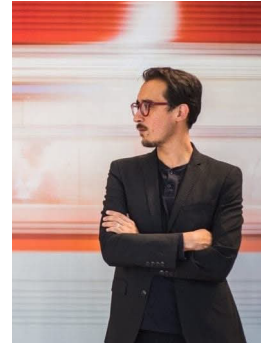


Cinematografía, ciudad, espacio y tiempo: El cine como documento de la memoria urbana

Cinematography, City, Space, and Time: Cinema as a Document of Urban Memory



Diego Enríquez Macías ¹  

¹ Universidad La Salle Bajío, Facultad de Comunicación y Mercadotecnia. León, México.

Autor de correspondencia: denriquez@lasallebajio.edu.mx

Recepción: 13-03-2025 / Aceptación: 28-03-2025 / Publicación: 28-04-2025

Resumen

El cine, desde su invención, ha desempeñado un papel crucial en la documentación de la memoria urbana. A través de sus imágenes en movimiento, ha permitido capturar la transformación de las ciudades y su relación con el tiempo y el espacio. Desde los primeros registros de los hermanos Lumière hasta las vanguardias del cine expresionista alemán y el desarrollo del cine documental, la cinematografía ha sido un medio para reinterpretar la realidad urbana. Películas como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) y *El hombre de la cámara* (1929) introdujeron nuevas formas de observar la ciudad como un organismo en constante cambio, mientras que experimentaciones modernas, como *Koyaanisqatsi* (1982), plantean cuestionamientos sobre el impacto de la industrialización en el entorno urbano. Este artículo analiza cómo el cine ha sido utilizado no solo como un documento visual, sino también como un instrumento de interpretación arquitectónica y social, estableciendo un vínculo entre la cinematografía y la memoria colectiva de las ciudades.

Palabras clave: Arquitectura, arte, sociedad, modernidad, Ruttmann, Vertov, cinematógrafo, documental.

Abstract

Since its invention, cinema has played a crucial role in documenting urban memory. Through moving images, it has captured the transformation of cities and their relationship with time and space. From the early recordings by the Lumière brothers to the German Expressionist film vanguard and the development of documentary cinema, cinematography has served as a means to reinterpret urban reality. Films such as *Berlin: Symphony of a Great City* (1927) and *Man with a Movie Camera* (1929) introduced new ways of observing the city as an ever-changing organism, while modern experiments like *Koyaanisqatsi* (1982) raise questions about the impact of indus-

trialization on the urban environment. This article examines how cinema has been used not only as a visual document but also as an instrument for architectural and social interpretation, establishing a link between cinematography and the collective memory of cities.

Keywords: Architecture, art, society, modernity, Ruttmann, Vertov, cinematograph, documentary.

1. Introducción

La idea de documentar la vida cotidiana a través de la imagen en movimiento se da en sí mismo como un evento fortuito. En aquel 1895 en que Auguste y Louis Lumiere presentan su invento, *Le Cinematographe*, lo hacían tal vez sin una sospecha concisa del parteaguas que significaría en la historia de la humanidad. No sólo por el nacimiento de un nuevo aparato tecnológico que a su vez haría posible la existencia de un nuevo medio de expresión y narrativa, sino como un elemento que cambiaría significativamente la forma en que se escribe la historia. Documentar nuestra existencia comenzó desde entonces a adquirir un carácter distinto, enteramente visual, palpable, con un acercamiento a una noción de objetividad que tal vez ningún otro medio hasta la fecha había podido alcanzar.

París, Francia, 1895. Puedo imaginar el ruido, los murmullos y voces entre nubes de humo de cigarro en aquel pequeño salón de un café en el Boulevard des Capucines. De pronto, las luces se apagan y los presentes, ya en sus asientos, se someten a la oscuridad, interrumpida de pronto por un haz de luz que viene de la parte posterior. Una pantalla frente a ellos muestra una imagen: la fachada de una bodega con un gran portón. Pero no es un daguerrotipo, ni una fotografía. Las cosas se

mueven. De pronto, el portón se abre y empiezan a salir personas, todo apareciendo en fluido movimiento, delante de los ojos de aquellos insospechados primeros espectadores de la historia del cine. No puedo dejar de pensar qué interesante hubiera sido si a los Lumiere se les hubiera ocurrido también filmar el evento de proyección.

