

RESUMEN

En el siguiente trabajo proponemos una serie de ideas que buscan reflexionar sobre la disciplina arquitectónica con una práctica cultural que nació a finales del siglo XIX, pero que sigue vigente hasta nuestros días: el cine, teniendo como marco de trabajo la práctica de una mirada multidisciplinaria. Proponemos ensayar algunos puntos de encuentro de dos hechos humanos antiquísimos: las formas de habitar y la cultura visual, que hoy se prolonga en el cine; creemos que estos acercamientos pueden abonar positivamente para pensar líneas de indagación y herramientas para el estudio y la práctica arquitectónica de nuestro tiempo.

Palabras clave: Arquitectura
Cinematografía
Pensamiento complejo
Urbanismo
Diseño

Pensar la Arquitectura desde el cine

CARLOS GARCÍA BENÍTEZ¹

El conocimiento desarrollado hacia finales del siglo XIX y la primera mitad del XX reveló el tenso entramado de la existencia humana, ese impulso "reciente" desplegado por los campos del conocimiento nos colocó, según el filósofo Ramón Xirau, en un entorno de *summas*, término que utiliza para explicar esos periodos de la historia cuando los saberes se acumulan y llegan a un clímax que propician cambios trascendentes para la humanidad.² No obstante, la impronta de nuestro tiempo, en ese sentido son, sin duda, los acercamientos a los fenómenos de estudio desde un enfoque sumativo disciplinario, que hoy distinguimos como multidisciplinarios, y que han marcado interesantes aportaciones, precisamente, con ese giro epistémico que Edgar Morin ha llamado el pensamiento complejo,³ quizá en una clave que resulta lógica: para una humanidad cada vez más compleja, hay que trazar formas de pensamiento igualmente complejas para aspirar a mejores explicaciones a diferentes fenómenos. Las reflexiones que compartimos a continuación

transitan ese sentido, es decir, ensayamos algunas ideas de cómo algunas fórmulas teórico-metodológicas propias de otras disciplinas pueden ser útiles para investigar sobre el campo arquitectónico, pero en este caso, de manera particular, queremos proponer cómo algunos emplazamientos disciplinares para estudiar el cine son posibles para contribuir a la investigación arquitectónica y abrir algunas arenas para su reflexión contemporánea, sobre esta apuesta abundamos a continuación.

Los ecos de Clío

Una de las disciplinas con más tradición en el pensamiento humano ha sido la historia, la cual, hacia la década de 1920, tuvo un giro importante en cuanto a las maneras de acercarse a sus objetos de estudio, empuje que vino por la llamada Nueva Historia,⁴ corriente que se gestó en Francia y donde destacan pensadores como Marc Bloch, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Lucien Febvre y George Duby. Uno de los aportes de indagación más significativos que esta corriente propuso, es la incorporación de nuevas fuentes para historiar la vida humana,

¹ Doctor en Historia del Arte por la UNAM, académico y tutor del Programa de Posgrado en Arquitectura de la UNAM; académico de la licenciatura en Comunicación y Periodismo de la UNAM, editor, conferencista y autor de diversos artículos publicados en revistas y libros nacionales e internacionales. karvienwit7@gmail.com

² Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1987, p. 9.

³ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, España, Gedisa, 2015.

⁴ Cfr. Françoise Dosse, *La historia en migajas, de Annales a la Nueva historia*, México, Universidad Iberoamericana, 2006.



La Villa de Guadalupe, hacia finales del siglo XIX, capturada en una escena del documental de Salvador Tosano, *Memorias de un Mexicano*, México, producción: Carmen Toscano de Moreno Sánchez, 1950. Fuente: Filmografía Mexicana/Filmoteca UNAM, México.
<<https://culturaendirecto.unam.mx/video/memorias-de-un-mexicano/>>



La Villa de Guadalupe, hacia la mitad del siglo XX, tomada de una escena de la película de Roberto Rodríguez, *La sonrisa de la Virgen*, México, producción: Películas Rodríguez, S.A., 1958.

entre los que se encuentran las cartas, los objetos de uso cotidiano, la ropa, la música, la fotografía y también el cine, entre otras manifestaciones culturales donde, como sostiene Febvre, están los "sólidos cimientos de lo que se llama humanidad".⁵

Con la aparición del cine en el siglo XIX y su consolidación hacia la primera mitad del siglo XX, surgió una nueva forma de entretenimiento y comunicación para la sociedad, pero también otro modo de documentar la vida humana. Si bien, la fotografía había sido ya capaz de capturar en imágenes fijas la realidad, el cine hizo lo propio, pero con una especificidad, hasta entonces desconocida: presentar en una pantalla imágenes del mundo, pero con movimiento, a las que luego se añadió el sonido y el color.

