectura exterior de los *Cinéac*.

PALABRAS CLAVE: arquitectura comercial, tipología arquitectónica, revistas de arquitectura, componentes de fachada, entreguerras.

MOVIE THEATERS IN ARCHITECTURAL PUBLICATIONS FROM THE 1930s. A LOOK AT THE CASE OF CINÉAC.

ABSTRACT

During the first quarter of the twentieth century the existing cinema halls were characterized by luxury, monumentality and capabilities to achieve capacity of thousands of spectators. In the thirties it originated in European countries as a typological variant known as *cinéac* (contraction of *ciné* et *actualités*). The architecture of the *cinéac* and the mediation of which were the subject specifically in France and Belgium are addressed by the systematic review of architectural magazines of the time and in the literature shows that portrayed advances in the architecture and theater of cinemas. This article shows *cinéac* history and its role in the transition to a moderate architecture and smaller scale cinemas, it highlights the work of architects Siclis and De Montaut & Gorska and ends with a review of the exterior architecture of *cinéac*.

KEY WORDS: Commercial architecture, architectural style, architecture magazines, façade components, between the wars.

LES SALLES DE CINÉMA DANS LES PÉRIODIQUES D'ARCHITECTURE DES ANNÉES 1930 UN REGARD AUX CINÉAC.

RÉSUMÉ

Pendant le premier quart du vingtième siècle, les salles de cinéma se caractérisaient par leur luxe et leur monumentalité, pouvant accueillir souvent quelques milliers de spectateurs. Au début des années trente, on constate dans les pays européens le développement d'une variation typologique : le *Cinéac* (cinéma d'actualités). Nous abordons deux sujets : l'architecture des *Cinéac* et leur médiatisation en France et en Belgique, après un dépouillement systématique de quelques revues francophones d'architecture de l'époque, et sans oublier la littérature spécialisée s'occupant du développement de l'architecture théâtrale et des cinémas. La présente contribution tente d'exposer les principaux antécédents des *Cinéac* et leur rôle dans la transition vers une architecture de cinémas de plus en plus dépouillée et sur une moindre échelle ; en mettant l'accent sur la production architecturale de Siclis, et De Montaut & Gorska ; et en soulignant les principales caractéristiques de l'architecture extérieure des *Cinéac*.

MOTS CLÉS : Architecture commerciale, typologie architecturale, périodiques d'architecture, éléments de façade, entre-deux-guerres.

Recibido: enero 20/2015

Evaluated: mayo 04/2015

Aceptado: junio 26/2015

INTRODUCCIÓN

Este artículo hace parte de los resultados de la investigación asociada a la realización de la tesis doctoral en Historia del Arte en la Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne, titulada: "Images et discours sur l'architecture des cinémas dans les périodiques d'architecture européens et latinoaméricains (1910-1960)"¹. Para su desarrollo se han abordado temas como las transferencias y los intercambios culturales arquitectónicos entre América Latina y Europa en el siglo XX, la historia de las revistas de arquitectura del siglo XX y la historia de la arquitectura en las salas de cine en la "edad de oro". El tema de la mediatización de arquitecturas para el cine del periodo de entreguerras tiene por objetivo comprender el fenómeno social y arquitectónico que representó la construcción de edificios cuya función principal era la proyección de filmes; resulta fundamental observar la manera como las revistas de arquitectura y construcción difundieron información especializada y técnica sobre cinemas y otras arquitecturas para la exhibición cinematográfica. La creciente circulación internacional de publicaciones periódicas de arquitectura y construcción durante los años veinte y treinta, testimonian procesos de transferencia de información, de *savoir-faire* y de modelos, que explican la amplitud y la inmediatez con la cual se reprodujo este caso único de arquitectura "global".

La incorporación a finales de los años veinte del sonido sincronizado a la imagen —cine sonoro—, constituyó sin duda el episodio clave que apuntaló al cine en las décadas siguientes, como espectáculo esencial e imprescindible en las metrópolis mundiales y en toda gran capital o ciudad sea cual fuere su escala.

Durante la década de 1920-1930, gracias al interés mostrado por grandes y pequeños empresarios que invertían masivamente en el próspero sector de la exhibición cinematográfica, el paisaje urbano de ciudades alemanas y norteamericanas vio surgir diversas tendencias en el diseño interior y exterior de cinemas que se convirtieron rápidamente en modelos copiados o adaptados alrededor del mundo.

Así, en un contexto marcado por las difíciles condiciones económicas que atravesaban la mayor parte de los países europeos, la arquitectura para la exhibición cinematográfica fue una de las principales tipologías comerciales en trans-

formarse y adaptarse velozmente a las especificidades de cada país, de cada sociedad, de cada ciudad, hasta conocer su "edad de oro" antes de la Segunda Guerra.

Tras un primer cuarto de siglo durante el cual los propietarios de circuitos o de salas únicas soñaron con construir o adecuar espacios lujosos y monumentales con capacidad para miles de espectadores —generalmente entre 1000 y 3000—, entre 1930 y 1940 aparecieron variantes tipológicas modestas tanto en su decoración como en sus dimensiones, rivalizando comercialmente con aquellas "catedrales del cine" capaces de albergar hasta 6000 espectadores.

Con el fin de albergar en escenarios reducidos —por lo general para menos de 500 espectadores— a los espectadores asiduos y a los transeúntes desprevenidos, interesados en observar los más recientes noticiarios (o noticieros cinematográficos) denominados a su vez: *newsreels*, *cinegiornali*, *Wochenschauen*, o *actualités filmées* Así, observamos cómo se popularizó durante los años treinta un tipo especial de sala de cine², identificada por lo general en los diversos idiomas occidentales con el mismo término empleado para denominar la especialidad proyectada: el *newsreel*, el *cinegiornale*, el *Wochenschau* y la *salle d'actualités*.

En el caso que aquí se aborda, el de dos países europeos francófonos —Francia, y Bélgica—, el vocablo *cinéac* (contracción de *ciné* et *actualités*), pasó rápidamente a designar de manera amplia a todas aquellas *salles d'actualités* o salas de cine especializadas en proyecciones de noticiarios.

Sin embargo, *cinéac* fue originalmente el nombre con el cual se dio a conocer el circuito de salas creado por Reginald Ford, empresario que tras retirarse del circuito de Jacques Haïk —propietario del famoso *Rex* de París— catapultó en la capital francesa su propio circuito de pequeñas salas³.

La primera sala de este tipo inaugurada por Ford, abrió sus puertas en julio de 1931 en el número 15 de la calle Faubourg Montmartre (9° arrondissement), con el nombre de *Ciné Actua-*

2 En 1927, se presentaron en Estados Unidos los primeros noticiarios sonoros (lo hizo inicialmente la Fox-Movietone), pero fue solo hasta 1931, cuando se fundó en Nueva York el que sería el primer gran circuito de salas especializadas en la exhibición de noticiarios: "Trans-Lux" (Meusy, 1997, p. 94).

3 Normalmente, el programa de una "salle d'actualité" duraba una hora e incluía: dos o tres bandas que presentaban noticias francesas y americanas, un documental educativo, un dibujo animado y una secuencia de humor. El programa en su conjunto debía ser diseñado de tal manera que garantizara que podía ser visto por todos los públicos posibles (Lacloche, 1981, p. 178).

1 "La arquitectura de cinemas en los medios impresos: imágenes y discursos en las revistas de arquitectura y de cine, 1920-1940." Bajo la dirección de Jean-Philippe Garric.

lités "Le Journal": de allí el origen de la famosa y práctica contracción *cinéac*.

Aunque el empresario no consiguió inicialmente los resultados económicos esperados, decidió proponer una figura novedosa a los grandes diarios: Ford bautizaría entonces sus salas con el nombre de alguno de los diarios nacionales —o regionales— a cambio de espacio publicitario para anunciar semanalmente los programas exhibidos; adicionalmente, estos deberían financiar y asegurar el mantenimiento de los enormes avisos en neón que portaban el nombre del diario en las fachadas de los *cinéac* (Lacloche, 1981, p. 178).

Así, desde la construcción en 1931 del primer cinema d'actualités, los nombres de diarios parisinos como Le Journal, Paris-Soir y Le Petit Parisien, o de "provincia" como Le Petit Marseillais y Le Petit Provençal, inscribieron rápidamente su nombre —con la misma tipografía con la cual eran impresos en el papel—, en el paisaje nocturno de sus respectivas ciudades.

MARCO INVESTIGATIVO

En el presente artículo se analizan algunos aspectos ligados a la mediatización de la cual fue objeto la arquitectura para exhibiciones cinematográficas, conocida popularmente como *salles d'actualités* o *cinéac*, durante la década de su aparición y auge en Francia y Bélgica.

Para tal fin, se han consultado las principales publicaciones francófonas especializadas en arquitectura, así como un conjunto de publicaciones de otros países europeos (Reino Unido e Italia) que constituyeron una literatura profesional en arquitectura y construcción de salas de espectáculos, ampliamente difundida durante el periodo de entreguerras.

Las fuentes consultadas se encuentran disponibles en la Bibliothèque Forney, en la Bibliothèque Kandinsky (Centre George Pompidou) y en el Centre d'Archives d'Architecture du XX siècle (Fonds Eldorado).

ANTECEDENTES

La valoración que desde la historia de la arquitectura se ha dado al tipo particular de sala de cine que se analiza en el presente artículo, ha transitado habitualmente entre dos extremos: para algunos, es un ejemplo único que constituye una etapa fundamental en el desarrollo de dicha tipología arquitectónica; para otros, no pasa en el mejor de los casos de ser una arquitectura "residual" en la cual se encuentra el ancestro de las salas de cine construidas hoy en día.

Sea cual fuere la valoración que cada observador pueda hacer de dicha arquitectura, lo cierto es que su aparición y su auge coinciden con la década en la cual se produjo en Europa la más impresionante arquitectura de cinemas (en Rei-

no Unido y Holanda, particularmente), inspirada claro está, en la arquitectura alemana de cinemas producida a lo largo de los años veinte.

La arquitectura de *cinéac* y su mediatización, fenómeno concreto que se aborda en este artículo, son temas poco tratados, casi siempre de forma anecdótica en estudios dedicados a la historia, la economía o la sociología del cine, sin profundizar en su componente arquitectónico ni en su significación urbana, dimensiones aún poco valoradas por los historiadores de la arquitectura especializados en el periodo de entreguerras.

En Francia, además de un primer análisis sobre los *cinéac* realizado en 1981 por Francis Lacloche en *Architectures de Cinémas*⁴, existen escasos estudios importantes, entre los cuales debe citarse: *Les cinémas de Paris, 1945-1995* (realizado por Bertrand Lemoine⁵ y Virginie Champion, 1995, con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en París por el centenario de la primera función cinematográfica), en donde se abordó el tema de los *cinéac* durante el periodo de posguerra, pasando así por alto su génesis y su principal fase de evolución.

Otra aproximación importante al tema, la constituye el artículo del historiador Jean-Jacques Meusy —especialista en la historia de la exhibición cinematográfica desde sus primeros años hasta el final de la Primera Guerra—, publicado 1997 en *Les Cahiers de la Cinémathèque* bajo el título: "*CINEAC: un concept, une architecture*", en el cual se describen algunos de los 27 *cinéac* construidos por Ford en Europa (trece en Francia, siete en Holanda, cinco en Bélgica, uno en Polonia y uno en Grecia)⁶, subrayando algunas de las características arquitectónicas más sobresalientes, aunque sin tratar el tema de la mediatización de dicha arquitectura.

METODOLOGÍA

Con base en el trabajo de investigación realizado en el marco de nuestra tesis doctoral, que trata sobre la arquitectura para el cine expuesta a través de revistas de arquitectura francófonas⁷ (exactamente los casos de Francia y Bélgica),

4 Véase el apartado "Le circuit Cinéac" (Lacloche, 1981, pp. 178-181).

5 Lemoine es arquitecto DPLG, e ingeniero de la École Polytechnique, y de la École Nationale des Ponts et Chaussées; ha sido director de investigación del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), y es un reconocido historiador de la arquitectura y la construcción.

6 Véase cuadro resumen de *cinéac* (Meusy, 1997, p. 110), en el cual se precisan seis datos básicos de cada sala: nombre completo de la sala, fecha de inauguración, dirección, circuito o personas propietarias, aforo de la sala, arquitectos diseñadores).

7 Sobre las revistas de arquitectura y construcción en lengua francesa, en circulación entre 1800 y 1970, véase el repertorio realizado por Béatrice Bouvier, publicado por la École des Chartes en 2001.

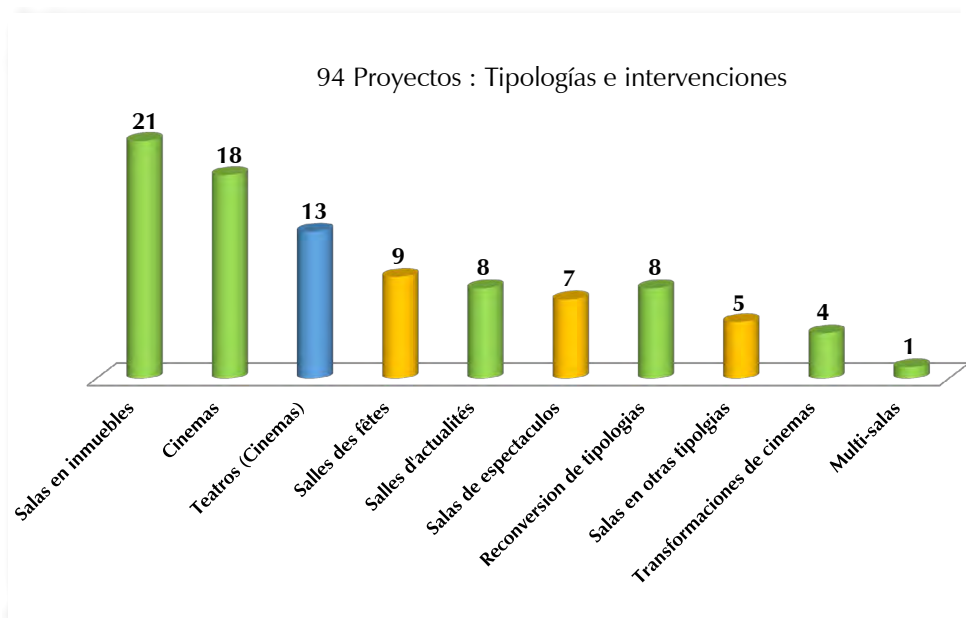


Figura 1. Proyectos arquitectónicos para exhibición de cine, ilustrados y descritos en seis revistas de arquitectura francófonas, entre 1922 y 1939: *L'Architecte*; *L'Architecture*; *L'Architecture d'Aujourd'hui*; *La Construction Moderne*; *Lux, la revue de l'éclairage* (Francia); *La Technique des Travaux* (Bélgica). Fuente: elaboración propia.

hemos seleccionado para el presente artículo un corpus constituido por *cinéac* publicados entre 1930 y 1940 en dos revistas: la revista mensual francesa *La Construction Moderne* (en adelante LCM), y la revista semanal belga *La Technique des Travaux* (en adelante TdT).

El número de *cinéac* descritos en las páginas de dichas revistas, que puede inicialmente parecer reducido, no lo es tanto si tenemos en cuenta que:

1. El número total de proyectos de salas de cine mediatizados en un universo de siete revistas (figura 1) que incluyen *La Construction Moderne* y *La Technique des Travaux*, apenas si llega al centenar (son 94 proyectos).
2. Los 94 proyectos corresponden a diez categorías diferentes.

Es necesario precisar que, luego de haber analizado las cinco publicaciones periódicas que completan el universo mencionado (*L'Architecte*,

L'Architecture, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *L'Architecture Vivante*, y *Lux, la revue de l'éclairage*); encontramos que a lo largo de la década estudiada estas solo presentaron unos pocos artículos, extremadamente breves y poco ilustrados sobre salas de cine en general (salvo algunas reseñas incluidas en un par de *dossiers* especiales sobre arquitectura de "salas de espectáculos" en *L'Architecture d'Aujourd'hui*).