Los cuarenta y seis segundos de duración de una de las piezas fundacionales de la historia del cine, realizada con el revolucionario invento de los hermanos franceses, *Salida de obreros de la fábrica Lumiere* (1895), que aunque en sí se trate de una puesta en escena, la demostración de las capacidades entonces inverosímiles de aquel aparato, en la que todo fue planeado en torno a la luz y las condiciones que aseguraran que la imagen se grabaría en el medio fotosensible de forma óptima, y los obreros salen de la manera más natural posible sin alguno voltear a la cámara, es un hecho que representa también el nacimiento de la posibilidad de documentar nuestro entorno a través de la cinematografía. Y la obra en sí misma pasó a la historia convertida en documento visual tangible de al menos, dos hechos: primero (y tal vez más importante para los Lumiere entonces), de que el aparato en efecto logra *capturar* el movimiento. Y segundo, de la existencia de los obreros de tal fábrica en Lyon,

Francia, de sus formas de vestir, de relacionarse con ese entorno inmediato descrito visualmente. Es decir, el nacimiento del cine documental.

2. Desarrollo

Cine, vanguardias y experimentación. Visiones y transgresiones del espacio en el Expresionismo Alemán

La década de 1920 despierta con la dolorosa resaca de la Primera Guerra Mundial, haciendo que el cuestionamiento existencial y las revalorizaciones de los fundamentos estéticos del impresionismo dieran pie a una de las explosiones de vanguardias artísticas más importantes de inicios de siglo XX: el expresionismo. Con Alemania como epicentro geográfico, surge entonces el Expresionismo Alemán, movimiento cinematográfico que configuraría al cine hacia nuevas formas de representación y experimentación, tanto en un sentido técnico, artístico y narrativo. Desde la ficción, en 1920 la nueva y primera gran corriente artística cinematográfica irrumpe con *El Gabinete del Doctor Caligari* (título original, Robert Wiene, 1920), con una propuesta visual que resignificaba la forma de la expresión (y por tanto, de su interpretación) del espacio físico en el que la historia se desarrollaba. El filme daba la espalda de manera franca y deliberada al naturalismo, a la representación realista del entorno arquitectónico urbano, convirtiendo a la ciudad en geometrías, formas y sombras que se entregaban a la abstracción del objeto arquitectónico urbano no como el espacio físico habitable, sino como el espacio simbólico, cargado de significados y metáforas que apuntalaban el ambien-

te onírico y delirante de la trama. Mark Cousins, en su libro *Historia del Cine*, apunta sobre los efectos de percepción e interpretación de tales elementos que “el expresionismo de las imágenes plantea una de los interrogantes fundamentales de la historia del cine. ¿Desde qué punto de vista cabe interpretar las imágenes? Si es desde el del espectador, el comportamiento de los personajes puede ser onírico o enfermizo, no así el escenario, que ha de ser realista desde el momento en que el espectador está en su sano juicio. Si, en cambio, se presupone la existencia de un narrador omnipresente y objetivo, similar al que encontramos en las novelas decimonónicas, entonces la visión que ofrezca del mundo no estará distorsionada”. (Cousins, 2015, p.).

Es entonces, que aquella representación metaliteral de la forma del espacio no apunta solamente a un soporte estético basado en la forma que explora el Expresionismo, sino que fundamenta al espacio mismo como una lectura que hace al espectador cuestionarse sobre la postura interna y psicológica de los eventos vividos y los cuestionamientos que se dan en el interior de la mente del propio personaje. En el filme, los espacios de la ciudad y sus arquitecturas existen de una manera que no podrían existir en el plano de la realidad del espectador.

Así, el espacio tiene una función que va más allá de ser un escenario. Abordando sobre la temática, el texto *La interpretación del espacio a través del lenguaje cinematográfico* plantea que “el espacio es una constante dentro de las formas narrativas, es el dónde se desarrolla el qué donde sucede un cuándo. Espacio y

tiempo son puntos fundamentales dentro de la narrativa cinematográfica, ya que sin lugar no existe la acción. No obstante, ello no significa que los lugares y su arquitectura se presenten en sí mismos como el simple soporte donde suceden los aspectos narrativos, sino que se convierten en sustento de la historia y, en muchas ocasiones, en personajes”. (Hernández, Enríquez, p. 228, 2020).

Hacia fines de la década, en 1927 aparece *Metrópolis* (Lang, 1927). La claridad de la metáfora en los primeros minutos de su trama, nos muestra la opresión de la clase obrera en una visión futurista distópica, es traída a escena a través de una ciudad que funciona gracias a un complejo entramado social e industrial que existe en una especie de inframundo en donde se oculta la maquinaria que echa andar a la urbe. Engranajes, palancas y pistones accionados por filas de obreros que marchan hacia un nuevo turno, que en una visión, Freder Fredersen, el personaje principal, descubre como éstos son empujados a la maquinaria como siendo ofrecidos en sacrificio a un dios que devora hombres para seguir existiendo, y por tanto, permitir que todo lo demás exista. Es el espacio el que permite que la burguesía reinante siga respirando aire fresco en idílicos jardines y modernos rascacielos art déco mientras la clase obrera se mata trabajando en lúgubres sótanos y cuartos de máquinas. Si bien la historia es una ficción sobre una visión futurista, el centro de la metáfora y la trama están construidas sobre la propia incertidumbre sociopolítica de la época. Y tal contexto fue el escenario ideal para el cuestionamiento directo hacia cómo vivimos en nuestras sociedades, inmersos

en sistemas económicos y políticos que se agrietaban al punto del colapso. En la misma época caía la Rusia de los zares y con el triunfo de la revolución bolchevique se reorganizaba la forma de pensar la existencia y el ordenamiento de las sociedades en dos facciones opuestas. Las artes, la narrativa y el diseño se vieron naturalmente atravesadas por tales sucesos. La angustia existencial de la sociedad alemana de la posguerra contrastaba entonces con la esperanza de los nuevos conceptos del progreso social de la Rusia bolchevique.

Sobre las grandes transformaciones vividas en las primeras décadas del siglo XX, en el libro *El Arquitecto detrás de la cámara*, el autor Graham Cairns apunta: “En este contexto, la arquitectura atravesaba su propia revolución simbolizada por el establecimiento del movimiento moderno y su desafío a la gran mayoría de las convenciones arquitectónicas precedentes. Los arquitectos y artistas asociados con este movimiento proponían cambios en todos los ámbitos de la arquitectura. Desde la vivienda hasta el propio diseño urbanístico”. (Cairns, p.73, 2007). De tal forma que resulta lógico pensar en cómo si el propio concepto del habitar la ciudad y su forma física comenzó a vivir fuertes transformaciones, lo hiciera también la idea del espacio representado en la cinematografía. Si las ciudades no son sólo escenarios, sino fuerzas narrativas que determinan la forma en que se desarrolla una trama. Que condiciona la forma en que existimos dentro de ella. Y en una visión que apunta fuera del concepto de la narrativa, la trama nos planta también en un significado de diseño, líneas y trazos que definen a la ciudad misma.

Metrópolis pudo existir gracias al artificio arquitectónico. La gran urbe hiperestilizada planteada en el filme fue representada a partir de la construcción de una enorme maqueta a escala, en la que ya puesta en encuadre, nos muestra ese futuro art decó con puentes, luces y aviones que vuelan entre los edificios. Ahora, si bien, la ficción cinematográfica fue experimentada y descubierta como una elocuente forma de transgredir los límites de la realidad, ahora los cuestionamientos hacia nuevas formas de la experimentación fílmica voltean a la realidad misma. La transgresión de la narrativa entonces empezó a escribir nuevas líneas con el cine documental como instrumento.

Experimentos sobre la realidad: El cine como instrumento, la ciudad como laboratorio

Si bien, el concepto de cine documental aún no tenía una definición clara (así como el propio concepto de la narrativa cinematográfica), comenzaba a explorarse de maneras aún experimentales, pero cada vez más concisas en sus capacidades para narrar sobre la realidad, la sociedad y el espacio. Walter Ruttmann, cineasta alemán que estudió Artes y Arquitectura, comprendió el poder del celuloide para expresar desde la abstracción pura con los volúmenes de Lichtspiel¹: Opus I al V (realizadas de 1921 a 1925), piezas fílmicas en las que geometrías, patrones y colores danzaban al ritmo de partituras compuestas para encajar a la perfección con las imágenes. Hacia 1927, mismo año en que Metrópolis sale a la luz, Ruttmann explora la ciudad bajo un concepto que eventualmente pasaría a considerarse un subgé-

nero de la cinematografía documental: la sinfonía urbana.

“El género que más obviamente reflejó esta nueva forma de tipología cinemática para la arquitectura, fue, por supuesto, la sinfonía urbana. Una forma de montaje visual en movimiento que marcó no sólo el surgimiento de un nuevo tipo de filme, sino también la obsesión de la arquitectura moderna con la ciudad como concepto y fenómeno social”. (Cairns, p.147, 2016)

Berlín, sinfonía de la gran ciudad (Ruttmann, 1927), comienza una exploración desde un discurso abstracto. Abre una toma en la que se ve agua, para después dar pasos a líneas en movimientos, que conforme la abstracción va cediendo paso a imágenes con formas más tangibles, vemos tales líneas convertirse en cables eléctricos y en vías de ferrocarril. El montaje comienza a tomar un ritmo frenético, como la locomotora, las ruedas y sus vagones, hasta que la cámara misma, convertida ahora en el tren mismo andando en un trávelin sobre la propia vía, se detienen en un letrero de estación ferroviaria marcándonos el destino final: Berlín. Así concluye la breve introducción a la pieza dividida en cinco actos, en las que trazada precisamente como una pieza sinfónica, usando a los trenes, tranvías y medios de transporte como leitmotiv nos conduce a una interpretación audiovisual que escenifica las 24 horas de un día de existencia de la ciudad. Filmada desde diversas perspectivas visuales, con algunas tomas en las que la cámara es notada por los transeúntes y otras tantas en que la cámara está oculta, como un testigo silente del andar de

¹ Del alemán, “juego de luces”.

la ciudad frente a la lente, y, por tanto, de los ojos espectadores.

Ruttman, en cierta medida, rechaza la artificialidad del discurso cinematográfico que el cine de ficción y la *mise-en-scene* implican, buscando dotar al filme de una naturalidad observadora libre de ataduras o estructuras construidas en un discurso narrativo literario o guionado, aunque naturalmente, el encuadre implica una selección delimitada por un espacio visual, así como el montaje brinda un ordenamiento en el que se estructura una lógica narrativa en la que va de forma implícita una forma de narrar un relato sobre la realidad contada a través de una interpretación del autor. Los años de existencia y desarrollo del cine documental ahora nos han mostrado como los filmes del género no son (y no deben pretender serlo) fieles testimonios de innegable veracidad, sino más bien, son miradas de autor sobre la realidad misma. Y también, más allá de ello en piezas como la abordada, cuya concepción a partir de una realidad se sustenta de un concepto más bien abstracto, subyace posteriormente la inevitable interpretación de la mirada final sobre la pieza: la del espectador.

La edición, entendida como un proceso técnico en el cual se cortan fragmentos de selección visual lograda por el encuadre y definidos por el tiempo de duración de las tomas, es sobre todo comprendida en su función hacia el ordenamiento y resultado de una cierta secuencia cronológica de las imágenes mostradas. Es decir, tiene el poder de que en su unión, las tomas brinden oportunidad hacia diversas lecturas o formas de interpreta-

ción, en la cual el discurso audiovisual a través de la yuxtaposición de fragmentos da como resultado la comprensión de un cierto mensaje específico. En este caso, las tomas y el ritmo dado en la edición nos muestran las acciones que dentro del espacio urbano son llevadas a cabo día con día. Personas que se dirigen a sus trabajos por las mañanas, obreros, policías, soldados marchando por las calles. Las noches, por el contrario, nos muestran una cierta idea de lujos y diversión, bares y cabarets abarrotados por la vida de una clase alta que aparentemente se entrega a un cierto hedonismo superficial en el Berlín de la posguerra.