Esta posibilidad de capturar la realidad abrió la oportunidad para historiar, en imágenes, diversas prácticas culturales, a decir de Marc Ferro: "Hay multitud de inferencias entre cine e historia; por ejemplo, en la confluencia de la historia que se va haciendo, en la de la historia entendida como relación de nuestro tiempo, como explicación del devenir de las sociedades, en todos estos puntos interviene el cine."⁶ En el caso que nos ocupa, el cine se presenta entonces como una herramienta para historiar, hasta donde lo permite, la práctica urbano-arquitectónica de una parte importante de la humanidad.

Como podemos recordar, los primeros filmes que se producen, desde 1895 cuando aparece el cinematógrafo y hasta los primeros años de 1900, consistían en lo que hoy identificamos como cine documental. Creaciones que, en efecto, se concentraban en documentar o registrar los acontecimientos de la vida diaria, en una suerte de postales en movimiento, donde los escenarios eran los espacios habitables y de tránsito humano de aquellos días, incluidos los entornos campiranos, algunos de los cuales años después desaparecieron para dar paso a las grandes urbes.

Si bien los Lumière, inventores del cinematógrafo, inauguraron ese género, el modelo se practicó en todos los lugares del mundo a donde llegó el invento. México no fue la excepción, documentalistas como los hermanos Alva, Salvador Toscano, los hermanos Stahl o Enrique Rosas, dejaron interesantes registros, sí, de la vida de las sociedades de finales de siglo XIX y principios del siglo XX, pero también de los espacios urbano-arquitectónicos de la vida de aquellas sociedades. Hecho que apronta material para acercarnos al objeto arquitectónico en el pasado.

Años después, cuando el cine privilegió la narrativa de ficción, la posibilidad de esos registros no decayó, pues los espacios habitables donde se han recreado los dramas son prácticas recurrentes y apuntalan un fenómeno del devenir del hombre: todo acontecer humano siempre ocurre en una espacialidad y una materialidad. El cine, incluso en nuestros días, abona para el acervo visual de la evolución arquitectónica. Un paseo fílmico por las películas del pasado y las contemporáneas a veces suele revelar un relato cartográfico donde se pueden

⁵ Lucien Febvre, *Los combates por la historia*, Barcelona, Ariel, 1970, p. 20

⁶ Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 11.



La Villa de Guadalupe y su paso por la historia hacia el siglo XXI, capturada en una escena de la película de Alan Jonnson, *Morenita, el escándalo*, México, producción: Esfera Films, Fidecine, Artemecánica, 2008.



Una mirada etnográfica a la azotea como espacio habitable. Escena tomada de la película de Roberto Gavaldón, *Días de otoño*, México, producción: Clasa films, 1963.

advertir edificaciones que han resistido el paso del tiempo, otras que han desaparecido y algunas que han sido intervenidas, y resignificadas para otras funciones.

El teórico canadiense Marshall McLuhan, ha dicho que todo invento humano resulta en una suerte de extensión de algún aspecto físico o psíquico del hombre:⁷ la rueda, del pie; el telescopio, de los ojos; la ropa, de la piel; los utensilios, de las manos; el cine, bien puede resultar como una extensión de la memoria humana que, a veces, nos remite a ver algo que físicamente ya no está, y construir la línea del tiempo de algún fenómeno. En este caso, en una herramienta para la historización visual del objeto arquitectónico.