La Construction Moderne y *La Technique des Travaux* fueron, en cambio, las únicas revistas de arquitectura y construcción que incluyeron artículos ampliamente comentados e ilustrados con fotografías y planos, mostrando la evolución de las salas de cine: un total de 35 artículos en LCM, y otros 30 en TdT sobre cinemas y tipologías en las cuales la proyección cinematográfica cumplía un papel central; así, entre aquellos 65 artículos, los *cinéac* publicados y a los cuales aquí se hace referencia, fueron los siguientes:

Tabla 1. *Cinéac* en *La Construction Moderne*

	AÑO DE INAUGURACIÓN	NOMBRE SALA	CIUDAD	ARQUITECTO(S)	AFORO
1.	1933	Journal Montparnasse	París	De Montaut et Gorska	600
2.	1935	Le Petit Marseillais	Marsella	De Montaut et Gorska	460
3.	1936	Paris-Soir Ternes	París	Charles Siclis	510
4.	1939	Paris-Soir Clichy	París	Charles Siclis	800

Tabla 2. *Cinéac* en *La Technique des Travaux*

	AÑO DE INAUGURACIÓN	NOMBRE SALA	CIUDAD	ARQUITECTO(S)	AFORO
1.	1935	Cinéac Handelsblad	Amsterdam	Jan Duiker	480 ¹
2.	1939	Cinéac Ternes	París	De Montaut et Gorska	800
3.	1939	Cinéac Strasbourg	Estrasburgo	De Montaut et Gorska	500

¹ Este dato no aparece en el artículo de TdT, y es tomado del cuadro recapitulativo de Meusy (1997, p. 110).

También se apoya en un tipo de mediatización diferente a la que representan las revistas periódicas: se interrogarán otras formas de publicación que conformaron durante el mismo periodo una literatura especializada sobre cinemas y que guardan una estrecha relación con el corpus de artículos escogido aquí.

Dos de estas publicaciones exponen por separado los proyectos de arquitectos —en este caso de Charles Siclis (1937), y de Pierre De Montaut y Adrienne Gorska (1937)—; y la tercera de ellas es una antología de proyectos internacionales realizada por el arquitecto italiano Bruno Moretti (1936).

Así, basándose en la observación de este corpus, el presente artículo intenta poner en evidencia elementos que caracterizaron y rodearon la producción de dicha arquitectura —particularmente en Francia—, y que incidieron en la forma como esta fue mediatizada. Sin pretender dar respuestas globalizantes que expliquen el contexto y las particularidades de una tipología arquitectónica tan variada como lo fue la de los *cinéac*, el principal objetivo de este artículo consiste en proponer nuevas aproximaciones y lecturas a informaciones y a datos históricos, culturales, sociales y disciplinares que usualmente no son integrados en estudios sobre la historia de tipologías arquitectónicas modernas.

Este análisis se desarrolla sucesivamente siguiendo el hilo de tres temas que resultan fundamentales hoy en día para el estudio de la historia de la arquitectura del siglo XX, como son: la mediatización de proyectos en publicaciones especializadas, el auge de la especialización profesional en tipologías edilicias particulares, y por último, la importancia adquirida por la fotografía arquitectónica y por la “arquitectura descrita” en el proceso de mediatización.

Inicialmente señalaremos aspectos generales que marcaron el contexto en el cual se produjo dicha producción arquitectónica y su respectiva mediatización en varios países europeos; a continuación, se expondrán elementos sobre el entorno profesional de los arquitectos que se beneficiaron de una mayor mediatización para sus proyectos de *cinéac*; y, finalmente, a través de imágenes y de textos extraídos de los siete artículos escogidos, se muestran la iconografía y el discurso con los cuales se comunicaba al lector la vigencia y el rol de dicha arquitectura.

RESULTADOS

ANTECEDENTES INMEDIATOS DE LOS CINÉAC: LA TRANSICIÓN HACIA UNA ARQUITECTURA DE CINEMAS, MÁS MODERADA Y DE MENOR ESCALA

Durante los años veinte, las salas de cine ocuparon esporádicamente las páginas de las revistas

de arquitectura⁸ y de otras publicaciones que se dedicaban a presentar las tendencias en el diseño de “salas de espectáculos”, siendo esta la denominación común bajo la cual se presentaban conjuntamente tanto cinemas y teatros, como salas de conciertos y otras tipologías con similitudes formales, principalmente en su diseño interior.

En Europa, en el campo de las publicaciones periódicas, la revista británica *The Ideal Kinema*, constituyó un caso único por cuanto estaba consagrada exclusivamente a la arquitectura para la exhibición cinematográfica: circuló de forma independiente entre 1933 y 1939 —81 números en total—, luego de haber comenzado en 1927 como un suplemento⁹ de la prestigiosa *Kinematograph Weekly*, para retornar luego a su condición original como suplemento en septiembre de 1939 —en circulación hasta diciembre de 1956—.

Por otro lado, en el campo de la literatura especializada en arquitecturas para el espectáculo, las salas de cine aparecieron principalmente en antologías de proyectos junto a teatros y salas de conciertos¹⁰; pero en dicho panorama, común a la mayor parte de países europeos, se destacó por su enfoque analítico y crítico, *Modern Theatres and Cinemas*, del crítico británico de arquitectura P. Morton Shand¹¹: su publicación en 1930 marcó el comienzo de la década durante la cual en el Reino Unido se desarrolló una arquitectura de cinemas que rápidamente se posicionó como referencia obligada tanto en Europa como en otras partes del mundo¹².

El tono particularmente crítico de Shand hacia la arquitectura francesa y británica realizada hasta entonces para la exhibición de cine, no parecía presagiar los cambios que en aquel momento ya empezaban a darse en el diseño de cinemas en toda Europa: pronto, arquitectos de los más

8 El primer artículo en *La Construction Moderne* dedicado a la arquitectura cinematográfica, data de 1922: el *Family Palace* del arquitecto E. Vergnes, en Malakoff, al sur de París.

9 El nombre completo en la primera etapa como suplemento fue: “*The Ideal kinema, a record of modern practice in kinema erection, equipement, furnishing & decoration*”.

10 Es importante señalar que en el periodo de entreguerras y durante la inmediata posguerra —años 1950—, las publicaciones no periódicas sobre cinemas fueron más numerosas en lengua inglesa que aquellas hechas en cualquier otra lengua —existen principalmente en alemán, italiano y francés—; también es importante aclarar que dentro del conjunto de publicaciones de dicha literatura especializada no se efectuó nunca ninguna traducción a una segunda lengua.

11 Esta publicación hace parte de una colección titulada *The Architecture of Pleasure*, de la editorial B. T. Batsford, en la cual aparecieron también otros volúmenes temáticos dedicados independientemente a la arquitectura de cafés, restaurantes, bares, discotecas, hoteles, estadios y arquitectura de “sport and travel”.

12 Sobre la arquitectura británica de cinemas, véase “*La arquitectura de los cinemas de circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles*” (Ávila, 2014).

diversos países, retomarían el legado dejado por los arquitectos alemanes de los años veinte, ahora enfrentados a medidas de tipo político que impedían la producción de aquella arquitectura para el cine de corte vanguardista, y de hecho, muchos de quienes habían innovado en el desarrollo de esta tipología se vieron obligados a emigrar al comenzar los años treinta, entre ellos Rudolph Fränkel (*Lichtburg* en Berlín) y Erich Mendelsohn (*Universum* en Berlín).

Morton Shand, en una demostración de conocimiento amplio de la actualidad en materia de arquitectura para el teatro y el cine, cita proyectos, pero sobre todo, cita arquitectos cuyos diseños de cinemas nuevos o cuyas intervenciones para acondicionarlos en teatros y otras tipologías, representaron modelos por seguir a nivel internacional: entre ellos, Friedrich Lipp, Fritz Wilms, Oskar Kaufmann, Hans Poelzig, Erik Gunnar Asplund, Erich Mendelsohn, Theo van Doesburg, Henri Sauvage, Joseph Urban y Walter Gropius.

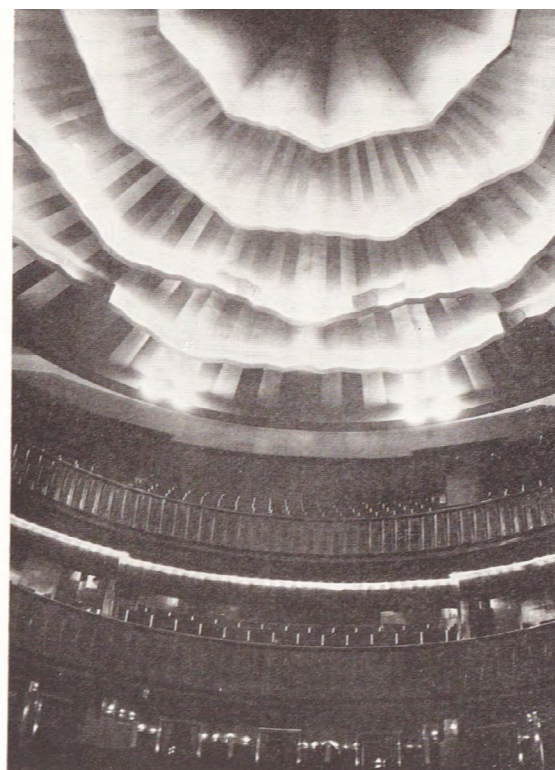
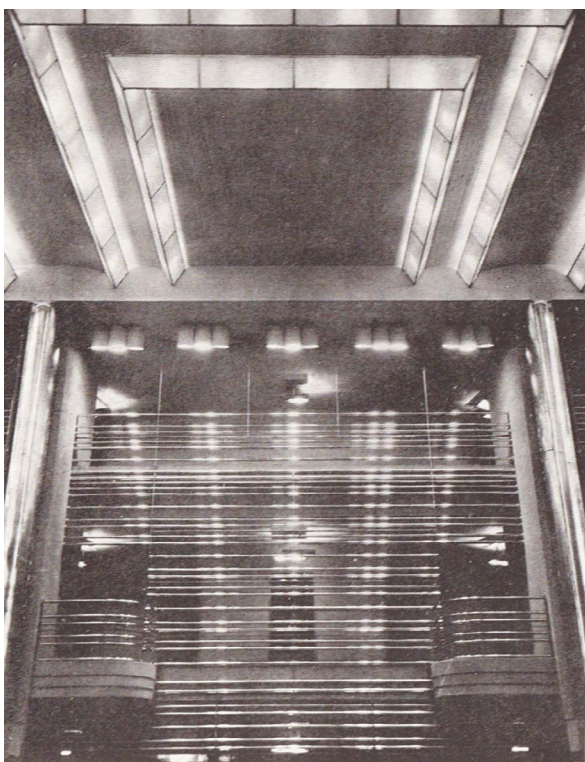
Al interior de esta constelación de arquitectos de renombre, ya no solo en Europa sino también en Estados Unidos durante aquellos años¹³, Morton Shand incluyó a un desconocido francés cuyo proyecto insignia, el Théâtre Pigalle en París (figura 2), mereció todos los elogios del crítico británico:

13 Sobre la especulación teórica en torno a los cinemas concebidos por los principales arquitectos de la época, véase: "La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres. L'utopie à l'épreuve de la modernité" (Buxtorf, 2005). Véase también: "Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas" (Ávila, 2013).

As the newest and most ambitious building of its kind, the Théâtre Pigalle represents a synthesis of all the most modern principles of theatre construction. [...] Before any of the plans were worked out, a careful comparative study of all the most recent theatres in Europe and America was made, both continents being ransacked for the very latest technical appliances. [...] The claims of conventional "daylight architecture" have been ignored in the façade, which is left uncompromisingly bald. As "night architecture", however, its effectiveness could scarcely have been enhanced, having regard to the narrowness and steepness of the street in which it is situated. [...] "The façade of a theatre, says Monsieur Charles Siclis, its architect, is only a curtain-wall, the function of which is to serve as a background for a blazon of luminous letters informing the public what piece is being played, and by whom interpreted. This display of exterior lighting also provides the requisite dramatic atmosphere, for light is a primordial element in the theatre. The playgoer succumbs to the power and quality of this evocative brilliance from the moment he steps under the entrance marquise" (Shand, 1930, pp. 5, 6).

Las intenciones estéticas y conceptuales plasmadas por Siclis en el Théâtre Pigalle (inaugurado en 1929) y más concretamente el rol de la fachada en el paisaje urbano, y su puesta en escena nocturna —potenciada gracias a los rápidos avances en el campo de la iluminación exterior—, constituían sin duda un ejercicio inspirado en la observación de la experiencia alemana reciente —conocida como *Lichtarchitektur*— y de la cual los cinemas fueron los principales ejemplos¹⁴.

14 Sobre la iluminación en la arquitectura de los cinemas parisinos entre 1907 y 1939, véase: "Lumière électrique et identité architecturale du cinéma" (Hosseinabadi, 2012).



Figs. 80, 81 : Two ceiling lighting effects in the THÉÂTRE PIGALLE, Paris. Charles Siclis, architect.

Figura 2. Decoración interior del Théâtre Pigalle (París), del arquitecto Charles Siclis. Fuente: Shand (1930).



Fig. 1. — Façade du théâtre Pigalle.

Le théâtre Pigalle.

MODERNE en sa conception, en sa technique, en sa réalisation, le théâtre Pigalle est prêt à ouvrir ses portes pour la saison prochaine.

Son architecture hardie semble reposer, en attendant cet événement, dans le sommeil glacé où elle sera désormais figée chaque matin, prête à revivre le soir sous la prestigieuse orchestration de son équipement lumineux.

C'est la lumière, en effet, la lumière artificielle, qui, dans ce théâtre modèle, est seule génératrice de toute émotion esthétique. C'est elle qui, versée à flots, colore, modèle, anime les surfaces et les volumes qui lui sont spécialement offerts.

Les architectes ont voulu que, pris dans la rue,

le spectateur soit conduit au spectacle progressivement, sans heurt, sans à-coups, par étapes psychologiques soigneusement ménagées. Toute l'architecture est ainsi assujettie à cette condition de guider le public vers les états d'âme successifs qui le mettront dans l'ambiance de la pièce. En plan et en élévation, elle se conforme à ce programme et, comme elle devait devenir une source d'émotivité variable, elle est volontairement restée dans une impassibilité rigide que seule la lumière met en mouvement avec le dynamisme voulu.

Voilà un parti architectonique nettement et librement choisi. Il a permis aux architectes, M. Siclis, à qui nous devons la réalisation de

El Théâtre Pigalle, objeto aquel mismo año de artículos muy completos tanto en *LCM*, como en *TdT* (figuras 3 y 4), constituye el prolegómeno de lo que sucedería a lo largo de los años treinta con la arquitectura interior y exterior de los cinemas de aforos menores a 1000 espectadores, entre los cuales sobresaldrían rápidamente los *cinéac*.

Durante esta década, las revistas y publicaciones francesas de arquitectura, y aquellas editadas en Bélgica, reseñaron nuevos cinemas y edificios adecuados o adaptados para la proyección, convirtiendo algunos de ellos en verdaderos referentes dentro del sector de la exhibición, y, por supuesto, en elemento esencial del imaginario creado en torno a las "más prestigiosas salas de cine", siendo los más mediatizados: el Gaumont Palace¹⁵, el Victor Hugo¹⁶, el Rex¹⁷ y el Marignan¹⁸, entre otros (todos ellos construidos en París).

