UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE CINE

CINE Y CONSTRUCCIÓN DE CIUDAD.
UN ANÁLISIS DE LA PELÍCULA 27 PISOS PARA VIVIR E INVERTIR DE ÁLVARO RIVERA.

Alumna: Ortiz Cárdenas, Karin
Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizadora en Cine y Artes Audiovisuales
Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2021

A Marco por su admirable vocación y comprensión en todo momento.

A mi amigo, por estar siempre, y aún más en las peores instancias.

A mi familia por brindarme su apoyo siempre.

A toda la gente que me quiere y me ayudó en este proceso.

Tabla de contenidos

Introducción……...3

Capítulo I

1. Planteamiento del Problema ……4
1.1 Pregunta de Investigación……13
1.2 Objetivo General……13
1.3 Objetivos Específicos……13

Capítulo II

2. Marco Teórico……..……14
2.1 Cine y la configuración de su discurso……...14
2.2 Urbanismo. Entre la Arquitectura y la Ciudad……...19

Capítulo III

3.Marco Metodológico……22
3.1 Enfoque de Investigación……22
3.2 Tipo de Estudio……..24
3.3 Definición de la Muestra……26
3.4 Técnica de Investigación……..27

Capítulo IV

4. Análisis……29
4.1 Ficha Técnica……29
4.2 Análisis Secuencial……29

4.2.1 Primera Secuencia *Liceo*……..30
4.2.2 Segunda Secuencia *Barrio* ……...32
4.2.3 Tercera Secuencia *Texturas* ……34
4.2.4 Cuarta Secuencia *Construcción*……..36

Conclusiones……39

Bibliografía……..40

Introducción

La presente investigación en artes tiene como eje central la observación y el estudio de la construcción inmobiliaria particularmente en la ciudad de Santiago, desde la perspectiva cinematográfica, vale decir, cómo se manifiesta este discurso en el cine, mediante ciertos dispositivos narrativos cinematográficos.

El interés en este ámbito proviene del masivo crecimiento demográfico lo cual deriva en el severo incremento de las construcciones inmobiliarias en la ciudad de Santiago, en esta ocasión abordaremos particularmente la comuna de Estación Central, que ha sido un ejemplo rotundo de estos acontecimientos, lo cual nos conlleva a un cambio profundo en la sociedad y en las formas de vivir, de entender y de percibir el espacio público y la vivienda.
Hoy en día, no existen mayores investigaciones con respecto a la relación cine-ciudad, lo cual no niega la existencia de obras que fusionan ambos conceptos, en esta investigación,al ser una investigación en artes, partiremos abordando lo que es el arte según autores destacados, para posteriormente llegar a lo que es el cine, y a lo que es el cine en Chile, y su relación con la ciudad, el urbanismo y la arquitectura.
Lo que buscamos en esta investigación es seleccionar y analizar como la construcción de la ciudad actual que habitamos, es representada en el cine chileno, y bajo qué concepciones. Para eso hemos escogido la obra *27 pisos para vivir e invertir* de Álvaro Rivera, obra muy actual por lo demás, que es ideal para entablar diálogo sobre lo que es esta ciudad y su crecimiento en la actualidad. Haremos una revisión sobre lo que es el cine y sobre lo que es el urbanismo, para luego entablar nuestra metodología de trabajo, que consta de un análisis del discurso cinematográfico de cuatro secuencias del film ya mencionado. Mediante este análisis lo que buscamos es percibir cómo se representa visualmente la cotidianidad del habitar en esta ciudad, ciudad que a su vez está en constante mutación, Mutaciones que por cierto, no pasan desapercibidas, y en esta investigación vamos a abordar el por qué.

Capítulo I

1. Planteamiento del problema

La presente monografía espera discutir la investigación en artes con énfasis en el mundo y la producción cinematográfica. Para tales efectos, se analizará la película 27 pisos para vivir e invertir de Álvaro Rivera.

Es importante destacar al iniciar, que si bien los argumentos de Contreras se centran en los estudios visuales, hace una importante aclaración que consideraremos durante el desarrollo del presente texto. Así pues, Contreras señala que “los objetos visuales, no son siempre imágenes” (2017, p. 492), si entendemos imágen como algo plasmado sobre una superficie bidimensional, claramente los objetos visuales no serían sólo imágenes ya que también entrarían en juego, las esculturas, los cuerpos, y una infinidad de expresiones más. Dicho esto, y entrando ya a exponer lo que es investigar en artes como tal, partiremos por la premisa que investigar en artes no es lo mismo que investigar sobre o con el arte. En tal sentido, según lo ha indicado Sánchez “la investigación en artes es la que realizan sólo aquellos profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística” (2010, p. 37). En este apartado Sánchez establece una separación dictaminada por las prácticas y dedicaciones de quienes investigan, afirmando que quien no se dedica al arte o a la expresión artística no puede hacer una investigación en artes pues no se sitúa en ella, sino que por el contrario, se sitúa desde una mirada externa, marcando así, diferencias que influyen directamente en la denominación y carácter que la investigación tomará. En diversos casos podemos apreciar además la fusión de tales prácticas artísticas o no, tal como se presenta en la ópera prima de Álvaro Rivera.

En tal sentido, Sánchez percibe “la investigación como un proceso que trasciende” (2010, p. 39), esto quiere decir, que la investigación en artes es un proceso de conocimiento y constante aprendizaje que no culmina en la exhibición ni exposición de la obra misma. Sino que por el contrario, en palabras de Lorente “La escena ya no se presenta como algo dado, sino como una obra abierta” (2013, p1036). Es precisamente en este punto, en que destacaremos que los estudios de Lorente se centran en las artes escénicas, pero sus escritos toman fuerza también en los análisis del arte en general. De esta manera, como hemos señalado anteriormente, diremos que la obra no se presenta como única e irreparable, como algo que podemos observar sin discutir (percibiendo únicamente lo que quien la creó quiere que notemos) sino que trasciende al tomar en cuenta las percepciones

que surgen al momento de la contemplación. No existe una única lectura, si no que “la experiencia con las obras de arte o las imágenes se convierte en un proceso generador de reacciones (físicas o sociales) en el observador” (Contreras, 2017, p496). Es decir, la obra, sea cual sea su campo de producción específico, hace fluir emociones y pensamientos individualmente en los cuerpos de quien observa. Sentimientos que pueden ser amplios y muy variados, concordantes o discrepantes, es entonces, en ese diálogo, cuando la manifestación del *no* fin de la investigación se hace presente, debido a que permanentemente se continúan abriendo caminos al conocimiento.

Por otra parte, algo que es reiterativo en la mayoría de los planteamientos sobre estudios visuales y estudios en artes en general, es la idea de reformular la metodología de la investigación en artes. En palabras de Arias, “la definición de arte como objeto de investigación, no puede darse de la misma manera como se define un objeto en la investigación científica” (2010, p. 9). Para definir tal objeto, plantea el autor que es necesario tomar una distancia, pero sin separarse de ella pues “el objeto de investigación del arte no es exterior al arte mismo” (Arias. 2010, p. 8). Por dicho motivo, Arias afirma que el vórtice radica en “pensar el terreno básico desde el cual puede concebirse una noción de investigación que incluya tanto el hacer creador como la reflexión teórica” (2010, p6). Es decir, tal “dualidad nunca ha existido y debe encontrarse el terreno en que sea posible deconstruir dicha separación, propiciando una nueva comprensión de la investigación artística” (Arias, 2010, p5).

Como hemos visto anteriormente, el problema de la metodología de la investigación en artes, para Arias, no es irrelevante, por lo tanto, su consideración sobre el método de investigación permite comprenderlo como “una dinámica en la que se hagan posibles diversas réplicas en las que el movimiento creativo encuentre cierta distancia sobre sí mismo” (Arias, 2010, p8). Esa dinámica de la que nos habla Arias, es la escritura, afirmando que “la base para construir una relación entre arte e investigación, más allá del falso problema de la articulación entre teoría y práctica, es una comprensión del papel de la escritura en el arte” (2010, p. 6). Así mismo, el autor ha indicado que en la investigación en artes se debe fijar un distanciamiento sobre el objeto, para delimitarlo como objeto de investigación, “el ejercicio de la investigación tiene como condición una toma de distancia sobre el objeto investigador” (Arias, 2010, p.7). Es ese distanciamiento el que nos permite una perspectiva más amplia, profunda y con una pretensión de objetividad. “En la construcción de la réplica se abren nuevas posibilidades de comprensión, nuevos caminos de producción” (Arias, 2010, p7).

Explicado todo lo anterior, podríamos decir que para Arias el distanciamiento es el primer paso dentro de la elaboración de una investigación en artes, y tal

distanciamiento, sólo es realizable en la escritura. Por lo tanto, insistirá que “el ejercicio de escritura es la base para pensar una noción de la investigación en las artes” (Arias, 2010, p. 7). Así entenderá que la escritura es una labor que construye “un puente que permita solventar la dualidad entre práctica creativa y reflexión teórica” (Arias, 2010, p. 5), de ahí su importancia a la hora de la investigación, ya que la reflexión necesita un soporte y, ese soporte, se sustenta muy bien en la palabra.

Dicho todo lo anterior, es importante considerar y evidenciar que todo lo mencionado se refuerza en las palabras de Sánchez quien establece que el proceso de una investigación en artes “no se trata tanto de extraer un conocimiento concreto, sino asumir diferentes perspectivas respecto a un problema, acercarse a él desde posiciones renovadas, informadas por la anterior” (2010, p. 46). Se trata pues, de volver a la realidad desde otra perspectiva, descubrir y ver las cosas con otros ojos mediante la distancia sobre el objeto al que se analiza y estudia.

De tal forma entonces, no es posible dejar de lado la importancia tanto de la expresión artística, en todas sus formas y medios, como tampoco de la palabra escrita. Es así como toma suma importancia el concepto de interpretación dentro de la investigación artística. La interpretación, “sólo puede realizarse en el diálogo entre el objeto y el espectador” (Contreras, 2017, p493). Eso nos lleva a las ideas de Ranciére sobre el reparto de lo sensible (2000), explicándolo como la ruptura del artista como sujeto creador que exhibe y da a conocer su pensamiento, sin percibir lo que sucede como consecuencia. El reparto de lo sensible es, como la frase lo dice, repartir o distribuir la sensibilidad que porta y que genera la obra, entre la obra misma con su medio y materialidad, y entre quien observa, dándole vital importancia a lo que se genera en ese intercepto, “proponiendo un desmontaje de sus elementos constitutivos para someterlos a la reflexión y crítica compartida con el espectador” (Lorente, 2013, p. 1043). Es por eso que es sumamente importante la “interpretación que hacemos de las imágenes” (Contreras, 2017, p484), ya que éstas siempre tienen un peso y un significado discursivo, “para Bal lo político es la interpretación que hacemos de las imágenes” (Contreras, 2017, p492).

Frente a las nuevas formas y prácticas visuales de la contemporaneidad y la postmodernidad, Lorente en relación a las artes escénicas ha indicado que:

> “representan un campo emergente de investigación (nuevas formas de investigar) que trata de abordar los nuevos fenómenos y transformaciones que se operan en el pensamiento y en las prácticas escénicas contemporáneas, implicando a sus participantes y asumiendo

> que las interrelaciones que se producen entre el sujeto y el objeto de la investigación forman parte sustancial de la misma" (2013, p1032).

