

Cine, ciudad y las ruinas del tiempo

Cinema, cities, and the ruins of time

SIBLEY ANNE LABANDEIRA MORAN

Universidad Carlos III de Madrid

slabande@hum.uc3m.es

<https://orcid.org/0009-0005-5054-8159>

Recibido: 23/08/2024

Aceptado: 03/10/2024

Resumen

Este artículo explora cómo el cine ha jugado un papel crucial en la percepción del espacio urbano y su memoria a través de dos fenómenos cinematográficos: las sinfonías urbanas de los años 20 del siglo XX y las compilaciones de lugar contemporáneas. Las primeras urbanas se produjeron en un momento en el que el cine se concebía como un medio moderno de esplendor y espectáculo, era parte y reflejo de la fe en un futuro que estaba emergiendo. Por otro lado, las compilaciones de lugar de estos últimos veinte años ofrecen una aproximación al cine como un medio de archivo. Si bien estos dos fenómenos son distantes en el tiempo y surgen en circunstancias socio-culturales distintas, su comparación puede revelar cuestiones cruciales acerca de las complejas relaciones entre historia, memoria, espacio urbano y cine.

Palabras clave

cine; ciudad; memoria; historia; sinfonías urbanas; compilaciones de lugar.

Abstract

This article explores how cinema has played a crucial role in the perception of urban space and its memory, by analyzing two filmic phenomena: city symphonies of the 1920s and place compilations made in the last twenty years. The former were produced at a time when cinema was thought of as a medium of spectacle and splendor, which both reflected and gave shape to a wondrous faith in the future. On the other hand, contemporary place- compilations offer an approach to film as an archival medium. While these two manifestations are distant in time and product of differing social and cultural circumstances, their comparison can lead to interesting questions regarding the complex relationship between history, memory, urban space, and cinema.

Keywords

Cinema; cities; history; city symphonies; place compilations.

Referencia normalizada: LABANDEIRA MORAN, SIBLEY ANNE (2024): "Cine, ciudad y las ruinas del tiempo". En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 26 (octubre, 2024), págs. 195-220. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. Introducción. 2. Cine en los márgenes. 2.1. De futuros presentes a pretéritos presentes. 2.2. El valor documental del cine. 3. Sinfonías urbanas. 3.1. Manhatta. 3.2. Berlín, sinfonía de una ciudad. 3.3. Armonías de París. 4. Compilaciones de lugar. 4.1. Dawson City: Frozen Time. 4.2. Of Time and the City. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

1. Introducción.

El cine ha ofrecido un amplio abanico de géneros y prácticas que han contribuido a los modos en que el espacio urbano se percibe, habita, imagina y rememora. Incluso se podría decir que ha alterado la naturaleza misma de la memoria y, por ello, el cine puede ofrecer importantes reflexiones sobre las ideas de lugar y tiempo en general, pero también acerca de las particularidades de urbes específicas y sus representaciones históricas.

El objetivo de este texto es contrastar dos fenómenos cinematográficos diferentes que, sin embargo, tienen en común que el lugar que retratan no es un mero telón de fondo sino el protagonista del texto fílmico. El primero de estos fenómenos son las llamadas sinfonías de ciudad de los años 20 del siglo XX y el segundo son lo que podríamos denominar "compilaciones de lugar" realizadas en los últimos veinte años. El término "compilaciones de lugar" hace referencia a películas de metraje apropiado y re-editado, centradas en localizaciones específicas, que se representan a través de sus rastros audiovisuales. Si bien estos dos fenómenos son distantes en el tiempo y surgen de contextos marcadamente distintos, tienen en común aspectos cruciales que hacen que su contraposición pueda resultar productiva.

En primer lugar, ambas prácticas tienen en común que son lo que en inglés se determina como *place-based films*, "películas centradas en un lugar." En segunda instancia, se basan en nociones específicas de tiempo y, en tercer lugar, se encuentran en lo que podríamos llamar los márgenes de la historia del cine. Es decir, por un lado, podríamos argumentar que es en la década de 1920 cuando el cine se consolida como un lenguaje artístico maduro y, por otro, es evidente que en las dos primeras décadas del siglo XXI el cine que se produce ha sufrido cambios enormemente significativos, tanto en sus modos de recepción como en sus modos de producción, hasta el punto de que cabría preguntarse si estamos hablando del mismo objeto cultural. De hecho, las películas ya no *son* de película, la tecnología digital ha desplazado al celuloide. Además de esta mutación en la grabación, manipulación y proyección de las imágenes en movimiento, los contextos socioculturales en los que se producen estas dos manifestaciones son marcadamente distintos.

¿Qué nos puede revelar la comparación de estos dos fenómenos cinematográficos acerca de nuestros modos de recordar el espacio urbano, así como de nuestros modos de presentar su historia y memoria? Para intentar responder a esta pregunta, el artículo se centrará en las películas *Manhatta* (Charles Sheeler y Paul Strand, 1921), *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), *Armonías de París* (Lucie Derain, 1928-1929), *Of Time and the City* (Terence Davies, 2008) y *Dawson City: Frozen Time* (Bill Morrison, 2016).

2. Cine en los márgenes.

Se podría decir que las sinfonías urbanas y las compilaciones de lugar se encuentran en los márgenes del cine, o más bien en los márgenes de la historia del cine. Las primeras surgieron en la década de 1920, un momento en el que el cine parece alcanzar su madurez como lenguaje artístico. El momento específico en el que el cine adquiere la categoría de lenguaje maduro es debatible, sin embargo, en esta década cuando se consolida la producción de cine como una industria poderosa y asistimos por primera vez a intensos debates sobre la naturaleza, propósito y estética del cine en distintos países del globo. En cuanto a las compilaciones de lugar, estas se han multiplicado durante los últimos años del siglo XX y las primeras dos décadas del siglo XXI, coincidiendo con la práctica desaparición del cine rodado en película. A pesar de que la práctica de reciclar metraje en cine es tan antigua como el cine mismo,

la acción de usar imágenes de archivo para construir discursos nuevos y complejos parece estar en auge actualmente.

Un estudio comparativo exhaustivo de estas dos prácticas fílmicas sería de enorme valor, sin embargo, por limitaciones de espacio este texto sólo se detendrá en una selección limitada de películas. El objetivo es ver qué revela contrastar estas dos prácticas en cuanto a nuestra relación con el espacio y el tiempo. Tienen en común, en primer lugar, el hecho de que ambas se enmarcan dentro de la categoría de cine no-ficción y, en segundo, que ambas se relacionan con lo que podríamos llamar piezas vanguardistas, experimentales, artísticas o poéticas. Divergen en cuanto a la tecnología que las hace posible, sus modos de distribución y consumo, así como su relación con el tiempo y el espacio. Las sinfonías urbanas de los años veinte del siglo XX fijaban la mirada en el futuro, un futuro brillante que se leía en el presente, expresaban una fe absoluta en este futuro, en la tecnología, en el arte y en las grandes urbes en plena expansión y aceleración. Por otro lado, las compilaciones de lugar recientes reflexionan sobre las ruinas de las imágenes del pasado de lugares concretos. Son meditaciones construidas con y a través de restos fotomecánicos, hay una búsqueda del pasado a través de películas de celuloide, siendo ésta una tecnología ahora obsoleta y que, sin embargo, fue una de las maravillas de la modernidad.