“En Berlín, donde la estructura temporal de los “turnos” coordinados parece sumar los movimientos de las tomas individuales en un sistema de repetición coordinada, no solo a través de la ejecución paradigmática de acciones similares por numerosas personas, sino también mediante la repetición implícita de las acciones mostradas en la película en los días laborales posteriores”. (Cowan, 2014, p.76). Es decir, la lectura cinematográfica y el montaje de las tomas como un conjunto, dan como resultado de un concepto de cotidianidad, comprendida como un cúmulo de acciones y actividades sociales que en su repetición diaria ilustran el funcionamiento de la ciudad a través de lo visualmente detallado. En suma, una forma de documentar cómo una ciudad es habitada y cómo el movimiento de sus habitantes dentro del espacio arquitectónico urbano hace que la ciudad, Berlín en este caso, funciona como un todo.

La pieza de Ruttman planteó entonces una nueva forma de trazar documentos

visuales sobre la ciudad y la sociedad a través del medio cinematográfico. Hacia 1929, tomando sin duda como una base conceptual y referente a la película mencionada, el cineasta ruso Dziga Vertov (seudónimo de Denís Abrámovich Kaufman) irrumpe en la línea temporal de la historia del cine con su aclamada pieza titulada *El Hombre de la cámara* (Vertov, 1929). El planteamiento cinematográfico de Vertov parte de una ruptura con lo que en aquel entonces pudieran considerarse convencionalismos formales de la narrativa cinematográfica, y va más allá del ejercicio estético cinematográfico, realizando su obra como un planteamiento más bien intelectual, ideológico y filosófico, instaurándola como una pieza conceptual que fundamenta su movimiento cinematográfico denominado *Kino-pravda*, traducido literalmente Cine-Verdad. En tal planteamiento, la cámara es comprendida como una extensión del ojo humano, convirtiéndola en una máquina carente de subjetividad con la capacidad de registrar frente a ella la realidad de una forma totalmente pura. En su manifiesto publicado en 1934, el propio Vertov escribe: “No cine-ojo por el bien de cine-ojo, sino la verdad con los medios de cine-ojo, eso es Cine-Verdad. No es la admisión inesperada por el bien de la admisión inesperada, sino para mostrar a las personas sin una máscara, sin maquillaje, para agarrarlos con los ojos del aparato en el momento que no fingen. Para leer tus pensamientos expuestos por el cristal del cine”. (Vertov, en Michelson, 1985, p.12).

Es así que el espacio y sus habitantes no son los únicos personajes del filme, sino también la cámara y la postura creati-

va-intelectual del cinematógrafo son también protagonistas en el planteamiento del documento audiovisual, que si bien, busca la transgresión del concepto mismo de la narrativa, a los ojos del espectador es ineludible la búsqueda de una interpretación del resultado final que brinda el montaje. El planteamiento conceptual de Vertov resulta interesantísimo con el paso de los años, entendiendo también un cierto carácter paradójico en el entendido que, ya en sí mismo, cada encuadre realizado por Mijaíl Kaufman (hermano y camarógrafo de la pieza de Vertov) implicó una decisión creativa consciente. Una interpretación visual del espacio, y con ello, una carga inherente de subjetividad en las tomas: naturalmente la cámara no fue capaz de tomar vida propia para decidir y filmar. En este sentido, “definir un encuadre implica seleccionar una delimitación visual a través de un soporte técnico. La captura fotográfica bien puede traducirse como una forma de atrapar fragmentos en el espacio-tiempo, sintetizándolos en un documento gráfico que, más allá de la lectura visual, logra desencadenar una interpretación discursiva sobre el momento capturado”. (Enríquez, 2024, p.107)