La edificación de los otros

Otra ruta de reflexión que puede encontrar vasos comunicantes se halla en el cruce entre cine, antropología y arquitectura. Y tiene que ver con lo que algunos autores han llamado la antropologización del discurso arquitectónico;⁸ es decir, cómo los espacios habitables están permeados y diseñados por un entramado simbólico constructivo que involucra a los usuarios, ya acudiendo a la asesoría profesional para erigir un espacio habitable o desde la autoconstrucción; espacios que no pocas veces han sido encuadrados por el cine. En el caso del cine

mexicano, tanto del género documental como el de ficción, los espacios habitables no sólo han sido el telón de fondo donde se desarrollan las narrativas dramáticas, en ocasiones esos sitios han sido protagonistas esenciales de las historias, donde las edificaciones mismas hacen la trama significativa, quedando como testimonios del ser en el espacio, en una suerte de ojo etnográfico que revela las diversas formas habitables de las otredades, de sus funciones, necesidades, materialidades, ya sea las de una región, una localidad, una colonia, un barrio, un pueblo o una habitación vernácula.⁹ No sólo el cine de la época de oro, sino el contemporáneo, dan cuenta del imaginario social que significa transcurrir en el departamento de lujo, la oficina, el multifamiliar, en la azotea de la vecindad, en el espacio público, en la escuela, en el espacio de socialización, etc. Cuando lo urbano-arquitectónico es preocupación fílmica, el lenguaje cinematográfico propone un vínculo con el lenguaje arquitectónico que da cuenta de la acción humana para materializar el espacio habitable.

El aura de la sospecha

La posibilidad fílmica de articular imaginarios donde los espacios habitables juegan un lugar de interés, no sólo proponen un viaje al pasado o un acercamiento al presente, ¿acaso podrán detonar la práctica filosófica

⁷ Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, España, Paidós, 1994.

⁸ Itohan Osayimwese, *Colonialism and Modern Architecture in Germany*, Baltimore, Maryland, Project Muse, 2017, pp. 61-96.

⁹ Carlos Y. Flores, *El documental antropológico, una introducción teórico-práctica*, México, UNAM-CIMSUR, 2020.



El cine en su premonición hacia una arquitectura futurista. Escena de la película de Fritz Lang, *Metropolis*, Alemania, producción: UFA, 1927. Fuente: <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170110/metropolis-fritz-lang-blade-runner-ridley-scott-ciudad-futuro-5732292>>



La metrópoli en el marco de la arquitectura contemporánea. Puente de Brooklyn, EU. Fuente: <<https://miviaje.com/los-mejores-puentes-de-estados-unidos>>

de la sospecha¹⁰, de desenmascarar las rutinas de pensamiento y encontrar en el cine espoleos para nutrir la propuesta inventiva arquitectónica? Resulta inquietante recordar filmes del pasado que daban cuenta en sus ficciones de espacios habitables futuristas, increíbles para su momento y que, sin embargo, años después parecerían haberse materializado en la realidad, en un gesto que bien hace recordar al filósofo griego, Cornelius Castoriadis, en su tesis de la institución imaginaria de la sociedad, donde sostiene que todo imaginario, tarde o temprano irrumpe de alguna manera en la realidad de facto.¹¹ No contamos aquí con espacio para abundar en ejemplos, pero al menos uno podrá resultar ilustrativo, hacia 1927 Fritz Lang propuso en su película *Metropolis* una historia futurista, donde los espacios habitables recreaban una ciudad articulada con enormes rascacielos, puentes elevados y amplias avenidas, atmosferas propias de las grandes ciudades de la modernidad. ¿Podrá la narrativa fílmica contemporánea, en la misma ruta de la sospecha, sugerir objetos arquitectónicos esperándonos en el futuro? ¿Puede estar ahí una forma de abonar sobre la reflexión para el diseño arquitectónico, basada en las narrativas cinematográficas?

¹⁰ Acudo al término propuesto por Paul Ricoeur, como acto de desvelación, *cf. Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1970.

¹¹ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, T. II, Barcelona, Tusquets, 1975, p. 227.