2.1. De futuros presentes a pretéritos presentes.

A pesar de esta distancia, ambas prácticas fílmicas dependen de nociones de pasado, presente y futuro específicas. Lo que es más, son reflejo de distintas experiencias del tiempo y esto no es una cuestión baladí. Reinhart Koselleck se pregunta cómo las dimensiones temporales del pasado y el futuro se relacionan en un determinado presente. _Éste es un interrogante que, según él, implica la hipótesis de que al diferenciar pasado y futuro, o experiencia y expectativa, se hace posible concebir algo como tiempo histórico (Koselleck, 1993: p.15). Para él, fue la filosofía del proceso histórico lo que primero separó la modernidad temprana de su pasado, dando lugar a lo que llama "nuestra modernidad". Una modernidad que surge "de las sombras de la política absolutista" y que se basaba en una mezcla entre el pronóstico racional de futuro y esperanza cierta de salvación, que forma parte de la filosofía del progreso. Esta idea de modernidad vinculada a la noción de

progreso abrió un futuro que trascendía el espacio natural del tiempo y la experiencia, hasta ese momento pronosticable y tradicional, y provocó "nuevos pronósticos transnaturales y a largo plazo," (Koselleck, 1993: p. 36). Lo que, es más, sostiene que a partir de aquí "ha de ser posible transferir a la realidad histórica ficciones como el imperio milenario o la sociedad sin clases" (Koselleck, 1993: p. 38). A estas ficciones podríamos añadir la ciudad del futuro y su representación cinematográfica en forma de sinfonía espectacular. En resumidas cuentas, lo que encontramos en el cine a principios del siglo XX, en general, y en las sinfonías urbanas, en particular, es una visión volcada al futuro. Siendo tanto el cine como la ciudad herramientas diseminadoras y encarnación de la modernidad.

Cien años después las reflexiones en torno a las dimensiones temporales siguen ocupando un lugar destacado tanto en la filosofía como en diversas manifestaciones artísticas, entre ellas el cine, el videoarte y demás tecnologías de imágenes en movimiento. De particular interés para el caso que nos ocupa son las imágenes en movimiento que transitan circuitos más allá de las salas comerciales, como puedan ser museos, galerías, bienales, festivales y entornos académicos. En muchas de estas, la mirada temporal del presente hacia el futuro parece haber cambiado de dirección, algo que, aunque no sea exclusivo a estas piezas, señala elocuentemente el lugar que ocupa la memoria en los discursos artísticos y filosóficos contemporáneos. Para Andreas Huyssen la tendencia a privilegiar el futuro, una característica esencial de las primeras décadas del siglo XX ha cesado y en su lugar encontramos una insistencia en el pasado, siendo la memoria "una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales" en las últimas décadas del siglo XX (Huyssen, 2002: p. 13). Huyssen argumenta que, desde la década de 1980, parece que el foco ha pasado de "futuros presentes" a "pre-territos presentes" (Huyssen, 2002: p. 13). La tendencia a privilegiar el futuro en las primeras décadas del siglo pasado en Occidente estaba íntimamente ligada a toda una suerte de transformaciones tecnológicas, que se celebraban con gran entusiasmo. Las sinfonías urbanas no sólo reflejaban esto, sino que también contribuyeron a la forma que tomó este entusiasmo. En contraste, en décadas recientes, sostiene Huyssen, "el mundo se está musealizando" (Huyssen, 2002: p. 19).

Este retorno al pasado y sus restos toma multitud de formas, lo que aquí interesa es cómo sucede en ciertas películas de compilación de los últimos veinte años. Si, como defendía Koselleck, el pasado y el futuro tienen que coordinarse siempre mutuamente (Koselleck, 1993: p. 16) y "sólo se podía experimentar el pasado porque él mismo contenía un elemento del mañana - y viceversa" (Koselleck, 1993: p. 36), ¿acaso puede haber un elemento unificador en las imágenes en movimiento mismas? El cine como tecnología será obsoleta, pero sus efectos perduran. No se puede sobreestimar el profundo efecto que la fotografía y el cine tuvieron sobre las nociones de tiempo, del pasado y su representabilidad, de tal modo que llevaron a una especie de fe en la representabilidad misma de todas las cosas, momentos y lugares. El pasado, e incluso el tiempo mismo, parecen haberse convertido en algo externo, leíble y calculable.

2.2. *El valor documental del cine.*

Tanto las sinfonías urbanas como las compilaciones de lugar pertenecen al terreno del cine de no ficción o documental. Designarlas como documentales es en sí un acto elocuente, que se entiende mejor cuando se recurre a los primeros usos escritos del término. Tradicionalmente se cita a John Grierson como la persona que acuña el término en inglés, en 1926, en una reseña de *Moana*, la segunda película dirigida por Robert Flaherty.¹ Grierson ofrece una primera definición que aún hoy resulta relevante, cuando elogia el filme de Flaherty por tener "valor documental". Específicamente, pone en valor que transmite un sentimiento poético que tiene un efecto profundo en el espectador. Según Grierson ([1926] 1979: p. 26), "La película una y otra vez induce una actitud filosófica en el espectador. Es real, esa es la razón."² El documental, para Grierson, contenía "verdad" y tenía un vínculo directo con lo real, aspectos que han de entenderse en el contexto mayor de la confianza de la modernidad en la promesa de plena legibilidad (Renov, 2004). Grierson tam-

¹ Cousins y Macdonald sitúan el primer uso del término "documentary" en un folleto de The Continental Film Company de 1913, la compañía que produjo una de las películas etnográficas *In the Land of the Headhunters* (1914) dirigida por el fotógrafo Edward S. Curtis (Cousins y Macdonald, 2006, p. 21). Sin embargo, el texto de Grierson tuvo mucha mayor trascendencia.

² Traducción de la autora: "The film time and again induces a philosophical attitude on the part of the spectator. It is real, that is why".

bién sintió una admiración similar por al menos una sinfonía urbana, *Berlín. Sinfonía de una ciudad* (Berlin - *Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) de la cual dijo:

No ha habido una película con más influencia, más imitaciones. Las sinfonías urbanas han estado brotando desde entonces, cada una con su crescendo de amanecer y despertar, de procesiones de trabajadores, de tráfico matutino y maquinaria, de contrastes entre ricos y pobres a la hora del almuerzo, la pereza de la tarde, su distensión nocturna en luminosos en el cielo y clubes nocturnos." (Citado en Jacobs et. al., 2019: p. 9)³.

Intentar suponer la postura de Grierson acerca de películas contemporáneas construidas con material de archivo sería mera especulación. Sin embargo, su descripción básica de "documental" también se podría aplicar a las compilaciones de lugar de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, con una gran diferencia: en estas últimas el foco está puesto en el pasado, en las ruinas de esos futuros que parece que nunca llegaron a ser del todo, en los restos, que parecen ser lo único certero. Hay un giro que hace que se pase de la representación de lo real en el cine documental al cine como objeto real, que dialoga con y cuestiona antiguas certezas ahora desdibujadas.

Comparar estos dos fenómenos fílmicos demuestra cómo en un periodo breve de tiempo, más o menos un siglo, se producen cambios dramáticos no sólo en cómo nos relacionamos con el tiempo, pero también en nuestra relación con la representación visual de lugar. Para entender la distancia recorrida y los efectos de estos cambios, es necesario detenernos en algunos ejemplos de sinfonías urbanas, primero, y de compilaciones de lugar, después.