De esa forma, Lorente trata de explicar que los estudios artísticos, llevados a las artes escénicas, son un área emergente que, dada las circunstancias, en el contexto contemporáneo buscan prevalecer las relaciones entre espectadores, sujetos creadores y objeto artístico. Así asegura que no puede existir una correcta investigación sin una de las aristas, es decir, que tales confluencias son trascendentales y vitales para el desarrollo de la investigación. No obstante, existe algo, que es anterior a todo lo ya mencionado, antes que cualquier investigación, antes que cualquier obra o interpretación, existe algo que no puedo obviar al momento de hablar del arte, y es la consciencia de la corporalidad, el hecho de situarnos como seres corpóreos que disponemos y habitamos este cuerpo, generado así un punto de vista único e irrepetible que nos permite mostrar lo que percibimos del mundo, nuestra mirada. En palabras de Sánchez, "El sujeto investigador es alguien que trabaja sobre su propio cuerpo" (Sánchez, 2010, p42). No podemos crear sin cuerpo, no podemos interpretar sin cuerpo, no podemos escribir sin cuerpo, no podemos comunicarnos sin cuerpo, "para Belting, el cuerpo será el elemento central de la cultura visual donde se almacenan y producen imágenes interiores portadoras de simbolismo o de virtualidad" (Contreras, 2017, p495).

En la investigación en arte, debemos indagar en nuestras imágenes en nuestras visualidades y visiones de mundo, pues "lo importante consiste en el proceso que lleva a convertirse algo en imagen, ya que depende de una acción simbólica que varía de manera muy distinta según las diferentes culturas del mundo." (Contreras, 2017, p495). A partir de ahí, teniendo como pie principal lo que se exhibe, y mediante un posterior análisis y diálogo de lo que existe, lo que queda es buscar el orígen de nuestras formas, de nuestras expresiones, de nuestras interpretaciones, de nuestras imágenes y visualidades, "las experiencias pasadas se combinan con la situación presente mientras se convierte lo que se ve en algo que se siente" (Kale, 2005, p. 5).

De ahora en más, nos permitiremos ahondar en el arte de la cinematografía, y cómo desde la perspectiva del cine podemos aportar a una investigación en artes. Habiendo establecido los conceptos de cuerpo, escritura e interpretación, vamos a describir cómo se manifiestan estos, en el cine. En el Manifiesto de las siete artes, Canudo, se refiere al cine de la siguiente forma:

> "Finalmente el «círculo en movimiento» de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama

> «Cinematógrafo». Si tomamos a la elipsis como imagen perfecta de la vida, o sea, del movimiento — del movimiento de nuestra esfera achatada por los polos —, y la proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte, todo el arte, aparece claramente ante nosotros." (1911, p. 2).

Es así, como comprendemos el cine como una fusión de las artes, una fusión nueva y tecnológica, dada por el modernismo "este arte de síntesis total que es el Cine, recién nacido de la Máquina y del Sentimiento" (Canudo, 1911, p.1). Consecuentemente es posible decir que el cine o séptimo arte, es imagen en movimiento, y además es el arte que reúne a todos los demás. Por otra parte, lo cinematográfico, es todo lo que el cine conlleva en su elaboración y proyección. Pues bien, el cine es un arte complejo, digo esto porque, dependiendo de sus ramas, en él convergen varios aspectos formales indispensables a la hora de su realización, aspectos tanto visuales, escénicos, rítmicos, sonoros, formales, entre otros.

Lo que nos suele suceder con el cine, es que es una especie de ventana que desde múltiples puntos de vista, nos muestra otros mundo, mediante el cine somos capaces de evidenciar otras realidades cercanas o ajenas a las nuestras, y cada vez, trabajadas de millones de formas inimaginables y dispares. Es ahí donde se hace valer el punto de vista de las personas realizadoras de los films, como por ejemplo Álvaro Rivera nos muestra su punto de vista de la ciudad de Santiago, como bien sabemos además, el cine casi en su totalidad, es una expresión colectiva. "El campo del cine es "el ámbito simbólico articulado, en torno a las relaciones entre todas estas dimensiones, que configura nuestras percepciones y concepciones del cine y determina, asimismo, las acciones de cada uno de estos actores" (Salinas, 2009, p .271).

Si el cine de por sí ya nos abre caminos y nos amplía miradas para comprender el mundo, entonces ¿dónde radica la investigación artística?. La respuesta no es muy lejana a lo que hemos expuesto durante las páginas anteriores, la investigación artística en el cine se da pues en su elaboración y posterior exhibición, en todo ese trabajo de meses e incluso años, se da la investigación, porque siempre surgen nuevas cosas que añadir o quitar a la obra, si bien se puede iniciar el proceso con un guión establecido, todo puede cambiar totalmente a la hora del montaje, y esas decisiones se van tomando en el camino, en el camino mismo de la realización, y es una decisión que no se toma por una sola persona, si no que más bien entre varias, que trabajan en áreas distintas, dialogan y llegan a consensos sobre cómo abordar lo que se está trabajando. Obviamente también, no podemos olvidar los posteriores diálogos que se dan entre

espectadores, ya sea entre ellos mismos, o con los realizadores. Éstos espacios en la actualidad son numerosos y tangibles, es decir existen diversas instancias, como conversatorios, en dónde se exhiben films, de cualquier tipo, y podemos dialogar abierta y libremente al respecto, con estudiosos sobre el tema, o bien con realizadores, y el aprendizaje continúa. Una vez finalizada la obra, podemos continuar criticándola, desmontandola, reordenándola, en nuestras cabezas según nuestras interpretaciones, establecer juicios subjetivos y colectivos sin dejar de aprender de aquello.

Investigar en cine es buscar diálogos en una obra, buscar posibles interpretaciones, de lo que se ve, se escucha y se siente. Pero además de todo esto, la realización cinematográfica en sí, es una investigación, pues por su gaje está irremediablemente ligado siempre a lo corpóreo y a la palabra, hecho visible en los guiones, también a las interpretaciones, tanto de quienes contemplan la obra final, como quienes son parte del equipo realizador y trabajan durante meses sobre sus interpretaciones, propuestas escénicas y visuales, sonoras y rítmicas, para llevar a cabo un producto final. El cine por esencia es movimiento, es fluir, una nota musical puede ser sostenida por minutos dentro de una pieza, un cuerpo puede estar inmóvil en una danza, pero si la imagen está quieta o es siempre la misma, ya hablamos de una fotografía proyectada y eso al instante ya dejaría de ser cine. Al respecto Arias al hablar del texto Method de Eisenstein busca fortalecer su planteamiento sobre la escritura al aclarar que “el movimiento de la escritura replica el movimiento constitutivo del cine mismo” (2010, p6), y que en el texto del connotado cineasta soviético, pone en escena, es decir, esclarece la lógica del cine,y su funcionamiento desde la raíz.

Para el caso chileno, vamos a abordar los planteamientos de Salinas, quien debate sobre la conformación de un campo de estudios en cine, en Chile.

Salinas parte señalando que el cine como campo de estudios, en este territorio, es algo que no está conformado aún, y nos revela diversas razones históricas del porqué. En sus propias palabras podemos decir que “recién se está descubriendo al cine como un fértil campo de estudios” (Salinas, 2009, p.271), es decir lo percibe como algo nuevo, que está recién surgiendo o que se está recién cuestionando la crítica e investigación en cine como tal, porque desde sus orígenes el cine en Chile ha apuntado a otros intereses que no tienen mayor relación con lo crítico “La orientación general de la oferta académica se encuentra dirigida al mercado (...) y no con ámbitos reflexivos o ligados a la investigación” (Salinas, 2009, p.277). Lo que sucede con el campo cinematográfico en las escuelas de cine en Chile es que “apoyan formaciones marcadamente técnicas, orientadas a la realización y al desempeño de los egresados en el mercado audiovisual” (Salinas, 2009, p.277). En efecto, al no existir nada concreto, Salinas,

establece que quien investiga en artes “pareciera estar obligado a reconstruir el ámbito y el objeto de su estudio cada vez, a volver a descubrir siempre los datos, y las películas, a tratar toda fuente como si fuera de primera mano y todo problema como si se formulara por primera vez” (Salinas, 2009, p.276), así pues, consta de partir siempre desde cero, como si no existiese nada que lo preceda, ya que “La escasa literatura producida, por estudiosos e investigadores no ha logrado organizar perspectivas de interpretación consolidadas ni núcleos comprensivos, modélicos, y reconocibles como fundamentales para la organización y articulación de los discursos críticos y teóricos” (Salinas, 2009, p.280).

Es verdad que Salinas critica el proceso formativo y los planes de estudio academicistas, señalando además que la presencia del Estado en su fomento, en cuanto a culturalidad es nula, “en ese sentido el papel del Estado, en relación, a la investigación, se limita a la generación necesaria, pero muchas veces dispersa e incompleta, de estudios estadísticos y técnicos sobre la composición de la industria, los mercados o las audiencias. Estos estudios no tienen la difusión debida ni dialogan críticamente con el resto de la literatura o el mercado mismo” (Salinas, 2009, p.280). De tal forma entonces, el Estado y las academias, salvo algunas pocas excepciones, lo que han hecho es concebir el cine más bien bajo el concepto de producción, siguiendo los estándares del mercado e industria, que apelan siempre a la competitividad, y al éxito comercial, eso lo podemos vislumbrar por ejemplo, en las primeras intenciones de formar casas productoras en los años veinte, y no así a dar “pie al desarrollo de problemas estéticos o fílmicos específicos” (Salinas, 2009, p.275).

En ese sentido las prácticas críticas dentro del área de la cinematografía y la comunicación audiovisual no parecen ser relevantes, siempre han sido sesgadas, lo cual por consecuencia ha derivado en que “la manera en que otros ámbitos del campo cultural, como la crítica, la investigación, la gestión del mercado y la industria, quedan en manos de profesionales cuya experiencia primera no es el cine: periodistas, sociólogos, incluso abogados e ingenieros” (Salinas, 2009, p. 278). Incluso la misma obra 27 pisos para vivir e invertir, que centra nuestra monografía, no ha sido realizada por alguien que provenga el cine como tal, lo que ahí ha sucedido es un distanciamiento del área principal de estudio del realizador, que es la arquitectura, distanciamiento que aborda, no desde la escritura como plantea Arias, si no que desde el cine. Desde el cine como sustento, de su opinión y su mirada.

Si bien existen muchas investigaciones que provienen tanto del arte mismo como otras que no, en esta monografía consideraremos que, situándonos en la investigación en cine, no es pertinente la exclusión de aquellas investigaciones sobre artes que provienen de otras disciplinas, tanto científicas como sociales, si

no que estimaremos todas válidas y pertinentes para nuestra disciplina principal de desarrollo. Tales confluencias no pueden ser insoslayables ya que constan fuertemente de relevancia y son contribuyentes dentro del área que nos compete. Efectivamente como establece Salinas “la tensión que supone el que tales discursos no tengan una contraparte, generada al interior del propio campo, con la cual establecer diálogos y relaciones” (Salinas, 2009, p.281), en ese sentido es que para las personas que nos dedicamos al arte audiovisual, es indiscutible que debemos realizar tales críticas e investigaciones desde nuestro campo de estudios, para establecer un amplio y contundente diálogo interdisciplinar que gire en torno a la crítica e investigación en cine, sustentado también en otras profesiones y viceversa.