Aunque la mayor parte de revistas francófonas de arquitectura y construcción citaron esporádicamente algunos cinemas reconocidos internacionalmente ya en aquella época, solo unas cuantas de ellas propusieron *dossiers* temáticos sobre la tipología de cinemas pues estos eran generalmente incluidos en números sobre salas de espectáculos —abundando los casos franceses y, en menor medida, las salas extranjeras— (figura 5)

Tal es el caso del número de enero de 1933, de la revista belga de arquitectura y urbanismo, *La Cité*¹⁹, que publicó uno de los primeros *dossiers* especiales, bajo el título "Salles de cinéma parlant"²⁰, en el cual, además de un breve estudio teórico escrito por el arquitecto-urbanista Gustave Herbosch²¹, se reseñaban de forma sucinta un total de cinco cinemas extranjeros, y se presentaban con más detalle tres ejemplos recientemente construidos en Bélgica: el Capitol (Amberes), del arquitecto L. Stynen; el Métropole (Bruselas), del arquitecto A. Blomme, y el Cinéac (Bruselas) de los arquitectos De Montaut et Gorska, y Philibert.

Los cinco cinemas extranjeros que *La Cité* ofrecía al lector, fueron igualmente mediatizados

15 Aparece reseñado en 1931 en: *L'Architecte*; *L'Architecture*; *La Technique des Travaux* y *Lux, la revue de l'éclairage*.

16 Aparece reseñado en 1931 y 1932 en: *L'Architecte*; *L'Architecture*; *L'Architecture d'Aujourd'hui*; *La Construction Moderne* y *Lux, la revue de l'éclairage*.

17 Aparece reseñado en 1932 y 1933 en: *L'Architecture d'Aujourd'hui*; *La Construction Moderne* y *La Technique des Travaux*.

18 Aparece reseñado en 1933 en: *La Construction Moderne* y *La Technique des Travaux*.

19 Revista mensual fundada en 1919, que circuló hasta 1935. Desde 1929, bajo la influencia de los movimientos internacionales de vanguardia, *La Cité* cambia su enfoque y radicaliza su posición frente a los principales temas de la época. Esta publicación funcionó como órgano oficial de la Section Belge des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, y de la Société Belge des Urbanistes et Architectes Modernistes.

20 Salas de cine sonoro.

21 Además del artículo titulado "Etude théorique sur les salles pour projection de cinéma sonore", *La Cité* presenta el proyecto para un cinema con capacidad para 600 espectadores, expuesto por el propio Herbosch, como resultado de su investigación en torno a dicha tipología.

Figura 3. Primera página del artículo sobre el Théâtre Pigalle (París); fachada nocturna

Fuente: *La Technique des Travaux*, agosto de 1929.

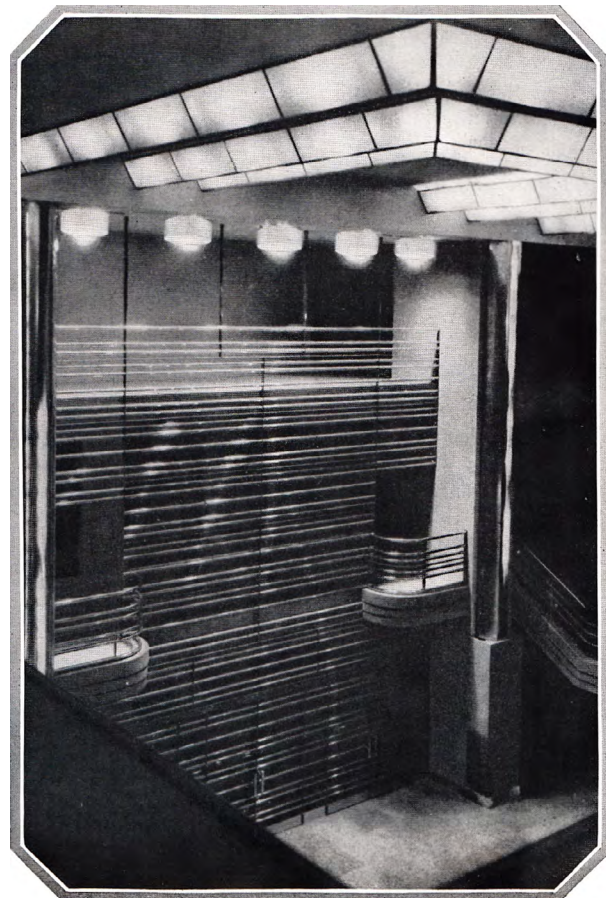


Fig. 5. — Le hall. La grande grille vue du passage de la seconde galerie.

Figura 4. Decoración del hall del Théâtre Pigalle (París)

Fuente: *La Technique des Travaux*, agosto de 1929.

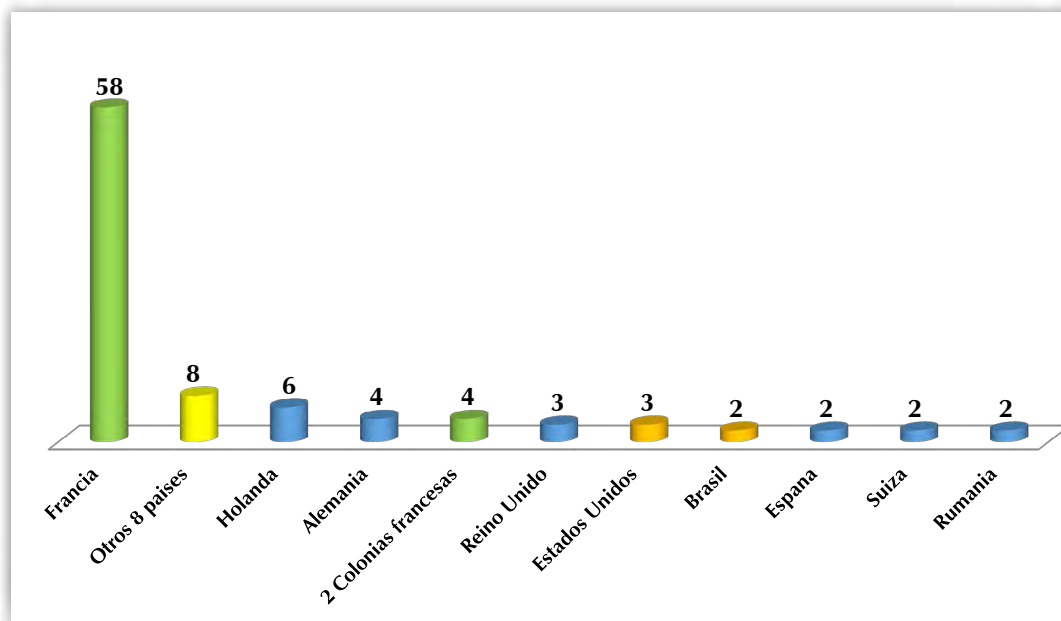


Figura 5. Origen de los 94 proyectos de salas de cine, mediatizados en las siete revistas de arquitectura investigadas (periodo 1930-1940)
Fuente: elaboración propia.

en diversas publicaciones europeas y norteamericanas de la época, lo cual seguía contribuyendo al reconocimiento de su nombre y de su arquitectura a pesar de que algunos de ellos habían sido construidos en los años veinte: *Flamman* (Estocolmo); *Titania* (Berlín); *Universum* (Stuttgart); *Gaumont Palace* (París); *Les Miracles* (París).

Entre estos, el *Flamman* del arquitecto sueco Uno Ahrén sobresalió en aquellos años por cuanto fue la única sala de cine publicada en *The International Style: Architecture since 1922*, la célebre obra de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson publicada en 1932 (1966), como corolario de la exposición que tuvo lugar aquel mismo año en el Museum of Modern Art de New York²².

La elección del *Flamman* como ejemplo único de la arquitectura para el cine, llama la atención por cuanto no representaba la variante tipológica del cinema cuya volumetría e imagen exterior permitía “leer” su función en medio del paisaje urbano: al igual que tantos otros proyectos mediatizados en los años treinta, el *Flamman* era, en cambio, una sencilla sala ubicada al interior de un conjunto arquitectónico complejo —en este caso de vivienda y comercio— cuya apariencia externa no hacía evidente la existencia de la sala de cine, salvo por la señalización luminosa ubicada en el sobrio acceso que marcaba la entrada al *foyer*.

El *Flamann* es ilustrado en *The International Style: Architecture since 1922*, y luego en *La Cité*, únicamente con una fotografía del interior de la sala, y es acompañado planimétricamente por una planta y un corte longitudinal, que no permiten al lector determinar la verdadera naturaleza de la sala como parte de un conjunto.

²² La exposición llevó por título “Modern Architecture: International Exhibition”.

Al citar este mismo proyecto en la introducción de la antología de salas de espectáculos publicada en 1936 por la editorial italiana Ulrico Hoepli —especializada en literatura profesional de arquitectura y construcción—, el arquitecto Bruno Moretti subrayaba la influencia que indudablemente tuvo el *Flamman* en las tendencias austeras y casi “minimalistas” aplicadas posteriormente en los *cinéac*, y su carácter vanguardista que privilegiaba una arquitectura interior sobria y desprovista de la parafernalia decorativa que hasta entonces se acostumbraba:

En el *Flamman* así como en algunas muy recientes salas para exhibición de noticiarios, se pueden observar las líneas directrices en lo que respecta a la evolución de la arquitectura para el cine: y esta, sin embargo, por estar relacionada con un medio mecánico, es susceptible de desarrollos veloces y drásticos al punto de volver azarosas las previsiones más conservadoras.

Se puede no obstante pensar que, tras el gran esfuerzo que ha conducido hacia una ascética renuncia a todo aquello que no es indispensable para la realización práctica del espectáculo, se volverá a una confortable pero equilibrada medida; a menos que la idea de una armonía y de un equilibrio entre todos los elementos que vuelven “humana” dicha arquitectura, no sea una melancólica ilusión de pocos, destinada a ceder ante el ímpetu de muy recientes concepciones, propias del gusto por la inmemorial y obsesiva exuberancia de la mayoría de salas²³ (Moretti, 1936, p. XVIII).

²³ “Nel *Flamman* e in qualche recentissima sala per cinematografale si possono cercare le linee direttrici della evoluzione dell’architettura del cinematografo. La quale tuttavia, per essere legata a un mezzo meccanico, è suscettibile di sviluppi veloci e radicali tanto da rendere azzardose le previsioni più guardinghe. Si può tuttavia pensare che, dopo un lungo sforzo verso un’ascetica rinuncia a tutto ciò che non è indispensabile alla pratica realizzazione dello spettacolo, si ritornerà a una più equilibrata e confortevole misura. A meno che, anche questa idea di un’armonia e di un equilibrio in tutte le cose, che le rendano “umane” non sia una malinconica illusione di pochi, destinata a piegarsi sotto l’impeto di concezioni nuovissime, care all’immemore e assillata esuberanza dei più”.

Entre los 39 proyectos internacionales²⁴ reseñados por Moretti, y que incluyen cinemas, cinéac y teatros, el autor italiano presentaba cuatro proyectos diseñados por Charles Siclis²⁵, y tres por De Montaut et Gorska²⁶, lo cual constata el reconocimiento que al menos en el escenario europeo tenían ya en pocos años dichos arquitectos en lo que concierne a la arquitectura denominada de “salas de espectáculos”.

Y son precisamente seis proyectos de dichos arquitectos, junto a un cinéac diseñado por el reconocido arquitecto holandés Jan Duiker, los que entre 1933 y 1939 fueron publicados en LCM y en TdT.

ARQUITECTOS ESPECIALIZADOS EN CINÉAC: SICLIS Y DE MONTAUT ET GORSKA

Si pasamos al sector de las instalaciones para el tiempo libre, hallaremos muchos ejemplos más de arquitectura nacida para/o en función de los *mass media*. Pensemos en los cines, los *dancings*, los *music halls*, en todos los edificios para vacaciones y turismo. Instalaciones todas estas que, como en los otros casos citados antes, además de cumplir una función específica, incitan a la participación y al intercambio, estimulan el consumo, propagan los productos; en una palabra, producen una masa ingente de informaciones que determinan a su vez una serie de tipos y de esquemas arquitectónicos, de decoración, de diseño (De Fusco, 1970, pp. 87-88).

Siguiendo el análisis de Renato de Fusco en *Architettura come mass médium. Note per una semiologia architettonica*, podemos pensar que no fue una simple coincidencia que la producción arquitectónica de Charles Siclis, como la de tantos otros arquitectos de su generación, se hubiera concentrado principalmente en tipologías concebidas o transformadas para albergar nuevos usos comerciales de carácter urbano.

Con el desarrollo y la demanda de nuevas actividades propias de la “cultura de masas”, los arquitectos que ejercieron el diseño durante el periodo de entreguerras, descubrieron numerosas posibilidades al trabajar en proyectos para comerciantes y empresarios de diversos sectores que veían en la arquitectura y el diseño de sus sedes y almacenes, la mejor forma de publicitar su producto, sin importar cuál fuere.

La creciente demanda de arquitectos para diseñar proyectos totales o para transformar tipologías con fines comerciales, así como para renovar la espacialidad interior o la apariencia

exterior de espacios comerciales, o simplemente para cumplir con un trabajo especializado (de mobiliario, de iluminación, de acústica, de fachadas, etc.), permitió a los arquitectos, durante los años treinta, ejercer la práctica del diseño sin depender exclusivamente de los concursos oficiales o de los encargos de las clases adineradas.

Entre aquellos nuevos edificios de uso comercial, los cinemas y, por supuesto, los *cinéac*, representaron un campo ideal de experimentación en temas arquitectónicos y técnicos: pero para acceder a los encargos de diseño y de construcción de una arquitectura en permanente evolución, se hizo necesario rápidamente que los arquitectos y sus colaboradores —en iluminación y acústica principalmente—, adquirieran un conocimiento especializado en la concepción de estas nuevas salas²⁷.

No es de extrañar que los arquitectos reconocidos por diseñar *cinéac*, fueran parte integrante de grupos de profesionales de la disciplina que se beneficiaron en gran medida de la sistemática mediatización de sus proyectos de arquitectura comercial a través de publicaciones especializadas —fueran estas periódicas o no—.

Al cotejar la información sobre los arquitectos de *cinéac* que aquí mencionamos, salta a la vista que tanto Siclis como De Montaut et Gorska, se movían personal y profesionalmente al interior de prestigiosos círculos sociales y disciplinares que garantizaban una amplia red de contactos y, por supuesto, de encargos profesionales.

En el caso de Siclis, por ejemplo, hasta 1937, momento en el cual se publicó su obra de “auto-promoción” —impresa por la editorial de *L'Architecture d'Aujourd'hui*—, constatamos que él hacía o había hecho parte de: el Salon d'Automne²⁸; de la Union des Artistes Modernes (UAM)²⁹; de la Société des Artistes Décorateurs (SAD)³⁰; de la Société des Architectes Modernes (SAM)³¹; de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie (SEAI); y era miembro del Comité de Patronage de *L'Architecture d'Aujourd'hui*³²; y

27 Sobre otro importante arquitecto francés especializado en salas de cine y cuya obra se concentró principalmente en la región de Marsella, justamente en el periodo al cual nos referimos aquí, véase: “Architectures de cinemas. L'expérience et les réalisations d'Eugène Chirié 1930-1939”, de la historiadora de la arquitectura Eléonore Marantz-Jaen (2005).

28 Exposición de arte anual, creada en 1903 por iniciativa de Frantz Jourdain.

29 Movimiento de arquitectos y artistas decoradores, fundado en 1929 por el arquitecto parisino Robert Mallet-Stevens, del cual formaron parte también: Eileen Gray, André Bloc, Pierre Chareau, Francis Jourdain, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, André Lucrat, entre otros.