3. Sinfonías urbanas.

Durante los primeros años del siglo XX toda una serie de innovaciones tecnológicas se recibieron con gran entusiasmo, entre ellas las imágenes en movimiento. Pero las sinfonías urbanas son un caso especial, en el sentido de que no sólo reflejan este entusiasmo, sino que también le dan forma. Pero ¿qué es exactamente una sinfonía urbana? Una posible definición sería un documen-

³ "No film has been more influential, more imitated. Symphonies of cities have been sprouting ever since, each with its crescendo of dawn and coming-awake and workers' processions, its morning traffic and machinery, its lunch-time contrasts of rich and poor, its afternoon lull, its evening denouement in sky-sign and night clubs."

tal experimental que representa y reproduce la energía, movimientos y sutilezas de la ciudad como un lugar de vida moderna y transformación vertiginosa. Por lo tanto, "no es sólo una película *sobre* la metrópolis moderna, su organización formal y estructural también es la perfecta encarnación de la modernidad metropolitana" (Jacobs et al. 2019: p. 15)⁴.

Podemos situarlas en la intersección entre el cine de vanguardia y el cine documental (Renov, 1993: p. 32), en un momento específico: después de la Primera Guerra Mundial, cuando ambos fenómenos están en sus albores y se están definiendo como categorías. Según Jacobs, Kinik y Hielscher (2019), lo primero que encontramos al estudiar la sinfonía urbana como género es una paradoja: por un lado, contamos con una serie de piezas documentales y/o experimentales icónicas y canónicas realizadas por autores importantes y, por otro lado, es un tipo de cine que apenas se ha estudiado. A pesar del "creciente interés e investigación acerca de las maneras en que el cine ha impactado en la formación de ciudades, tanto físicamente como constructos culturales, y las maneras en que la ciudad ha impactado el cine" (Shiel y Fitzmaurice, 2003: p. 1)⁵.

Jacobs, Kinik y Hielscher (2019) señalan algunas de las características del género, como son el uso de imágenes factuales de la ciudad de manera poética, metafórica o abstracta; la combinación constante de encuadres inusuales y planos dramáticos en montajes rítmicos y acelerados, así como el hecho de que no se fijan en individuos concretos, sino en los flujos de personas, objetos y vehículos que componen el tejido urbano. En todo ello podemos ver un reflejo de las inquietudes y aspiraciones de artistas de vanguardia, pero también de pensadores como Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. Quizá uno de los aspectos más interesantes de las sinfonías urbanas, en cuanto a su relación con la memoria y el lugar, es el hecho de que capturan un momento único en la historia urbana: la metrópolis industrial y urbana, su centralización y su congestión (Jacobs et al. 2019: p. 15). Para entender mejor cómo captan y representan esta metrópolis industrial de principios del siglo XX es preciso recurrir a las películas mismas. Ante la imposibilidad de ofrecer una panorá-

⁴ "(I)t is not only a film *about* the modern metropolis; its formal and structural organization is also the perfect embodiment of metropolitan modernity" (Jacobs et al. 2019, p. 15)

⁵ "(G)rowing body of interest and research in the ways in which cinema has impacted upon the formation of cities, both physically and as cultural constructs, and the ways in which the city has impacted upon cinema"

mica exhaustiva, se han escogido tres ejemplos: *Manhatta* (Charles Sheeler y Paul Strand, 1921), *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* (Berlín, sinfonía de una ciudad, Walter Ruttmann, 1927) y *Harmonies de Paris* (Lucie Derain, c.1927).

3.1. *Manhatta*.

Manhatta (1921), dirigida por el pintor Charles Sheeler y el fotógrafo Paul Strand, es una película de nueve minutos, que comúnmente se acepta como el ejemplo más temprano de sinfonía urbana (Jacobs et al 2019: p.5; Villanueva, 2015: p. 27). El título hace referencia al poema *Mannahatta* de Walter Whitman y nos muestra "un día en la ciudad", probablemente la estructura más común dentro del género. Es una celebración pura del Nueva York moderno que intercala imágenes de la gran urbe con citas de Whitman.⁶ La pieza agasaja al espectador con composiciones dramáticas de rascacielos y puentes, grúas y tejados, ferris abarrotados y edificios colosales. Todo ello deja algo muy claro: la ciudad es vertical y el rascacielos es su elemento virtuoso (Gartenberg, 2014: p. 251). El paisaje tradicional horizontal ha mutado en retrato de una metrópolis de hierro y alturas desmedidas, está poblada por masas, muchas de las cuales llegan por la mañana en todo tipo de transportes. Estos son nuevos personajes en la ciudad, lo que en inglés se denominan *commuters*, esas personas que cada mañana viajan hasta el trabajo y luego viajan de vuelta a sus hogares fuera de la ciudad al final de la jornada. Es una masa ordenada, dinámica, incluso mansa, muy alejada de representaciones decimonónicas donde las masas eran algo amenazante.⁷

A todas luces, el filme es una pieza de arte modernista enormemente bella y virtuosa, Darío Villanueva incluso llega a sostener que *Manhatta* es "una obra singular, llamada a marcar un hito no solo en la representación de la ciudad sino también en el desarrollo del arte cinematográfico" (Villanueva, 2015: p. 33). Sin embargo, es difícil estimar hasta qué punto pudo influir en películas posteriores dada su peculiar trayectoria. La película se rodó en 1920,

⁶ Para un análisis de detallado de cada una de las citas del filme, consultar Darío Villanueva, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Madrid: Cátedra, 2015.

⁷ Para un estudio pormenorizado del miedo a las masas y la emergencia de la "disciplina" o "pseudo-disciplina" finisecular denominada "psicología de masas" consultar Susanna Barrows, *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France*, New Haven: Yale University Press, 1981.

se estrenó en Nueva York en 1921 bajo el título *New York, The Magnificent* (Jacobs et. al 2019: p 212).⁸ Según Lewis Jacobs, en Estados Unidos fue vista por un número reducido de personas y tuvo poca repercusión, pero posteriormente recibió una gran ovación en París cuando se proyectó como parte de un programa dadaísta, que también incluía música de Erik Satie y poemas de Guillaume Apollinaire. De hecho, Jacobs declara que inspiró a toda una serie de documentales, entre los que incluye *La Tour* (René Clair, 1927), *Berlín* (Walter Ruttmann, 1927), *The Bridge* (1927) y *Rain* (1929) de Joris Ivens (Jacobs, 1979, p.7). No sólo se pudo ver en París, sino que entre los años 1923-1927 aproximadamente, parece que se proyectó en distintas ciudades europeas. Después desaparece hasta que se encuentra una copia en el British Film Institute de Londres en 1949 (Jacobs et. al 2019: p 212).

3.2. *Berlín, sinfonía de una ciudad.*

Berlín, sinfonía de una ciudad (1927), la obra maestra de Walter Ruttmann, tuvo un recorrido muy distinto a *Manhatta*. Causó tal sensación que daría nombre al género. Cuenta con algunos elementos comunes con *Manhatta*, tales como su estructura de "un día en la ciudad" y las composiciones dramáticas. Su duración de una hora, su atención al detalle y el montaje dinámico acentúan la fascinación con la ciudad moderna, ofreciendo un panorama sofisticado y una experiencia abrumadora.