Es sobre tal paradoja, la del planteamiento de la cámara como un medio plenamente objetivo para comprender el espacio y su realidad sobre la que se construye el personaje de Friedrich Monroe en la película de Wim Wenders, *Historia de Lisboa* (Wenders, 1994). En tal película, el personaje deambula por la ciudad de Lisboa cargando una cámara de video colgada de su hombro, apuntando hacia atrás, lejos de su mirada y de la contaminación de subjetividad que necesariamente resultaría del acto deliberado de

encuadrar. Pero la paradoja resulta más difícil de franquear cuando al resultado de la percepción se entiende una fuerte carga ideológica en el montaje. El filme de Vertov no puede lograr escapar de una lectura (porque fue así su escritura) política de la entonces esperanzadora visión de la Rusia soviética. Tal vez sin ser en sí mismo un filme propagandístico, así como los trenes y las líneas ferroviarias fueron motivo conductor en la anteriormente citada película de Ruttmann, en el *Hombre de la cámara*, la creciente modernización de la industria, la electrificación y urbanización, la dignificación del trabajo obrero, e incluso los registros de procesos burocratizados como nacimientos, defunciones y matrimonios son planteados como un eje temático que indudablemente traza una relación con el concepto de desarrollo marxista traído por la revolución bolchevique. Pero por otro lado, el movimiento cinematográfico de Vertov, se separa (en lo que tal vez resulta ser una nueva paradoja observando las lecturas de los resultados narrativos) de la utilización política e ideológica del cine documental, con perspectivas hacia un futuro de la utilización de la máquina del cinematógrafo como una forma pura de observación y expresión sobre la realidad. “El cine-ojo vive y se mueve en el tiempo y el espacio; recoge y registra impresiones de una manera completamente distinta a la del ojo humano. La posición de nuestros cuerpos al observar nuestra percepción de ciertas características de un fenómeno visual en un instante determinado no son en absoluto limitaciones obligatorias para la cámara, que, al estar perfeccionada, percibe más y mejor”. (Vertov, en Michelson, 1985, p.14).

3. Conclusión

Hacia un presente y futuro de las representaciones de la realidad

¿Por qué voltear hacia el pasado? Si bien, las aproximaciones del presente artículo giran sobre el análisis de piezas de cerca de cien años de su creación, no sólo crearon precedentes y bases técnico-estéticas para explorar la realidad misma a través del entonces nuevo medio cinematográfico, sino que además pudieron trazar perspectivas hacia la forma de documentar realidades presentes para el futuro. Cien años después continuamos considerándolas piezas vanguardistas. El concepto de la sinfonía urbana, la experimentación más allá de la representación e interpretación textual, el poder narrar historias cinematográficas emanadas de la realidad sin el uso de una narración, textos, intertítulos o elementos que sometan al espectador a una interpretación literal y guiada. La poesía audiovisual como recurso puro narrativo, que para el realizador parte desde la observación de un entorno, y para el espectador, implica entonces un proceso de lectura y resignificación de las secuencias montadas. Con el paso del tiempo, el cine documental adopta sus propios formalismos estéticos y narrativos, con vertientes que apuntan a un cierto clasicismo del cine de no ficción. En tiempos paralelos a las vanguardias europeas, por ejemplo, surge *Nanook of the North* (Flaherty, 1922), del cineasta estadounidense Robert Flaherty, pieza cinematográfica que se plantea como un ícono del cine documental, del cual se desprenden muchos preceptos y podríamos agregar, hasta cánones en el estilo de filmar y narrar la realidad, con

extenso uso de intertítulos que guían la *comprensión* del espectador, que brindan una única lectura posible, la brindada por el autor. No obstante, el cine documental ha seguido otras vertientes que siguen apostando a lo experimental. En Koyaanisqatsi (Reggio, 1982) del así considerado, documentalista experimental, Godfrey Reggio, los espectadores nos sumergimos a un espectáculo visual dominado por la yuxtaposición de tomas en cámara lenta y *time-lapses*, jugando así con la percepción que tenemos sobre el tiempo y la forma en que modificamos el espacio. El resultado narrativo de tal filme, no apunta a resultar en una metáfora rebuscada, sino a brindar un mensaje claro y conciso sobre el deterioro al que como humanidad hemos sometido a nuestro entorno. Las tomas aceleradas nos llevan a procesos industriales, autopistas urbanas repletas de autos y cruces peatonales atiborrados en un tránsito incesante, repetitivo. La música compuesta por Philip Glass, músico que en sus composiciones de carácter usualmente tildadas como minimalistas, utiliza también patrones y estructuras repetitivas, encuadrando así musicalmente el ritmo visual marcado por las acciones humanas que se repiten incesantemente en los espacios urbanos mostrados.

En el sentido de la forma narrativa de la película citada, “Koyaanisqatsi es una película que comunica su mensaje anti industrialista a través de la repetición y yuxtaposición de imágenes aisladas, por ejemplo, planos de la contaminación industrial en secuencias que también muestran imágenes naturales sumamente bellas o viceversa” (Cairns, 2007, p.83). Y nuevamente, los patrones estilísticos y

meta narrativos de estas formas de documentar a través del cine, son rastreables sin duda a los pilares erigidos por las vanguardias de los años veinte, a la experimentación del montaje discontinuo, aunque fuertemente simbólico e intelectual del cine soviético de la época, a Sergei Eisenstein y las teorías del montaje cinematográfico.

Ahora bien, el concepto de lo arquitectónico urbano en sí mismo implica una cierta permanencia en el espacio-tiempo. Lo que se diseña y se construye en el presente, en un futuro probablemente se verá convertido en ruinas. Y en muchos casos, sobre las ruinas se erija algo nuevo, que puntale el concepto de la modernidad planteada en el tiempo en que esto se realice. Son únicamente aquellas construcciones de las antiguas civilizaciones, lo clásico y ancestral, las que la humanidad se empeña en conservar. De ellas nos restan ruinas y relatos, tal vez, en el futuro, la ruina y el relato de las civilizaciones presentes serán de forma cinematográfica.

5. Información de los autores

Diego Enríquez Macías

 0009-0007-7491-4939

6. Referencias

Libros:

Cairns, G. (2007). *El arquitecto detrás de la cámara*. Abada.

Cairns, G. (2016). *Berlin on film: A mediated and reconstructed city*. En E. Clift, M. Guaralda, & A. Mattes (Eds.), *Filming the city: Urban documents, design practices and social criticism through the lens* (pp. 147-161). Brooks Institute.

Cousins, M. (2015). *Historia del cine*. Blume.

Cowan, M. (2014). *Walter Ruttmann and the cinema of multiplicity*. Amsterdam University Press.

Enríquez, D. (2024). *Habitar el movimiento: Comprender el habitar y transitar el espacio urbano arquitectónico a través de la fotografía*. En D. Flores-Márquez & R. Zorrilla (Coords.), *Desde el retrovisor: Medios, prácticas y actores en comunicación y educación* (pp. 97-138). Universum Nostrum.

Hernández, M., & Enríquez, D. (2020). *La interpretación del espacio a través del lenguaje cinematográfico*. En D. Flores-Márquez & C. Ríos-Llamas (Coords.), *Espacialidades en la era global* (pp. 227-255). Universidad De La Salle Bajío.

Michelson, A. (1985). *Dziga Vertov: Cine-ojo y cine-verdad*. Lumière.

Películas:

Reggio, G. (Director). (1982). *Koyaanisqatsi* [Película]. Island Alive.

Ruttmann, W. (Director). (1927). *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* [Película]. Alemania.

Vertov, D. (Director). (1929). *El hombre de la cámara* [Película]. Rusia.

Wiene, R. (Director). (1920). *El gabinete del Doctor Caligari* [Película]. Decla-Bioscop.

Wenders, W. (Director). (1994). *Historia de Lisboa* [Película]. Road Movies Filmproduktion.