El derrotero de los cines

Otra lectura de indagación, acaso una de las más contundentes, la representa la interesante convergencia que ha tenido el cine con el propio campo arquitectónico, incluso, desde tiempos tempranos; con más precisión, nos referimos al estudio del origen, la consolidación, resignificación y transformación de ese inquietante espacio de socialización que inauguró el fenómeno fílmico: las salas cinematográficas. Si bien, a finales del siglo XIX y principios del XX, los espacios para la proyección de las películas eran diversos, desde jacalones, carpas, cafés, los entresijos de droguerías, o los teatros.¹²

Años después el cine demostró que era un fenómeno social inusitado, que lejos de ser una fiebre pasajera, como inclusive algunos intelectuales habían augurado, se convirtió en una de las prácticas culturales de largo aliento para la humanidad, vigoroso hasta nuestros días. De tal suerte que, hacia la primera mitad del siglo XX hubo un gran interés arquitectónico por la construcción de salas cinematográficas y entonces el cine dejó de vivir de prestado. Los cines irrumpieron en los espacios ciudadanos y provinciales y se integraron a la planeación urbano-arquitectónica correspondientes. Las salas cinematográficas en la atmosfera citadina a veces eran contundentes y destacaron en la percepción visual de la narrativa arquitectónica del espacio. La analogía de las películas como una realidad paralela a la de hecho, y

¹² Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996, pp. 16-17.



Hacia finales del siglo XIX y principios del XX las carpas fueron los lugares para las funciones de cine. Fuente: Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996, pp. 17.

su cercana asociación con el acto de soñar, llevó a varios autores a sugerir que los cines resultaron verdaderos palacios para la ensoñación.¹³

En efecto, en el caso de nuestro país, el público asistía a una a ver una historia conmovedora, pero era recibido por una atmósfera arquitectónica monumental, a veces con diseños espectaculares y pensando en un usuario particular, que abonaba en una experiencia sensorial y envolvente en el espacio: conmovirse y soñar despierto.

Si hubo una época dorada para el cine, también la hubo para las salas cinematográficas, de manera especial durante el siglo pasado y en gran medida fue así por el interés del campo arquitectónico en el desarrollo del objeto arquitectónico cine, que implicaba acaso diversas soluciones para un novedoso espacio de socialización. Reflexionar sobre la historia de los cines, propone poner la mirada en una tradición constructiva, que en su momento climático permitió asumir y ejecutar varias corrientes arquitectónicas, como ocurrió en nuestro país, donde algunos cines se vistieron de los diferentes estilos arquitectónicos: el nacionalismo, el Art Decó, el funcionalismo, el colonialismo, etcétera. No deja de ser interesante la vitalidad que varios arquitectos depositaron para la construcción de ese peculiar sitio de divertimento y práctica del ocio.¹⁴

Por supuesto, el fenómeno también implicó un campo para la experimentación constructiva que desafiaba la materialidad, el diseño y la función para un usuario

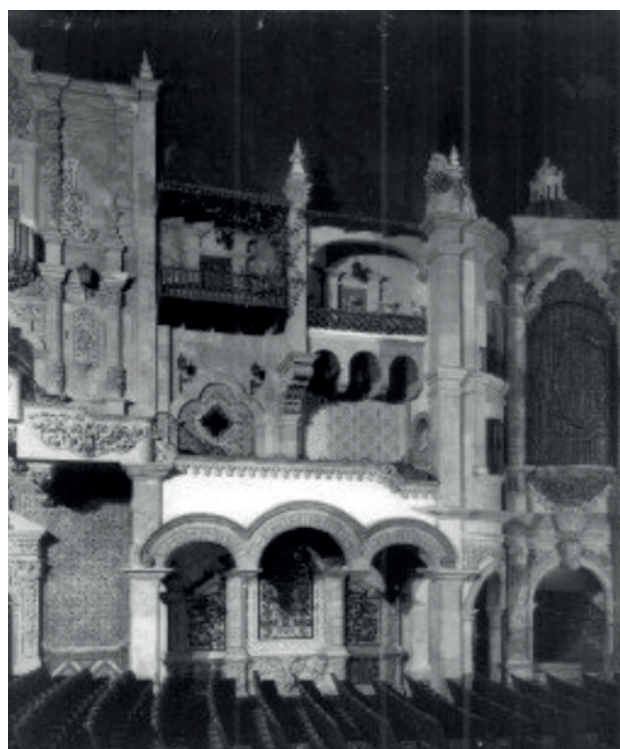
¹³ Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa, *La república de los cines*, México, Clío, 1998.