Algo llamativo es que la película no comienza en Berlín, o no exactamente. El lugar de origen es incierto, pero claramente fuera de la ciudad, ya que las imágenes iniciales son las de un tren llegando a Berlín. Éste no es un detalle banal, ya que el tren era un motivo importante para los impresionistas y otros pintores de final del siglo XIX, y también fue uno de los primeros objetos capturados por los hermanos Lumière. El tren, además de transportarnos a Berlín, nos aleja del siglo XIX en su camino hacia el símbolo de la modernidad que es la metrópolis moderna y, al igual que el tren de los Lumière anunciaba la llegada de una nueva maravilla, el cinematógrafo y sus imágenes en movimiento, el tren de Ruttmann anuncia la emergencia de otra maravilla: la gran ciudad moderna. Lo fascinante ya no viene por el hecho de poder ver un

⁸ Según Villanueva, se estrenó en el Teatro Rialto con el título *Manhatta*, a veces acompañado del subtítulo "New York the Magnificent" o "Fumée de Nueva York" (Villanueva, 2015: p. 27).

tren entrando en una estación en medio de una sala a oscuras con otros espectadores, lo fascinante ahora es a dónde nos lleva ese tren a través de la cámara: al Berlín moderno, sofisticado y chic de los años 20.

Vemos cómo se despierta la ciudad, con calles inquietantemente vacías, algo que no tardará en cambiar, ya que poco a poco el tráfico de todo tipo de vehículos irá llenando ese vacío, siendo el tráfico un reflejo de esta modernidad, caracterizada por máquinas mecánicas y velocidad. Con ello llegan nuevos personajes urbanos como son los guardas de tráfico, fundamentales para poner orden entre coches, tranvías, carros y peatones. La arquitectura es alta y soberbia. En unas ocasiones sobria y, en otras, fantasiosa, con pasajes volados que conectan edificios y parecen sacados de la imagenería de ciencia ficción. En concreto hay una secuencia con un tren desplazándose sobre una pasarela alzada que guarda una enorme semejanza con una escena de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), en la que trabajó Ruttmann como diseñador y que se estrenó el mismo año que *Berlín*. Cabría preguntarse si es la imaginación futurista la que inspira el presente o si es el presente lo que da forma al futuro imaginado. Parece decirnos que el futuro *está aquí*. Lo cotidiano está repleto de avances tecnológicos como máquinas de escribir, rotativas de prensa, torres de emisión radiofónica, lavavajillas automáticos y un largo etcétera que vemos a través de imágenes caleidoscópicas, que nos recuerdan que el cine mismo es otra de estas maravillas tecnológicas que encontramos en la ciudad moderna. El consumo también es un elemento protagonista en la urbe, desde el trabajo en las fábricas que producen los objetos, con su ordenación de tiempos y de cuerpos, hasta los escaparates que encandilan tanto a ricos como pobres, y jóvenes mujeres que se nos presentan simultáneamente como habitantes de la urbe y posibles comodidades. La ciudad también es el lugar del placer y del entretenimiento, el cual incluye deportes y espectáculos de todo tipo, a través de los cuales vemos cómo brilla la vida nocturna como nunca gracias a la electricidad.

Sin embargo, esta oda a la vida urbana moderna también tiene momentos inquietantes, por ejemplo, cuando vemos cómo una joven se tira al vacío desde un puente. Es una muerte especialmente inquietante por cómo se presenta, es el cénit de un crescendo que no supone interrupción alguna en la trama, no se sabe quién es la víctima, no hay ningún detalle personal, nada que individualice o humanice a esta persona, no es más que un símbolo abs-

tracto (Chapman, 1979: p. 38). Esta escena, con su montaje vertiginoso, parece aludir a la aceleración de la vida moderna y su efecto sofocante para algunos que, como sostenía Koselleck, es parte de "un mundo sobredimensionado técnica e industrialmente, que impone a los hombres lapsos cada vez más breves para acumular nuevas experiencias y para poder adaptarse a las modificaciones provocadas cada vez con mayor rapidez" (Koselleck, 1993: p. 16). Si además tenemos en cuenta la evolución profesional de Ruttmann, quien colaborará con la máquina de propaganda nazi y asistió a Leni Riefenstahl en la producción de *El triunfo de la voluntad* de 1935 (Cousins y Macdonald, 2006: p. 73), podemos ver en esta escena un preludeo aterrador que anuncia que la ciudad moderna, tal y como la retrata Ruttmann, no tiene compasión ni empatía por quien no se integre en ella y su desarrollo acelerado. Aquí no caben piezas sueltas ni seres erráticos, de hecho, mucho de lo que aquí se ensalza se podría relacionar con la "beatificación de la racionalidad tecnológica e industria moderna", componentes esenciales en la política y estética nazis (Fulks, 1984: p. 26).

Berlín, sinfonía de una ciudad influyó a muchos directores y surgieron multitud de réplicas, pero quizá una de las más peculiares es una película injustamente olvidada, *Armonías de París* de Lucie Derain.

3.3. *Armonías de París*.

Armonías de París (c. 1927) dirigida por la crítica de cine Lucie Derain, más conocida por sus méritos como escritora⁹. Es necesario recalcar que Derain no ha recibido la atención que merece, ni como directora ni como especialista en cine, a pesar de haber tenido un impacto decisivo en la cultura cinéfila. Entre otros méritos tiene el haber fundado el *Cine-club de la femme*, donde entre sus jóvenes colaboradores encontramos a Henry Langlois y Jean Mitry, quienes tras conocerse en este club fundarían la Cinémathèque Française en 1936 junto a George Franju.

⁹ La fecha de producción varía según la fuente consultada. La Cinémathèque française data la película en 1927 (<https://www.cinematheque.fr/henri/film/103082-harmonies-de-paris-lucie-derain-1927/>), la web académica *Women Film Pioneers Project* dirigida por Jane Gaines en colaboración con Columbia University Libraries (<https://wfpp.columbia.edu/pioneer/lucie-derain/>) sostiene que se produjo en 1928 y the Internet Movie Data Base (IMDB) la fecha en 1929 (https://www.imdb.com/title/tt2646000/?ref_=fn_al_tt_1).

El filme es una rareza dentro del género, ya que combina imágenes del París brillante y moderno con imágenes del París antiguo y menos lustroso. En esta pieza la ciudad está habitada por urbanitas sofisticados vistiendo a la moda y disfrutando de las maravillas de la tecnología moderna, pero también rebosa historia. La directora nos ofrece una ciudad donde el futuro y el pasado coexisten armoniosamente. Lo que nos quiere mostrar son "algunas armonías de París... y nada más. Intenté crear una síntesis de los encantos de la ciudad" (Derain 1928, citada en Vichi, 2017).

La película sigue a un grupo de turistas que llegan en avión a la ciudad de las luces, ¿acaso hay algo más moderno y cosmopolita que viajar en avión? Si el tren de Ruttmann en *Berlín* nos alejaba del siglo XIX, el avión de Derain nos ubica inconfundiblemente en el siglo XX. Vemos cómo aterriza y cómo de él emergen mujeres elegantemente vestidas, a continuación, tenemos un plano amplio y elevado del Sena. Curiosamente, Leni Riefenstahl también comenzará *El Triunfo de la voluntad* (1935) con el vuelo de un avión. Sin embargo, las dos películas no podrían ser más opuestas en tono, objetivos y ambiciones. En el filme de Derain, al igual que en *Manhatta* y *Berlín*, encontramos composiciones dramáticas que muestran un París espectacular con su icónica Torre Eiffel, automóviles y luces, pero también vemos el París de calles estrechas y rincones oscuros. Entretejidas con estas vistas de la ciudad encontramos imágenes casi abstractas de reflejos en el agua, son escenas de una enorme belleza y que nos remiten al lenguaje pictórico de las vanguardias históricas.

Es precisamente esta visión integradora del pasado y del presente, de la herencia cultural y el lenguaje vanguardista, la fiebre por lo moderno en un espacio lleno de memoria histórica lo que hace que la película de Derain sea única. Muestra cómo el pasado viaja al futuro con nosotros y cómo atraviesa las capas históricas de lo urbano. Derain se inspiró abiertamente en Ruttmann, pero también en la obra del fotógrafo Eugene Atget, alguien que también fue fundamental para Walter Benjamin que, al igual que Derain, supo ver su presente de manera incisiva y perspicaz sin dar la espalda al pasado. Ambos compartían una cierta nostalgia por el París popular destinado a desaparecer. Derain manifestó esto mismo cuando alabó las películas *Voice Paris*, *Études sur Paris* (André Sauvage, 1928), *La Zone* (Georges Lacombe, 1928) y *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1928) por expresar valores nostálgicos y emocionales con sus tomas del París popular (Vichi 2017).

Esta pieza de veintinueve minutos parece haber tenido mínima repercusión, a pesar de haberse distribuido con *La Tour* (1928) de René Clair. En general, la crítica fue positiva, pero no entusiasta. Quizá la muestra más halagadora fuera de la un agente de la sección británica de la compañía Gaumont que escribe a la productora, Albatros, acerca de ambas películas diciendo que quería que "películas francesas tan buenas" fueran más conocidas (Vichi, 2017). Valoraciones posteriores han sido más severas. Jacques Aumont, el mítico crítico de *Cahiers du cinéma*, calificó la pieza de "pseudo-moderna" y demodé (Blümlinger, 2019: p. 72)¹⁰. El crítico de *The Times* David Robinson por su parte destaca la labor del director de fotografía, Nicolas Rudakov, por sus encuadres llamativos y movimientos de cámara sinuosos que, sin embargo, no consiguen salvar la película. Robinson es lapidario:

Con sus distorsiones a la moda, superposiciones y montaje acelerado de las iluminaciones nocturnas de la ciudad, Derain se esfuerza por demostrar su afirmación de que 'el cine mismo es un arte moderno' (...) pero debajo de las superficies a la moda, su vista de la ciudad es convencionalmente predecible." (Robinson, 2009)¹¹.

De hecho, no se salvan ni los turistas retratados en el filme:

...vemos cómo salen los burgueses en sus uniformes de la época, tan feos y ridículos que uno no puede más que sentir pena y casi perdonarles por venir a estropear la ciudad, trayendo su mirada estereotípica, su capacidad para no ver nada, por destruir, por partir de nuevo sin haber sabido donde han estado." (Robinson, 2009)¹².

Cabe preguntarse si esta virulencia responde a algo más allá de lo que se ve en pantalla, más aún si tenemos en cuenta la sistemática exclusión e infrava-

¹⁰ Blümlinger toma la cita de Aumont, J. (1996): "'Harmonies de Paris' de Lucie Derain," en *La Persistance des images, Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque française*. Cinémathèque Française, París.

¹¹ "With à la mode distortions, superimpositions, and rapid montage of the city's nocturnal illuminations, Derain is at pains to demonstrate her assertion that 'the cinema is itself a modern art' (...). But beneath the fashionable surfaces, her view of the city is conventionally predictable."

¹² "(W)e see the bourgeois getting out in their uniforms of the period, so ugly and ridiculous that one takes pity and almost forgives them for coming to mess up a city, bringing their stereotypical gaze, their capacity for seeing nothing, for destroying, for departing again without having known where they were."

loración de mujeres directoras en el discurso canónico de la historia del cine, desde Alice Guy-Blaché hasta prácticamente nuestros días¹³.

Al contrario que los cineastas anteriores, a Derain no le interesaba la ciudad como fenómeno abstracto, sino París como lugar específico lleno de vida, tanto por su exuberancia como templo de las vanguardias y vida moderna como por ser el repositorio de un pasado monumental en el que las historias se solapan.

4. Compilaciones de lugar.

Las ciudades, tal y como las muestran Sheeler y Strand con *Manhatta* y Derain con *Armonías*, son una especie de *assemblages* de tiempos, estilos, habitantes y movimientos¹⁴. Las compilaciones de lugar van un paso más allá, basando no solo su contenido sino su forma en esta noción de *assemblage*. Lo que tenemos es un cine construido a base de capas de metraje, discursos y contrastes entre lo visual y lo aural. En esta ocasión, no es tanto una referencia a la brillantez urbana con su infinidad de estímulos, sino una alusión a la tensión entre memoria e historia, entre lo que permanece y lo que solo se puede intuir. Esto se puede entender como claro reflejo de una nueva noción del tiempo. Si a principios del siglo XX el futuro dominaba en la imaginación de artistas y pensadores, el foco parece pasar de los futuros presentes a los "pre-téritos presentes." Lo que, es más, nuestra memoria histórica actual no es lo que fue, la frontera entre pasado y presente solía ser más sólida y estable. Lo que vemos al final del siglo XX y comienzos del XXI es que el pasado impregna y contamina el presente a través de los medios modernos de reproducción de imágenes, tales como la fotografía y el cine. Huyssen, escribiendo en la década de 1990, detalla cómo:

¹³ En los últimos años se han visto una serie de magníficas publicaciones centradas directoras, productoras y editoras, por ejemplo: Acker. Ally (2012): *Reel Women: Pioneers of the Cinema. The First Hundred Years*, vols. I y II. Reel Women Media. Nueva York. Para un estudio acerca de la presencia de mujeres en cargos importantes en el cine en las primeras décadas del siglo XX, antes de que se afianzase el *studio system* en Estados Unidos, véase Mahar, Karen Ward (2008): *Women Filmmakers in Early Hollywood*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore. Véase también la académica *Women Film Pioneers Project* (<https://wfpp.columbia.edu>).

¹⁴ *Berlín* difiere en el sentido de que la representa una idea de progreso que rechaza toda tradición y busca principios universalmente aplicables basados en la tecnología y la aceleración.

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera tan notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX (Huysen, 2002: 13).

En este contexto es en el que gana presencia el documental de "compilación de lugar" o *place compilation documentary*, un término que tomo de Kevin McMahon (2012) para hablar de películas del nuevo milenio que intentan reconstruir lugares históricos a través del ensamblaje de metraje viejo. Según McMahon, a veces este metraje se usa como telón de fondo para meditaciones personales, a veces con una aproximación crítica que pone el énfasis en la imagen como representación y, en el mejor de los casos, puede servir como una investigación acerca de un lugar y un tiempo y, al mismo tiempo, como una investigación acerca de cómo el cine cuenta la historia. Quizá sería más preciso hablar de compilaciones de lugar archivológicas o arqueológicas. Arqueológico en este contexto sería una manera de señalar el ejercicio de excavación que supone adentrarse en las muchas capas del pasado a través de las imágenes que lo re-presentan, así como una referencia al análisis arqueológico del discurso que hace Foucault (1969). Un método que dejaba de lado grandes continuidades y generalizaciones y ponía el foco en relaciones específicas que conservan las diferencias e irregularidades del discurso.