30 Fundada en 1901 por Hector Guimard, Eugène Grasset, Maurice Dufrene, Eugène Gaillard.

31 Fundada en 1922 por Hector Guimard.

32 Revista mensual fundada en 1930 por M. E. Cahen, dirigida hasta 1966 por André Bloc.

24 Solamente tres de ellos no son europeos: un teatro en Yokohama y dos en Nueva York.

25 Moretti incluye: Teatro Pigalle à Parigi, Teatro Saint George à Parigi, Teatro Le Chezy à Neuilly, Cinematografo Parigi à Madrid.

26 Moretti incluye: Cinéma-cinéac Le Journal à Parigi, Cinéma-cinéac Montparnasse à Parigi, Cinéma-cinéac Belge à Bruxelles.

del Comité de Patronage et Rédaction de *Lux, la revue de l'éclairage*³³.

Con una formación "académica" adquirida en la École des Beaux-Arts de París, Siclis³⁴ desarrolló una trayectoria que incluía proyectos en diferentes países (España, Bélgica, Estados Unidos), diseñando además de cinemas y teatros, también: hoteles, casinos, cafés, restaurantes, villas y pabellones de exposición, entre lo más representativo, y siendo la mayor parte de esta producción ampliamente mediatizada tanto en *TdT*, como en *LCM*, y *Lux, la revue de l'éclairage*.

Visto lo anterior, no sorprende que en la publicación de 1937, que recoge los proyectos de Siclis, Jean Locquin haya sido el delegado general del Gobierno francés para la Exposición Internacional de 1937, quien en la introducción se ocupó de colmar de elogios al arquitecto parisino, describiendo su trayectoria, su visión y su obra, al punto de hablar de una verdadera doctrina que explicaba la forma en que Siclis concebía y hacía arquitectura, y de la cual la arquitectura para el cine fue su mejor ejemplo:

[Siclis] es el más clásico de los modernos, el más tradicionalista de los revolucionarios. Si usted se encuentra por primera vez en frente de una de sus obras, bien sea un teatro, un cinema, un café-restaurant, una discoteca, un palacete o una villa, su primera reacción será de sorpresa. [...] Una creación arquitectónica de Charles Siclis no es nunca algo que deje indiferente: es un edificio provisto de órganos perfeccionados, con vida propia y que se ocupa de aquellas personas que lo visitan [...] La gran originalidad de Charles Siclis radica en el hecho de haber comprendido que el arquitecto tiene que cumplir con un rol especial, y que consiste en adivinar las necesidades de sus contemporáneos y en procurar satisfacerlas. Siclis ha sintetizado en una fórmula sucinta las cualidades esenciales que ha de tener: "un poco de psicología, mucha imaginación, y no poca modestia". El arquitecto sabrá inspirarse si no busca en absoluto crear algo para la eternidad: debe en cambio pensar que al ser hecha para una sociedad de gustos cambiantes, la arquitectura es en su esencia, transitoria. La ambición del arquitecto será construir para el hombre de su época y deberá considerarse afortunado si logra ver una de sus obras durar acaso el tiempo de una generación (Siclis, 1937, pp. 3, 5)³⁵.

33 Revista mensual fundada en 1928, su primer redactor en jefe fue Joseph Wetzel, ingeniero de la École supérieure d'électricité.

34 París: 1889-Nueva York: 1942.

35 "Il est le plus classique des modernes, le plus traditionaliste des révolutionnaires. Vous vous trouvez, pour la première fois, en face d'une de ses œuvres, un théâtre, un cinéma, un café-restaurant, un dancing, un hôtel particulier ou une villa, et votre premier mouvement est la surprise. [...] Une création architecturale de Charles Siclis n'est jamais chose indifférente. C'est un édifice pourvu d'organes perfectionnés, qui vit, et s'occupe des personnes qui lui rendent visite. [...] La grande originalité de Charles Siclis est d'avoir compris que l'architecte a un rôle spécial à remplir, qui est de deviner les besoins de

La parte final de las palabras de Locquin, describe además una realidad que afrontaron los *cinéac* y los teatros de Siclis y de sus contemporáneos, y que fue una constante en la historia de las salas de cine de entreguerras: estas sufrieron irremediablemente continuos cambios de fisonomía —interior y exterior— en función del gusto de sus propietarios y del vaivén de las tendencias estéticas que condicionaban el gusto de los espectadores/clientes.

Construidas en una época de evolución permanente en cuanto a tecnologías de proyección, y sobre todo, en una época en donde las actividades urbanas de ocio y entretenimiento se multiplicaron y reinventaron vertiginosamente, las salas de cine vivieron una fugaz edad de oro antes de ser transformadas, mutiladas o simplemente demolidas para dar paso a otras tipologías edilicias³⁶.

En aquella misma década, la pareja³⁷ formada por el arquitecto D.P.L.G, Pierre De Montaut (1892-1947) y por la arquitecta D.E.S.A, Adrienne Gorska (Moscú, 1899-Beaulieu-sur-Mer, 1969)³⁸, se consolidó como la firma más reconocida en Francia y Bélgica en el diseño de *cinéac*, tal y como lo demuestra la amplia mediatización de sus proyectos, la mayoría de ellos realizados justamente para el circuito de Reginald Ford.

Al igual que Siclis, De Montaut et Gorska pertenecían a círculos profesionales y artísticos reconocidos³⁹, y tuvieron una presencia muy activa en la *Union des Artistes Modernes*, así como en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en donde prepararon un par de números especiales sobre salas de espectáculos y cinemas, incluyendo siempre algunos de sus propios proyectos, brevemente reseñados.

En 1937, el mismo año que Siclis publicó su libro, la firma De Montaut et Gorska lanzó un sencillo volumen ampliamente ilustrado y con textos descriptivos, en el cual presentaban los

.....
ses contemporains et de s'efforcer de les satisfaire. Il a condensé en une formule brève les qualités essentielles qu'il lui souhaite: 'Quelque psychologie, beaucoup d'imagination et pas mal de modestie'. L'architecte sera bien inspiré s'il ne cherche point à créer pour l'éternité. Il doit se dire que, faite pour une société aux goûts changeants, l'architecture est essentiellement transitoire. L'ambition de l'architecte sera de construire pour l'homme de son époque et il s'estimera heureux s'il peut espérer voir une de ses œuvres durer seulement l'espace d'une génération".

36 Tal y como sucedió en 1949 con el Théâtre Pigalle de Siclis, destruido tan solo dos décadas después de su inauguración. Alabado en su momento por el prestigioso crítico Morton Shand, y mediatizado en numerosas revistas y publicaciones europeas.

37 Contrajeron matrimonio en 1934.

38 Fue una de las primeras mujeres en diplomarse de la École Spéciale d'Architecture, en 1922.

39 Gorska era además hermana de la reconocida artista polaca Tamara de Lempicka (María Gorska).



◀ Figura 6. Vista diurna, fachada principal del Cinéac Montparnasse (París)

Fuente: *La Construction Moderne* —portada—, noviembre de 1933.

▲ Figura 7. Vista nocturna, fachada principal del Cinéac Montparnasse (París)

Fuente: *La Construction Moderne* —portada—, noviembre de 1933.

veinte principales cinemas y *cinéac* concebidos hasta entonces y construidos por la agencia.

El prefacio escrito por el poeta Germaine Kellerson para *Vingt salles de cinema*, guarda un tono similar —incluso más “familiar”— al del prefacio ya citado escrito para Siclis, en el cual se elogia a la joven pareja de arquitectos:

Hemos seguido estos dos artistas a lo largo de su ascensión vertiginosa, y el llamado que ellos hacen ahora a nuestra vieja amistad nos permite el honor de presentarlos aquellos que pueden aun ignorarlos... y el número de quienes lo hacen, disminuye a diario en los medios profesionales del cine y de la construcción.

Dos jóvenes a quienes los avatares de la vida llevaron a unirse en busca del aprovechamiento de sus sorprendentes capacidades: ellos han sabido asociar en su obra desarrollada durante los últimos diez años, las cualidades de arte nuevo y sin prejuicios que ha caracterizado su personalidad, con la intuición, la comprensión de los problemas planteados y la claridad de juicio puestos al servicio de una innegable habilidad de constructores. [...]

Pueda servir el presente volumen que pone al alcance de todos, los más hermosos y hábiles ejemplos de salas (de cine) modernas, para evitar la costosa creación de errores constructivos notorios: este volumen debe llegar a las manos de todos aquellos que se interesan en el cine, tanto realizadores, como también propietarios. Todo lector atento encontrará en él, una lección o un consejo⁴⁰ (De Montaut et Gorska, 1937, p. 1).

40 “Nous avons suivi ces deux artistes, au cours de leur as-

LA ARQUITECTURA EXTERIOR DE LOS CINÉAC, EN IMÁGENES Y PALABRAS

En el caso de las *salles de cinéma d'actualités*, el alcance y la eficacia de la señalización (exterior) deben compensar la reducida dimensión de la fachada. [...] Este tipo de sala de cine, debe sobre todo establecer relaciones más estrechas con la calle, para convertirse en un instrumento del espacio urbano, en un “objeto urbano”⁴¹ (Monnier, 1990, p. 222)

El historiador francés de la arquitectura, Gérard Monnier, sintetizaba en un importante texto sobre la arquitectura francesa del siglo XX, las características básicas que presentaron los *cinéac*: dimensión reducida compensada por

.....
 cension vertigineuse, et l'appel qu'ils ont fait à notre vieille amitié, nous vaut l'honneur de les présenter à ceux qui peuvent les ignorer encore...et le nombre de ceux-là, dans les milieux professionnels de cinéma et du bâtiment, diminue de jour en jour. Deux jeunes, que les hasards de la vie et des affaires naissantes amenèrent à se grouper pour l'exploitation commune de leurs moyens étonnants. Ils ont su allier dans leur œuvre des dix dernières années les qualités d'art neuf et sans préjugé qui caractérisait leur personnalité avec une intuition, une intelligence des problèmes posés, une clarté de vue, mises au service d'une habileté de constructeurs indéniables. [...] Puisse donc ce volume, qui met à la portée de tous, les plus beaux et les plus habiles exemples de salles modernes, servir à éviter la création coûteuse d'erreurs constructives notoires. Il doit être entre les mains de tous ceux qu'intéresse le cinéma, réalisateurs et exploitants. Tout lecteur attentif y trouvera une leçon ou un conseil”.

41 “Dans le cas des salles de cinéma d'actualités, l'ampleur et l'efficacité visuelle de la signalétique doivent compenser la petite dimension de la façade. [...] Surtout, ce type de salle établit des rapports plus étroits avec la rue, elle devient un instrument de l'espace public, elle est un “objet urbain””.



la eficacia visual de la señalización exterior; y relación estrecha con la calle, en tanto “objeto urbano” que actúa como instrumento del espacio público.

En efecto, al observar las fotografías de aquellos tres cinéac de nuestro corpus, que nos ofrecen tanto la visión diurna como la visión nocturna de las fachadas (Journal Montparnasse y Cinéac Ternes en París; Cinéac Handelsblad en Amsterdam), constatamos que la estilización geométrica de las formas aplicadas, en combinación con las tipografías que marcaban la identidad de cada sala, otorgaban a cada cinéac un carácter exclusivo que, particularmente en la noche, los convertía en puntos de referencia dentro de la geografía urbana, que resaltaban totalmente entre las construcciones de su entorno.

La arquitectura exterior del Journal Montparnasse, del Cinéac Ternes y del Cinéac Handelsblad son verdaderos modelos en su género, y abarcan los tres tipos de implantaciones urbanas habituales de este tipo de edificios: el primero de ellos con una fachada lineal que hace parte de un conjunto comercial adosado a una estación de tren; el segundo ubicado entre medianeras; y el último de ellos ocupando una esquina que le otorga la ventaja de tener una doble fachada en “L”.

Particularmente interesante resulta la descripción del Cinéac Montparnasse (figuras 6 y 7), debido a su localización en uno de los puntos

más apetecidos por los propietarios de estas salas, como podía serlo una estación central de trenes:

La electricidad ilumina y anima los nuevos pasajes bajo la estación de tren bordeada por almacenes, y se ha incluso acondicionado un cine moderno muy cerca del Boulevard Montparnasse, frecuentado por una variada clientela compuesta en su mayoría por extranjeros procedentes de todas las regiones del mundo. Este cine es llamado a ser un éxito por tanto a una clientela diurna constituida por aquellos que se dirigen a sus labores, la sustituye más tarde otra clientela esencialmente nocturna⁴² (LCM, noviembre de 1933, p. 134).

La complejidad que en algunos casos adquirieron las fachadas de *cinéac*, gracias a los elementos decorativos utilizados para llamar la atención del peatón, y en especial debido a los espectaculares dispositivos luminosos y al manejo de amplios espacios destinados a los carteles publicitarios, se hacía patente en el caso del Cinéac des Ternes (figuras 8 y 9), ejemplo notable de la dicotomía día-noche que caracterizaba el diseño exterior de estos edificios:

El diseño de la fachada se caracteriza por una incisión en el alero, que toma la forma de dos cuartos de círculo entrantes y entre los cuales

42 “L’électricité éclaire et anime ces nouveaux passages sous la gare bordée de boutiques, et l’on vient même d’aménager un cinéma moderne qui est ainsi à proximité immédiate du Boulevard Montparnasse, fréquenté par une clientèle si panachée composée en majorité d’étrangers venus de toutes les régions du monde. Le cinéma est donc appelé à un succès puisqu’à une clientèle de jour constituée par ceux qui vont à leurs affaires ou reviennent de leur travail succédera la nuit une autre clientèle essentiellement nocturne”.

Figura 8. Vista diurna, fachada principal del Cinéac des Ternes (París)

Fuente: *La Technique des Travaux*, junio de 1939.

Figura 9. Vista nocturna, fachada principal del Cinéac des Ternes (París)

Fuente: *La Technique des Travaux*, junio de 1939.



▲ Figura 10. Vista diurna, fachada principal del Cinéac Handelsblad (Amsterdam)

Fuente: *La Technique des Travaux*, abril de 1935.

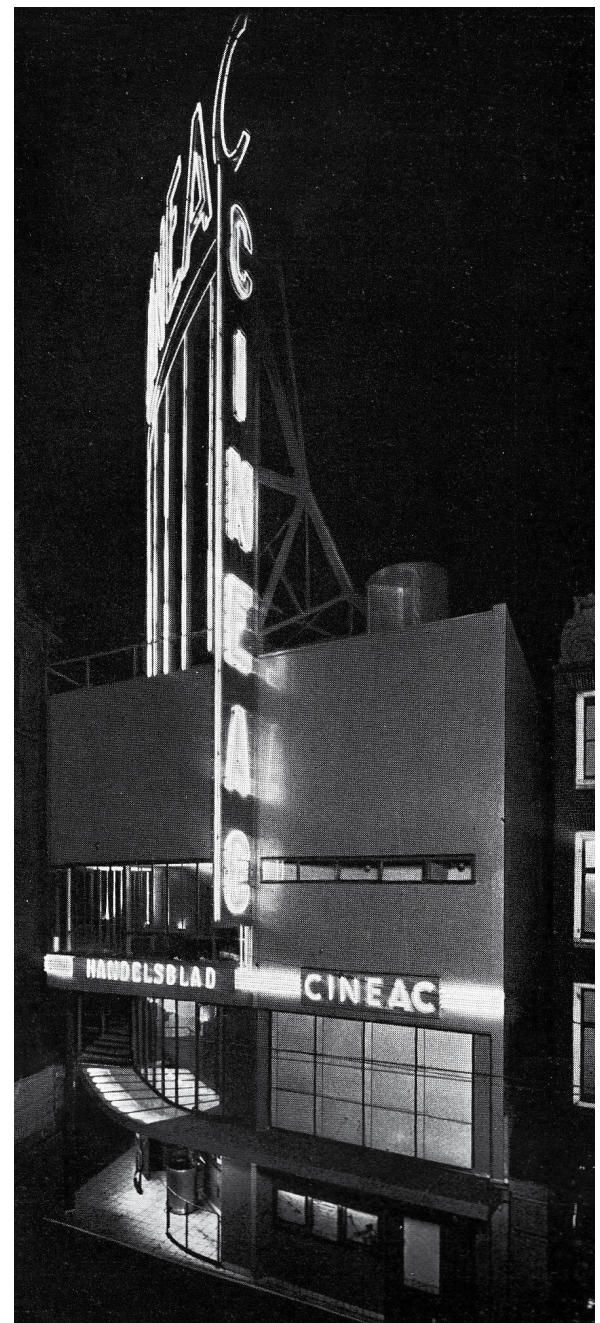
aparece el elemento vertical —que contiene el aviso luminoso—, y que se prolonga bajo dichos aleros tomando la forma de un elemento fluorescente en punta de flecha.