¹⁴ Ese fue el caso del arquitecto Juan Sordo Madaleno, *Ibid.*, p. 54.



Durante la primera mitad del siglo XX, los cines también vivieron su época dorada, un feliz encuentro entre el fenómeno cinematográfico y la arquitectura. En la imagen, la entrada del cine Odeón. Fuente: Archivo Casasola, México, cas. 1925, tomada de Mediateca INAH:

<<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A106145>>



La preocupación arquitectónica, a inicios del siglo XX, incluyó también el detalle en los interiores de los cines. En la imagen, el interior del cine Alameda. Fuente: Archivo Casasola, México, 1936, tomada de Mediateca INAH: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A439900>>



La resignificación de los edificios ha sido una constante, en la imagen el cine Progreso Mundial, que antes fungió como un convento. Fuente: Archivo Casasola, México, ca. 1945, tomada de Mediateca INAH: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A106142>>

colectivo cinéfilo. Fue una experimentación que liaba, además, desde los territorios de la proxémica, hasta la isóptica. Desde el programa arquitectónico de cero, hasta aquel que trataba con soluciones de intervención, pues habrá que recordar que algunos teatros e iglesias en México, sobre todo “En el siglo XX [cuando] la actividad laica tomó por asalto, los antiguos recintos religiosos”¹⁵ algunos se transformaron, se resignificaron y fueron usados como salas cinematográficas. Así, por ejemplo, “El 7 de octubre de 1922, el claustro de ex convento de Jesús María, en el centro de la Ciudad de México, se estrenó como sala cinematográfica, bajo el vanguardista nombre de Progreso Mundial”.¹⁶

Pero otros acontecimientos enmarcan el objeto arquitectónico "cine", que ya han meditado algunos especialistas; nos referimos a la peculiar dinámica social y espacial que han desplegado las salas de cine, en aquello conocido como los corredores urbanos-cinematográficos.¹⁷ Es decir, el edificio cine irradia en torno suyo otros objetos arquitectónicos, muchos de ellos que giran en torno a la vida mercantil. La práctica cultural de ir al cine implica otras ritualidades que activan la dispersión por otros espacios del hecho social: salir de la casa, pasar a la librería, el café, la estancia en el parque, el

paso a algún sitio para la adquisición de algún bien y culminar en el cine, en un recorrido involucra la trama del hecho urbano-arquitectónico. En efecto, las grandes salas de cine sufrieron el paso del tiempo y otras dinámicas sociales y formas de consumo fílmico acabaron con gran parte de ellas; no obstante, otras ritualidades aparecieron y migraron a otro objeto arquitectónico: la plaza comercial que, finalmente, terminó devorando la gran cantidad de salas de cine, hecho que naturalmente, implicó nuevas soluciones arquitectónicas para un espacio de socialización, quizá interminable: el cinematográfico.

La arquitectura en escena

El ejercicio de indagación bajo pensamiento complejo también abre la posibilidad de trazar otras rutas de pensamiento, sentadas en la probable posibilidad de llevar arribos teórico-metodológicos de unas disciplinas a otras y lograr otros senderos de comprensión entre diversos campos de conocimiento. En este punto queremos sugerir un probable arribo desde las reflexiones que han generado los estudios cinematográficos, pero para pensar la arquitectura.¹⁸ De manera particular en cuanto a la ejecución creativa, que acaso plantea puntos de encuentro del proceder fílmico y arquitectónico. Para ello retomamos una ruta que nos ofrecen Francesco Casetti y Federico di Chio,¹⁹ para analizar o comprender cómo se articula una película, pero que nos parece viable para la reflexión del campo arquitectónico en su práctica del diseño. Estos autores sugieren un modelo de análisis sintetizado en una triada: la puesta en cuadro, la puesta en escena y la puesta en serie. Mismas sobre las que abundamos a continuación:

1. *El nivel de la puesta en cuadro*, que nace de la filmación fotográfica y se refiere a la modalidad de asunción y presentación de los contenidos.
2. *El nivel de la puesta en escena*, que nace de una labor de *setting* y que se refiere a los contenidos de la imagen.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ José Antonio García Alba, *Escenópolis II, el séptimo arte y la urbanización en el siglo XXI*, México, Plaza y Valdés, 2013.