Salinas se cuestiona el propósito de una composición en nuestro campo de estudios y su rol, en nuestros métodos de realización, pues parece no haber salida en un mercado orientado netamente a la producción. Aún así establece que “la conformación del campo de estudios, parece ser, curiosamente, la única forma de establecer una claridad sobre su lugar, su objeto y su propósito” (Salinas, 2009, p.282). Dicho todo esto, habiendo conformado nuestro campo de estudios, como contraparte a las investigaciones que se han hecho con el arte, situaremos nuestro diálogo entre las artes cinematográficas y su relación con la ciudad y el urbanismo.

El cine, desde su nacimiento, ha estado ligado a la ciudad de la manera en cómo se han mostrado al urbanismo y la arquitectura en las ciudades modernas y su desarrollo, ahí también entran conceptos como el de transporte, movilidad y otros que se relacionan directamente con la cultura moderna, “es crucial investigar la interacción entre la arquitectura y el cine comenzando desde el siglo XIX” (Kale, 2005, p.1) pues fue ahí cuando el arte cinematográfico adquirió importancia, además de que, como hemos establecido con anterioridad, las imágenes influyen directamente en la percepción, interpretación y memoria que las personas hacen y tienen sobre los hechos, ya sean actuales o históricos, En ese sentido debemos ser conscientes del “gran impacto que tienen las películas en la construcción de la memoria colectiva” (Kale, 2005, p.1), pues es nuestra realidad la que nos forma como sujetos.

En sus orígenes, podemos registrar el nacimiento de la arquitectura como “surgida de la necesidad material de protegerse” (Canudo, 1911, p. 2). Por otra parte, el urbanismo como “ciencia y teoría del establecimiento humano” (Choay, 1970, p.10). Hoy en día sabemos que esa simpleza de la necesidad ha mutado vastamente en el desarrollo histórico y expresivo de tales conceptos.

Como podemos evidenciar hoy en día en la obra *27 pisos para vivir e invertir*, históricamente se ha estudiado que desde los inicios del cine y la fotografía los

artistas han plasmado en sus imágenes la vida cotidiana de las ciudades, ya sea en las que viven o no. Tal es el caso del cineasta ruso Dziga Vertov en su obra *El hombre de la cámara*, donde desde su punto de vista, nos muestra la ciudad mediante un montaje métrico que da cuenta del ritmo de vida de las metrópolis, el flujo de los habitantes, y su movimiento, "la proyección de la ciudad a partir de sus calles inquietas, las nuevas relaciones de producción y procesos de consumo y los entornos arquitectónicos (...) establecen el punto de partida para la interrelación entre la ciudad y el cine" (Kale, 2005, p.2). Por otra parte la arquitectura y el urbanismo se han retratado de diversas maneras, tanto como exhibición, ya finalizada, por ejemplo, o también, en su proceso de construcción, a modo de propaganda, dependiendo de los diferentes intereses, se habían estado elaborando "películas hechas durante la construcción de un edificio, así como aquellas relativas a edificios ya terminados" (Kale, 2005, p. 7), es por esto que establecemos esta lógica entre cine como movimiento y ciudad en movimiento, percibiendo también la ciudad como una composición arquitectónica en si, es en obras como las de Vertov o Ruttman en *Berlín* (1927), donde hemos podido apreciar la realidad de los inicios de la vida moderna, desde múltiples puntos de vista.

De tal forma, surgió que "el creciente conocimiento sobre la importancia del cine como medio llevó a los arquitectos modernos a expresarse a través de los documentales" (Kale, 2005, p.6) y Álvaro Rivera es un claro ejemplo de esto. El cine tomó tal importancia y valor debido a su capacidad de alcance masivo de público, entre otras cosas, hecho que derivó en que "la mayoría de los arquitectos se involucraron profundamente en la producción fílmica. Otra razón de esta sintonía era la apropiada atmósfera del cine, tanto para la innovación técnica como para las investigaciones estéticas y las nuevas formas de experimentar el espacio" (Kale, 2005, p.5), por preferencia de los mismos arquitectos, se comenzó a dejar de lado los otros tipos de expresión artística, dependiendo de los fines de sus realizadores. Tales son las palabras de Kale, que históricamente analiza esta situación y nos señala que "la importancia del cine como un medio, que podía presentar la arquitectura moderna de una forma más eficiente que la fotografía, las exposiciones, las ferias y las revistas, estaba simultáneamente abriendo un camino para que la industria fílmica consumiera imágenes de arquitectura moderna para distintos propósitos" (2005, p. 7). Algo no muy lejano es lo que sucede en la obra 27 pisos para vivir e invertir de Álvaro Rivera, donde lo que vemos mediante la interdisciplinariedad, corresponde claramente a la captura de una zona geográfica en específico dentro de la ciudad de Santiago en la actualidad, desde una mirada y un punto de vista en concreto, plasmado cinematográficamente.

1.1 Pregunta de Investigación

¿En qué aspectos es posible dilucidar la relación entre ciudad en construcción y cine en la obra 27 pisos para vivir e invertir de Álvaro Rivera?

1.2 Objetivo General

Describir en qué aspectos es posible dilucidar el diálogo entre ciudad en construcción y cine en la obra 27 pisos para vivir e invertir de Álvaro Rivera.

1.3 Objetivos Específicos

1. Describir el discurso y el tratamiento formal del cortometraje elegido.
2. Identificar los aspectos técnicos que utiliza el autor para dar cuenta de su punto de vista frente a la construcción inmobiliaria en la ciudad.
3. Reconocer en qué elementos visuales se proyecta la promesa de progreso en la construcción inmobiliaria retratada en la obra.

Capítulo II

2. Marco Teórico

Antes de comenzar, debemos aclarar ciertas concepciones considerablemente relevantes para el posterior desarrollo de esta investigación. Primero que todo, al ser un estudio que se centra en el área de la cinematografía, y entendiéndose ésta misma como una práctica artística, partiremos exponiendo los principales planteamientos sobre cine y su estrecha relación histórica con la ciudad, además de describir cómo se ha relacionado esto con el urbanismo, y establecer los parámetros conceptuales bajo los cuales entenderemos estos términos en el presente estudio.
Para tales efectos trabajaremos con las observaciones que ciertos autores han elaborado sobre cine y urbanismo. Todo desde un punto de vista de una realidad en concreto, presentada en la obra de Álvaro Rivera.

2.1 Cine y la configuración de su discurso.

Las reflexiones sobre cine que se han hecho a lo largo de la historia son múltiples, y notaremos que existen estrechas relaciones entre ellas. En este texto, nos centraremos en lo que se ha hablado de cine desde la perspectiva de lo que es, cómo fue percibido en sus orígenes, y uno de sus principales objetivos.
El cine, en su nacimiento con los hermanos Lumiére y el cinematógrafo (1895), buscó siempre documentar la realidad y retratar el mundo. Así, “El cine (...) a través de su historia ha elaborando diferentes modos de interrogar y de representar el mundo” (Lorente, 2003, p. 56). Lo que es importante destacar, es que justamente en ese mundo en que nace el cine, es un mundo que está sufriendo importantes cambios y muy profundas transformaciones. En tal sentido, podemos afirmar que “El cine nace en los últimos años del siglo XIX, en un momento en la evolución de la urbe caracterizado por el tránsito de la metrópolis expansiva, un modelo de ciudad que prolifera fagocitando nuevos territorios, hacia la metrópolis vertical, la ciudad acumulación” (Lorente, 2003, p.59). Lo anterior provoca, que las percepciones y concepciones tanto visuales, distanciales y temporales de los individuos, vayan cambiando, de la mano como va cambiando también materialmente la ciudad. Se generan nuevas perspectivas, nuevas formas

de mirar, nuevos lenguajes. El contexto antes descrito, coincide en que “la expansión de la sociedad industrial produce el nacimiento de una disciplina que se distingue de las artes urbanas anteriores por su carácter reflexivo y crítico, y por su pretensión científica” (Choay, 1965, p.11). Por lo tanto, todo se enmarca en un entorno de complejos cambios técnicos, físicos y sociales. De esta forma, “El cine y la urbe han mantenido correspondencias y relaciones sintomáticas” (Lorente, 2003, p.57). Es decir, los lenguajes fílmicos tuvieron relación directa con los nuevos métodos comunicativos de la urbe, y como ya hemos mencionado, con sus formas de percepción. En relación a lo antes señalado vemos que se establece el signo y el símbolo, debido a los masivos estímulos visuales y sensoriales. De ese modo “La ciudad constituye un ecosistema denso, poblado de estímulos de signos, característicos de la época de la reproductibilidad técnica (...) el ojo se ve obligado a seleccionar” (Lorente, 2003, p.57). Es así como tanto en la visualidad y su representación en el montaje surge la “selección”, el autor nos habla de una cierta educación del ojo humano, que se ha dado por los nuevos lenguajes visuales de la sociedad. A la hora de hablar sobre la educación del ojo humano, Lorente nos explica que, consta de “movilizar la mirada y construir un nuevo tipo de observador que ya no está fijo, sino que actualiza un ojo variable, susceptible de moverse a través de una compleja y heterogénea planificación y de una organización” (2003, p.58). Vale decir, este ojo cinematográfico se adapta a la organización que se está dando en las ciudades, permaneciendo alerta frente a la urbanización, y siempre plasmando este contexto de movimiento constante, propio de la metrópolis. De manera que, la ciudad al fusionarse con lo audiovisual, se transforma en símbolo, en el sentido en que “La nueva dimensión espacio temporal que los lenguajes fílmicos introdujeron se hallaba íntimamente relacionada con las nuevas experiencias comunicativas y con las nuevas formas de percepción del ciudadano de la gran urbe” (Lorente, 2003, p.57). El fenómeno antes descrito, es claro ejemplo de la mecanicidad de las cosas, lo instantáneo y fluido de la comunicación.

Ya no hablamos de un sistema inmóvil o pausado que se pueda apreciar con calma, si no de la inmediatez que prima en todo el circuito social cultural de aquel entonces, y que por cierto, se ha desarrollado enormemente hasta la actualidad. Por circuito social cultural, entenderemos el transporte, los medios de comunicación, la producción, entre otros. Es por eso que se establecen estas nuevas experiencias, experiencias que el cine está muy atento a retratar. “El cine aborda la ciudad como una mirada que escruta y proyecta” (Lorente, 2003, p.60). Así pues, el cine en un comienzo simplemente indaga en la ciudad, la examina, la explora.

Si bien el cine es movimiento, es por todo lo anterior, que surge y se justifica la idea de la movilidad dentro del cine, y nacen las conocidas “sinfonías urbanas”. En palabras de Lorente refiriéndose al área cinematográfica, fundamenta que los conceptos de “Inventiva y movilidad son los rasgos esenciales de las realizaciones de directores como Ruttman, Vigo o Vertov, entre otros, conocidas como “sinfonías urbanas”.” (2003, p.59). Sinfonías urbanas como un recorrido visual por las ciudades acompañado de un ritmo musical.

Ahora bien, si hablamos de montaje y de sinfonías urbanas, un ejemplo claro de este movimiento es el cineasta Dziga Vertov, quien declara que “el cine es el arte de imaginar los movimientos de las cosas en el espacio” (Lorente, 2003, p.64). Para Vertov el cine consta de “usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo” (Lorente, 2003, p.66). Este universo de la rapidez, este caos de lo masivo, en su contexto de pleno desarrollo industrial.