Otros motivos simétricos localizados sobre los aleros desaparecen luego debajo del balcón de líneas redondeadas ubicado en la entrada: esta a su vez, está enmarcada por dos grandes pilastras que parecen soportar los aleros.

Dos balcones con motivos horizontales luminosos, refuerzan a la izquierda y a la derecha el elemento convergente de la fachada. Los carteles publicitarios situados por el propietario de forma arbitraria, por fuera de los espacios destinados previamente para ello, quitan como suele suceder, parte de la unidad propia del conjunto. Con la iluminación nocturna, la fachada retoma satisfactoriamente su unidad y su principio voluntario: siendo esta además, una de sus razones de ser⁴³ (TdT, junio 1939, pp. 284-285).

La marcada diferencia entre la imagen diurna de un cinéac, con respecto a la puesta en escena que las fachadas de estos edificios desplegaban al

43 "Le motif de façade est caractérisé par l'incision de l'auvent, en deux quarts de cercle rentrants entre lesquels apparaît le motif vertical comprenant l'enseigne lumineuse, motif prolongé sous les auvents par un motif lumineux avec flèche. D'autres motifs symétriques, placés sur les auvents, viennent disparaître sous le balcon d'entrée aux lignes arrondies. L'entrée est encadrée par deux gros pilastres qui semblent supporter les auvents. A droite et à gauche, deux balcons avec motifs lumineux horizontaux, viennent renforcer le motif convergent de la façade. Les panneaux de publicité posés arbitrairement par l'exploitant en dehors des emplacements prévus enlèvent, comme toujours une partie de l'unité du dispositif. En éclairage nocturne, la façade reprend mieux son unité et son principe volontaire ; c'est d'ailleurs, aussi, une de ses raisons d'être".



▲ Figura 11. Vista nocturna, fachada principal del Cinéac Handelsblad (Amsterdam)

Fuente: *La Technique des Travaux*, abril de 1935.

caer la noche, para así destacarse entre otras nuevas arquitecturas comerciales, es uno de los rasgos principales que los autores de artículos sobre cinéac privilegiaban dentro de sus descripciones, tal y como observamos en el texto dedicado en TdT al Cinéac Handelsblad (figuras 10 y 11):

El "Cinéac" de Amsterdam prefiere ser visto de noche: es entonces cuando sus grandes carteles luminosos entran de lleno en su composición dándole toda su altura, aunque parte de esta sea ficticia. En el día, el Cinéac puede parecer un poco estrecho, y no presentarse en su máximo de seducción; para apreciarlo es necesario observarlo un poco en detalle. ¿En detalle? Existe uno que sorprende un poco: es la columna angular aislada en la composición, que no está cortada por la división en altura de las fachadas, evidentemente prevista por su rol mecánico y su papel como órgano de soporte.

Debiera haber sido más larga: incluso hubiera sido mejor suprimirla —en lo posible—, y completar el modernismo estético del conjunto con el modernismo estático de algún hermoso voladizo en concreto [...] En la noche, como ya lo habíamos dicho, el conjunto se transfigura, así como se transfigura el soporte de un dispositivo pirotécnico cuando este es encendido⁴⁴ (TdT, abril 1935, p. 184).

Si bien los artículos sobre cinéac no incluían normalmente imágenes diurnas de la fachada, aquellos que sí ilustraban con fotografías la arquitectura exterior de los edificios que albergaban estas salas de cine, optaban por mostrar fotografías nocturnas que permitían al lector identificar los avances en iluminación aplicados masivamente a la arquitectura para el cine y que poco a poco fueron utilizados por otras tipologías comerciales e incluso en la arquitectura teatral.

Además de generar un efecto visual que hacía pensar al lector en fachadas y edificios de dimensiones mucho mayores a las reales, la fotografía de la iluminación de fachadas de *cinéac* sedujo siempre a los redactores de artículos de arquitectura, quienes dedicaban varios párrafos para describir aquellos elementos poco usuales que organizaban y daban carácter a las fachadas, como en el caso del Paris-Soir Ternes (figura 12):

Exteriormente, la fachada es sumamente simple: un gran mástil en el cual puede izarse una bandera, un recuadro decorativo compuesto en el frontón de la sala, y la curiosa saliente de la placa del palco que forma un voladizo. Dichas líneas son acentuadas en la noche por los efectos producidos por luces rojas y azules que destacan algunas particularidades de la decoración, y especialmente los *occulis* luminosos ubicados bajo el baldaquino⁴⁵ (LCM, marzo 1936, pp. 535-536).

Por otro lado, la descripción minuciosa de elementos decorativos o constructivos de las fachadas, daba lugar en muchas ocasiones —como era costumbre en algunos redactores y críticos de arquitectura de la época— a comentarios que hoy nos parecerían cuando menos hilarantes en

44 "Le 'Cinéac' d'Amsterdam préfère être vu de nuit. Alors ses grands panneaux lumineux entrent pleinement dans sa composition, lui donnent toute sa hauteur, si fictive qu'en soit une partie. De jour, il peut paraître un peu tassé et ne pas se présenter avec son maximum de séduction ; il faut, pour l'apprécier, le regarder un peu en détail. En détail ? Il en est un qui surprend un peu. Cette colonne d'angle isolée dans la composition, non coupée par la division en hauteur des façades, trop manifestement prévue pour son rôle mécanique, son rôle d'organe de soutien... Il l'eût fallu plus large ; il eût même mieux valu la supprimer —si possible— compléter le modernisme esthétique de l'ensemble par le modernisme statique d'un beau porte-à-faux de béton [...] De nuit, comme nous le disions plus haut, l'ensemble se transfigure, un peu comme se transfigure une fois allumé le support d'un feu d'artifice".

45 "Extérieurement, la façade est fort simple. Un grand mat auquel peut se hisser un drapeau, un cartouche décoratif bien composé au fronton de la salle, et la curieuse avancée du plancher de la Corbeille formant saillie. Ces lignes sont accusées le soir par des effets de lumière rouge et bleue, qui soulignent certaines particularités de cette décoration et spécialement les *occulis* lumineux placés sous le baldaquin".



LE CINÉ-ACTUALITÉS PARIS - SOIR DES TERNES

Ch. SICLIS,
Architecte D. P. L. G.

Studio Kaczka, phot.

Au cours de ces dix dernières années, l'industrie cinématographique a subi de considérables transformations, qui ont complètement modifié les méthodes d'exploitation auxquelles nous étions accoutumés.

Jadis, le Cinéma, comme le théâtre, donnait des spectacles de durée limitée commençant et se terminant à heure fixe.

Aujourd'hui, seuls les Cinémas de quartier ont conservé cette habitude, certains faisant d'ailleurs des spectacles permanents dans la journée. Les prix pratiqués dans ces salles sont moyens.

A côté de ces salles que nous qualifierons : de Familles, se sont ouvertes les Salles dites d'exclusivités qui ont le privilège de présenter les films nouveaux à la parution, et sans concurrence pendant un laps de temps plus ou moins long ; ces salles sont généralement situées dans des quartiers élégants, Grands Boulevards, Champs-Élysées, etc., et donnent des spectacles permanents. Les places y sont d'un prix relativement élevé.

Enfin des Salles se sont spécialisées dans la présentation de l'actualité cinématographique, le spectacle étant complété par la présentation d'un film documentaire, d'un dessin animé, ou d'un sketch plus ou moins long. Ces Salles ont rapidement acquis la vogue et le public s'y précipite, tant en raison de l'intérêt du programme que de sa sélection, et du prix peu élevé des places.

Ce spectacle permet une documentation intéressante, rapide, le spectacle étant de durée limitée, et n'oblige à aucune contrainte horaire, la représentation étant permanente.

Le Cinéma « Paris-Soir » correspond à ce troisième type de salle ; il constitue une réussite particulièrement marquante dans ce genre.

Le Plan.

M. Siclis, Architecte D.P.L.G., a donné à la nouvelle salle de Paris-Soir, qu'il vient d'édifier au 27, avenue des Ternes, un caractère très particulier, qui étonne et surprend, lorsque l'on y pénètre. Ces dis-

530

una publicación de este tipo, como sucede en el siguiente extracto sobre la apariencia exterior del *Le Petit Marsellais*:

La atención de los transeúntes es atraída por avisos luminosos con quince combinaciones de encendido diferentes: estos están conformados por 580 lámparas incandescentes y 620 metros de tubos de gases nobles [tubos de neón]. Estos últimos, bajo la forma de combinaciones de colores complementarios, restituyen considerablemente la luz solar: por tanto, ninguna mujer se quejará de verse afeada debido a la iluminación de la calle Cinéac⁴⁶ (LCM, diciembre 1935, p. 228).

Y aunque la apariencia nocturna de las fachadas constituía el aspecto más llamativo, no

46 "L'attention des passants est attirée par des enseignes lumineuses qui ont quinze combinaisons différentes d'allumage, elles comportent 580 lampes à incandescence et 620 mètres de tubes à gaz rares. Ceux-ci, sous forme de combinaisons de couleurs complémentaires, restituent très sensiblement la lumière solaire: aussi nulle femme ne se plaindra d'être enlaidie par l'éclairage de la rue Cinéac".

Figura 12. Primera página del artículo Paris-Soir des Ternes (París)

Fuente: *La Construction Moderne*, marzo de 1936.

siempre su estructura y composición estuvieron ligadas conceptualmente al diseño interior del cinéac, pues de hecho, una de las variables con la cual debieron enfrentarse muchos arquitectos —en ciudades con normas urbanas tan estrictas como París—, fue la separación entre la fachada del inmueble que contenía el cinéac y la sala propiamente dicha.

Es por esto que muchas de las fachadas que observamos en las fotografías de la época, constituían una “falsa fachada”, en tanto no definían realmente la volumetría del *cinéac*, y, por el contrario, creaban la ilusión de enormes espacios que realmente albergaban instalaciones para otros usos, principalmente viviendas u oficinas.

Fue habitual, en Francia y en Bélgica, la práctica según la cual el propietario de la sala de cine o *cinéac* alquilaba el espacio de fachada de la totalidad del inmueble de uso mixto, para promocionar en la noche su establecimiento de exhibición cinematográfica, mientras que la sala de cine, se encontraba al interior o en los pisos subterráneos del inmueble.

Esta particularidad de los *cinéac*, que solo puede entenderse si se coteja la fachada con las plantas completas de cada proyecto, no fue

obstáculo para que arquitectos como Siclis y De Montaut et Gorska —con el previo beneplácito de los propietarios de los inmuebles—, hubieran propuesto vistosas y coloridas fachadas que animaron —como pocas tipologías arquitectónicas de los años treinta lo hicieron— la vida y el paisaje nocturno de las grandes ciudades.

En este sentido, una referencia directa a dicha condición y a la calidad de las soluciones propuestas —sin olvidar que se trata en este caso de un libro de “autopromoción” de los arquitectos—, la hizo Kellerson en el prefacio a la obra de De Montaut et Gorska:

La calle se relaciona con el *hall* y viceversa. Obsérvese la entrada del Cinintran en París: ¿sabía usted que la penetración del *hall* en el inmueble del hotel parisino no tiene sino 35 m² sobre los cuales se ubica además la escalera de acceso? La utilización de fachadas alquiladas es hecha con una destreza realmente desconcertante: la comunicación de espacios distribuidos al azar de los contratos de alquiler da lugar a soluciones de conjunto que el Cinéac Le Petit Marsellais [figura 13] y el Actual Saint-Antoine [figura 14] ilustran a la perfección⁴⁷ (De Montaut et Gorska, 1937, p. 1).

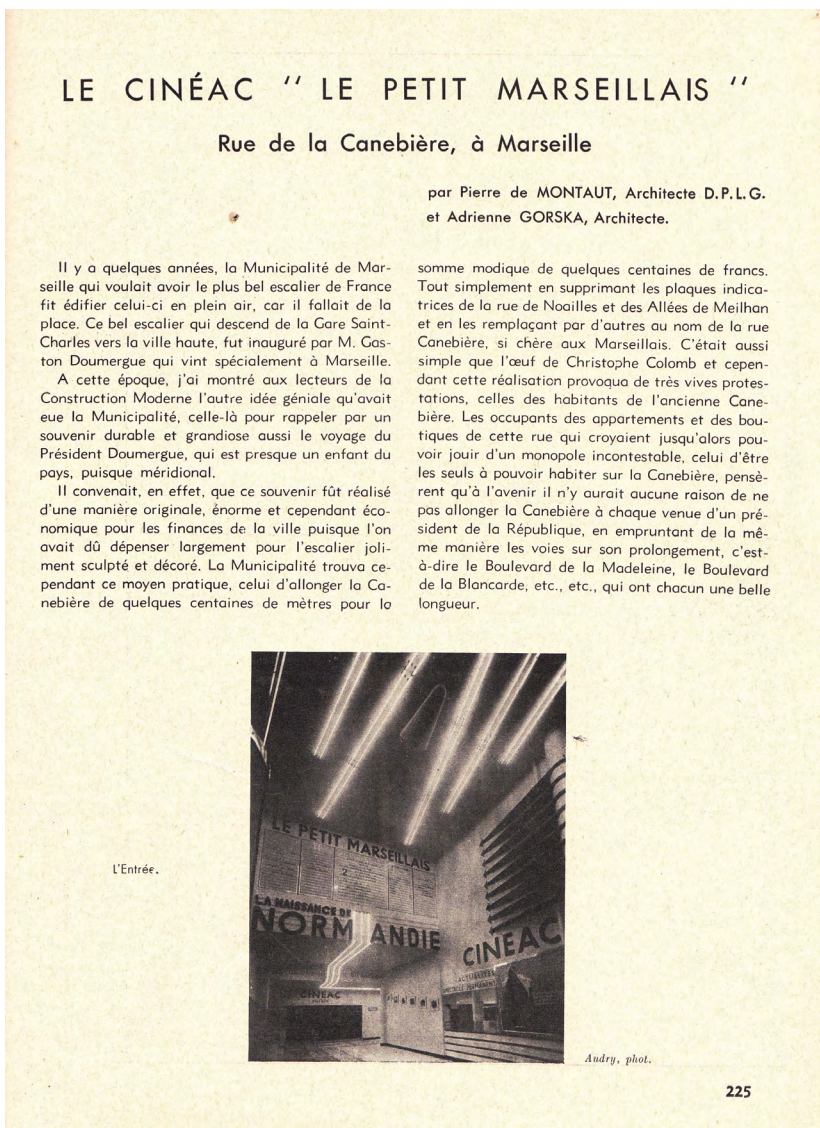
47 “La rue participe du hall et inversement. Regardez l’entrée de Cinintran à Paris. Saviez-vous que la pénétration du hall dans l’immeuble de l’hôtel de Paris n’a que 35 m² sur lesquels est pris encore l’escalier d’accès ? [...] L’utilisation des façades louées est d’une adresse proprement déconcertante. La liaison d’emplacements distribués au hasard des baux et des contrats de location aboutit à des effets d’ensemble que Cinéac Le Petit Marsellais et Actual Saint-Antoine illustrent à la perfection”.

Figura 13. Primera página del artículo Cinéac Le Petit Marsellais (Marsella)

Fuente: *La Construction Moderne*, diciembre de 1935.

Figura 14. Cinéac Actual, en el Faubourg Saint-Antoine (París, 1935)

Fuente: De Montaut et Gorska (1937).



Las páginas finales del libro de De Montaut et Gorska recuerdan que a lo largo de los años treinta, las publicaciones y las revistas francófonas de arquitectura suministraron a lectores, profesionales de la construcción y propietarios de salas de cine, una fuente muy importante de imágenes —fotografías y dibujos— y de información de numerosos proyectos que sobresalieron por algún aspecto decorativo, técnico o constructivo: nos referimos a los suplementos de publicidad que acompañaban tanto las publicaciones periódicas como otros tipos de publicaciones especializadas.

En el caso del libro de De Montaut et Gorska, el lector descubre no solo un listado exhaustivo de colaboradores y proveedores de servicios y materiales de la agencia de arquitectos, sino además una oferta de anuncios publicitarios cuyo denominador común es el uso de fotografías nocturnas de cinéac que sirven para promocionar empresas de diversa naturaleza: empresas constructoras (figura 15), fabricantes de carpintería metálica, de instalaciones y sistemas eléctricos y lumínicos (figura 16), de equipos de aire acondicionado, etc.

DISCUSIÓN

Diversos interrogantes han guiado el presente análisis: ¿hubo una tendencia a la especialización profesional —arquitectos, decoradores, ingenieros de iluminación, etc.— en torno a este tipo de sala cinematográfica? ¿Tuvo lugar algún

proceso de “internacionalización” de la arquitectura de cinéac, o su diseño respondió más bien a condicionamientos y necesidades precisas de cada país/ciudad? ¿Cuáles fueron las principales características formales de la arquitectura exterior de los cinéac, y cuál su impacto en la configuración y representación del paisaje urbano de las metrópolis modernas? ¿Qué elementos de la arquitectura comercial en general, fueron retomados por los diseñadores de cinéac?

Dar respuestas precisas a preguntas que, como estas, conciernen a un tema que no ha sido suficientemente estudiado, sobrepasa las posibilidades

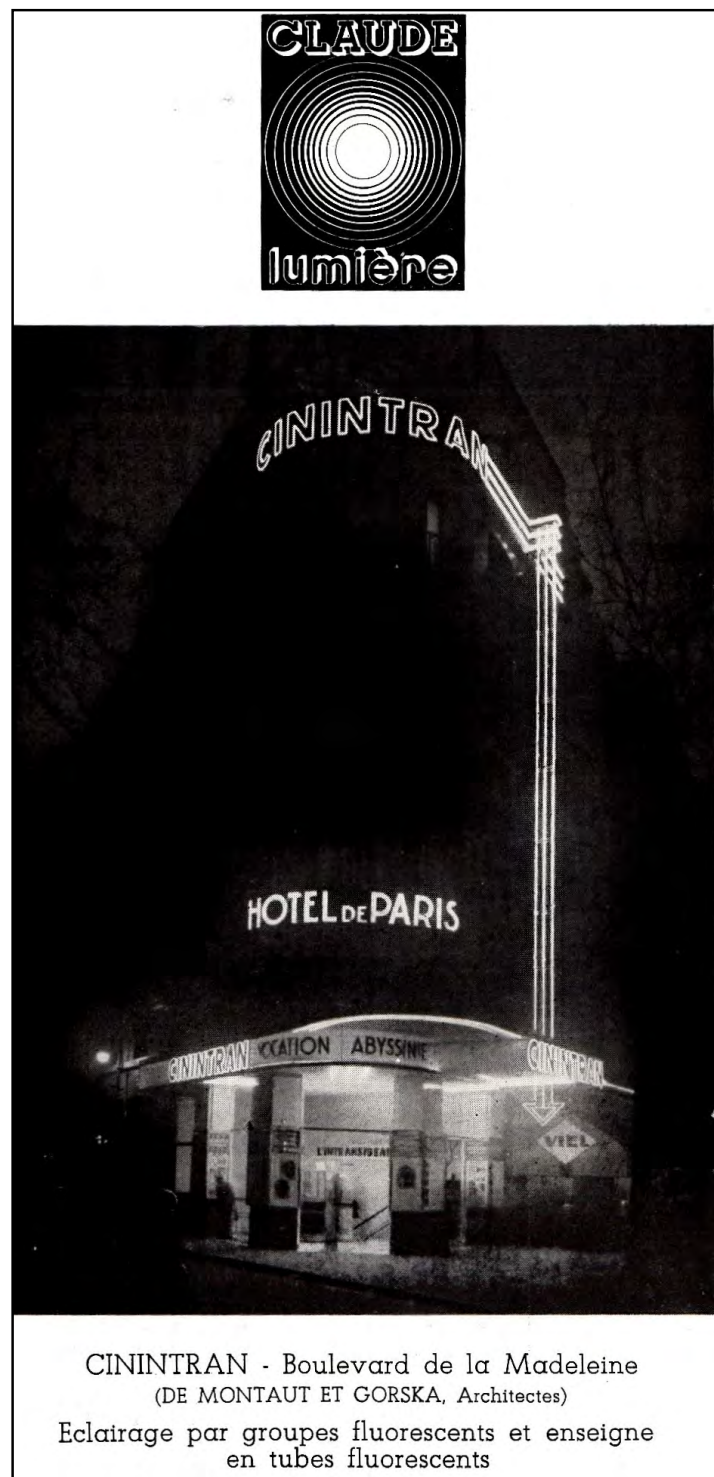
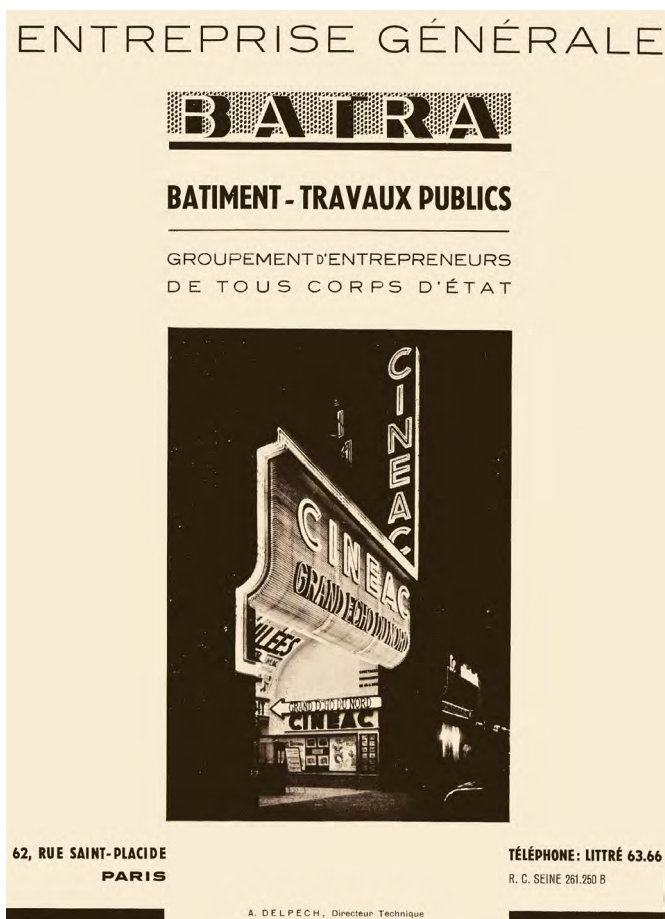


Figura 15. Cinéac (Lille), en aviso publicitario de “Batra: Bâtiment + Travaux Publics”, sociedad de construcción

Fuente: De Montaut et Gorska, 1937.

Figura 16. Cinintran (París), en aviso publicitario de “Claude – Paz et Silva”, sociedad dedicada al diseño de soluciones y venta de aparatos de iluminación

Fuente: De Montaut et Gorska, 1937.

del presente artículo, pero se pueden identificar y subrayar algunas directrices sobre las cuales es posible profundizar, en el marco de estudios más amplios, en la comprensión del fenómeno ocurrido con la arquitectura de *cinéac* durante los años treinta.

La alternativa ofrecida por los *cinéac*, apareció tras poco más de tres décadas de experimentación en el campo de la arquitectura para el espectáculo cinematográfico, a la par con los rápidos avances en los sistemas de proyección, y desde ahora, con la implementación del sonido: de esta forma, se aceleró la definición a escala global de estándares que condicionaban y delimitaban los programas arquitectónicos que fueron tomados como modelos en esta época, e incluso después de la posguerra.

Igualmente, los cambios culturales y sociales propios de las nuevas formas de “ver cine”, convirtieron la experiencia de asistir a los *cinéac* en un ritual moderno y modernizador, por cuanto los noticiarios y documentales exhibidos en estas salas dejaban temporalmente de lado a la ficción y presentaban en su lugar una ventana a través de la cual el espectador podía descubrir y conocer otras culturas, y, al mismo tiempo, enterarse y comprender los hechos recientes que acontecían en otros rincones del planeta.

En lo que respecta a su espacialidad, las reducidas dimensiones físicas de los *cinéac*, en comparación con las grandes salas de la época destinadas a la proyección (tanto proyectos nuevos como edificios adecuados para ello), y las particulares condiciones en que estos solían ser instalados sobre todo cuando se trataba de transformaciones de espacios preexistentes⁴⁸ —sótanos, pasajes de centros comerciales, estaciones de tren, etc.—, contribuyeron a que estos fueran concebidos cada vez más como “espacios”, más que como “arquitecturas”, constituyendo el pre-

.....
48 Es importante señalar, que otra variable que incidía directamente en los proyectos de los arquitectos para realizar salas de cine, tenía que ver con las reglamentaciones y normas oficiales que afectaban los criterios de diseño de los cinemas, y con las cuales se buscaba controlar la actividad, vigilando y asegurando las condiciones mínimas requeridas espacialmente para ofrecer el espectáculo cinematográfico. En el caso de París, por ejemplo, un decreto que regulaba la actividad y las disposiciones físicas generales de teatros, music-halls, cinemas y salones para espectáculos en general: el cumplimiento estricto de todas las disposiciones establecidas —bajo la supervisión de la Préfecture de Police— se convirtió rápidamente en la principal complicación a la cual debían hacer frente los arquitectos de salas de cine, y por supuesto, de *cinéac* en los años siguientes. Dicha reglamentación, titulada: “Ordonnance concernant les théâtres, music-halls, concerts, vals, cinémas et autres spectacles et divertissements publics”, entró en vigor el 1 de enero de 1927 y posteriormente se le sumó una reglamentación detallada que regulaba la ejecución y el mantenimiento de las instalaciones eléctricas de dichos equipamientos.

Véanse el decreto y la reglamentación anexa en Poulain (1927).

ludio de lo que sucedería décadas más tarde con las salas de cine de centros comerciales y con el concepto de múltiplex.

La disminución de la escala de las salas de cine —de aforos para varios miles a tan solo unos cientos de localidades—, y la simplificación de los requerimientos de tipo estético por parte de los propietarios —cada vez menos atraídos por las costosas excentricidades decorativas de antaño—, facilitaron la especialización de profesionales de la arquitectura, la decoración, la iluminación y la acústica en el diseño de salas de cine —y en particular de *cinéac*—.

La reducción de las dimensiones espaciales, sumada a la estandarización de requerimientos técnicos formales, incidió en la proyectación de diseños mucho más eficientes técnica y espacialmente, y cada vez más austeros desde el punto de vista estético, sin que por ello desapareciera de estas nuevas salas la elegancia y la singularidad que habían caracterizado la arquitectura para el gran cine.

Los ejemplos que *cinéac* citados e ilustrados aquí, develan la elección de lenguajes arquitectónicos que, al ser aplicados en dicha arquitectura exterior, supusieron un evidente alejamiento con respecto al pastiche orientalista o neoclásico, y al empleo ecléctico del Art Nouveau o del Art Déco que caracterizaron durante años la gran arquitectura para la exhibición de cine.

Los *cinéac* fueron el escenario en el cual los arquitectos experimentaron con más facilidad —gracias a sus reducidas dimensiones espaciales y a la extraordinaria disminución de costos que ello implicaba— en la búsqueda de una arquitectura más simple y sobria en los dos espacios interiores más importantes de una sala de cine: el *foyer* y la sala.

Observamos también que en los *cinéac* —así como en otras tipologías comerciales que evolucionaron simultáneamente—, se materializó una tendencia a potenciar la imagen exterior nocturna a través del uso de estructuras y dispositivos luminosos que animaran la fachada, y le otorgaran identidad y una fuerte presencia en el paisaje urbano.

La arquitectura interior de *cinéac*, por su parte —tal y como se puede observar en las fotografías publicadas en revistas de arquitectura como *TdT* y *LCM*—, desarrolló en el espacio destinado a la proyección (en la “sala oscura” en sí misma), el gusto por la iluminación decorativa, encontrando en aquellos años evidentes semejanzas con aplicaciones luminosas y estilos de ornamentación interior utilizados ampliamente en otras tipologías como restaurantes, bares, cafés, boutiques o salones de exposición.

La arquitectura de la cual aquí nos hemos ocupado, señaló sin duda el inicio de una nueva era de comunicaciones e intercambios en las ciudades, confirmando con sus fachadas iluminadas, vistosas e incomparablemente atractivas para la fantasía popular, que en adelante la novedad y la originalidad de las nuevas formas y estructuras arquitectónicas serían tanto o más importantes para el peatón, que las propias mercancías ofrecidas al interior de las nuevas arquitecturas comerciales.

CONCLUSIONES

Las publicaciones y revistas especializadas en temas de arquitectura y construcción que circularon en Europa durante el periodo de entreguerras, constituyeron un medio de difusión de culturas y saberes arquitectónicos que enriqueció el medio profesional de arquitectos y decoradores de "salas de espectáculos".

En el caso de la arquitectura de los *cinéac*, las publicaciones que hemos analizado nos revelan una difusión cuantitativamente reducida de ejemplares, puesto que en proyectos editoriales de Francia, Bélgica e Italia, publicados en el lapso de una década, encontramos reseñados repetidamente una decena de proyectos que se erigieron de esta forma en referentes internacionales.

Todo esto ocurrió en un contexto global en el cual las nuevas masas urbanas "hicieron presión para que la sociedad les suministrara una forma de cultura que se adaptara a sus exigencias

peculiares de consumo" (De Fusco, 1970, p. 76), generando una dinámica bajo la cual la arquitectura se convirtió también en *mass medium*, lo cual, para muchos observadores, significaba claramente la decadencia de aquella (p. 83).

La producción y la legitimación de nuevas tipologías arquitectónicas que buscaban satisfacer la demanda de actividades acordes a la vibrante vida urbana de las metrópolis y grandes ciudades, encontraron en los medios impresos un vehículo esencial para difundir modelos, incluso a escala global.

Innovaciones y nuevas propuestas arquitectónicas usualmente expuestas en el marco de exposiciones universales y de eventos de naturaleza efímera, poblaron durante los años treinta las avenidas y los bulevares de capitales y ciudades europeas y norteamericanas, y entre las más atrevidas propuestas figuraban los *cinéac*, aunque dicha relevancia no se vio plasmada en una difusión amplia en publicaciones periódicas especializadas.

En el caso de las dos revistas aquí estudiadas, los proyectos ilustrados y comentados por los redactores de la época, evidencian una tendencia a la mediatización de salas de cine localizadas en la capital francesa y en algunas otras capitales europeas, mediatizando en menor proporción aquellas salas ubicadas en medianas y pequeñas ciudades.

