

2017

## Reapertura de Salas de Cine, Memoria del Cinemagoing y Gestión del Patrimonio Cultural: Una Comparación Entre Brasil y Bélgica

Talitha Gomes Ferraz

*Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-Rio)*

Follow this and additional works at: <https://rio.tamiau.edu/gmj>

---

### Recommended Citation

Gomes Ferraz, Talitha (2017) "Reapertura de Salas de Cine, Memoria del Cinemagoing y Gestión del Patrimonio Cultural: Una Comparación Entre Brasil y Bélgica," *Global Media Journal México*: Vol. 14 : No. 26 , Article 2.

Available at: <https://rio.tamiau.edu/gmj/vol14/iss26/2>

This Article is brought to you for free and open access by Research Information Online. It has been accepted for inclusion in Global Media Journal México by an authorized editor of Research Information Online. For more information, please contact [benjamin.rawlins@tamiau.edu](mailto:benjamin.rawlins@tamiau.edu), [eva.hernandez@tamiau.edu](mailto:eva.hernandez@tamiau.edu), [jhatcher@tamiau.edu](mailto:jhatcher@tamiau.edu), [rhinojosa@tamiau.edu](mailto:rhinojosa@tamiau.edu).

# REAPERTURA DE SALAS DE CINE, MEMORIA DEL *CINEMA-GOING* Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL: UNA COMPARACIÓN ENTRE BRASIL Y BÉLGICA

**Talitha Gomes Ferraz**

Escola Superior de Propaganda e Marketing

## Resumen

*El presente artículo pretende analizar dos casos de reapertura de salas de cine que a lo largo del siglo XX han marcado las prácticas de ocio en las ciudades de Rio de Janeiro (Brasil) y Amberes (Bélgica). Tras años de abandono, el cine Imperator (actual Cinecarioca Méier), ubicado en el barrio de Méier (Rio de Janeiro), bien como el cine De Roma, enclavado en la localidad de Borgerhout, una zona árabe de la provincia de Amberes, fueron reactivados como consecuencia de una asociación entre sectores gubernamentales, sectores privados y de la sociedad civil. Utilizando una metodología histórico-etnográfica, este trabajo tiene como objetivo investigar a modo comparado los dos casos, bajo el enfoque de la memoria y el patrimonio cultural, observando como tales ideas fueron agrupadas por ambos proyectos en pro de la retomada de los antiguos espacios de expectación/ exhibición cinematográficas.*

*Palabras-clave:* reapertura de salas de cine; exhibición cinematográfica; experiencia social de ir al cine.

## Abstract

*This article aims to analyse two cases of reopened cinemas which played a strong part in the practices of leisure in Rio de Janeiro (Brazil) and Antwerp (Belgium) during the 20th Century. After a long period of decay, the Imperator cinema (Cinecarioca Méier nowadays), localised in Méier, a Rio de Janeiro neighbourhood, as well as the cine De Roma, in Borgerhout, a district with a strong migration background of Antwerp, have been reactivated as a consequence of partnerships between public and private spheres in addition to civil society organs. Through an etno-historical methodology, the article investigates these cases in a comparative way, observing how some ideas such as memory and cultural heritage have been used by both projects in benefit of the recovery of old places of film exhibition and cinema-going experiences.*

*Key words:* cinema reopenings; cinema exhibition; cinema-going practices.

### **Reapertura de salas de cine, memoria del *cinema-going* y gestión del patrimonio cultural: una comparación entre Brasil e Bélgica**

Los proyectos de reapertura de salas de cine ubicadas a pie de calle se han vuelto, en la actualidad, una significativa realidad en algunas ciudades latinoamericanas y europeas. En los casos específicos de las ciudades de Rio de Janeiro, Brasil, y Amberes, Bélgica, dos iniciativas en pro de la recuperación de importantes espacios de exhibición cinematográfica - respectivamente, el Cine Imperator y el Cine De Roma – se encuentran en la cumbre de lo que está sucediendo hoy en día en materia de reactivación de semejantes hitos urbano-culturales. Si bien distantes geográficamente, ambos proyectos tienen como norte la necesidad de preservación tanto de la materialidad de los edificios que abrigaban los antiguos cines como la inmaterialidad de tales espacios de cultura, es decir, las representaciones y narrativas asociadas a los cines en medio a dinámicas socioculturales locales, bien como los mapas afectivos e historias personales de los individuos.

El caso brasileño y el caso belga están estructurados a partir de una intrincada red de colaboraciones entre las esferas pública, privada y de la sociedad civil organizada. Las densidades de esas redes sugieren que, en el momento presente y cada vez más, las reaperturas de salas de cine se han vuelto piezas estratégicas en las

políticas públicas culturales y acciones propagadas por las comunidades o el sector privado. En este sentido, no sería arriesgado afirmar, que la reinauguración de estos espacios opera de manera articulada a múltiples usos y prácticas de las memorias de sus antiguos espectadores/ “cinema-goers” (Kuhn, 2002).

Más allá de los casos efectivos de reaperturas, respecto de los cuales discurriremos más adelante, es relevante observar que la expresión “sala de cine” también viene ganando una especial atención en los ámbitos académicos vinculados a los estudios de la Comunicación, el Cine, la Memoria social, la Arquitectura, la Historia, etc. Pensadas como “espacios colectivos de ocio” (Ferraz, 2012, 2014) para nada neutrales, y como dispositivos activos que dan significado a los lazos de sociabilidad, las “salas de cine” (especialmente aquellas ubicadas a pie de calle) pasan a integrar el interés de muchos análisis transdisciplinarios, cuyas preocupaciones están volcadas hacia el estudio de las audiencias, de los lugares y contextos socioculturales, mediáticos, políticos y económicos en los que los espectadores entran en contacto con las producciones fílmicas de forma colectiva y asociada al espacio público de las ciudades.