Consecuentemente, Vertov trabaja el imaginario urbano en su cine, bajo sus propios principios del montaje, estableciéndolo como “la concentración y descomposición del tiempo, la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo (...) yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film” (Lorente, 2003, p.64). Lo que aquí sucede entonces, es un leve distanciamiento del objeto de observación, que sería la ciudad. Vertov la retrata pero, mediante el lenguaje del montaje, no de las palabras, y establece su discurso, sus propias reglas en cuanto al orden o la forma de su narración.

Como bien lo ha hecho Vertov, el hecho de que el cine haya estado fuertemente ligado a la ciudad, no quita que no hayan surgido otros planteamientos sugiriendo o criticando su carácter expresivo y artístico. De tal modo, en un período específico como lo fue el período entreguerras surge “un encendido debate acerca del estatuto artístico del cine,(...). Aparecen las primeras formulaciones del cine como medio de expresión artístico” (Lorente, 2003, p.60). Efectivamente podemos vislumbrar los atisbos que comenzaron a surgir, brindándole un carácter expresivo y artístico a las piezas cinematográficas. Esto es sumamente importante para la posterioridad y también para el presente estudio, comprendiendo como “Diversas teorías (...) tratan de aportar una definición del cine en tanto que medio de expresión a través del cual se manifiesta una personalidad, una estética, una cultura o una ideología” (Lorente, 2003, p.60). En otras palabras, el cine pasa a ser una expresión del sentir y del pensar.

Ahora bien, al hablar del cine como un arte es donde toma lugar la corriente futurista, debido a que “reclama el cine como un arte en sí mismo”, tanto en el

manifiesto como en la cinematografía futurista se establece claramente el rumbo que pretendían abordar con esta nueva herramienta expresiva, “los futuristas quieren un cine distanciado de la realidad, de la fotografía, de lo delicado y de lo solemne y proponen «liberar el cinematógrafo como medio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de un nuevo arte, inmensamente más amplio y ágil que todas las ya existentes» (...) una sinfonía poli expresiva” (Lorente, 2003, p.62). Para los futuristas el cinematógrafo no era cualquier elemento, era importante debido a sus principios, era el mejor método para expresarse y plasmar esta vida urbana e industrial, una máquina perfecta que representa el flujo y la inmediatez, un ejemplo en sí mismo de lo que era la nueva civilización. Vale recordar, las ideas de Canudo abordadas en el capítulo anterior, ya que tienen estrecha relación con lo que nos habla Lorente sobre los planteamientos futuristas, cuando Canudo se refiere al cine como un “ arte de síntesis total (...) recién nacido de la Máquina y del Sentimiento” (1911, p.1).

En concreto, habiendo mencionado ya el cine como un arte en sí mismo, y como un medio vivo de expresión frente a los nuevos lenguajes, continuaremos con las ideas de Bazin, pues es el concepto justamente de “lenguaje” el que aborda el autor al momento de hablarnos de cine. El lenguaje es un sistema de comunicación, un conjunto de signos o códigos consensuados que permiten la correcta expresividad y entendimiento de lo que se quiere comunicar. André Bazin, al hablarnos de cine, lo establece en sí mismo como un lenguaje gracias al montaje. Similar a las ideas de Vertov, Bazin destaca la importancia que tiene el montaje, y su forma, es decir, el cómo han sido organizados los planos, a la hora de querer comunicar las ideas. El presente autor entiende el montaje como “la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones” (1990, p.83). El cine se convierte en lenguaje y se diferencia de la fotografía, en el tratamiento, orden y ritmo de la imagen “El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” (Bazin, 1990, p.29).El rol de la cámara y del montaje ahora es el de la selección y/o eliminación de la imagen. Todo se transforma en un proceso selectivo, frente a los masivos estímulos de la urbe.

Ahora bien, dicho todo lo anterior y siguiendo en la línea del cine como lenguaje, abordaremos al autor Goyrgy Lukacs quien también percibe el cine como un lenguaje, pero esta vez como un lenguaje crítico. Lukacs nos reafirma nuevamente que, como ya hemos mencionado “no hay que olvidar que el cine, es una nueva forma de arte” (Lukacs, 1971, p4). Nueva, porque es lo último que surge entre todas estas formas de expresión, que venían trabajándose desde tiempos remotos. Nuevo además, porque no se hubiese podido dar, si las circunstancias no lo hubiesen permitido. Su invención es una consecuencia de lo que estaba

ocurriendo en la civilización occidental, en la historia de principios del siglo XX. Y al nacer, el cine, surge la exploración, la exploración del aparato, y también la exploración del montaje y sus posibilidades, el descubrimiento, desarrollo y estudio de estas nuevas técnicas, pues “para poder seguir un film debemos aprender su lenguaje” (Lukacs, 1971, p.11). En un sentido similar a lo antes señalado, podemos decir que se aborda el cine como lenguaje crítico pues en palabras de Lukacs “El film(...) tiene el deber de representar los aspectos positivos y negativos de la sociedad, y, cómo en ese plano puede tener un relieve esencial, debe lograr que el hombre de la calle reflexione atentamente y con cuidado” (1971, p.14). Entiéndase tanto hombre como mujer o cualquier persona habitante de la urbe.

Para Lukacs no sirve sólo retratar, si no que lo que se retrate, debe ser sustento en contenido, “nuestro cine tiende ahora a ocuparse de nuevos elementos, de los nuevos sentimientos humanos por ejemplo, y las formas de expresar las relaciones humanas y en ese aspecto trae nuevos medios de expresión a nuestros problemas reales” (1971, p.4). Los planteamientos, sobre las realizaciones cinematográficas se basaban entonces en “confrontar el cine con la realidad urbana, para llegar más allá de las apariencias de la percepción inmediata y cotidiana” (Lorente, 2003, p.60). El cine puede ser un espejo, un punto de encuentro de críticas, una idea primordial sobre algo, que posteriormente detone, diálogos, críticas, observaciones o reflexiones al respecto de lo que se aborde. En ese sentido Lukacs dice “no creo que una obra de arte, y en particular un film, tenga que responder necesariamente a las interrogantes que plantee” (1971, p13). Para Lukacs, otro de los objetivos primordiales del cine era la reflexión, generar preguntas que no necesariamente tengan que ser respondidas en la obra misma, sino que surjan inquietudes y variadas respuestas en quien lo observe. De esta forma, “Si un film, como obra de arte, ha logrado hacer que la gente reflexione seriamente sobre una situación del pasado o del presente, ha logrado su objetivo” (1971, p.13).

Como hemos podido observar el cine ha tenido miradas, que han mutado a lo largo del tiempo y se han ido complementando unas con otras. Para efectos de esta monografía, entenderemos cine como mencioné al comienzo de este marco teórico, según como se ha percibido en sus orígenes, qué es para ciertos autores, y uno de sus objetivos. En tal sentido, hemos deducido que el cine ha nacido como un reflejo de la sociedad y ha estado siempre ligado a la urbe, y a los cambios de la ciudad, registrándola, en un comienzo, sin mayores pretensiones. Posteriormente las variaciones en el discurso cinematográfico y teórico se hicieron presentes sobre todo en los planteamientos futuristas, quienes iniciaron los discursos sobre el cine como un arte y como una expresión. Este arte, establece

un lenguaje propio basado en el montaje, es decir, el orden y tiempo de las imágenes en secuencia, un lenguaje, que se explora, y que es apto para manifestar las visiones de este mundo contemporáneo en constante metamorfosis, este lenguaje, pasa a ser un lenguaje crítico, que se distancia, observa, y plasma, con cierta ironía, la vida urbana, y los intereses de quien realiza y quien observa.
Todo esto provoca, que nazca el objetivo de la reflexión, no hablamos de sólo documentar, si no que de generar diálogos, y hablar críticamente, que surjan ideas al respecto, que quien observe, se cuestione sobre su diario vivir, y sobre el estilo de vida que se ha implementado en aquel contexto.
Como podemos ver, no es algo tan distante a lo que sucede hoy en día, si bien el cine continuó sus mutaciones a lo largo de la historia, hasta la postmodernidad, siguen los ideales de la reflexión. Generar contenido que se mantenga en el tiempo, que permanezca en la mente de las personas y genere una reflexión, siendo el cine una ventana hacia otros mundos, realidades y visiones. Generador de perspectivas, posturas, críticas y sensaciones. Percibir el cine como expresión de lo que sentimos, de lo que pensamos, de lo que vemos, lo que queremos comunicar, permitiéndonos carecer de palabras.

2.2 Urbanismo. Entre la arquitectura y la ciudad.

Dicho todo lo anterior comenzaremos a hablar sobre el concepto de urbanismo según las ideas de Lorente, Choay, y Sica. Además, aclararemos levemente su importante diferencia con la arquitectura, y cómo estos conceptos se relacionan directamente con la ciudad.
En tal medida explicaremos que arquitectura y urbanismo, no son lo mismo, la arquitectura por un lado, se refiere a las unidades edificadas que constituyen las ciudades. Es decir, cualquier construcción o edificación, ya sea pública o privada, en la cual podamos habitar o transitar, y se encuentre claramente limitada por una fachada. También podemos denominar arquitectura al diseño de la construcción. Canudo además señala a modo de síntesis que “las formas en el Espacio son fundamentalmente Arquitectura” (1911, p. 2). Por otra parte, el urbanismo lo que hace es establecer una visión global de la ciudad, estudiar la arquitectura en su conjunto y organización general. Es decir, el orden de todos los elementos que caracterizan una ciudad, considerando los espacios tanto libres como cerrados, la relación entre ellos y tomando precauciones de que no transgredan las normativas reguladoras. De una forma similar lo explica Sica cuando dice “Si las disciplinas de organización de conjunto del espacio se forman y se instituyen proyectando

técnicas más refinadas y flexibles de control de los procesos de reestructuración productiva y, por ende, de la dinámica de crecimiento urbano, la Arquitectura, por su parte, ha de confrontarse directamente con la ciudad industrial" (1981, p.81). Es así como concluimos que no es lo mismo proyectar y diseñar una de las tantas piezas que conforman la ciudad, que trabajar sobre la organización de la ciudad entera.

Habiendo esclarecido ya ambas diferencias, nos introduciremos en lo que ha expuesto Lorente en cuanto al concepto de urbanismo.

Primero que todo el autor nos sitúa en un marco previo al urbanismo, y nos explica que el contexto del pre-urbanismo estuvo marcado por el inevitable crecimiento demográfico. Frente a esto, surge la necesidad de ordenar las ciudades y asentamientos. De esta forma, al hablar de humano y urbanismo, cita a Jay Ruby (1980), estableciendo "que estamos empezando a asumir que los seres humanos construyen e imponen su sentido al mundo, son creadores de orden" (Lorente, 2003, p. 56). No podemos negar que dichas acciones, de imponer orden, no son nuevas en el comportamiento humano, se han presenciado en diversos grados y contextos. En esta ocasión, lo podemos percibir como la necesidad de mantener bajo control la organización de un conjunto de edificaciones, pertenecientes a un poblado.