REFERENCIAS

- Ávila Gómez, A. (2014). La arquitectura de los cinemas de circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles. *Bitácora Arquitectura*, 28, 90-101.
- Ávila Gómez, A. (2013). Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas. *Revista de Arquitectura*, 15, 84-101.
- Bouvier, B. (2001) Répertoire des périodiques d'architecture en langue française publiés entre 1800 et 1970 en France et dans ses anciennes colonies, en Suisse et en Belgique. En Leniaud, J.-M. (ed.) y Bouvier, B. *Les périodiques d'architecture. XVIIIe-XXe*. Recherche d'une méthode critique d'analyse (pp. 215-297). Paris: École des Chartes.
- Buxtorf, A-E. (2005). La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres. L'utopie à l'épreuve de la modernité. *Bibliothèque de l'École Nationale de Chartes*, 163, 117-144.
- Champion, V., Lemoine, B. y Terreaux, C. (1995). *Les cinémas de Paris, 1945-1995*. Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris.
- De Fusco, R. (1970). *Arquitectura como "mass médium"*. Notas para una semiología arquitectónica. Barcelona: Anagrama.
- De Montaut, P. et Gorska, A. (1937). *Vingt salles de cinéma*. Strasbourg: Société Française d'Éditions d'Art.
- Hitchcock, H.-R. y Johnson, P. (1966). *The International Style*. New York: Norton.
- Hosseinabadi, S. (2012). Lumière électrique et identité architecturale du cinéma. En Monin y Simonnot (dirs.). *L'architecture lumineuse au XX^e siècle*. Gante: Snoeck.
- Lacloche, F. (1981). *Architectures de cinémas*. Paris: Editions du Moniteur.
- Marantz-Jaen, E. (2005). Architectures de cinémas. L'expérience et les réalisations d'Eugène Chirié, 1930-1939. *Rives méditerranéennes*. Recuperado de <http://rives.revues.org/84>
- Meusy, J.-J. (1997). Cinéac, un concept, une architecture. *Cahiers de la cinémathèque*, 66, 93-121.
- Monnier, G. (1990). *L'architecture en France. Une histoire critique, 1918-1950*. Architecture, culture, modernité. Paris: Philippe Sers Editeur.
- Moretti, B. (1936). *Teatri*. Milano: Ulrico Hoepli Editore.
- Poulain, R. (1927). *Salles de spectacles et d'auditions*. Paris: Vincent Freal.
- Shand, M. (1930). *Modern theatres and cinemas*. London: B. T. Batsford.
- Siclis, C. (1937). *Charles Siclis*. Boulogne: Editions de L'Architecture d'Aujourd'hui.

REVISTAS DE ARQUITECTURA

- La Cite (Bélgica).
La Construction Moderne (Francia).
La Technique des Travaux (Bélgica).
The Ideal Kinema and Studio (Reino Unido).



CON RESPECTO A LOS AUTORES

Para la *Revista de Arquitectura*, la postulación de un artículo indica que el o los autores certifican que conocen y aceptan la política editorial, para lo cual firmarán en original y remitirán el formato **RevArq FP00 Carta de originalidad**.

Para efectos de la autoría y coautoría de artículos se diferencian dos tipos “obra en colaboración” y “obra colectiva”. La primera es aquella cuya autoría corresponde a todos los participantes al ser fruto de su trabajo conjunto. En este caso, se requiere el consentimiento de todos ellos para su divulgación. La obra colectiva es en la que, aunque participan diversos colaboradores, hay un autor que toma la iniciativa, la coordinación y realización de dicha obra. En estos casos, la autoría correspondería a dicha persona (salvo pacto en contrario) y sería suficiente únicamente con su autorización de divulgación.

En virtud de mantener el equilibrio de las secciones y las mismas oportunidades para todos participantes, un mismo autor puede postular dos o más artículos de manera simultánea, y previa evaluación de pares, la publicación se hará en volúmenes diferentes.

Se recomienda que el número de autores por artículo no sea superior a cinco integrantes y el orden en que se enuncien corresponda a los aportes de cada uno a la construcción del texto. Si se incluyen más personas se sigue que sea en calidad de colaboradores o como parte de los agradecimientos. La *Revista de Arquitectura* respetará el orden en que figuren en el original remitido. La comunicación se establece con uno de los autores, quien a su vez será el responsable de informar a los demás colaboradores.

Una vez publicado el artículo, se envía al autor la versión impresa y digital, las cuales puede distribuir de manera libre respetando la licencia de acceso abierto y la integridad de la *Revista de Arquitectura*.

Para el caso del autoarchivo, si hay una versión previa (working paper - ‘literatura gris’ o pre-print) o una versión posterior (revisada o mejorada o post-print), el autor está en libertad de publicarlas en un sitio web o repositorios, siempre haciendo referencia a la publicación realizada en la *Revista de Arquitectura*.

ACCESO ABIERTO

La *Revista de Arquitectura*, en su misión de divulgar la investigación y apoyar el conocimiento y discusión en las campos de interés, proporciona acceso libre, inmediato e irrestricto a su contenido de manera gratuita mediante la distribución de ejemplares impresos y digitales. Los interesados pueden leer, descargar, guardar, copiar y distribuir, imprimir, usar, buscar o referenciar el texto completo de los artículos o la totalidad de la *Revista de Arquitectura*.

Esta revista se acoge una licencia Creative Commons (CC) de Atribución – No comercial – Compartir igual, 4.0 Internacional: “El material creado puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial y las obras derivadas tienen que estar bajo los mismos términos de licencia que el trabajo original”.



Para más información: <http://co.creativecommons.org/tipos-de-licencias/>

Las licencias CC se basan en el principio de la libertad creativa con fines académicos, científicos, culturales. Las licencias CC complementan el derecho de autor sin oponerse a este.

La *Revista de Arquitectura* es divulgada en centros y grupos de investigación, en bibliotecas y universidades y en las principales facultades de arquitectura, mediante suscripción anual o canje, este último se formaliza mediante el formato **RevArq FP20 Canjes**.

Para aumentar su visibilidad e impacto de los artículos, se envían a bases de datos y sistemas de indexación y resumen (SIR) y asimismo pueden ser consultados y descargados en la página web de la revista.

PRINCIPIOS ÉTICOS Y BUENAS PRÁCTICAS

La *Revista de Arquitectura* no tiene tarifa por procesamiento de artículos ni costos asociados al valor de página publicada.

Los artículos publicados en la *Revista de Arquitectura* son sometidos al cumplimiento de los principios éticos contenidos en las diferentes declaraciones y legislaciones sobre propiedad intelectual y derechos de autor específicos del país donde se realizó la investigación. En consecuencia, los autores de los artículos aceptados para publicar y que presentan resultados de investigaciones, deben firmar la declaración de originalidad, de cesión de derechos y de cumplimiento total de los principios éticos y las legislaciones específicas.

La *Revista de Arquitectura* se guía por las normas internacionales sobre propiedad intelectual y derechos de autor, y de manera particular el artículo 58 de la Constitución Política de Colombia, la Ley 23 de 1982 y el Acuerdo 172 del 30 de Septiembre de 2010 (Reglamento de propiedad intelectual de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA).

Los autores, el editor, los miembros de los comités y los pares deben seguir las normas éticas internacionales (<http://publicationethics.org>) con el fin de evitar casos de fabricación, falsificación, omisión de datos y plagio.

La fabricación de resultados se ocasiona al mostrar datos inventados por los autores; la falsificación resulta cuando los datos son manipulados y cambiados a capricho de los autores; la omisión se origina cuando los autores ocultan deliberadamente un hecho o dato, y el plagio cuando un autor presenta como ideas propias, datos creados por otros. Los casos de plagio son los siguientes: copia directa de un texto sin entremillar o citar la fuente, modificación de algunas palabras del texto, paráfrasis y falta de agradecimientos. La revista se apoya en herramientas que detectan cualquiera de estos casos en los artículos postulados.

Una vez constatadas la *Revista de Arquitectura* podrá hacer públicas las malas prácticas científicas como plagio, falsificación o invención de datos, apropiación individual de autoría colectiva y publicación duplicada por parte del autor o los autores. El autor quedará impedido para postular artículos por dos años.

MANEJO DE LA INFORMACIÓN Y PRIVACIDAD HABEAS DATA

Para dar cumplimiento a lo previsto en el artículo 10 del Decreto 1377 de 2013, reglamentario de la Ley 1581 de 2012 y según el Acuerdo 002 del 4 de septiembre de 2013 de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA, “por el cual se aprueba el manual de políticas de tratamiento de datos personales”

La UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA, considerada como responsable y/o encargada del tratamiento de datos personales, manifiesta que los datos personales de los autores, integrantes de los comités y pares evaluadores, se encuentran incluidos en nuestras bases de datos; por lo anterior y en cumplimiento de las disposiciones legales vigentes, la Universidad solicitará siempre su autorización, para que en desarrollo de sus funciones propias como Institución de Educación Superior, en especial las relacionadas con la docencia, la extensión y la investigación, la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA pueda recolectar, recaudar, almacenar, usar, circular, suprimir, procesar, intercambiar, compilar, dar tratamiento, actualizar, transmitir y/o transferir a terceros países y disponer de los datos que le ha suministrado y que han sido incorporados en las bases de datos de todo tipo que reposan en la Universidad.

La UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA queda autorizada, de manera expresa e inequívoca, en los términos señalados por el Decreto 1377 de 2013, para mantener y manejar la información de nuestros colaboradores (autores, integrantes de los diferentes comités y pares evaluadores), así mismo los colaboradores podrán ejercer sus derechos a conocer, actualizar, rectificar y suprimir sus datos personales, para lo cual se han dispuesto las siguientes cuentas de correo electrónico:

contacto@ucatolica.edu.co y revistadearquitectura@ucatolica.edu.co

La *Revista de Arquitectura* recibe de manera permanente artículos y los periodos de publicación son enero-junio y julio-diciembre de cada año. A medida que se van artículos recibiendo artículos se procesan.

El idioma principal es el español y como opcionales están definidos el inglés y el portugués; los textos pueden ser escritos y presentados en cualquiera de estos idiomas.

Los artículos postulados deben corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación, ser originales e inéditos y sus contenidos responder a criterios de precisión, claridad y brevedad.

Como punto de referencia se pueden tomar las tipologías y definiciones del Índice Bibliográfico Nacional, Publindex, para los artículos tipo 1, 2 y 3 que se describen la continuación:

1) Artículo de investigación científica y tecnológica: documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

A INSTRUCCIONES PARA POSTULAR ARTÍCULOS

Presentar el artículo mediante comunicación escrita dirigida al Editor de la *Revista de Arquitectura* (**RevArq FPO0 Carta de originalidad**)¹, en soporte digital debidamente firmada y una copia impresa (si es local o escaneada), adjuntando hoja de vida del autor (diligenciar el formato **RevArq FP01 Hoja de Vida**). En la comunicación escrita el autor debe expresar, que conoce y acepta la política editorial de la *Revista de Arquitectura*, que el artículo no está postulado para publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales y que -de ser aceptado- cede todos los derechos de reproducción y distribución del artículo a la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA como editora de la revista.

Los artículos deben tener en cuenta las siguientes recomendaciones:

- En la primera página del documento se debe incluir

TÍTULO: en español e inglés y no exceder 15 palabras.

SUBTÍTULO: opcional, complementa el título o indica las principales subdivisiones del texto.

DATOS DEL AUTOR O AUTORES: nombres y apellidos completos, filiación institucional (Si el artículo tiene patrocinio, financiación o apoyo de una institución o entidad). Como nota al pie (máximo 150 palabras): formación académica, experiencia profesional e investigativa, vinculación laboral, premios o reconocimientos, publicaciones representativas e información de contacto correo electrónico, dirección postal o número telefónico.

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: en la introducción describir el tipo de artículo y brevemente el marco investigativo del cual es resultado y diligenciar el formato (**RevArq FP02 Info Proyectos de Investigación**)

RESUMEN: debe ser analítico, se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, la metodología, los puntos centrales y las conclusiones, no debe exceder las 150 palabras y se presenta en español e inglés (Abstract).

PALABRAS CLAVE: cinco palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse en español e inglés (Key words), estas sirven para clasificar temáticamente al artículo. Se recomienda emplear principalmente palabras definidas en el tesoro de la Unesco <http://databases.unesco.org/thessp/> o en el tesoro de Arte & Arquitectura © www.aatespanol.cl

- La segunda página y siguientes deben tener en cuenta estas recomendaciones:

El cuerpo del artículo generalmente se divide en: *Introducción, Metodología, Resultados y Discusión*, y finalmente *Conclusiones*, luego se presentan las *Referencias bibliográficas, Tablas, Leyendas de las Figuras y Anexos*.

TEXTO: Todas las páginas deben venir numeradas y con el título de artículo en la parte inferior (pie de página). Márgenes de 3 cm por todos los lados, interlineado doble, fuente, Arial o Times New Roman de 12 puntos, texto justificado. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 5.000 palabras (±20 páginas, incluyendo gráficos, tablas, etc.); como mínimo 3.500 y máximo 9.000 palabras. Se debe seguir el estilo vigente y recomendado en el Manual para Publicación de la Asociación Americana de Psicología (APA). (Para mayor información <http://www.apastyle.org/>).

CITAS Y NOTAS AL PIE: las notas aclaratorias o notas al pie no deben exceder cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general. Las citas pueden ser:

Corta (con menos de 40 palabras) se incorporan al texto y pueden ser: textuales (se encierran entre dobles comillas), parafraseo o resumen (se escriben en palabras del autor dentro del texto).

Cita textual extensa (mayor de 40 palabras) debe ser dispuesta en un renglón y un bloque independiente con sangrías y omitiendo las comillas, no olvidar en ningún caso la referencia del autor (Apellido, año, p. 00).

REFERENCIAS: como modelo para la construcción de referencias se emplea el siguiente:

2) Artículo de reflexión: documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo fuentes originales.

3) Artículo de revisión: documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

También se pueden presentar otro tipo de documentos diferentes a los anteriormente descritos como pueden ser: artículo corto, reporte de caso, revisión de tema, documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular, cartas al editor, traducción, documento de reflexión no derivado de investigación, reseña bibliográfica así como proyectos de arquitectura o urbanismo, entre otros.

Libro

Autor -Apellidos-, A.A.-Nombres- (año de la publicación). *Título de la obra*. (Edición). Ciudad, País: Editorial.

Capítulo de un libro

Autor, A.A., & Autor, B.B. (Año de la publicación). Título del capítulo. En A.A. Editor & B.B. Editor (eds.), *Título del libro* (páginas del capítulo). Ciudad: Editorial.

Publicación seriada (Revista)

Autor, A.A., Autor, B.B., & Autor, C.C. (Año de la publicación, incluya el mes y día de la publicación para publicaciones diarias, semanales o mensuales). Título del artículo. *Título de la revista, diario, semanario, Volumen, (número)*, páginas.

Leyes, decretos, resoluciones, etc.

Ley, decreto, resolución, etc., número (Año de la publicación, incluya el mes y día de la publicación). *Título de la ley, decreto, resolución, etc.* Título de la publicación oficialmente. Ciudad, País

Artículo que se encuentra en una revista publicada en Internet

Autor, A.A. & Autor, B.B. (año, si se encuentra). *Título del artículo. Título de la revista, volumen, (número)*. Recuperado de URL.

SIGLAS: en el caso de emplear siglas en el texto, cuadros, gráficos y/o fotografías, se deben proporcionar las equivalencias completas de cada una de ellas la primera vez que se empleen y encerrarlas entre corchetes []. En el caso de citar personajes reconocidos se deben colocar nombres y/o apellidos completos, nunca emplear abreviaturas.

GRÁFICOS Y TABLAS: las figuras (gráficos, diagramas, ilustraciones, planos, mapas o fotografías) y las tablas deben contener número, título o leyenda explicativa relacionada con el tema del artículo que no exceda las 15 palabras (Figura 01 xxxxx, Tabla 01 xxxx, etc.) y la procedencia (autor y/o fuente, año, p. 00). Estos se deben incluir en el texto y se deben citar de forma directa o entre paréntesis; se recomienda hacerlo mediante referencias cruzadas.

También se deben entregar en medio digital independiente del texto en formatos editables o abiertos. La numeración debe corresponder a la posición en el texto y según la extensión del artículo se deben incluir de 5 a 10 gráficos

El autor es el responsable de adquirir los derechos y/o las autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, así como de entrevistas o material generado por colaboradores diferentes a los autores.

FOTOGRAFÍA: pueden ser entregadas en original para ser digitalizadas, de lo contrario se deben digitalizar con una resolución igual o superior a 300 dpi para imágenes a color y 600 para escala de grises. Los formatos de las imágenes pueden ser TIFF, PSD o JPG y deben cumplir con características expresadas en el punto anterior (gráficos)

PLANIMETRÍA: se debe entregar la planimetría original en medio digital en lo posible en formato CAD y sus respectivos archivos de plumas o en PDF, de no ser posible se deben hacer impresiones en tamaño carta con las referencias de los espacios mediante numeración y lista adjunta. Deben tener escala gráfica, escala numérica, norte, coordenadas y localización. En lo posible no se deben textos, achurados o tramas.

Para más detalles, consultar el documento RevArq Parámetros para Autores-Descripción, en el portal web de la Revista de Arquitectura.

BENEFICIOS

Como reconocimiento a los autores, se les hará envío postal de dos (2) ejemplares de la edición impresa sin ningún costo y entregada en la dirección consignada en el formato de hoja de vida (**RevArq FP01**), adicionalmente se les enviará el vínculo para la descarga de la versión digital. También se enviará una constancia informativa en la que se relaciona la publicación del artículo y de manera opcional se puede detallar las fechas del proceso editorial y el arbitraje realizado.

¹ Todos los formatos, ayudas e instrucciones más detalladas se encuentran disponibles en la página web de la *Revista de Arquitectura*. www.ucatolica.edu.co <http://publicaciones.ucatolica.edu.co/revistas-cientificas>

La selección de pares evaluadores se realiza de acuerdo con los siguientes criterios:

- Afinidad temática.
- Formación académica.
- Experiencia investigativa y profesional.
- Producción editorial en revistas similares o en libros resultado de investigación.

El proceso de arbitraje se basa en los principios de equidad e imparcialidad y en los criterios de calidad y pertinencia.

El desarrollo de la evaluación se realiza según el formato **RevArq FP10** Evaluación de artículos calidad y las observaciones que el par considere necesarias en el cuerpo del artículo. En cualquiera de los conceptos que emita el par (aceptar, aceptar con modificaciones o rechazar) y como parte de la labor formativa y de comunidad académica, el par expondrá sugerencias para mejorar el documento. El par evaluador podrá solicitar una nueva relectura del artículo después de los ajustes realizados por el autor.

El par también deberá diligenciar el formato **RevArq FP01** Hoja de Vida, con el fin de certificar y soportar el proceso de evaluación ante los SIR que así lo soliciten.

En el proceso de arbitraje se emplea el método doble ciego, los nombres de evaluador no serán conocidos por el autor y viceversa. Con el fin de garantizar el anonimato del autor, al artículo postulado se le han podido suprimir nombres, instituciones o imágenes que puedan ser asociadas de manera directa al autor.

Aunque se procura el anonimato, una vez recibida la invitación a evaluar el artículo, el par debe cerciorarse de que no exista conflicto de intereses o alguna limitante que afecte la evaluación o que pueda ser vista como tal (lazos familiares, amistad o enemistad, vínculos contractuales o laborales, posiciones éticas, etc.), de presentarse esta situación se notificará al editor.

Dada la confidencialidad del proceso de evaluación y considerando los derechos autor y de propiedad intelectual que pueda haber sobre el material que se entrega, el evaluador se compromete a mantener en absoluta reserva su labor, a limitar el uso de la obra entregada solo para el propósito de evaluación y a devolver la documentación que se le remite una vez realizada la evaluación.

El tiempo establecido para las evaluaciones es de máximo un (1) mes a partir de la confirmación de la recepción de la documentación. Ese plazo podrá ser modificado de mutuo acuerdo entre el editor y el par, siempre cuando no afecte la periodicidad de la revista, la impresión o el tiempo para emitir una respuesta al autor.

BENEFICIOS

Como retribución a los pares evaluadores, se les hará envío postal de un (1) ejemplar de la edición impresa sin ningún costo y entregada en la dirección consignada en el formato de hoja de vida. También, si es de interés para el par, podrá hacer la solicitud de alguna de las publicaciones editadas y presentes en el catálogo de publicaciones de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA, previa aprobación de la Editorial y sujeto a la disponibilidad.

Si lo desea tendrá derecho a solicitar una constancia de la colaboración en la evaluación de artículos, la cual solo tendrá el periodo en el cual se realizó la evaluación. También tendrá la posibilidad de aceptar o no la publicación de su nombre, nacionalidad y nivel máximo de formación en la página web de la *Revista de Arquitectura* en su calidad de colaborador.

El Comité Editorial de la *Revista de Arquitectura* es la instancia que decide la aceptación de los artículos postulados, el editor selecciona y clasifica solo los artículos que cumplan con los requisitos establecidos en las instrucciones para los autores.

Todos los artículos se someterán a un primer dictamen del Comité Editorial, el editor y de los editores de sección, teniendo en cuenta:

- Afinidad temática, relevancia del tema y correspondencia con las secciones definidas.
- Respaldo investigativo.

En caso de que los artículos requieran ajustes preliminares, este será devuelto al autor antes de ser remitidos a pares. En este caso el autor tendrá 15 días para remitir nuevamente el texto con los ajustes solicitados.

Después de la preselección se asignan mínimo dos pares evaluadores internos o externos especializados quienes emitirán su concepto utilizando el formato **RevArq FP10** Evaluación de artículos calidad, se garantiza la confidencialidad y el anonimato de autores y árbitros (modalidad doble ciego).

Del proceso de arbitraje se emite uno de los siguientes conceptos que son reportados al autor:

- (AA) *Aceptar el artículo sin observaciones.*
- (AM) *Aceptar el artículo con modificaciones:* se podrá sugerir la forma más adecuada para una nueva presentación y se adjuntará la síntesis de los conceptos emitidos por los pares, el autor puede o no aceptar las observaciones según sus argumentos. Si las acepta, cuenta con quince (15) días para realizar los ajustes pertinentes.
- (RA) *Rechazar el artículo:* en este caso se entregará al autor un comunicado exponiendo las razones por las cuales se rechaza. El autor puede volver a postular el artículo e iniciar nuevamente el proceso de arbitraje, siempre y cuando se evidencien los ajustes correspondientes.

En el caso de presentarse diferencias sustanciales y contradictorias en los conceptos de evaluación, el editor remitirá el artículo a un evaluador más, o un miembro del Comité Editorial podrá asumir la tarea de actuar como el tercer árbitro, esto con el fin de tomar una decisión sobre la publicación del artículo.

El editor y el Comité Editorial se reservan el derecho de aceptar o no la publicación del material recibido. También se reserva el derecho de sugerir modificaciones de forma, ajustar las palabras clave o el resumen y de someterlo a corrección de estilo.

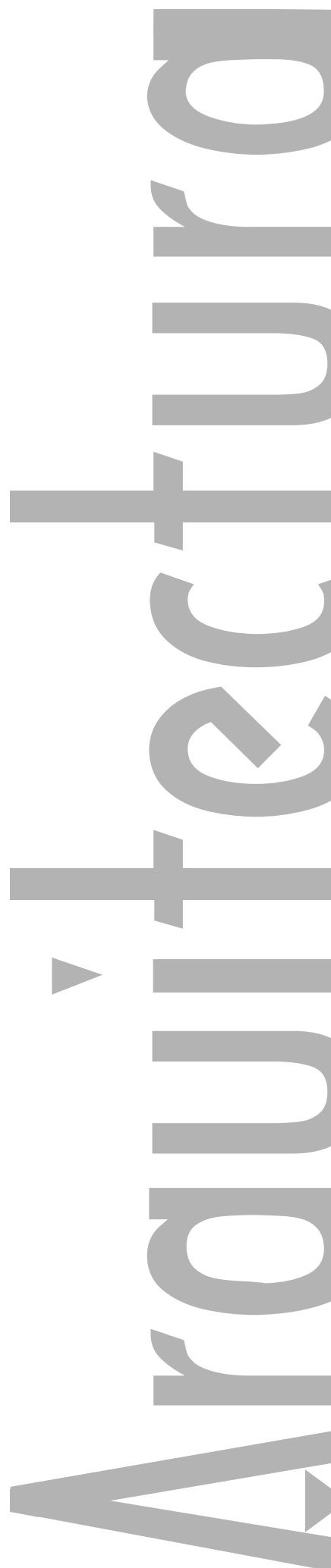
Cuando un artículo es aceptado para su publicación, los derechos de reproducción y divulgación son de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA, lo cual se formaliza mediante la autorización de reproducción **RevArq FP03** Autorización reproducción artículo, esta autorización de uso no es exclusiva.

NOTAS ACLARATORIAS

Aunque la recepción del material se notificará por correo electrónico en un plazo máximo de (8) ocho días, los procesos de evaluación, arbitraje, edición y publicación pueden tener un plazo máximo de (12) doce meses. Una vez aprobado y designado el volumen en que será incluido, este se puede tardar alrededor de tres (3) meses. El seguimiento al proceso editorial se podrá hacer por la plataforma digital de la publicación o a petición del autor, el editor informará sobre el estado actual del artículo.

El editor de la *Revista de Arquitectura* es el encargado de establecer contacto entre los autores, árbitros, evaluadores y correctores, ya que estos procesos se realizan de manera anónima.

La *Revista de Arquitectura* publica un número limitado de artículos por volumen y busca el equilibrio entre las secciones, motivo por el cual aunque un artículo sea aceptado o continúe en proceso de evaluación, este podrá quedar aplazado para ser publicado en una próxima edición; en este caso, el autor estará en la posibilidad de retirar la postulación del artículo o de incluirlo en el banco de artículos del próximo volumen.



PAG. 6

BARRIOS ALTOS: CARACTERIZACIÓN DE UN CONJUNTO DE BARRIOS TRADICIONALES EN EL MARCO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LIMA

BARRIOS ALTOS: CHARACTERIZING OF A SET OF TRADITIONAL NEIGHBORHOODS WITHIN LIMA'S HISTORIC CENTER

BARRIOS ALTOS : CARACTÉRISATION D'UN ENSEMBLE DE QUARTIERS TRADITIONNELS DANS LE CADRE DU CENTRE HISTORIQUE DE LIMA

ANGIE SHIMABUKURO

PAG. 18

TEATROS DE PAPEL 1765-1860 ¿CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO "A LA FRANCESA"?

PAPER THEATERS 1765-1860. BUILDING A «FRENCH» MODEL?

THÉÂTRES DE PAPIER 1765-1860. CONSTRUCTION D'UN MODÈLE « À LA FRANÇAISE »?

MARIBEL CASAS-CORREA

PAG. 32

«ELDORADO» À LA FRANÇAISE OU À L'ALLEMANDE? UNE ÉTUDE COMPARÉE DES CINÉMAS DE STRASBOURG

“EL DORADO” ¿FRANCÉS O ALEMÁN? UN ESTUDIO COMPARADO DE LOS CINES DE ESTRASBURGO

“EL DORADO”, FRENCH OR GERMAN? A COMPARATIVE STUDY OF MOVIE THEATERS IN STRASBOURG

SHAHRAM HOSSEINABADI

PAG. 44

SALAS DE CINE EN PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS TREINTA. UNA MIRADA AL CASO DE LOS CINÉAC

MOVIETHEATERS IN ARCHITECTURAL PUBLICATIONS FROM THE 1930s. A LOOK AT THE CASE OF CINÉAC

LES SALLES DE CINÉMA DANS LES PÉRIODIQUES D'ARCHITECTURE DES ANNÉES 1930. UN REGARD AUX CINÉAC

ANDRÉS ÁVILA-GÓMEZ

PAG. 62

PRODUCTION THÉORIQUE ET DIFFUSION DES MODÈLES DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

PRODUCCIÓN TEÓRICA Y DIFUSIÓN DE MODELOS. DE LA ÉCOLE POLYTECHNIQUE A LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

PRODUCTION AND DISSEMINATION OF THEORETICAL MODELS FROM ÉCOLE POLYTECHNIQUE TO THE ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

AMANDINE DIENER

PAG. 73

ARQUITECTOS LATINOAMERICANOS EN LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARÍS EN EL SIGLO XIX

LATIN AMERICAN ARCHITECTS AT THE ÉCOLE DES BEAUX-ARTS OF PARIS IN THE NINETEENTH CENTURY

ARCHITECTES LATINO-AMÉRICAINS AU SEIN DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARIS AU XIXÈME SIÈCLE

LUIS MANUEL JIMÉNEZ-MADERA

PAG. 85

EVANGELIZACIÓN Y PRECARIEDAD. LA ARQUITECTURA RELIGIOSA SIN CORPORACIONES NI ACADEMIAS EN LA NUEVA GRANADA

EVANGELIZATION AND PRECARIOUSNESS. RELIGIOUS ARCHITECTURE WITHOUT CORPORATIONS OR SCHOOLS IN NEW GRANADA

EVANGÉLISATION ET PRÉCARITÉ. L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE SANS GUILDES NI ACADEMIES DANS LA NOUVELLE-GRENADE

LUCÍA ARANGO-LIÉVANO

PAG. 92

POUR UNE HISTOIRE DE LA TRANSFORMATION DES ÉDIFICES COMPOSER AVEC LA PRÉEXISTENCE

PARA UNA HISTORIA DE LA TRANSFORMACIÓN DE EDIFICIOS. COMPOSER CON LA PREEXISTENCIA

FOR A HISTORY OF THE TRANSFORMATION OF BUILDINGS. DEALING WITH THE EXISTING

LAURE JACQUIN

PAG. 101

UNA MIRADA A LAS PUBLICACIONES EN LENGUA FRANCESA BIBLIOGRAFÍA SELECTA: 2000-2015

TAKING A LOOK AT PUBLICATIONS IN FRENCH. SELECTED BIBLIOGRAPHY: 2000-2015

UN REGARD SUR LES PUBLICATIONS EN LANGUE FRANÇAISE. BIBLIOGRAPHIE CHOISIE 2000-2015

ANDRÉS ÁVILA-GÓMEZ

PAG. 104

ESTUDIO DE LOS IMAGINARIOS SOCIALES URBANOS DESDE LAS PRÁCTICAS PEDAGÓGICAS

STUDY OF URBAN SOCIAL IMAGINARY FROM PEDAGOGICAL PRACTICES

UNE ÉTUDE SUR LES IMAGINAIRES SOCIAUX ET URBAINS AU PRISME DES PRATIQUES PÉDAGOGIQUES

FABIÁN ADOLFO AGUILERA-MARTÍNEZ

PAULA ALEJANDRA VARGAS-NIÑO

NATALIA ISABEL SERRANO-CRUZ

MARÍA CAMILA CASTELLANOS-ESCOBAR



CULTURA Y ESPACIO URBANO
CULTURE AND URBAN SPACE
CULTURE ET ESPACE URBAIN

PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y URBANO
ARCHITECTURAL AND URBAN PROJECT
PROJET ARCHITECTURAL ET URBAIN

TECNOLOGÍA, MEDIOAMBIENTE Y SOSTENIBILIDAD
TECHNOLOGY, ENVIRONMENT AND SUSTAINABILITY
TECHNOLOGIE, ENVIRONNEMENT ET DURABILITÉ

DESDE LA FACULTAD
FROM THE FACULTY
DE LA FACULTÉ



La Revista de Arquitectura es arbitrada e indexada y está presente en:



REVISTA DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD CATOLICA DE COLOMBIA