Investigadores vinculados a lo que en Europa se llama de *cinema-going studies* (Biltreyst & Meers, 2011; Maltby, Biltreyst, Meers, 2012; Kuhn, 2002) vienen estructurando investigaciones empíricas y análisis

historiográficos sobre la prominencia de los cines en los contextos urbanos y su relevancia para la construcción de la memoria de la *ida al cine* (“*cinema-going*”; la experiencia social y cultural de ir al cine), lo que incluye, entre otros factores, la inspección de estos espacios cinematográficos en las trayectorias vitales, las experiencias cotidianas y prácticas de ocio de las personas. El punto nodal en la intersección de estos estudios es la deconstrucción de las miradas canónicas propias de la Gran Historia del Cine, que aprecian los estudios fílmicos en menoscabo de los estudios de las audiencias y la multiplicidad de sus contextos, guiándose por agendas investigativas que, o bien priorizan el cine de autor (*cinéma d'auteur*), las estéticas y textualidades de las películas, o bien consideran al público de modo homogéneo o pasivo, tal como lo han hecho, a grandes rasgos, algunas corrientes como las Teorías Psicoanalíticas del Cine. Dicha tendencia investigativa produce observaciones respecto de la cultura del cine sin desacoplarlo de las experiencias tópicas de los espectadores, o sea, de las prácticas de audiencia que suceden siempre bajo condiciones muy específicas, que dependen de una mirada de elementos locales/contextuales.

Una muy amplia producción de artículos, libros y proyectos de investigación se circunscriben, al menos desde los años 1990, a la perspectiva del *New Cinema History*, un horizonte teórico-metodológico ya consolidado en algunos departamentos del área de Comunicación y Cine de

universidades localizadas en países como Bélgica, Holanda, Reino Unido y Australia. Esa perspectiva propone la reflexión sobre el cine como algo que extrapola la simple noción de espacios construidos, enclavados en las calles de las ciudades; reconoce y valora todo lo relativo a las vivencias de los espectadores - considerados, bajo este enfoque, como audiencias activas - son elementos fundamentales para la construcción de cualquier pensamiento robusto sobre la cultura del cine.

El *New Cinema History* ofrece una interpretación que complementa y es informada por varios aspectos de la historia cinematográfica, particularmente por las investigaciones de las condiciones globales de producción, las innovaciones técnicas y artísticas, y las múltiples e interconectadas culturas organizacionales que caracterizan la industria de la producción cinematográfica. A ello se acrece el conocimiento de las operaciones históricas de las redes mundiales de los negocios de la distribución y exhibición, bien como las formas como estas redes interconectadas de intereses corporativos globales, franquicias locales y otras pequeñas empresas vienen gerenciando conjuntamente el flujo de productos cinematográficos en los cines mundiales y demás espacios. (...) el *New Cinema History* choca frontalmente en contra de la adecuación a una historia total del cine

basada en el estudio fílmico. A su vez, el *New Cinema History* ofrece una especie de contraoferta a la suposición de que lo que importa en el estudio sobre la experiencia de la audiencia debe limitarse a la “recepción” - es decir, a lo que ocurre en los momentos en los que el público está detenido en mirar la gran pantalla o cuando los espectadores están pensando sobre la película y sus posibles significados aun después de haberla visto (Maltby, 2011, pp. 20-22, traducción de autor)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “Cinema has become a matter of historical interest to researchers who have not been schooled in the professional orthodoxy that the proper business of film studies is the study of films. From the perspective of historical geography, social history, economics, anthropology or population studies, the observation that cinemas are sites of social and cultural significance has as much to do with the patterns of employment, urban development, transport systems and leisure practices that shape cinema’s global diffusion (...). New cinema history offers an account that complements and is informed by many aspects of film history, particularly by investigations of global conditions of production, of technical innovation and craft and of the multiple and interconnected organizational cultures that characterize the film production industry. To these it adds knowledge of the historical operations of distribution and exhibition businesses worldwide, and of ways in which these interconnected networks of global corporate interests, local franchises and other small businesses have together managed the flow of cinema product around the world’s theatres and non-theatrical venues. (...) the new cinema history cautions strongly against the adequacy of a total history of cinema founded on the study of films. At the same time, the new cinema history offers a counter-proposition to the assumption that what matters in the study of the audience experience should be restricted to ‘reception’ – that is, to what happens in the moments in which audiences are primarily focused on the screen, or are thinking afterwards about the film and its possible meanings.”

Tras esta breve exposición de los aspectos generales del *New Cinema History*, que incluye una serie de enfoques sobre las prácticas del *cinema-going* y el papel de las salas de cine, pasaremos a la presentación de los fundamentos concretos de este trabajo, que tiene como foco la observación de los usos de la memoria y los sentidos de patrimonio cultural en casos de reapertura de salas de cine en dos ciudades bastante alejadas la una de la otra, tanto en términos socioculturales y económicos como geográficos: Rio de Janeiro y Amberes.

Pretendemos verificar cómo dos proyectos de reactivación de extintos cines, que jamás han establecido cualquier tipo de comunicación entre sí, se volcaron hacia el pasado cinematográfico de las casas de exhibición y las evocaciones de lo que ellos representaron en la vida de las personas/comunidades para (re)construir las imágenes de estos espacios como centros de cultura y ocio locales. Valiéndonos de unos análisis comparados que integran, en realidad, un proyecto de investigación más amplio y plurimetodológico (Biltreyst & Meers, 2011; Maltby, Biltreyst, Meers, 2012; Kuhn, 2002; Ferraz, 2014), buscaremos poner de relieve las nociones de “reapertura de cine”/“cine reabierto”, de modo a comprenderlas no tanto como ideas fundamentadas por los esfuerzos de preservación nostálgicos, que por lo general se relacionan con las representaciones por parte del

sentido común de los cines extintos, sino más bien como:

1. ideas que deben ser pensadas bajo el encauzamiento de los estudios deconstructivistas en el marco del *New Cinema History* y
2. claves hacia las nuevas tendencias en el campo de la gestión de la cultura, estimuladas y/o puestas en marcha por iniciativas gubernamentales, del capital privado y de la sociedad civil organizada.<sup>2</sup>

Antes de seguir, es importante señalar que este trabajo pretende investigar brevemente cuestiones relacionadas al rol de la sala de cine en la elaboración de sentidos de pertenencia y afirmaciones de identidad entre sus asistentes, así como los usos de expresiones de la *memoria de la ida al cine (cinema-going memories)* por una mirada de actores vinculados a las esferas institucionalizadas (el mercado y el estado) que concluyen los proyectos de reactivación de esos aparatos culturales.