Por otra parte, Choay al hablarnos de urbanismo, para efectos de su publicación, se ve en la necesidad de determinar el significado del concepto, explicando que ha sido un término un tanto ambiguo. Es así, entonces, que se refiere temporalmente al momento en que se acuña el concepto declarando que "la palabra «urbanismo» es reciente. G. Bardet sitúa su aparición en el año 1910. El diccionario Larousse lo define como «ciencia y teoría del establecimiento humano»" (Choay, 1970, p.10). Como se puede notar, Choay nos señala las primeras observaciones teóricas del urbanismo. Si tomamos en cuenta la definición que establece el diccionario Larousse sobre urbanismo, podemos notar que a diferencia de la aparición del concepto, como lo ha señalado Bardet, el establecimiento humano no es algo que se ha dado desde principios del siglo XX, sino que mucho antes. Podríamos afirmar que desde la historia de la humanidad, las civilizaciones tanto sedentarias como nómadas se han establecido y han organizado sus asentamientos, en pro de su desarrollo y su producción, pero no existía el término específico para referirse a dicha práctica.

Las palabras propias de Choay sobre el urbanismo no están muy lejos de lo que ya hemos mencionado. Éste nos dice que el urbanismo se establece en el siglo XX, como una necesidad de ordenar, explicándonos que "el urbanismo quiere resolver un problema (la ordenación de la ciudad maquinista) que se planteó mucho antes de su creación, en las primeras décadas del siglo XX" (1970,

p.11-12). Como hemos podido observar, las ideas exhibidas se condicen unas con otras. De esta forma cerraremos destacando los principios que trazarán una línea importante en el desarrollo y tema principal de la presente monografía.

Éstos intereses radican en la ciudad moderna y como su composición urbanista se retrata en el cine, lo cual nos lleva a una única respuesta. El urbanismo se relaciona con la ciudad en el sentido en que pretende ordenar la ciudad, y tal organización de la urbe, junto a su evolución, han sido siempre expresadas en el cine, con su respectivo lenguaje.

De tal forma los conceptos recién abordados, se emplearán, en el presente estudio, bajo los parámetros ya esclarecidos.

Capítulo III

3. Marco Metodológico

Como ya bien sabemos, el presente escrito aborda una investigación en artes. Investigación que tomará un carácter cualitativo ya que presenta la notoria característica de comenzar desde un planteamiento más abierto que luego se va condensando hacia un hecho particular que dará pie a nuestro tema de investigación.
Por otra parte, hablamos de un proceso que analiza una realidad subjetiva particular, que da cabida a la libre interpretación tanto de quien investiga como de quien percibe esta investigación.

3.1 Enfoque de Investigación

Para avalar que la presente investigación es de carácter cualitativo nos basaremos en las afirmaciones que aborda Hernández, Fernández y Baptista en su escrito “Metodología de la Investigación”.
Una de ellas, es que “los estudios cualitativos pueden desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos” (Hernández et al., 2014, p.7) De esta forma lo cualitativo nos permite avanzar con un horizonte no tan definido, vale decir, no presentamos nuestra investigación con una única hipótesis comprobable, si no que más bien, abordamos una visión subjetiva en cuanto a un hecho concreto, que en este caso, sería la construcción inmobiliaria en la ciudad de Santiago, y de esta manera la investigación va avanzando y adquiriendo forma en el transcurso, añadiendo además que nuestra investigación no culmina con el estudio y verificación de datos específicos, nuestra investigación queda abierta, y disponible a diversas interpretaciones sobre el hecho en particular ya mencionado.
De esta forma Hernández et al. (2014) plantea que “la inmersión inicial en el campo significa sensibilizarse con el ambiente o entorno en el cual se llevará a cabo el estudio” (p.8). Es así como nos inmiscuimos en un entorno que nos da pie a interpretaciones y sensibilidades personales que culminan en este estudio en artes. La interpretación sobre la construcción será nuestro pie inicial, dentro de esta investigación.
Por otra parte algo que hemos identificado en el proceso de este estudio es la idea del retorno: “En la investigación cualitativa a veces es necesario regresar a etapas

previas" (Hernández et al., 2014, p.8). Es así como podemos avanzar y volver atrás una y otra vez en los temas, complementandose cada vez con los nuevos descubrimientos que surgen en el proceso de investigación, así mismo lo dice Hernández et al. (2014) cuando escribe que la investigación "puede complementarse en cualquier etapa del estudio" (p.8) Para eso disponemos de variada literatura que aporta y complementa, e indagamos de manera dinámica permitiéndonos ejercer "un proceso más bien "circular" (Hernández et al., 2014, p.7).

Ahora ya entrando en las características de una investigación cualitativa citaremos a Hernández et al. (2014) nuevamente ya que establecen que la investigación cualitativa "plantea un problema, pero no sigue un proceso definido claramente. Sus planteamientos iniciales no son tan específicos (...) no siempre se han conceptualizado ni definido por completo" (p.8) Lo anterior mencionado concuerda con las afirmaciones de Salinas que hemos mencionado en el capítulo primero de este estudio, donde establecemos el hecho de que la investigación en artes y sobre todo en cine, y en cine chileno, es un campo que no está definido, en sus propias palabras podemos decir que "recién se está descubriendo al cine como un fértil campo de estudios" (Salinas, 2009, p.271), es decir lo percibe como algo nuevo, que está recién surgiendo o que se está recién cuestionando la crítica e investigación en cine como tal, porque desde sus orígenes el cine en Chile ha apuntado a otros intereses que no tienen mayor relación con lo crítico "La orientación general de la oferta académica se encuentra dirigida al mercado (...) y no con ámbitos reflexivos o ligados a la investigación", es así como deducimos que quien investiga "comienza examinando los hechos en sí y en el proceso desarrolla una teoría coherente para representar lo que observa (Esterberg, 2002)" (Hernández et al., 2014, p.8). Partimos desde lo macro a lo micro, desde la ciudad y su relación con lo cinematográfico hasta llegar al hecho en particular de la construcción inmobiliaria masiva en la comuna de Estación Central.

De esta forma, observamos la ciudad y vemos lo que acontece, su construcción y representación. Luego nos preguntamos sobre su relación y representación visual desde diferentes aspectos, pero mayormente en ámbitos audiovisuales. En este caso no necesariamente debemos probar una hipótesis si no que éstas van surgiendo a medida que se va dando nuestra investigación en artes.

La investigación cualitativa consta primero que todo en "obtener las perspectivas y puntos de vista" (Hernández et al., 2014, p.8) Perspectiva visual, emocional y filosófica sobre la construcción de la actual ciudad de Santiago, desde la perspectiva de Álvaro Rivera, observable en la obra 27 pisos para vivir e invertir.

Nuestra preocupación en esta investigación radica en las "vivencias de los participantes (...) sentidas o experimentadas" (Hernández et al., 2014, p.8)

experiencias personales de quienes habitan la metrópolis Santiaguina que en la obra se dejan ver claramente.

Por otra parte es importante destacar lo siguiente “Patton (2011) define los datos cualitativos como descripciones detalladas de situaciones” (Hernández et al., 2014, p.9) En nuestro caso, es la descripción desde un punto de vista personal sobre lo que es la construcción, como invasión, en un hecho concreto, en un lugar en concreto que se vislumbra en un período en particular de la última década. Hecho que se ha generado por consecuencia de diversos factores sociales, económicos y demográficos.

Por lo tanto, lo que hacemos en esta investigación es una revisión detallada de un documento audiovisual, evaluando el desarrollo de los sucesos en el film, y aquí haré una leve acotación, el autor en el texto, escribe “desarrollo natural de los sucesos” (Hernández et al., 2014, p.9) más en esta investigación en particular, la cualidad de naturalidad no representa lo que estamos investigando, si bien se entiende que el autor utiliza el adjetivo de “naturalidad” para referirse a un acontecimiento que sucede sin participación activa de personas, lo consideraremos un eufemismo ya que aquí, hablamos de un desarrollo industrial, no natural, con una ideario de progreso forzado.

3.2 Tipo de Estudio

Como ya hemos mencionado nuestra investigación aborda un campo que no está definido, es por eso que la estableceremos en una primera instancia, como un estudio exploratorio que investiga un acontecimiento poco abordado que se da en una relación en particular entre lo cinematográfico y lo urbanista. Así como plantea Hernández et al. (2014) “Los estudios exploratorios se realizan cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes (...), o bien, si deseamos indagar sobre temas y áreas desde nuevas perspectivas” (p.91).

Sucede que el campo del cine chileno, sí se ha abordado antes, de hecho tiene numerosos escritos, pero desde diversas áreas, no desde el cine mismo, es por eso que planteamos que la investigación en artes pero por sobre todo en cine, es escasa. En este caso, la mixtura entre cine y arquitectura es un campo poco desarrollado y poco abordado en nuestra geografía. Aunque cabe destacar que en los últimos años se han levantado espacios e instancias de investigación, exhibición, y diálogo que fusionan el arte del cine y la arquitectura como lo es el

Arq Film Fest, por ejemplo. Aún así dentro de todo el campo del arte y del cine que se da en este territorio, sigue siendo la mínima parte que aborda estos temas. Es por eso que nuestra investigación toma lugar de forma exploratoria desde una nueva perspectiva, ya que en cuanto al valor de un estudio exploratorio Hernández et al. (2014) señala que se emplean o son necesarios para "llevar a cabo una investigación más completa respecto de un contexto particular, indagar nuevos problemas" (p.91). En nuestro caso, el contexto particular en el cual nos situamos, es de la construcción inmobiliaria masiva vislumbrada fuertemente en la ciudad de Santiago en los últimos años, por lo mismo, podríamos atrevernos a decir que es un problema nuevo, ya que hablamos de que se instaura una arquitectura no vista antes, o si bien se había vislumbrado, esta vez sus particularidades se llevan al extremo poniendo en jaque a la vez, el dilema del "buen vivir". Eso es lo nuevo, eso es lo que se presenta y lo que investigamos en la obra *27 pisos para vivir e invertir*, la representación visual de un cuestionamiento sobre la calidad de vida en esta nueva arquitectura que se instaura masivamente en Santiago, y que se representa cinematográficamente mediante variados dispositivos audiovisuales, ya que por lo demás, el cine, tampoco había cuestionado tales primicias tan explícitamente con anterioridad. Acá no precisamos explicar los antecedentes del porqué se da esta situación, ni el cómo hemos llegado a este punto de supuesto progreso, lo que buscamos es describir este proceso y explorarlo mediante lo cinematográfico.

Como mencioné con anterioridad, exponemos que esta investigación toma un carácter exploratorio, pero en una primera instancia, ya que como bien dice nuestro objetivo general en relación a la pregunta de investigación, lo que queremos es describir los aspectos bajo los cuales podemos dilucidar el diálogo entre ciudad en construcción y cine en la obra ya mencionada. Es por eso que primero precisamos adentrarnos en el tema mediante una instancia exploratoria para luego llegar a lo que es la descripción de los acontecimientos.

A modo general, podemos establecer según Hernández et al. (2014) que un estudio descriptivo "Busca especificar propiedades y características importantes de cualquier fenómeno que se analice. Describe tendencias de un grupo o población" (p.92).Es por eso que durante la etapa de nuestro análisis, siguiendo los consejos de Ángeles López, uno de los elementos principales es, justamente destacar, o más bien especificar, las características audiovisuales importantes, presentes en el film, que nos den paso a descubrir el argumento dentro de la obra mediante los dispositivos narrativos y la relación entre cine y ciudad ahí presente.