El uso del término "archivológico" aquí es una referencia a la noción de *archiveology* desarrollada por Catherine Russell (2018), así como la idea del "efecto de archivo" elaborada por Jaime Baron (2014). Russell describe la archivología como una práctica mediática ambigua que reutiliza, apropia, recicla y toma prestado material de archivo y en la que convergen varias ideas desarrolladas por Walter Benjamin, como son los conceptos de alegoría, citación, desechos e imágenes dialécticas. Baron (2014), a su vez, está particularmente interesada en metraje apropiado que se lee como archivístico. Lo que ella llama "efecto de archivo" es el resultado de dos experiencias constitutivas a la hora de confrontar una pieza fílmica: una sensación de disparidad temporal y una sensación de disparidad intencional, que se basa en la percepción fundamental de un "entonces" y un "ahora" dentro de un mismo texto visual.

Ambas, Russell y Baron, están escribiendo sobre lo que se suele llamar metraje encontrado (*found footage*) o compilación¹⁵. Lo cierto es que las películas de compilación, es decir, piezas hechas exclusivamente, o casi exclusivamente, con metraje previamente rodado, existen desde hace tiempo. De hecho, el metraje fílmico se ha reciclado prácticamente desde que existe el cine (Leyda, 1964). Sin embargo, el primer filme de compilación maduro es obra de una montadora y cineasta pionera rusa: Esfir Shub, cuya película seminal, *La caída de la dinastía Romanov*, se estrena en 1927, el mismo año que *Berlín* de Ruttmann ve la luz. Para su película, Shub empleó lo que podríamos denominar material imperialista (básicamente, noticieros de época zarista y películas domésticas de los Romanov) para demostrar lo anacrónico del régimen y los méritos de la Revolución Rusa. La decisión de usar metraje supuestamente obsoleto es significativa, ya que Shub no buscaba ilustrar un episodio histórico con imágenes, sino que esas mismas imágenes eran la historia. Al hacer esto, Shub hizo visible dos características cruciales del medio cinematográfico: su valor como documento histórico y su gran plasticidad. Dos aspectos cruciales de los filmes que se comentan a continuación.

4.1. *Dawson City: Frozen Time*.

Además del valor documental del cine y la plasticidad del medio, *Dawson City: Frozen Time* (2016) de Bill Morrison revela otro aspecto fundamental del cine: el hecho de que las imágenes necesitan circular para sobrevivir, al igual que la ciudad necesita poder ser circulable para ser habitable. El trabajo de Morrison se centra en el montaje de celuloide en descomposición y los resultados son inesperados y enormemente poéticos que esto acarrea. Demuestra cómo la película, el celuloide, es un material vivo (MacDonald, 2016). Este filme, en particular, ofrece un retrato increíblemente rico de la pequeña ciudad el noroeste de Canadá Dawson City, y cuenta la historia de este lugar en paralelo a la historia del cine y a algunos de los fenómenos más complejos del siglo XX. En palabras del propio Morrison:

¹⁵ Las películas hechas con material apropiado han recibido múltiples nombres, pero, en general, encontramos una división convencional entre las que se clasifican como compilaciones, que se suelen relacionar con el terreno de la no ficción, y aquellas que se engloban en la categoría de metraje encontrado, que se suelen asociar con prácticas fílmicas experimentales (Weinrichter, 2009: 19-20).

La historia de Dawson es una metáfora increíble para América, y para el capitalismo del siglo XX en general. Tienes la frontera y el saqueo de la tierra y sus gentes. Después tienes la llegada de grandes corporaciones, matando lo que queda de la economía local del sitio. Mientras, las películas llegan para ofrecer evasión. Sin embargo, las películas eran parte de esa misma explotación que había conquistado otras tierras y otras economías (Citado en MacDonald, 2016: p. 42).

La propuesta de Morrison hace del cine un guía excelente para adentrarnos en la historia de un lugar, además de un excelente apoyo a la memoria. Con esta pieza traza los orígenes de Dawson City, que surge como un pequeño y remoto puesto durante la fiebre del oro de Klondike, hasta su configuración actual como una pequeña ciudad provincial. Entremedias somos testigos a sucesivos ciclos de crecimiento y decadencia, que van impactando la población, las infraestructuras y las actividades de ocio, entre ellas el cine.

El arranque de la fiebre del oro de Klondike y el acontecimiento inaugural del cine como espectáculo público son prácticamente coetáneos, surgiendo el primero en agosto de 1896, mientras que la primera proyección pública y comercial del cinematógrafo de los hermanos Lumière tuvo lugar en diciembre de 1895. Al igual que la quimera del oro capturó la imaginación de muchos, como se puede ver a través de distintos metrajes integrados en la película, el cine cautivó la imaginación de los residentes de Dawson desde el principio, tal y como se ve cuando se nos muestran las películas proyectadas y sus lugares de exhibición. Morrison teje un entramado complejo con las historias de los residentes, visitantes, artistas ambulantes e inversores que van y vienen del Yukón.

Pero si algo distingue a Dawson City es lo remoto de su ubicación. Era la última parada en la cadena de distribución cinematográfica de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Norteamérica. Esto hizo que resultara más costoso devolver las bobinas que acumularlas, ya que para cuando llegaban al Yukón las cintas se consideraban demodé. La actitud hacia las películas era de uso rápido y obsolescencia acelerada. Llegaban dos, tres o cuatro años después de su estreno a éste su último destino, y de ahí no volverían a salir. Los rollos se movieron múltiples veces, según se iban acumulando cintas, construyendo edificios y reconvirtiendo instituciones, y acabaron enterrados en la memoria y el substrato hasta que en 1978 durante la construcción para un nuevo centro recreativo una excavadora topa con ellos (Kula, 1979).

Casi un siglo después del descubrimiento de oro en Dawson, los residentes desentierren un nuevo tesoro en el formato 533 rollos que corresponden a 372 títulos diferentes, muchos de los cuales se creían perdidos para siempre. Con los restos, Morrison compone una hermosísima pieza audiovisual, llena de detalles históricos y conexiones fascinantes. El director edita junto con el metraje encontrado escenas de noticieros de la época, fotografías de Dawson tomadas por Eric A. Heggs (otro descubrimiento fortuito y fabuloso) y entrevistas con los historiadores Kathy Jones y Michael Gates. Todo ello articulado poéticamente gracias a una banda sonora original compuesta por Alex Somers.

Se nos presenta un siglo en la vida de Dawson City, empezando con la llegada de buscadores de oro, el cine nos guía a través de la historia de la ciudad, recorreremos los lugares de entretenimiento y espacios dedicados al ocio, nos cuentan las idas y venidas de las personas responsables. Morrison nos propone un viaje en el tiempo, no sólo concatenando imágenes históricas, sino que además nos muestra la enorme belleza del material mismo, del metraje, haciendo visible cómo este material respira el mismo aire que nosotros y cómo envejece y se descompone junto a nosotros (MacDonald, 2016: p.125).

La película también hace visible otra cuestión: ir al cine es un tipo de experiencia específica, es una experiencia del siglo XX y es una experiencia urbana. Una experiencia específicamente del siglo XX, porque en la actualidad nos enfrentamos a múltiples pantallas y plataformas que han minado el protagonismo del cine como entretenimiento de masas primordial y las tecnologías digitales de imagen han reemplazado las tecnologías analógicas, haciendo que éstas últimas queden relegadas a museos y filmotecas. Es una experiencia específicamente urbana en el sentido de que las imágenes en movimiento, como las que se recuperaron en Dawson, se crearon para ver colectivamente, en la oscuridad de una sala de cine, lo cual implicaba que se necesitaba una concentración mínima de personas para que pudiera ser rentable montar una sala de proyecciones y para que distribuidoras mandaran su producto, aunque fuera al último rincón del mundo. Ahora, el cine parece ofrecer un tipo de experiencia nueva, la de entrar en contacto con el pasado a través de sus restos, convirtiendo lo que se concibió como entretenimiento masivo y novedoso en material de archivo. Ahora el cine que Morrison usa como materia prima es material de archivo, es el terreno de historiadores y museólogos, así como de artistas que deciden mirar al pasado para entender mejor la configuración del presente.

4.2. *Of Time and the City.*

Si la *Dawson City* nos muestra cómo el cine ha devenido en documento histórico, *Of Time and the City* (2008) se adentra en la idea del cine como el lugar de la memoria. Dirigida por Terence Davies, conocido por sus retratos nostálgicos de su Liverpool natal, un lugar que le ha hecho ser como es y que ha sufrido irrevocables cambios desde que creció en sus calles. Esta película fue un encargo de la ciudad misma (Koreskey, 2014). Davies arranca el proyecto situándose en el mismo lugar que, en 1897, el operador de cámara empleado por los hermanos Lumière, Jean Alexander Louis Promio, grabó las primeras imágenes en movimiento de la ciudad (Hallman y Roberts, 2011: p. 362).

Davies describe este filme como una autobiografía reflexiva sobre la experiencia dolorosa de perder el sentido de lugar, de ver cómo la ciudad que has amado y odiado en igual proporción responde a las fuerzas de modernización y globalización (Hallman y Roberts, 2011: p. 361). Lo que vemos es una ciudad cinematográfica concebida a través de sus representaciones fílmicas. En cierto sentido lo que tenemos es una autobiografía urbana, que nos ofrece un paisaje personal que se presenta a través de distintas capas: paisaje urbano, paisaje sonoro y paisaje memorístico. Davis construye una cartografía que evoca recuerdos personales y colectivos, comparte emociones íntimas y meditaciones acerca de lo que él considera temas importantes, entre ellos la noción de cambio resulta crucial (McWilliams, 2009: p. 60).

Es a la vez celebración y lamento por una ciudad que no existe tal y como la conoció Davies y por una clase trabajadora que formaba el grueso de su población, hasta el punto de que parecía definirla, y que ha desaparecido. La película se compone de imágenes de archivo, en su mayoría de la década de 1950 y 1960, y una banda sonora rica que incluye poemas, emisiones de radio, canciones populares y reflexiones contemporáneas narradas por el propio Davies. Vemos imágenes en blanco y negro de hileras de casas de clase obrera junto a los versos de A.E. Houseman:

*That is the land of lost content
I see it shining plain
The happy highways where I went
and cannot come again*

Davies atraviesa este espacio, este espectro de su hogar, apenas presente en los nuevos rascacielos y restaurantes de moda. El viejo puerto, antiguo portento del transporte mercantil, es ahora un fantasma de aquellos sueños de modernidad que brillaban tan intensamente en *Manhatta* y *Berlín*. Davies parece preguntarse quién o qué representa Liverpool, con una aparición fugaz de los Beatles y, en contraste, planos largos de personas de medios modestos socializando en la calle y disfrutando de playas abarrotadas. Vemos el ocio de la clase trabajadora y la pompa de la familia real británica en televisión, vemos la enorme distancia entre unos y otros, una distancia sólo superada por aquella que se interpone entre el pasado y el presente, tal y como se sedimenta en la ciudad y en la memoria de Davies. "Todos se han ido, todos los rostros familiares" dice el director en la voz en off.¹⁶

Es una película ambigua, un lamento por lo perdido y una celebración de lo bueno que pueda aportar lo nuevo. Lo que queda claro es que Davies se ha convertido en un extranjero en la ciudad que nació. El tiempo ha pasado, él ha dejado atrás a Liverpool y Liverpool le ha dejado atrás a él. Davies en *Of Time and the City* recita con delicada cadencia el siguiente verso de Antón Chéjov: "los momentos dorados pasan y no dejan rastro",¹⁷ ante el cual cabe preguntarse ¿acaso no es al contrario? El cine podría ser esa huella que perdura, por lo menos un tiempo. El cine ha pasado de ser una maravilla tecnológica a un entretenimiento de masas y de ahí a un medio obsoleto. El cine es, y representa, los restos de nuestro pasado, de los lugares físicos de nuestro pasado y los lugares evanescentes de nuestros sueños pasados.

5. Conclusiones.

Al contrastar sinfonías urbanas con compilaciones arqueológicas, se ha podido ver cómo el futuro dorado de la modernidad se convierte en un pasado guardado en la plata del celuloide. También se observa que la modernidad de principios del siglo XX es una modernidad basada en un rechazo a lo anterior y una creencia en principios universalmente aplicables sin importar circunstancias locales (Doroftei, 2016: p. 61). También se liga a la figura de un hombre moderno que creía que la ciencia y la tecnología le habían liberado de una

¹⁶ "All are gone, all the familiar faces".

¹⁷ "The golden moments pass and leave no trace".

relación de dependencia directa con el lugar (Norgberg-Schulz, 1979: p. 18). Precisamente estos mitos de la modernidad, centrados en la idea de ruptura radical con el pasado, de tabla rasa, es puesta en duda por filósofos como Koselleck, arquitectos como Norberg-Schulz y geógrafos como David Harvey. De hecho, éste último empieza su impresionante análisis *París, capital de la modernidad* con un aviso: "ningún orden social puede alcanzar cambios que no esté latiendo en su condición existente" (2018, p. 5). Quizá, argumenta Harvey, la ruptura se encuentre en el estilo de representar las cosas en diferentes escenarios y esto es clave a la hora de analizar las representaciones fílmicas urbanas. Para Norberg-Schulz un lugar es más que una localización, es un fenómeno total cualitativo que no puede reducirse a ninguna de sus propiedades sin perder de vista su naturaleza concreta. Un lugar no puede describirse por medios analíticos ni conceptos científicos, sólo la poesía es capaz de concretizar totalidades que eluden a la ciencia y *concretizar* es la función de la obra de arte. Esta es capaz de reunir las contradicciones y complejidades del mundo vivido (Norberg-Schulz, 1979: 7). La obra de arte es un *imago mundi* fundamental en el habitar del hombre (Norberg-Schulz 1979: 23). Tanto las sinfonías urbanas como las compilaciones de lugar ofrecen precisamente esto: distintas aproximaciones y manifestaciones de materializar el mundo que habitamos, percibimos, proyectamos y rememoramos en imágenes.

En el caso de *Dawson City y Of Time and the City*, lo que encontramos son piezas que trabajan con los restos de esta modernidad, las ruinas de un sueño y los remanentes de una tecnología obsoleta, el cine, que están íntimamente ligados. Demuestran que trabajar con estos restos es tan necesario como es problemático. El volumen de detrito cultural que hemos ido dejando atrás supone un enorme reto. Nos vemos enfrentados a un exceso de memoria y algo crucial en todo esto es, según Huyssen (2003: p. 18) distinguir entre pasados usables y pasados descartables. Para ello es necesario discernimiento y recuerdo productivo (Huyssen, 2003: p. 28). Parte del potencial de las dos últimas películas comentadas tiene que ver precisamente con esta idea, ya que ambas ofrecen una reflexión acerca de la memoria, del anclaje temporal y espacial. Trabajan en las tensiones entre lo que se ha perdido y lo que se puede vislumbrar si se peina el pasado a contrapelo, algo que Walter Benjamin definía como la labor del historiador materialista en su ensayo "El narrador" de 1936.

En estos dos filmes hay una conciencia de que la memoria, la historia y sus restos son fragmentarios; de que los espacios urbanos están en constante transformación, al igual que lo están las tecnologías que los representan. Ofrecen una aproximación a lugares y tiempos específicos desde lo fragmentario sin aspiración de totalidad. Ofrecen maneras de relacionarse con el pasado, en vez de definirlo. Ofrecen maneras de conocer aspectos de los lugares precisos sin marcar fronteras insondables. En definitiva, son películas de lugar que hablan del paso del tiempo, de la mutación del espacio y de nuestra relación con todo ello. Nos recuerdan que existen responsabilidades con la memoria, el cine y la evolución urbana, entre ellas reconocer la tensión entre lo que permanece y lo que desaparece. Independientemente del poco control que podamos tener sobre algunas transformaciones, es necesario reflexionar acerca de qué se necesita conservar y qué estamos preparados a soltar. Aunque "el pasado no pueda darnos lo que el futuro ha sido incapaz de ofrecer" (Huyssen, 2002: p. 27), los restos cinematográficos de lo que ha sido se convierten en herramientas magníficas para pensar imaginarios urbanos y giros temporales, para recordar y soñar, así como para entender espacios concretos, el paso del tiempo y nuestro lugar en ambos.

Bibliografía.

- ACKER, A. (2012): *Reel Women: Pioneers of the Cinema. The First Hundred Years*. Reel Women Media. Nueva York.
- BARON, J. (2014): *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Routledge. Nueva York.
- BENJAMIN, W. (2016): *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun R. Ediciones Metales Pesados. Chile.
- BLÜMLINGER, C. (2019): "Minor Paris City Symphonies", en Jacobs, S., Kinik, A. e Hielscher, E. *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*, 66-75, Routledge. Londres y Nueva York.
- CHAPMAN, J. (1979): "Two Aspects of the City: Cavalcanti and Ruttmann", en Jacobs, Lewis. *The Documentary Tradition*, 37-42, W.W. Norton & Company. Nueva York y Londres.
- COUSINS, M. y MACDONALD, K. (2006): *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*. Faber and Faber. Londres.

- DOROFTEI, I. (2016): "Photography as a Means of Depicting Genius Loci?". *Territorial Identity and Development*. vol.1, nº. 1, 59-74. <http://dx.medra.org/10.23740/TID120164>
- FULKS, B. A. (1984): "Walter Ruttmann, The Avant-Garde Film, and Nazi Modernism." *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 14 (2), 26-46. <https://doi.org/10.1353/flm.1984.a402270>.
- GARCÍA GARCÍA, J.J. (2019): "Paisaje, lugar y territorio: conceptualizaciones para recuperar el *genius-loci*". *Revista Ciudades, Estados y Política*, 6 (3), 17-25. <https://doi.org/10.15446/cep.v6n3.84045>.
- GARTENBERG, J. (2014): "NY, NY: A Century of Cinema and Media". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 55 (2), 248-276.
- GRIERSON, J. (1926): "John Grierson: Flaherty's Poetic Moana," en Jacobs, Lewis, (1979) *The Documentary Tradition*, 25-26. W.W. Norton & Company. Nueva York y Londres.
- HALLMAN, J. y ROBERTS, L. (2011): "Mapping, Memory and the City: Archives, Databases and Film Historiography", *European Journal of Cultural Studies*, 14 (3), 355-372. <https://doi.org/10.1177/1367549411399939>.
- HARVEY, D. (2018): *París, capital de la modernidad*. Akal. Madrid.
- HUYSEN, A. (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Goethe Institute y Fondo de Cultura Económica de Argentina. México.
- HUYSEN, A. (2003): *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press. Stanford, California.
- JACOBS, L. (1979): *The Documentary Tradition*. W.W. Norton & Company. Nueva York y Londres.
- JACOBS, S., KINIK, A. e HIELSCHER, E. (2021): *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. Routledge. Londres y Nueva York.
- KORESKEY, M. (2014): *Terence Davies*. University of Illinois Press. Urbana, Chicago y Springfield.
- KOSELLECK, R. (1993): *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Ediciones PAIDOS. Barcelona, Buenos Aires, México.

- KULA, S. (1979) "Rescued from the Permafrost: The Dawson Collection of Motion Pictures", *Archivaria*, 8, 141-48.
<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/10738>
- LEYDA, J. (1964): *Films Beget Films. Compilation Films from Propaganda to Drama*. George Allen & Unwin. Londres.
- MACDONALD, S. (2016): "Orpheus of Nitrate: The Emergence of Bill Morrison", *Framework* 57, 2, 116-137.
- MAHAR, K.W. (2008): *Women Filmmakers in Early Hollywood*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- MCMAHON, K. (2012): "Some Recent Place Compilation Documentaries", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 71 (3) Special Issue on Architectural Representations 1, 430-432. <https://doi.org/10.1525/jsah.2012.71.3.430>.
- MCWILLIAMS, D. (2009): "Four City Films", *Journal of Film Preservation*, 81, 57-63.
- MORRISON, B. y MACDONALD, S. (2016): "The Filmmaker as Miner: An Interview with Bill Morrison", *Cinéaste*, 42 (1), 40-43.
- NORBERG-SHULZ, C. (1979): *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, Nueva York.
- RENOV, M. (1993): *Theorizing Documentary*. Routledge. Nueva York
- RENOV, M. (2004): *The Subject of Documentary*. University of Minneapolis Press. Minneapolis y Londres.
- ROBINSON, D. (2009): "Harmonies de Paris: Program Notes". *Le Giornate del Cinema Muto*, 89-90. Cineteca di Friuli y Cinemazero. Pordenone.
http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recorden.php?ID=6380.
- RUSSELL, C. (1999): *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press. Durham y Londres.
- RUSSELL, C. (2018): *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke University Press. Durham y Londres.
- SHIEL, M. y FITZMAURICE, T. (2003): *Screening the City*. Verso. London-New York.
- VICHI, L. (2017): "Lucie Derain" en Gaines, Jane Vatsal, Radha y Dall'Asta, Monica *Women Film Pioneers Project*. Columbia University Libraries. Nueva York. <https://doi.org/10.7916/d8-m4hr-rm50>.

VILLANUEVA, D. (2015): *Imágenes de la ciudad: Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Cátedra. Madrid.

WEINRICHTER, A. (2009): *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra. Pamplona.