Del mismo modo, es imprescindible resaltar que el artículo parte de la idea de que los cines de calle más antiguos y tradicionales actuaron con vigor en la configuración de paisajes urbanos, funcionando como marcos referenciales para las personas a lo largo de todo el siglo XX. Ante eso, no debemos desconsiderar los efectos

del proceso transnacional de cierre y demolición que, especialmente a partir de la década de 1980, ha afectado tanto a *movie palaces* cuanto a los cines menores ubicados en grandes o pequeñas ciudades.

Por lo tanto, es necesario tener en cuenta que las movilizaciones y operaciones en favor de la salvaguardia de cines históricos mantienen relaciones, en distintos grados, con un conjunto de cambios que afectaron la vida de tales aparatos, lo que incluye aspectos como reordenaciones urbanas (motorización intensa de las ciudades; aumento de la violencia; especulación inmobiliaria, etc), mercadológica y tecnológica (nuevos intereses comerciales del mercado exhibidor; introducción y consolidación del modelo multiplex; estabilización de otros medios y tecnologías de acceso a los contenidos audiovisuales, etc) y sociocultural (transformaciones del consumo cultural; nuevos usos de las tecnologías y prácticas de interacción entre los usuarios, etc).

Ante una coyuntura de extremas mutaciones e incertidumbre, ya a principio del siglo XXI, a los cines de calle les fueron destinados nuevos caminos que ya no se conectarían tan evidentemente al protagonismo de esos espacios como ventanas esenciales del acceso a las películas. Una constatación frecuente, con respecto a muchas ciudades de Latinoamérica, Europa y E.E.U.U., por ejemplo, es el hecho de que los edificios de exhibición que no fueron demolidos, a menudo, pasaron a sufrir largos

---

<sup>2</sup> Este artículo forma parte de una investigación postdoctoral titulada "*Public-Private Partnership as a response to closed movie theaters: A comparative study between the Cinecarioca Project in Rio de Janeiro (Brazil) and Belgian cases of reopening cinemas*" llevada a cabo en el *Centre for Cinema and Media Studies* de la Universidad de Gante (Bélgica) a lo largo del año 2015.

periodos de deterioro y dificultades de mantenimiento de sus estructuras básicas. No son raros los casos de cines icónicos que entraron en plena decadencia material hasta que fueron, de una vez, cerrados y abandonados.

Es en este contexto que localizamos los cines aquí investigados: Cine De Roma y Cinema Imperator, cuyos procesos de reapertura nos generan variadas cuestiones que circulan alrededor del tema de las campañas y acciones por la preservación de antiguos espacios de exhibición.

Aún estando al borde de una completa desaparición material, dichos cines todavía son capaces de movilizar a las personas, activando sentidos comunitarios, mapas afectivos, marcaciones de identidad; actúan como vectores potentes en los ejercicios de la memoria colectiva de tales grupos de asistentes y actores institucionales que a ellos se vinculan directa o indirectamente.



### **De Imperator a Cinecarioca Méier: apuestas comerciales**

El cine Imperator tuvo su inauguración en mayo del año 1954, en la calle Dias da Cruz, una importante vía urbana de Méier, barrio del suburbio de Rio de Janeiro, Brasil. A lo largo de muchos años, el local se ha caracterizado como un cine que ponía en su cartelera, antes que todos los demás, películas de estreno en la gran pantalla. Tuvo como gestores la Cinematográfica Guanabara Comercio e Industria y, a partir de 1971, la empresa Cinemas Verde-Caruso (Gonzaga, 1996). Un cine de dimensiones descomunales, el Imperator lucía en su interior unos 3.300 asientos originales y una pantalla de formato panorámico. Con el paso del tiempo, poco a poco la capacidad de público se redujo, hasta llegar a la década de los 80 con la mitad de los asientos (Ibid). Tras cerrar sus actividades cinematográficas en 1986, el edificio pasó a funcionar, en 1991, como una sala de conciertos destinada a la presentación de artistas de la música popular brasileña (MPB). De esa manera, el espacio mantuvo por algún tiempo su relación con la cultura, hasta cerrar definitivamente sus puertas en 1996. Abandonado por cerca de 10 años, su entrada principal, una amplia y larga galería, se convirtió en un escenario de feria popular, ocupada por vendedores ambulantes.

En razón de los graves problemas de infraestructura, el edificio fue desahuciado en 2002 por el Gobierno del Estado de Rio de Janeiro, que pretendía poner en su lugar un

centro cultural. Sin embargo, pese a los diseños iniciales y esfuerzos capitaneados por la Secretaría de Cultura del Estado, los resultados buscados no han sido alcanzados con la velocidad que se pretendía. Solamente entre los años 2009 y 2010, después de un largo proceso, finalmente el edificio del Imperator fue adjudicado a la administración del Municipio de Rio de Janeiro. Desde ese momento, el proyecto del espacio cultural fue sacado adelante, inicialmente bajo conducción de la Secretaría de Cultura del Municipio de Rio para luego, concretamente en el año 2010, pasar a la gestión municipal de la Riofilme, una empresa pública de la inversión audiovisual, a través del Programa Cinecarioca.