¹⁸ Una incursión en este sentido, también la abordan José Antonio García Ayala y Rocío Betzabé González de Arce A. (coords.), en *Cine, ciudad y arquitectura. Análisis cinematográficos para entender los espacios habitables en el siglo XXI*, México, Plaza y Valdés, 2018.

¹⁹ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1990.

3. *El nivel de la puesta en serie*, que hunde sus raíces en el trabajo de montaje y que se refiere a las relaciones y los nexos que cada imagen establece con la que le precede o con la que le sigue.²⁰

Con más precisión: *la puesta en cuadro* remite a mirar y pensar espacialmente, es decir, tiene que ver con el espacio elegido para la filmación: una escuela, un edificio, un teatro, un mercado, unas oficinas, etcétera; o una locación: un terreno baldío, el espacio público, un bosque, una montaña, etcétera. Significa ver una espacialidad aún sin acción o intervención sobre el terreno. Esta primera categoría incluye también los modos de fragmentar y planear esa espacialidad, el cine lo logra con los planos cinematográficos; es decir, tomas de acercamiento, a detalle o de una toma amplia del lugar; significa pensar la funcionalidad para un acto dramático de los personajes y que responde a un tema concepto creativo.

Una analogía desde la práctica arquitectónica, acaso lo representa el momento de la exploración de la espacialidad donde se va a trabajar y que queda expuesta en el proyecto arquitectónico. Este primer acto de aprehender el espacio a edificar acude a también a un momento de fragmentación, queda representado por medio de los planos del proyecto, que expone las dimensiones de los diferentes espacios habitables que compondrán la obra. Las proyecciones en perspectivas, plantas, cortes o fachadas devienen en una suerte de acercamiento o alejamiento de la funcionalidad de cada espacio y responden a un tema o concepto por ejecutar.

La puesta en escena. En este punto se trata de la intervención del espacio pensando en los objetos, las personas, los paisajes, las situaciones, la psicología,²¹ entre otros aspectos, de quienes estarán en ese sitio. Por supuesto, implica el diseño y la recreación de arte de los elementos que harán la composición no sólo espacial, sino significativa. Es ese instante donde la idea-emoción se materializa en una serie de ideas visuales que conformarán las secuencias fílmicas, es en cierta forma, la ornamentación de esos espacios. Cabe destacar que en las escenas se articulan una serie de tramas que se aglutinan y abonan en el tema o concepto general del filme.



La puesta en cuadro fílmica, el espacio sin intervenir, ni fragmentar. En la imagen puente de Nonoalco. Fuente: <<https://embamex.sre.gob.mx/vaticano/index.php/noticias/532-cartas-del-embajador- puente-de-nonoalco>>



La puesta en cuadro arquitectónica, el espacio sin intervenir, ni fragmentar. Espacio donde se erigiría la Unidad Habitacional Tlatelolco. Fuente: <<https://www.archdaily.mx/mx/772426/clasicos-de-arquitectura-conjunto-habitacional-nonoalco-tlatelolco-mario-pani>>



La puesta en escena fílmica, la intervención y construcción de la escena. En la imagen preparativos de la película en el puente de Nonoalco, para la película de Emilio Fernández, *Víctimas del Pecado*, México, 1951, producción: Producciones Calderón. Fuente: Imagen del libro "La Ciudad de México que el cine nos dejó".

²⁰ *Ibid.*, p. 126.

²¹ *Ibid.*, p. 127.



La puesta en escena arquitectónica, el trabajo de construcción y diseño que responde a un concepto. En la imagen el trabajo de construcción de la Unidad Habitacional Tlatelolco. Fuente: < <https://tr.pinterest.com/pin/510736413983928845/> >



El parangón en el trabajo arquitectónico, respecto al poner en escena fílmica, lo podemos encontrar en el punto del diseño arquitectónico, momento donde se recrea u ornamenta cada espacio habitable, con determinado tipo de materialidad, el juego de vanos y vacíos, los acabados, la decoración interior, la ubicación del mobiliario que harán una atmósfera significativa-emotiva, cuyo origen está en concordancia de un tema concepto.