3.3 Definición de la Muestra

Llega la instancia de declarar por qué la película puede sernos útil como muestra, pero primero habría que interrogar el significado de este concepto. Como declara Martínez-Salgado la selección de una muestra está estrechamente involucrada con el "propósito del estudio, de lo que resulta útil para lograrlo, de lo que está en juego, de lo que lo hace verosímil, y en última instancia, incluso de lo que es posible" (2012, p.616). Considerando que el estudio que estamos realizando es una investigación en cine, cabría la posibilidad de plantear que analizar una obra audiovisual específica es una elección acertada puesto que para hacer un estudio en el arte cinematográfico, analizar algo ajeno a la obra sería inadecuado ya que "para poder juzgar si una muestra es adecuada hay que conocer el contexto del estudio." (Martínez-Salgado, 2012, p.616). Contexto que solicita interrogar a *27 pisos para vivir e invertir* en busca de la información que esta pueda otorgarnos por medio de sus aspectos que le son propios como pieza audiovisual tales como la imagen y el sonido. Factores que se privilegian pues están ligados al conocimiento propio de quienes elaboran esta investigación.

En otras palabras, sería cuestionable por ejemplo que un estudio como el que aquí toma lugar se ocupara únicamente de las características arquitectónicas del sector registrado, puesto que la arquitectura no es el desempeño de quien se educa en cine y viceversa, sería inadecuado que una persona dedicada a la arquitectura pretendiera, sin mayor conocimiento, analizar la obra escogida desde una perspectiva audiovisual. Para la arquitectura sería más provechoso quizá visitar en primera persona los espacios referidos en busca de la problemáticas que le puedan generar un estudio de interés. Asimismo, para quien pretende analizar la obra *27 pisos para vivir e invertir* resultaría del todo inconveniente quedarse con una visita al espacio mismo prescindiendo del metraje a indagar.

Sin embargo, la elección de la obra en específico podría ser cuestionable por la arbitrariedad que implica. Martín-Crespo y Salamanca indican que a causa del "pequeño tamaño muestral una de las limitaciones frecuentemente planteada con relación al enfoque cualitativo es que la representatividad de los resultados se pone en duda" (2007, p.1). La elección de una obra única podría presentar problemas en un escenario de investigación por su simplicidad, pero contrario a esta suposición las investigadoras aseveran que se debe "tener en cuenta que el interés de la investigación cualitativa en ocasiones se centra en un caso que presenta interés intrínseco para descubrir significado o reflejar realidades múltiples, por lo que la generalización no es un objetivo de la investigación" (2007, p.1). En otras palabras, la elección de una obra por el atractivo que presenta para su análisis es suficiente para realizar una investigación acerca de *27 pisos para*

vivir e invertir. Esto debido a que la obra misma cumple con los requisitos que han motivado la investigación, es decir, explorar ese paralelo entre el cine y la ciudad como asentamiento humano luego organizado por el urbanismo. Asimismo como se ha mencionado antes, la herramienta cinematográfica, la cámara en sí desde su surgimiento ha captado el desarrollo de la urbe problematizando la misma, función que se le puede atribuir a la pieza escogida justificando su elección que trasciende a la intención probable del realizador, buscando lo que la materia misma de la obra puede decirnos como fuente de información.

3.4 Técnica de Investigación

La búsqueda de un método para extraer esa información probable contenida en una obra es fundamental para concretar los intereses de un estudio desde el cine, puesto que es en la pieza audiovisual donde se concentran los esfuerzos y los conocimientos que motivan su análisis que en este caso es exploratorio a la vez que descriptivo. Debido a las exigencias autoimpuestas para concretar un estudio en cine es que la manera en que se analizará *27 pisos para vivir e invertir* será confeccionando una ficha de desglose donde se describirán secuencias que resulten importantes para referenciar las premisas y problemáticas abordadas en la fase exploratoria de nuestra investigación.
Con este motivo haremos uso de la tabla de análisis de la página n°60 sugerida por Aumont y Marie del texto *Análisis del Film*. Aún así como lo sostiene López, mantendremos la idea de analizar una secuencia y no así un plano, de esta forma haremos una fusión generando así una tercera tabla que consta de las características necesarias para el análisis de la obra escogida, mantendrá la secuencia como matriz de análisis pero fusionada con los ítems que componen la tabla propuesta por Aumont y Marie. De este modo, en vez de planos o escenas, se describirán secuencias específicas del material en concreto estudiado, o sea, la obra escogida. La intención de esto es dar a la investigación una plataforma para "asegurar una disposición física clara que ayude (…) en su tarea analítica" (López, 2003, p.279). Es pues que este documento servirá para estructurar técnicamente el análisis.
Nuestra tabla de análisis será reforzada por instrumentos descriptivos y citacionales de los cuales nos hablan Aumont y Marie (1990, p.55), teniendo en consideración por ejemplo instrumentos citacionales directos del film, como lo serían los fotogramas, que nos permiten explicar y ejemplificar nuestro análisis, y "estudiar los parámetros formales de la imagen" (Aumont y Marie, 1990, p.85). Debemos tener presente también que si bien fragmentamos para analizar, no hay que olvidar que estamos frente a una obra completa, que cada sección se condiciona con la totalidad del film. En este caso, cada secuencia da pie a la secuencia y concepto siguiente

De tal forma, describiendo la obra por medio del documento se hará un desglose ordenado de *27 pisos para vivir e invertir*. En consecuencia el "objetivo del análisis argumental y cronológico que llevamos a cabo es el de determinar la singularidad de la película y, dentro de ella, de sus secuencias, esto es, describirla por sí misma como un discurso autónomo" (López, 2003, p.294). Lo que se condice con la intención de explorar la obra en su calidad de objeto audiovisual trascendiendo de su relación autoral.

Por otro lado, López advierte que un análisis exhaustivo podría resultar engorroso para quien investiga a su vez que llevaría a explorar segmentos que pueden ser prescindibles y sin mayor importancia para lo que se pretende extraer de la obra estudiada, por ello "lo más aconsejable (…) es el efectuar, tras haber visionado todo el filme, un análisis episódico o, preferentemente, un análisis secuencial del mismo" (López, 2003, p.266). Por tanto, en vista y considerando que la obra escogida no es específicamente narrativa y carece de una separación definidas por escenas es que en nuestro caso específico un análisis secuencial podría constar desde la descripción de un segmento de planos montados cuya yuxtaposición pueda parecernos de interés, hasta un plano en específico o inclusive un fotograma de la pieza que evidencie el paralelo entre cine y espacio urbano en este estudio sugerido.

Capítulo IV

4. Análisis

Para dar pie a nuestro análisis haremos un breve resumen de la obra *27 pisos para vivir e invertir*, a modo de contextualización.
El cortometraje comienza con un plano general de la fachada de un liceo, lugar importante para el posterior desarrollo de la historia. Álvaro Rivera, quien nos narra ha egresado de ese establecimiento educacional el año 2006, y ha vuelto en una especie de "visita" por su antiguo colegio y barrio, luego de varios planos contemplativos del liceo y sus rincones, todo de la mano de una voz en off que nos cuenta viejas hazañas, la sorpresa es mayor al notificarse la presencia de un enorme edificio en construcción que se divisa justo al lado del establecimiento desde una de las salas de clases, es ahí cuando la voz en off nos comienza a relatar la situación actual en la que se encuentra el liceo, ha sido vendido, y lo van a demoler, al igual que muchas otras viviendas o antiguas construcciones del lugar. Sin querer adelantar más, es en este punto, donde damos paso a las siguientes secuencias que conforman nuestro análisis, las cuales abordaremos más profundamente.

4.1 Ficha Técnica

Título: 27 pisos para vivir e invertir
Dirección: Álvaro Rivera
País: Chile
Año: 2018
Duración: 09:10
Género: Cortometraje Documental
Descripción: El retorno al lugar de los recuerdos se hace presente en esta obra, pero para desgracia de quien narra, el lugar ha sufrido modificaciones y ya nada es lo mismo que antes. *27 pisos para vivir e invertir* es un paseo por un antiguo barrio céntrico de la ciudad de Santiago, que a causa de la masiva construcción inmobiliaria, ha ido desapareciendo con el paso de los años, y perdiendo todo vestigio de lo que alguna vez fue.

4.2 Análisis secuencial

Como mencioné con anterioridad en el apartado de la Técnica de Investigación, a partir de los planteamientos de Aumont y Marie, y López, hemos generado una tercera tabla de análisis. Partiendo por la premisa de López de que analizaremos secuencias del film y según el cuadro descriptivo propuesto por Aumont y Marie, en nuestra tabla de análisis de la obra 27 pisos para vivir e invertir, incorporaremos la duración y descripción de la secuencia, además de la cámara y sus valores de plano en cuanto a lo que es la banda de imagen, y por otra parte integraremos lo que son las voces, ruidos y música, o sonido ambiente en cuanto a la banda de sonido.

Para efectos de este análisis definiremos una secuencia como “sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa” (Aumont y Marie, 1990, p.63). De tal forma entonces, en cuanto a la segmentación, utilizaremos, como señalan los autores, un criterio de organización bajo un orden temático (1990, p79). Es así como nos referiremos detalladamente a cuatro secuencias del film, definidas cada cual, bajo un concepto común, siendo estos *liceo - barrio - texturas - construcción,* en un orden cronológico de aparición.
Al no ser la obra escogida una ficción de carácter narrativa, hemos agrupado los planos bajo conceptos en común, siendo éstos de carácter temático y principalmente visual.
Generalmente nuestro análisis constará de instrumentos descriptivos, que como la palabra lo dice, describirán objetivamente parámetros de la secuencia, al igual que instrumentos citacionales que incluyen fragmentos del film y fotogramas, que nos serán útiles para la ejemplificación de nuestro análisis.

4.2.1 Primera Secuencia

Liceo

1

2

3

4

5

El cortometraje parte situándonos en el liceo Ruiz Tagle, antiguo establecimiento educacional del cual egresó el realizador. A modo de introducción, se realiza una leve presentación del lugar y su relación con quien narra. Desde ahí la información es sobre el liceo en sí, su importancia y antigüedad. adjetivos que se dejan ver mediante el guión y los hechos que Álvaro Rivera nos relata mediante el recurso de voz en off, todo acompañado de planos fijos contemplativos. Entramos al liceo, desde el min 3 podemos apreciar la vista desde la ventana de una sala de clases, y ahí se nos muestra inmediatamente lo que desde dentro se ve , la realidad y el paisaje de la comuna, edificios en proceso de construcción. Es así como en el fotograma n°1 vemos sólo un edificio en construcción, luego en el fotograma n°2 podemos apreciar lo que es el interior de una sala de clases y su mobiliario

correspondiente, es en este punto donde nos damos cuenta que la construcción que se señala en el fotograma anterior corresponde a la vista desde la sala de clases, y los fotogramas siguientes nos dan cuenta que la construcción es algo que está directamente alrededor del establecimiento educacional, que limita con su estructura, y por ende, compone la mayor parte de la visualidad y amenaza la tranquilidad y el silencio del recinto.

La escena aquí presentada transita entre el interior y el exterior de la escuela constantemente, marcándose mediante el valor de los planos la fuerte contraposición visual y material de lo ya existente en el entorno, en comparación a las nuevas construcciones inmobiliarias. Ello queda evidenciado a partir del minuto 3:00 de la obra donde se nos presenta la invasión visual de la construcción y su gran diferencia en cuanto a las dimensiones de ambas estructuras.

A continuación en la tabla de análisis podemos apreciar aspectos técnicos de la secuencia.

Duración	**Descripción**	**Cámara**	**Voz**	**Ruidos+ Música**
1 min (02:54-03:56)	Introducción a la comuna mediante la presentación del liceo y su relación tanto con el realizador como con el entorno, a modo de contextualización.	-PM y PG -Frontal y contrapicado -Fijo.	*Off / "egresé el 2006 en plena época de movilizaciones estudiantiles (...) me contaron que una inmobiliaria llegó a ofrecer 70 UF por metro cuadrado para construir una torre de departamentos (...) este es su último año, a partir de 2019, el colegio se cambia de lugar".*	Sonido ambiente de construcción

Ahora bien, el análisis y descripción anterior, lo podemos complementar con el presente recuadro. En él podemos percibir técnicamente como mediante el uso de planos frontales y contrapicados el autor nos devela un punto de vista claro frente a lo que es la construcción inmobiliaria en la ciudad, el contrapicado en cine suele utilizarse para denotar algo que tiene mayor poder, fuerza, o magnitud, ya sea física o emocional, de esta forma, la cámara, nos señala claramente dos dimensiones espaciales dentro del encuadre, el colegio y la sala de clases en un plano frontal, y los edificios en un plano contrapicado (a excepción de la vista desde la ventana) que marca la diferencia de tamaño de ambas infraestructuras, es la primera comparación arquitectónica que se nos presenta en la obra.

El autor aquí toma una decisión política que trae consigo un significado intrínsecamente potente, es una decisión que va más allá de los ámbitos de producción o de presupuesto, es algo que tiene que ver con el punto de vista. Toda toma de decisión estética trae consigo inherentemente un significado, ya que existen diversos métodos que se pudieron haber utilizado a la hora de registrar los edificios en esta secuencia, pero no fue así, ya explicamos el significado del plano en el párrafo anterior, y lo que aquí hay es una intención mediante la cámara de captar la visión y punto de vista de cualquier transeúnte, que camine por estas veredas.
Hasta el momento, en esta secuencia no nos adentramos aún en lo que es la construcción en sí, pero sutilmente mediante el recurso auditivo, podemos advertir que hay trabajos en los alrededores.

4.2.2 Segunda Secuencia

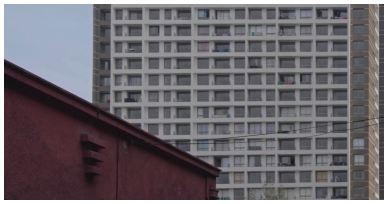
Barrio

1

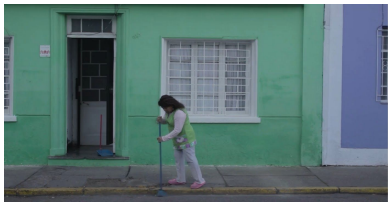
2

3

4


5

6


7

8

9

En la secuencia anterior, la entrada al liceo es una herramienta para situarnos y contextualizarnos con el entorno. En el caso de la secuencia actual, mediante el salto desde la sala de clases por la ventana hacia afuera, nos encontramos ya, in situ en las calles del barrio, en un barrio promedio de la comuna de Estación Central, esta secuencia comienza como podemos observar en el fotograma n°1, con un plano medio de la fachada de dos casas, para posteriormente dar pie a un plano más amplio donde podemos observar como se asoman justo detrás, un gran edificio habitacional en proceso de construcción aunque ya casi finalizado, y otro

al lado izquierdo, un poco más lejos que se encuentra terminado y habitado. De aquí en adelante la obra se centrará en lo que es el barrio, el liceo que nos presentan en un comienzo, es parte de este barrio, este barrio que está siendo invadido, invasión que explicaremos más adelante en el desarrollo de la secuencia 4. A modo general los planos nos muestran las calles y fachadas antiguas de este barrio y como va mutando poco a poco, una que otra persona se asoma en el encuadre, pero no se detiene ahí, pues lo importante no es la presencia humana en la zona, sino que la presencia inmobiliaria, la presencia constructora, y como ésta se contrapone al barrio, a sus colores, sus graffitis, sus tamaños, sus rincones.

Duración	**Descripción**	**Cámara**	**Voz**	**Ruidos+ Música**
1 min 12 seg (03:56 - 05:08)	Paseo por el barrio, sus calles, sus colores y sus habitantes.	-PG -Frontal -Fijo	*off* / *"Volví para despedirme, pero el barrio no me reconoció"*	Sonido ambiente de construcción

Podemos apreciar en esta secuencia que lo planos son en su totalidad frontales, seguimos con la idea del punto de vista desde el transeúnte, por lo cual no necesitamos observar hacia arriba, ya que lo que vemos en el barrio, en las calles son viviendas de un piso, no 27.

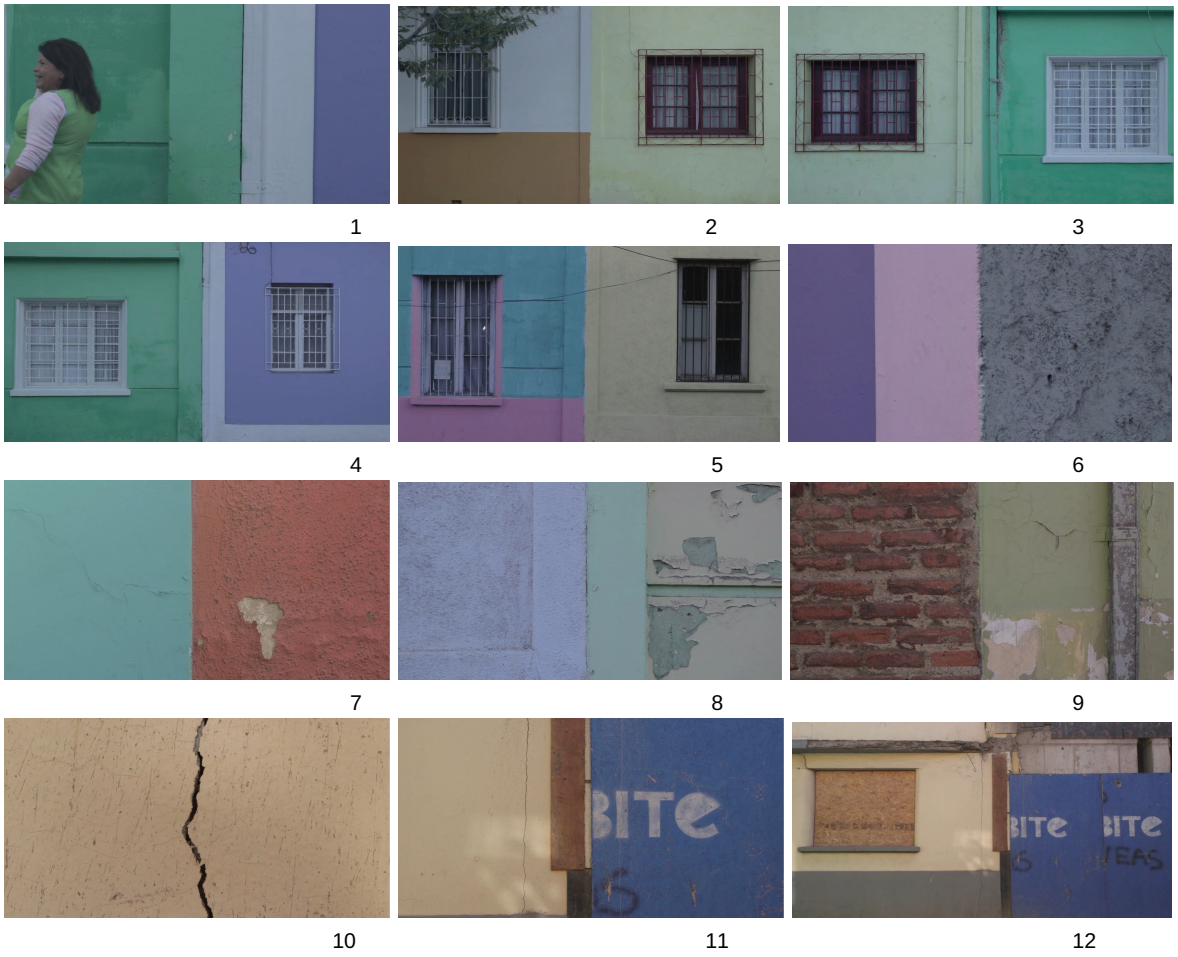
En esta ocasión nos enfrentamos a dimensiones distintas que en la secuencia anterior, y aquí lo que la cámara hace mediante planos frontales y generales, es acercarnos a este barrio, nos lleva en un paseo por sus pasajes por las fachadas, por el arte de sus paredes, sus colores diversos, su cotidiano. Aunque, algo importante de mencionar en este punto, es que mediante los planos generales del barrio podemos percibir en una imagen lo que son los edificios por sobre la casas comunes. No necesitamos hacer contrapicados, aquí se demuestra que aunque miremos simplemente hacia el frente, la magnitud de estos edificios en construcción es tan grande que de todas formas siempre son visibles, siempre se asoman por sobre los techos, por sobre los árboles. Algo similar a lo que ocurre en la secuencia anterior con el colegio, siempre están presentes, acechando este lugar, multiplicándose poco a poco, y acercándose a nuestros ojos, invadiendo nuestra visión.

Entrando a lo que es la banda de sonido, es necesario destacar que la voz en off del realizador que se hace presente en esta secuencia es un signo clave para hacernos saber la postura que sostiene el realizador frente a la construcción inmobiliaria. "*Volví para despedirme, pero el barrio no me reconoció*", acompañado del constante sonido de la construcción en proceso, sonido que no cesa jamás a lo largo del cortometraje. "*Volví para despedirme",* volví, como bien sabemos el realizador ya había estado ahí con anterioridad y posee una historia pasada muy cercana con aquel barrio, para despedirse, ¿de qué necesita despedirse? ¿quién o qué es lo que se va? He ahí la respuesta, lo que se va pues, es el barrio mismo,

el barrio que habita en la memoria del realizador, ese barrio se está alejando poco a poco se está olvidando y ya no reconoce a quienes en algún momento acogió.

4.2.3 Tercera Secuencia

Texturas



En la secuencia anterior entrábamos en el barrio, a sus calles, a sus colores, a sus habitantes, en esta ocasión, nos acercamos un poquito más, desde la calle damos un paso hacia la vereda y observamos en detalle lo que son las texturas del lugar. En esta tercera secuencia, mediante el lenguaje cinematográfico la cámara nos muestra de manera meticulosa y simbólica, el gran contraste y la problemática que aquí acontece.

Como podemos evidenciar en los primeros cinco fotogramas, la secuencia comienza señalándonos en primeros planos, las fachadas coloridas de las casas, con sus respectivas ventanas, todas diversas y únicas. Luego nos acercamos un poco más y mediante planos detalle identificamos las texturas, la materialidad de la imagen. En ese aspecto el fotograma n°6 es súmamente relevante porque nos

marca el cambio, nos contrapone, pasando de fachadas cuidadas y pintadas al cemento mismo, pasando por un color morado y rosa pastel liso y pulcro al lado del concreto duro, áspero y desprolijo, elemento símbolo de la construcción.
Luego de esta potente contraposición, en los tres fotogramas siguientes 7, 8 y 9, se advierte poco a poco el deterioro de la materialidad y el color, ese color íntegro e incólume de los fotogramas anteriores ahora se descascara, se desintegra, ahí entendemos que lo característico del barrio, inclusive el barrio mismo, se va desvaneciendo lentamente, para dar paso, en el fotograma 10 a una grieta, una grieta que es la ruptura, que es el quiebre, el quiebre que nos lleva a la demolición, en los fotogramas siguientes ya no vemos un sólo símbolo de lo que es la construcción, si no muchos, a la plancha de OSB, a la tabla martillada de forma provisoria, que sostiene la plancha con letra impresa en serie por defecto de fábrica, esa plancha que detrás esconde el cemento gris que se implanta con peso y que esconde también, lo que se demolerá, para construir un edificio habitacional ideal para vivir e invertir.
A estas alturas el graffiti colorido de las calles, simbólicamente ya se esfumó, todas aquellas materialidades y estructuras del barrio ya no están, las paredes transmutan, se cambian, se reemplazan, Álvaro vuelve para despedirse, pero el barrio no lo reconoce, el barrio ya no recuerda a nadie, porque ya no es barrio, no hay recuerdos o memorias que rescatar donde ya no existe lo mismo de antes, lo que se habitaba, de esta forma el barrio también ha quedado irreconocible.

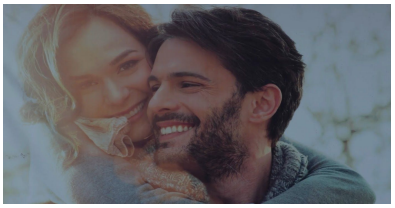
Duración	Descripción	Cámara	Voz	Ruidos+ Música
1 min 5 seg (05:09 - 06:14)	Fachadas y detalles de casas características del lugar.	PP Frontal Fijo	-	Sonido ambiente de construcción.

En esta ocasión la utilización de primeros planos es una invitación, a acercarnos y observar de cerca lo que se está perdiendo y cómo se está perdiendo, los generales quedan atrás porque ya no necesitamos una contextualización o presentación del contexto, si no observarlo más de cerca, más en detalle, esos detalles que en ocasiones nadie se detiene a observar, en esta secuencia se toman y se utilizar para narrar la problemática, de esta forma la ciudad, o más bien el barrio en constante cambio, de demolición y reemplazo, es plasmada mediante dispositivos cinematográficos muy bien seleccionados para dar cuenta de una sensibilidad pocas veces percibida en el cotidiano.

4.2.4 Cuarta Secuencia

Construcción

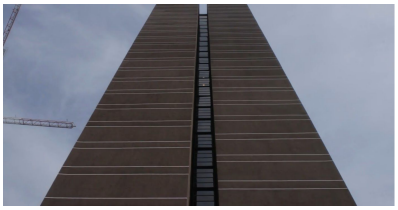
1



2

3

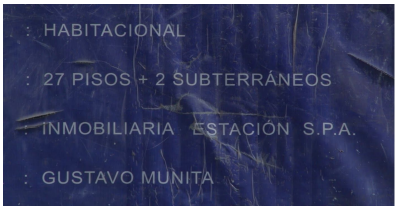
4



5

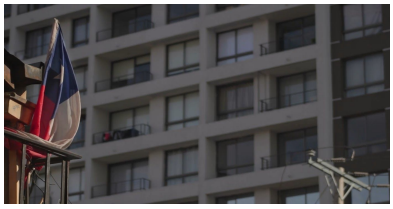
6

7



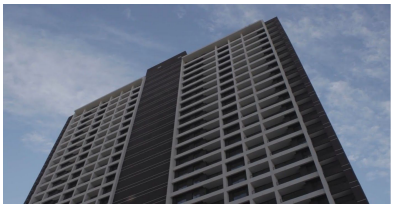
8

9



10

11



13

14

15

16

17

18

En esta secuencia no necesitamos recurrir a segundas lecturas o indagaciones más profundas para descubrir lo que está sucediendo, sobre lo que se nos

presenta, aquí ya todo es muy explícito, se muestra tal cual frente a nuestros ojos, al igual que la construcción de un edificio, es algo tan grande que jamás pasa desapercibido, es algo que se ve a siempre a simple vista, y en todos lados.
En este punto es donde retomamos las ideas establecidas en la secuencia número uno sobre la minimización y lo indefenso, en la secuencia actual esos conceptos vuelven a hacerse presentes y se acrecientan mucho más. Es evidente la forma en cómo el cemento se instala con peso y fuerza sobre el suelo y en ese sentido podemos decir que estamos frente a la secuencia más potente del cortometraje por lo que ésta implica, por su significado.
Hemos vuelto al contrapicado. Si nos fijamos con detención el último fotograma de la secuencia anterior, es el mismo con el que abrimos esta cuarta y última secuencia a analizar. El muro de la grieta, con las materialidades de la construcción, con la tabla sobrepuesta y la plancha de OSB, como vemos, mantenemos la texturas de la secuencia anterior, pero esta vez la diferencia radica en el valor del plano y las dimensiones.
A partir del segundo fotograma apreciamos elementos íconos propagandísticos, presentes en un edificio en proceso de construcción, como lo son los carteles publicitarios y frases persuasivas incitadoras de que lo que se construye es lo mejor que podrías imaginar en cuanto a calidad de vida. Esta cuarta y última secuencia del cortometraje nos muestra de cerca lo que es la construcción, sus trabajadores, sus texturas, los colores, los fierros, para terminar en el proceso de mezcla del elemento más importante de todo este mundo, el cemento, un camión de mezcla de cemento que gira, y avanza, para luego retroceder. Ese retroceso no es coincidencia, es un guiño al falso progreso que promulgan las inmobiliarias, y decimos falso pues porque como hemos apreciado a lo largo de este análisis, más que ganar algo, todo el tiempo se están perdiendo cosas, se pierden infraestructuras, se pierden viviendas, se pierden vecinos, locatarios, se pierden paisajes, memorias, pensamientos. Sólo se construye un rectángulo enorme de hormigón de una textura y un color que nos recuerdan a las antiguas edificaciones brutalistas, un rectángulo gris amenazante e imponente, de esta forma, la cámara, junto a quien especta, se minoriza, nos minimizamos frente a lo que se ve, de una forma que llega al borde de lo indefenso.

Duración	Descripción	Cámara	Voz	Ruidos+ Música

2 min 37 seg (06:15 - 08:52)	Desborde de lo que es la construcción, se filman detalles, y todo lo que tenga que ver con el proceso en sí de propaganda, de materialidades y también realidades de quienes se desenvuelven día a día en ese espacio.	-PM -PP -Contrapicado -Frontal -Fijo	-	Sonido ambiente de construcción

Como mención al comienzo del análisis de esta secuencia, ésta es una de las más potentes y explícitas de todo este estudio, acá podemos observar la relación entre cine y ciudad en muchos aspectos, muchos de ellos bastante literales por cierto. La promesa de progreso aquí es clara, rostros felices sonriendo colgando desde la plancha de OSB a los pies de la construcción, construcción que es “ideal para vivir, perfecta para invertir” aunque a costa de muchas pérdidas, en esta secuencia el autor hace una selección y un orden de planos bastante significativas, mediante la fotografía y el montaje que dan cuenta de una opinión latente frente a lo que es sin duda una invasión, una invasión visual, acústica y espacial.

Conclusiones

Luego del desarrollo de esta investigación hemos podemos concluir que las construcciones inmobiliarias son un problema visual para cualquiera que transite y se desenvuelva en una metrópolis, hemos notado que estas mutaciones de la ciudad no pasan desapercibidas y afectan directamente a la visualidad, a la calidad de vida, al recuerdo, pues es un reemplazo, se llevan lo que recordamos, demuelen nuestras memorias, y nos hacen creer en una falsa ilusión de que vivir de esa forma está bien, mientras la invasión sigue creciendo porque eso es progreso, es desarrollo.

La temática abordada en esta investigación presupone ser un aporte para la investigación en artes y en cine con temáticas de arquitectura ya que es un área muy poco estudiada en la actualidad, y de igual forma muy poco trabajada cinematográficamente en el área nacional. Por eso y por otras razones no quisimos dejar de lado un tema tan latente como lo es hoy en día la construcción inmobiliaria masiva, porque sabemos que es algo que no ocurre sólo en este territorio si no a nivel mundial y que lo cual culmina en muchos problemas en la calidad de vida de las personas, que tiene relación directa con la forma de vida actual que se lleva a cabo este siglo, en este período de la humanidad, al fin y al cabo todo lo que hay, a todo a lo que nos podamos oponer o contra lo que muchas veces queremos luchar es una consecuencia de nuestra propia existencia, un edificio habitacional es sólo un ejemplo de muchos otros hechos que rechazamos en la actualidad con miles de argumentos, pero, eso que queremos abolir ¿existiría si yo no existiese?

Bibliografía

Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el “método”. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 5 (2), 5-8.

Arquitectura, K. (2019). Kozo arquitectura. https://www.kozoarquitectura.es/diferencia-arquitectura-urbanismo/

Aumont, J., Marie, M., (1990) Análisis del Film. Editorial Paidós.

Baptista, M., Fernández, C., Hernández, R. (2014). Metodología de la investigación. Distrito Federal, México: Interamericana Editores

Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine?. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.

Canudo, R. (1911). Manifiesto de las siete artes, 1-3.

Ceresa, C., Johansson, M.T., y Keizman, B. (2018). Imaginaciones transurbanas: paisaje, distopía y cuerpos en la literatura y cine del cono sur. Estudios filológicos (62), 7-12.

Contreras, F. (2017). Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. Arte, Individuo y Sociedad, 29 (3), 483-499.

Flick, U. (2007). Introducción a la Investigación Cualitativa. Ediciones Morata, S. L.

Goyeneche-Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. Palabra Clave, 15 (3), 387-414.

Jablonska, A. (2008). Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Época II. Vol. XIV, (23), 133-149.

Kale, G. (2005). Interacción del cine y la arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX. Bifurcaciones, (3), 1-10.

López, A. (2003). El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico. Documentación de las Ciencias de la Información, (26), 261-294.

Lorente, J. I. (2013). Comunicación, crítica e investigación en artes escénicas. Estudios sobre el mensaje periodístico, 19 (2), 1029-1045.

Lorente, J. I. (2003). Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe. Zainak, (23), 55-69.

Lukacs, G. (1971). El cine como lenguaje crítico. Nuevos Aires, Año 2 (5), 1-10.

Martín-Crespo, C., Salamanca, A. (2007). El muestreo en la investigación cualitativa. Nure Investigación, (27).

Martínez-Salgado, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias. Ciencia & Saude Coletiva, 17 (13) 613-619.

Oliva, J. (15 de noviembre de 2016). Arquitectura y urbanismo. *El periódico*. Recuperado de https://www.elperiodico.com/es/

Salinas. C. y Stange, H. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. Aisthesis, (46), 270-283.

Sánchez, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. Artes la revista, (19), 36-51.