Reinaugurado en 2012, tras haber sido reestructurado por completo, el edificio que abrigaba el antiguo cine reabrió sus puertas con el nombre de Centro Cultural João Nogueira, en homenaje a un cantante de samba. Actualmente, el espacio de cultura incluye actividades variadas: teatro, sala de conciertos, tres salas de cine (que componen el Cinecarioca Méier), galería de arte, café y terraza. Aunque el sucedáneo del Imperator no sea exclusivamente un cine, las tres salas del Cinecarioca Méier reciben como público básicamente el vecindario del barrio, lo que devuelve al espacio la configuración anteriormente mencionada de *cine local/ cine de barrio*.

La gestión de este nuevo complejo de exhibición cinematográfica está en manos del

Grupo Severiano Ribeiro. Luego de haber ganado un proceso de licitación - previsto en una convocatoria de concesión pública divulgada en 2012 a cargo de la Riofilme - el grupo obtuvo el derecho de implementar (con recursos públicos), operar y explotar comercialmente el cine por cinco años, disponiendo de beneficios fiscales.<sup>3</sup> Hay que señalar que la referida concesión no está amparada por la legislación que instituye y reglamenta las colaboraciones público-privadas; los términos del contrato del Cinecarioca Méier son amparados por el Decreto Municipal n°. 22.516/2002 (Rio de Janeiro, 2002), que reglamenta las concesiones simples de permisos para el uso de bienes inmuebles del acervo patrimonial del municipio de Rio de Janeiro.

Eso significa, según informaciones obtenidas por medio de entrevistas realizadas este año con algunos representantes de la Riofilme, que al exhibidor es concedida total libertad para definir la cartelera de las tres salas del Cinecarioca Méier, que agrupadas reúnen 400 asientos.<sup>4</sup> En el contrato no se ha fijado

ninguna clausula restrictiva en cuanto a ello; lo que existe es una clausula indicando solamente que la cartelera debe contemplar la diversidad del público y de las producciones cinematográficas (Riofilme, 2012, p. 5). Dicho documento no refleja el criterio de democratización propuesto por los portavoces del proyecto Cinecarioca. En efecto, tras un breve chequeo de la programación ofrecida entre 2014 y 2015, no resultó difícil de identificar que las tres salas del Cinecarioca Méier exhibieron casi siempre películas de tipo hollywoodianos *blockbuster* y ninguna producción independiente brasileña o latinoamericana.

Es evidente que el Cinecarioca Méier sigue el mismo patrón que el Grupo Severiano Ribeiro adopta en todos sus complejos de salas por criterios de lucro. En este sentido, percibimos que las características de la gestión del Cinecarioca Méier y los rumbos de la definición de su cartelera en estos casi tres años de funcionamiento se entremezclan, hasta ahora, con las perspectivas mercantiles del cine. Tratase abiertamente de un espacio fomentado por el sector público que, sin embargo, no guarda ninguna correlación con la idea de cine público.

<sup>3</sup> La convocatoria de concesión pública del Cinecarioca Méier preveía que: “El receptor del permiso no se hará cargo de cualquier gasto de energía eléctrica, agua, gas o de mantenimiento del edificio, que quedarán bajo la responsabilidad del Municipio de Rio de Janeiro, en la figura de la Secretaría Municipal de Cultura” (RioFilme, 2012, p. 7, traducción de autor).

<sup>4</sup> Las entrevistas a las que se refiere la autora fueron realizadas por ella, en el marco de las investigaciones etnográficas que llevó a cabo sobre el tema entre 2012 y julio del 2015, con el ex presidente de la Riofilme, Sérgio Sá Leitão, la exrepresentante del área de planificación y gestión de la red Cinecarioca de la Riofilme, Márcia Mansur, y su sustituta, Walerie Gondim (Ferraz, 2012; 2014).

### **Cine De Roma: acción efectiva y afectiva por parte de la comunidad**

El reciente contexto de políticas y acciones culturales en Bélgica viene demostrando que una alternativa para la recuperación de antiguos cines es la apuesta por la coparticipación entre las esferas públicas y privadas y, sobre todo, la sociedad civil, organizada en las figuras de las asociaciones. Trabajando codo a codo con las dos primeras instancias, las comunidades – representadas por las asociaciones - vienen actuando tanto en la concepción como en la gestión de nuevos espacios de exhibición o centros culturales que surgen en locales que abrigaron cines en el pasado. Dos proyectos belgas importantes, el arriba mencionado De Roma, con el cual trabajaremos en este estudio, y el Le Palace, cine ubicado en el centro de la capital de Bruselas, los dos agrupan un *mix* de iniciativas franqueadas por recursos públicos y privados que, en principio, no someten los proyectos a la lógica del mercado.<sup>5</sup>

Dado que nuestro artículo se dedica al análisis del cine De Roma, es necesario

---

<sup>5</sup> El Pathé Palace fue inaugurado en 1913, en el centro de Bruselas, capital de Bélgica. En 1973, el cine fue cerrado para ceder espacio a la instalación de una tienda de productos electrónicos. No obstante, entre los años de 1999 y 2001, el edificio volvió a funcionar como un cine, el Kladaradatsch!, que terminó igualmente por cerrar sus puertas. En 2001, la Comunidad Francesa belga adquirió el edificio. A partir de ahí, y durante 10 años, órganos públicos federales y regionales, además de la asociación sin ánimo de lucro *l'asbl* Le Palace, promovieron varias acciones en pro de la reactivación del cine. El proceso de reapertura encuéntrase paralizado, sin fecha definida para la reinauguración.

concentrarse en él a partir de ahora. Ubicado en el barrio del Borgerhout, en Amberes, región de la Comunidad Flamenca, el cine De Roma se presenta como un caso en donde los usos instrumentales de la memoria y la fuerte participación comunitaria en la recuperación del espacio cultural consolidan los aspectos de su singularidad. El local fue abierto en 1928 como un perfecto cine de barrio por un pequeño empresario del sector de exhibición, Jean-Baptiste Romeo. En 1953, el cine pasó a integrar el amplio circuito cinematográfico perteneciente al barón Georges Heylen, un gran exhibidor comercial de Amberes.

A lo largo de una intensa transformación sociocultural sucedida en Borgerhout, que tuvo su comienzo a fines de los años 60 y se consolidó en la década de los 70, el cine tuvo que buscar alternativas de supervivencia frente a la amenaza de quiebra. En esta fase, muchos marroquíes islámicos inmigraron para esta región de Amberes, a raíz de un acuerdo firmado con el gobierno de Marruecos. El tratado facilitaba la entrada de árabes marroquíes en Bélgica a fin de componer el contingente de fuerza de trabajo de este país en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Justo a partir de entonces empezaron a manifestarse las señales de una expresiva baja en la frecuencia del público que acudía al De Roma.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Información del asesor de comunicación del De Roma, Rob Gielen, en entrevista realizada en mayo de 2015.

Para el actual portavoz del nuevo De Roma, Rob Gielen, algunos factores determinantes para el inicio del proceso de derrocada del De Roma estuvieron en juego en aquél momento. Entre ellos, la llegada de la televisión por cable tuvo gran impacto en la baja de la audiencia del cine, además, dos otros aspectos fueron cruciales, según el representante del espacio de exhibición: en primer lugar, las agudas diferencias en los hábitos culturales y de ocio de los marroquíes, que no tenían el costumbre de ir al cine en aquél periodo; en segundo lugar, hubo una considerable evasión de los habitantes belgas del Borgerhout rumbo al centro de la ciudad. Y eran precisamente estos antiguos habitantes belgas los que, en definitiva, componían la audiencia del De Roma. Según afirmaciones de Gielen, en entrevista concedida el 19 de mayo de 2015:

Al principio de los años 1970 hubo una combinación de dos factores que conllevaron a la baja del público. El primer fue el apareamiento de la tele por cable. Este fue un importante factor para que las personas no fueran más al cine y se quedaran en sus casas. Otro aspecto, quizás aún más importante, fue el cambio demográfico de Borgerhout. La comunidad era muy católica y joven, pero en los años de crisis, la población joven se fue para el centro de Antuérpia. Muchas casas fueron vendidas y a la vez, inmigrantes llegaron para vivir en Borgerhout, muchos marroquíes y turcos, pero más marroquíes. Hoy estamos en

2015, eso fue hace 50 años, cuando Bélgica había firmado un tratado con Turquía y Marruecos, permitiendo la entrada de inmigrantes que vinieran a vivir y a trabajar. En ese instante, se creó una mayor densidad poblacional y un mix de nacionalidades en la región. Ellos no tienen o no tenían el hábito de ir al cine, no tenían la costumbre de participar de actividades de ocio colectivas en espacios públicos. Esa era la diferencia porque los belgas tenían esa costumbre. Esos dos aspectos, la tele y las transformaciones demográficas contribuyeron para la ruina del De Roma.

La solución encontrada fue operar el espacio cultural como una casa de conciertos y espectáculos musicales. En este punto, es importante detenernos en la observación de que el Imperator, en Rio de Janeiro, también tuvo que valerse de semejante maniobra antes de cerrar definitivamente sus actividades culturales en Méier, en la década de 1990. Como casa de conciertos, el De Roma obtuvo bastante éxito, manteniéndose abierto hasta 1982. Sin embargo, en el mismo año, la casa sucumbió al cierre total de sus actividades. Largos 20 años de deterioro empezaron a partir de entonces.

En 1993, el edificio fue comprado por un inversor privado. Cinco años después, una asociación cultural de Borgerhout, el Rataplan, alquiló la primera planta del edificio y, reunidos en un grupo que sumó 2002 voluntarios,

empezaron el trabajo de reconstrucción del interior del De Roma, sacando los escombros e intentando recuperar lo que todavía podía ser salvado en medio a tanta basura. En 2006, el cine fue reabierto como un teatro popular con capacidad para recibir un público de 2 mil personas. Desde entonces, el De Roma se destina a presentaciones de espectáculos musicales semanales y esporádicamente suceden algunas sesiones de exhibición de películas, siempre enfocadas en arte y ensayo.

En cuanto a su gestión, en 2002 una asociación sin ánimo de lucro se organizó para administrar el local. Controlando el 100% de las operaciones, la asociación *De Roma vzw* administra las aportaciones realizadas por variadas instancias gubernamentales, a nivel local y federal, recursos que, sumados, representan cerca de 30% del presupuesto del De Roma. Sin embargo, la figura estatal no ha participado del movimiento de recuperación del antiguo cine.

Actualmente, la apertura del De Roma a la participación y colaboración popular todavía tiene resonancia en la gerencia y sustentabilidad del espacio. Las personas físicas y empresas tienen acceso a un menú de formas de esponsorización. Tratase, sin lugar a dudas, de un caso muy particular de cooperación pública, privada y de la sociedad civil, cuya viabilización económica no se limita a los recursos aplicados por el Estado o las empresas.

La memoria de los espectadores sobre el valor del De Roma en la vida sociocultural local

es un aspecto crucial que se observa desde las primeras acciones de recuperación. Las fuentes de recurso y las justificaciones para la conquista de entusiastas y voluntarios se encuentran asociadas a las representaciones del De Roma como patrimonio cultural e hito urbano fundamental para la vida y la memoria colectiva del Borgerhout, pese a que la estructura sociocultural local se haya transformado substancialmente en los últimos 30 años. Las acciones desarrolladas por los entusiastas en pro de la recuperación cultural del local involucraron, en un primer momento, la articulación de una comunidad de sentidos de pertenencia a un pasado colectivamente compartido. Incluso después de la institucionalización del proyecto de renovación (con la transformación del grupo inicial de entusiastas en una asociación sin ánimo de lucro y la entrada de agentes privados y estatales en las dinámicas emprendidas), no ha cesado la elaboración de sentidos de identidad y comunidad por vía de la producción de una memoria colectiva de la ida al cine (*cinema-going memories*) y activación de expresiones nostálgicas relacionadas a antiguas prácticas en el local realizadas. Esos mecanismos formaron el pilar de la campaña de reestructuración arquitectónica del edificio del De Roma, elemento central para la obtención de recursos y motivación para la movilización de más voluntarios y fans.

[De Roma] es un ‘espacio de memoria’ (...), un espacio que abraza la memoria

de varias generaciones (...). Para los ancianos, el De Roma es una memoria viva que de pronto ha resucitado. Decenas y decenas de voluntarios se entregaron a esa tarea y lograron cumplir un sueño imposible. La restauración es un proyecto fantástico concretado por las personas, algo bastante singular. Después de años de frustración e infelicidad, todas las calles alrededor del De Roma se levantaron y contribuyeron para la reactivación del De Roma (De Roma, p.2, traducción nuestra).

Los esfuerzos para la retomada de sus actividades han dependido necesariamente de la producción de un discurso sobre el glorioso pasado de la casa y de su importancia como centro local de formación de lazos de sociabilidad, ocio e identidad. Así, aproximamos la imagen de ese aparato a la noción de “lugar de memoria”, que, según Pierre Nora (1993) son anclas de memoria, restos y testigos de otras eras, bastiones de épocas y prácticas humanas pasadas, que, frente a la aceleración de la historia y el fin de los ritos del mundo, tiene la misión de contornar la ruina de la memoria espontánea, actuando como “señal de reconocimiento y pertenencia a un grupo” (Nora, 1993, p.13). Es justamente porque no hay más la posibilidad de vivir verdaderamente los recuerdos que ellos involucran que los lugares de memoria, según Nora, existen. En ese ámbito, localizamos el De Roma, cuyo proceso de resurgimiento ha dependido de la activación de

expresiones acerca de los valores afectivos y socioculturales pasados del cine y de las construcciones de narrativas sobre la nostalgia en medio a los encuadramientos e instrumentalizaciones de la memoria del público, en etapas variadas de la reapertura.

### Comparaciones

Entre los casos de los cines De Roma y Imperator/Cinecarioca Méier, se acumula una cuestión fundamental: la consolidación de ambos sólo se hizo porque los proyectos se apoyaron sobre un caleidoscopio de colaboraciones entre instancias públicas (que en el caso de Bélgica incluyó el entrelazamiento de niveles sociopolíticos pilarizados), privadas y de la sociedad civil.<sup>7</sup> Mientras en el Cinecarioca Méier las acciones de políticas culturales para la democratización del acceso al audiovisual en el municipio de Rio de Janeiro enderezaron el proyecto hacia un sentido mercadológico autosostenible, con rentabilidad para el gestor privado que asumió el cine por la vía de la concesión pública, en el caso belga del cine De Roma - que actualmente presenta sesiones de películas independientes de modo esporádico -, fueron esencialmente las cooperaciones establecidas entre la sociedad civil organizada y las esferas públicas lo que posibilitó el éxito del espacio reabierto y los movimientos en pro del mantenimiento de una memoria colectiva vinculada al pasado del De Roma como un cine.

<sup>7</sup> Bélgica es un país territorialmente dividido en tres comunidades lingüísticas, sociopolíticas y culturales: la Comunidad Francesa, la Comunidad Flamenca (*Flemish Community*) - que son las más fuertes y más grandes en número de ciudadanos y amplitud territorial - y la Comunidad Alemana. En una segunda línea de división del poder estatal, encuéntrase las regiones que tienen autonomía económica y política: Valonia, Bruselas (la capital bipartida entre las comunidades francesa y flamenca) y Flandres. La idea de pilarización, es decir, de una sociedad que se divide verticalmente, como en pilares, puede ser aplicada a este tipo de estructura. (Belgium.be, 2012).

Por lo tanto, si bien es cierto que ambos casos se basaron en colaboraciones pactadas entre esferas sociopolíticas mixtas, dos diferencias fundamentales entre ellos emergen aquí. Ellas tienen que ver con el tipo de gestión y los destinos que la programación cinematográfica de los espacios reabiertos siguen. En el De Roma, la apuesta fue por hacer del espacio una sala de conciertos y espectáculos variados que coadunan escenario y pantalla. Aun en los reducidos momentos en los que hay sesiones de exhibición de películas, queda claro el rechazo por programar películas de tipo *blockbusters*. Generalmente, la cartelera exhibe producciones belgas y películas internacionales independientes. Con respecto a la gestión y operación diaria del De Roma, hay que subrayar la participación de la sociedad civil organizada, poniendo un especial énfasis en la figura del voluntario.

Es la práctica ciudadana “empoderada” lo que se destaca en todas y cada una de las etapas de reactivación del De Roma: restauración, reapertura y mantenimiento cotidiano del local. En términos de Martín Hopenhayn, citado por Fernández (2011, p.23), podemos pensar que este tipo de participación comunitaria y voluntaria de la sociedad civil en proyectos como el De Roma se vincula a algunas tendencias actuales de descentralización político-cultural capaces de desasociar el ciudadano de la figura del mero depositario “de derechos promocionados por el Estado de derecho o por el Estado social” (Fernández, p.24, traducción de

autor). Todo lo contrario, con base en esa perspectiva ellos se vuelven el “sujeto que, a partir de lo que los derechos les permiten, intenta participar en ámbitos de ‘empoderamiento’ (*empowerment*) que va definiendo conforme su capacidad de gestión y, también, de cómo evalúa instrumentalmente el ámbito más propicio para la demanda que quiere gestionar” (Fernández, p.24, traducción de autor).

A su vez, en el ejemplo del *Imperator*, como dicho anteriormente, el espacio fue completamente transformado en centro cultural, abrigando cines, sala de espectáculos musicales, galería de arte, café, etc. Dado que en este trabajo analizamos cuestiones de naturaleza cinematográfica, nos concentraremos en evaluar solamente tal tipo de actividades ofrecidas por el centro cultural. De este modo, creemos que la gestión estrictamente comercial de las salas que componen hoy el *Cinecarioca Méier* no se conecta con los esfuerzos en pro de la promoción del cine nacional brasileño, sobre todo las obras de realizadores independientes. Existe, en la administración realizada por el Grupo Severiano Ribeiro, una evidente orientación hacia el mercado. La empresa arma la programación de las salas del espacio cultural municipal de la misma manera que define la cartelera de sus demás cines comerciales esparcidos por toda la ciudad de Rio de Janeiro y demás regiones de Brasil (que en su mayoría son cines múltiplex estandarizado, gestionados bajo la marca *Kinoplex*).

El *Cinecarioca*, contrariamente a lo que hemos podido observar en el caso del *De Roma*, es básicamente otro cine comercial más, no abierto a la participación de la comunidad en el cotidiano de las operaciones del espacio. En él, además, tampoco hay interferencia del gobierno municipal (*Riofilme*) en la conducción del “negocio”, a pesar de que las tres salas que componen hoy el espacio hayan sido construidas con dinero público.

Es necesario, por lo tanto, que pensemos las maneras con que cada proyecto legitima o no la participación de las comunidades, cuidando las identidades locales y los múltiples vectores que se cruzan en la construcción cotidiana de una memoria colectiva sobre estos antiguos espacios de exhibición cinematográfica. Las cuestiones de los usos de las memorias de antiguos frequentadores y de las representaciones del pasado de estos antiguos espacios de exhibición cinematográfica dialogan directamente con la idea de ocupación cultural del territorio por medio de la “noción de cine reabierto”. Tal noción, a lo que parece, viene sirviendo como un provechoso argumento para la reestructuración de los lazos de pertenencia urbano/comunitario/cultural que otrora estaban atados entre los espacios y los individuos en sus prácticas de sociabilidad y ocio.

Sin embargo, teniendo en cuenta que muchas reaperturas integran, directa o indirectamente, políticas culturales públicas, ¿de qué modo cada proyecto permite, de hecho, el protagonismo de la sociedad y de estas



“comunidades de recuerdos” en la vida y la gestión de nuevos centros culturales que, a su vez, hacen un uso estratégico de la memoria de la expectación cinematográfica? ¿De qué forma el uso de tales cines es promocionado en términos de democratización del acceso a sus espacios y la fruición de sus actividades?

En el caso belga, la elevación del De Roma a la categoría de patrimonio urbano destinado esencialmente a los ejercicios de una democracia cultural indica - al menos en parte, con fuerza - las tendencias en boga actualmente en aquél país, en lo que se refiere tanto a los proyectos de reactivación de cines cerrados (llevados a cabo a partir de la acción de actores de la sociedad civil, exhibidores y asociaciones culturales, con o sin la ayuda inmediata de los sectores públicos) como a los incentivos generales a la creación audiovisual (promovidos por organismos del estado).

A título de curiosidad, cabe mencionar que la Comunidad Francesa belga estipula determinados criterios de elegibilidad concernientes a la destinación de recursos públicos a proyectos de explotación de salas de cine. A pesar de esta comunidad sociolingüística y política no intervenir en la vida del De Roma - una vez que el aparato está ubicado en Amberes, región perteneciente a la Comunidad Flamenca belga -, en los casos de reapertura de cines enclavados en los dominios de la Comunidad Francesa, a ejemplo del mencionado cine Le Palace, en Bruselas, percibimos que la previsión de una perspectiva claramente atada a la

democratización del acceso audiovisual cinematográfico (que alcance los tres brazos del cine: producción, distribución y exhibición) funciona como una condición explícita para la aprobación o no de la liberación de los recursos para los proyectos solicitantes de dinero público. La “persona moral” que se hará cargo de la gestión de la sala, según las reglas de las políticas culturales de la Comunidad Francesa, debe de comprometerse con la difusión del cine de “arte y ensayo”, sobre todo las películas belgas producidas en este sentido, o dicho de otro modo, el cine independiente nacional (Communauté Française de Belgique, 2013).

### Breves apuntes finales

Ambos casos aquí investigados tratan de la cuestión de la ocupación cultural del territorio por medio de la noción de “cine reabierto”.

Hemos visto que esa idea por lo general sirve como un pilar de gran utilidad a la reestructuración de los lazos de pertenencia urbano/comunitario/cultural que antaño solían estar atados entre estos espacios y los individuos en sus sociabilidades.

Con el mismo efecto, partiendo de los análisis realizados sobre los impactos socioculturales y las movilizaciones políticas, mercadológicas y patrimoniales ocasionadas por proyectos de reactivación de los cines De Roma e Imperator, podemos confirmar las aproximaciones entre la orientación teórica de nuestra investigación y el pensamiento de la corriente *New Cinema History* en relación a la gran variedad de interpolaciones que en general atraviesan las prácticas pasadas y experiencias actuales de la *ida al cine* y también los contextos de la vida y muerte de las salas de cine en las ciudades. Es un hecho que tales proyectos de reactivación de cines no pueden ser estudiados sin llevar en consideración que los contextos de producción, distribución y exhibición cinematográficos son inseparables de las estructuras económicas, políticas, geográficas locales y globales. La exhibición de películas, la ida al cine y los espacios donde ellas se producen están conectadas necesariamente tanto a las tendencias cinematográficas industriales más generales efectivadas en el mundo cuanto a

micro escalas referentes a hábitos, gustos, etnias, clase, género de los públicos, aspectos de configuración demográfica y urbana, geopolíticas, políticas culturales y patrimoniales, mercados regionales, etc.

Creemos todavía que la memoria de todo lo relativo a los mencionados lazos es hoy un aspecto valioso, fundamental tanto para la formación de sentidos de identidad y pertenencia a una memoria colectiva compartida entre los entusiastas involucrados en los procesos de recuperación de los espacios (como en el caso del De Roma), así como para las dinámicas institucionales (que trabajan instrumentalmente los recuerdos de las audiencias y los valores de los cines como marcos urbanos y lugares de memoria) llevadas a cabo por inversores y gestores de los ámbitos público y privado.

. Proyectos como el del Imperator y el De Roma demuestran que las prácticas en torno a la reapertura de cines están sirviendo a propósitos variados de las gobernanzas locales, en términos de estructuración física y simbólica de los espacios.

Indudablemente, la sala de cine es un espacio perfectamente posible de integrarse a las políticas públicas culturales, sea por medios legales o bien por formas variadas de coparticipación en pro de su operación. Es en medio a tales pluralidades que los programas de reactivación de antiguos cines pueden actuar como potentes catalizadores de esfuerzos hacia la democratización del acceso de las audiencias a las producciones audiovisuales independientes,

además de funcionar como canales de difusión abiertos a realizadores que no encuentran espacio para sus películas en salas gestionadas por las *majors* de la exhibición mercantil. Pero ni siempre ese designio se concretiza, como nos muestra el propio caso del Cinecarioca Méier.

Los argumentos de Loreto Bravo Fernández (2011, p.23) respecto de los fallos de los poderes formales en el ofrecimiento de las condiciones que garanticen la pluralidad y la diversidad cultural, bien como a la explícita ordenación neoliberal de la cultura, sirven como un valioso orientador de nuestras observaciones sobre cómo se estructuran actualmente las colaboraciones que están en las bases de los proyectos de reapertura de cines. Ante una escalada neoliberal en la formulación de políticas culturales y de mediación excesiva del sector privado en el uso de los recursos públicos (Fernández, 2011), es imperioso que los proyectos de reactivación de cines, cuando involucren la maquinaria pública, prevean en sus horizontes alternativas más cercanas a una democracia participativa en cuanto a la elaboración y operación de los espacios culturales reabiertos, sin transformarlos en depósitos de nostalgias paralizadoras o rehenes de una “cristalización museística” (Fernández, 2011, p.26).

Esto debería convertirse en el orden del día en la agenda pública, una vez que un proyecto de reapertura de cine siempre se valdrá de las fuerzas del pasado afectivo de la expectación cinematográfica, de las resonancias

que las salas de exhibición siguen produciendo, incluso las extintas, en las calles y plazas de la ciudad, y de la construcción continua de las memorias de ir al cine por parte de las audiencias.

### Bibliografía

- Belgium.be, 2012. Presenta datos sobre Bélgica. Disponible en: <<http://www.belgium.be>>. [Con acceso el 03 de octubre de 2015].
- Biltreyst, D., Meers, P. & Maltby, R., 2012. Cinema, audiences and modernity: an introduction. In: D. Biltreyst; P. Meers; R. Maltby, orgs. *Cinema, audiences and modernity: new perspectives on European cinema history*. New York: Routledge.
- Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel., 2015. *Bilan de la production 2014*, Bélgica. Disponible en: <[http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm\\_bilancca](http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_bilancca)>. [Con acceso el 15 de julio de 2015].
- Communauté Française de Belgique. *Decret 10-11-2011, 17<sup>th</sup> of July of the 2013*. Gallilex, Brussels. Disponible en: <[http://www.gallilex.cfwb.be/document/pdf/37248\\_002.pdf](http://www.gallilex.cfwb.be/document/pdf/37248_002.pdf)>. [Con acceso el 15 de julio de 2015].
- De Roma website. Material elaborado por el teatro De Roma. Presenta informaciones sobre el teatro. Disponible en: <<http://www.deroma.be>>. Acceso em: [Con acceso el 03 de diciembre de 2015].
- De Roma, n.d. *De Roma: a unique history*, Amberes: s.n.
- Fernández, L. B., 2011. *A salvaguarda do patrimônio imaterial na América Latina: uma abordagem de direitos, avanços e perspectivas*. In: CALABRE, L (orgs.). *Políticas culturais: teoria e práxis*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Ferraz, T., 2012. *A segunda Cinelândia carioca*. Rio de Janeiro: Mórula.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Espectação Cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos "cinemas de estação" às experiências contemporâneas de exibição*. 235f. Tesis doctoral (ECO-UFRJ). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Gonzaga, A. 1996. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, Record.
- Global Media Journal México, Volumen 14, Numero 26 Pp. 24-43.

Kuhn, A., 2002. *An everyday magic: cinema and cultural memory*. London: I.B. Tauris & Co.

Maltby, R., 2011. New Cinema Histories In: R. Maltby, D. Biltereyst, & P. Meers, eds, *Explorations in New Cinema History: approaches and case studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.

\_\_\_\_\_, Biltereyst, D. & Meers, P., eds, 2011. *Explorations in New Cinema History: approaches and case studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Nora, P., 1993. Entre memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, diciembre.

RioFilme. *Minuta do termo de permissão de uso do Cinecarioca Méier*. Rio de Janeiro, 2012. Disponible en: [http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/2797449/DLFE-242811.pdf/EditalCineCariocaMeier\\_FMinutaTermoPermissao.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/2797449/DLFE-242811.pdf/EditalCineCariocaMeier_FMinutaTermoPermissao.pdf). [Con acceso el 1o de julio de 2015].