La puesta en serie. "Desde esta perspectiva, cada imagen posee otra que la precede o que la sigue: forma parte de una sucesión y, al mismo tiempo, por así decirlo recibe y deja una herencia, recoge y devuelve testigos".²² Esto es, para que una narrativa fílmica tenga sentido, tiene que establecer una serie de relaciones entre imágenes. Es aquello que comúnmente se entiende como editar o hacer un montaje. En este sentido, se puede hablar de un montaje interno, es decir, una relación significativa entre los elementos que están al interior de una escena, y un montaje externo, aquello que une secuencias, es decir, capítulos o relatos que establecen nexos para hacer la historia del filme. Aquí se está ante la acción de tomar unidades visuales y ensamblarlas para crear un discurso cinematográfico.

²² *Ibid.*, p. 135.

Este aspecto del quehacer cinematográfico nos puede remitir a otra actividad de la creación arquitectónica, como hemos visto es la etapa en donde una serie de unidades se unifican para crear un sentido. Estamos ante el fenómeno de la integración del objeto arquitectónico, es decir, del cuidado y la preocupación por obtener una edificación con unidad y armonía, misma que se puede comprender como un montaje en dos sentidos: uno interno, que propicia un fructífero acceso y desplazamiento al interior de los espacios habitables; y uno externo, que integra la edificación en un conjunto urbano, donde los bordes proponen nexos de tránsito y varias secuencias ciudadinas.

Con estas ideas hemos intentado dar cuenta de que los actos de indagación, comprensivos y creativos de las expresiones cinematográficas y arquitectónicas no están tan alejados y silenciosamente encuentran puntos de encuentro que reedifican la vida: el cine como una propuesta narrativa audiovisual que conmueve la vida interior; la arquitectura, como una narrativa sensorial que integra la necesidad, la funcionalidad y la espiritualidad del ser en su vida exterior, en el espacio habitable.



La puesta en serie fílmica, la relación de montaje, el nexa entre imágenes que hacen un sentido. Escenas de la película de Emilio Fernández, *Victimas del Pecado*, México, 1951, producción: Producciones Calderón.

Referencias

ALFARO, FRANCISCO Y ALEJANDRO OCHOA
1998 *La república de los cines*, México, Clío.

CASETTI, FRANCESCO Y FEDERICO DI CHIO
1990 *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.

CASTORIADIS, CORNELIUS
1975 *La institución imaginaria de la sociedad*, T. II, Barcelona, Tusquets.

DÁVALOS OROZCO, FEDERICO
1996 *Albores del cine mexicano*, México, Clío.

DOSSE, FRANÇOISE
2006 *La historia en migajas, de Annales a la Nueva historia*, México, Universidad Iberoamericana.

FEBVRE, LUCIEN
1970 *Los combates por la historia*, Barcelona, Ariel.

FERRO, MARC
1980 *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili.

FLORES, CARLOS Y.
2020 *El documental antropológico, una introducción teórico-práctica*, México, UNAM-CIMSUR.

GARCÍA ALBA, JOSÉ ANTONIO
2013 *Escenópolis II, el séptimo arte y la urbanización en el siglo XXI*, México, Plaza y Valdés.

GARCÍA AYALA, JOSÉ ANTONIO Y ROCÍO BETZABÉ GONZÁLEZ DE ARCE A. (COORDS.)
2018 *Cine, ciudad y arquitectura. Análisis cinematográficos para entender los espacios habitables en el siglo XXI*, México, Plaza y Valdés.

MCLUHAN, MARSHALL
1994 *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, España, Paidós.

MORIN, EDGAR
2015 *Introducción al pensamiento complejo*, España, Gedisa.

OSAYIMWESE, ITOHAN
2017 *Colonialism and Modern Architecture in Germany*, Baltimore, Maryland, Project Muse.

RICOEUR, PAUL
1970 *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI.

XIRAU, RAMÓN
1987 *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM.