



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE CINE

LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD DE VALPARAÍSO EN EL CINE
CHILENO: EL CASO DE “EMA”

Alumno: Urbina, Daniela
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

Agradecimientos

Para todos quienes confiaron, aprendieron y enseñaron junto a mi durante este camino universitario. Destacando a mi madre Claudia Farfán por su apoyo en mis estudios en artes, Bastián González y a mi profesor Marco González. Y por sobre todo a quienes no me pudieron acompañar hasta el final, pero de todas formas continúan en mi corazón.

Tabla de contenidos

Introducción	4
Capítulo I	6
1.1 Datos del contexto	7
1.2 La investigación en o sobre cine	9
1.3 Problematización	11
1.4 Pregunta de investigación	15
Capítulo II	
2. Marco teórico	16
2.1 Qué es el cine	18
2.2 Qué es una ciudad	19
2.3 Representación	19
Capítulo III	21
3. Marco Metodológico	21
3.1 Enfoque de la investigación	21
3.2 Tipo de enfoque	22
3.3 Muestra de estudio	23
3.4 Técnica de investigación	24
Capítulo IV	25
4.1 Ficha técnica	25
4.2 Matriz y Fotogramas	26
4.2.1 El baile de “Ema”	26
4.2.2 El VTP de Valparaíso	30
4.2.3 Ema, la ciudad y el fuego	31
Conclusiones	33
Bibliografía	36

Introducción

En la presente monografía pretende dar cuenta de la importancia de la representación de las ciudades como herramienta audiovisual y narrativa dentro de los films. Utilizaremos para explicar esta herramienta la película chilena “Ema” de Pablo Larraín, película grabada en la ciudad porteña de Valparaíso. Esta muestra es uno de los últimos films en ser exportados al extranjero en la que además se retrata la ciudad patrimonial, una de las primeras ciudades en ser filmada dentro del cine chileno.

Consideramos que la imagen de las ciudades ha sido ignorada en su potencial narrativo como representación del espacio urbano, ya que la información contenida agrega verosimilitud al espectador respecto tanto de la información dentro del film como de la ciudad fuera del film. Por lo tanto, como objetivo de esta investigación pretendemos realizar un análisis para identificar cómo está representada la ciudad de Valparaíso en la película chilena “Ema”. Para ello, nos detendremos en sus elementos cinematográficos, los cuales nos permitirán descomponer la representación de este espacio urbano para así reflexionar la importancia de esta herramienta visual como elemento narrativo dentro del cine, para todo aquel que quiera hacerlo parte de su lenguaje audiovisual. En este análisis utilizaremos pequeños extractos visuales (fotogramas) para identificar y acercar a la imagen contenida dentro de la película junto a un resumen de elementos identificados para complementar la investigación.

En el primer capítulo, nos acercaremos a la naturaleza de esta monografía, para saber qué configura la escritura artística y cuál es la realidad de este campo de investigación a nivel nacional. Por sobre todo, en las artes fílmicas y en el cine chileno. Posteriormente, discutiremos el punto de vista en la representación de las ciudades a través del cine a lo largo de la historia cinematográfica y, por tanto, del espacio urbano que adhiere información en la configuración de esta imagen fílmica. Luego trasladarlo a nivel nacional y evidenciar como se configura en específico para la ciudad de Valparaíso. Con todo, al problematizar el cine nacional,

por lo tanto, averiguar cómo está representada la ciudad de Valparaíso en la película chilena “Ema”

Continuando, en el segundo capítulo, evidenciaremos las diferentes aristas que componen nuestro marco de investigación. Ya que esta comprende una escritura artística, es necesario definir con que bases estamos trabajando para identificar los elementos cinematográficos y configurar un análisis apropiado. Hay tres definiciones imperativas de aclarar en nuestra investigación, la primera es el cine tanto como medio como su rol de lenguaje audiovisual y, por tanto, de un lenguaje artístico en sí mismo. La segunda, es la ciudad misma, este espacio conocido por todos pero que a su vez en su significación abarca más que simplemente la arquitectura que lo compone, para tornarse el espacio urbano. Y, por último, la representación cinematográfica y su influencia desde sus primeros films, como se forma esta imagen de la ciudad a través del lente y sus principales consecuencias narrativas que se conforman con la misma.

Posteriormente, es necesario acercarnos al enfoque investigativo de nuestra monografía. En el tercer capítulo, expondremos más a fondo la naturaleza de esta y porque plantearla desde un punto de vista cualitativo y exploratorio, ya que si bien este tipo de imagen fílmica y representación de ciudades está reconocida el principal problema a plantear es simplemente su subestimación como herramienta narrativa audiovisual. Ya planteado nuestro enfoque investigativo, procederemos a definir nuestra muestra, en este caso, la película chilena “Ema” de Pablo Larraín, introduciéndonos en su utilidad para esta investigación, la cual se ve resumida en tres puntos cruciales que esta posee. Los cuales se dividen principalmente en su distribución, calidad nacional y uso de espacios urbanos dentro de esta. Para finalizar este capítulo, definiremos las herramientas que componen nuestra técnica de investigación, la cual se divide entre el uso de fotogramas para una foto secuencia y una matriz investigativa para resaltar y resumir los elementos cinematográficos necesarios.

Finalmente, realizaremos el análisis de la muestra, en el cual seleccionaremos tres secuencias que consideramos poseen los elementos necesarios para realizar un análisis global y localizado del problema. Es aquí donde cada una, acompañada de

su foto secuencia y matriz correspondiente aportará un ejemplo distinto de la problematización, estas tres secuencias proporcionaran en si misma información distinta una de otra, pero sin dejar de lado la imagen fílmica que representa a las ciudades, por tanto, del espacio urbano, que estamos buscando permitiendo un análisis más amplio, dentro del mismo film que seleccionamos para la muestra, en este caso, la película chilena “Ema” y la ciudad de Valparaíso.

En conclusión, la presente investigación espera contribuir a refinar el uso de la representación del espacio urbano dentro del cine como herramienta narrativa. Por tanto, aportar información para ser utilizada por los realizadores audiovisuales como un recurso más dentro del lenguaje audiovisual, y a su vez acercar al espectador a la pantalla de una manera más verosímil al mundo de las historias de ficción contadas en espacios urbanos en los cuales convive o no. Esta monografía pretende así, ampliar el lenguaje de las palabras audiovisuales.

Capítulo I

1.1 Datos del contexto.

¿Cómo configuramos la investigación artística? Teniendo un punto de partida, como la escritura, por ejemplo. Aunque es claro que cualquier persona puede dedicarse a la escritura, el resultado varía enormemente según la intención y el estilo de cada una/o. Subjetividades tan variadas y variopintas como cantidad de aproximaciones a la escritura existan, inclusive aún después de efectuar una categorización exhaustiva con el objetivo de diferenciar estilos e identificar similitudes. Y es en este mar de estilos en que se ubica la escritura artística.

De esta forma, existen diferencias sustanciales en la escritura artística, las cuales deben ser marcadas por quien redacta. Claro, si pretende clasificarse dentro de esta categoría. Según Arias:

Lo importante de la escritura de los artistas, más allá de lo que puedan decir, es el estilo que los compone. No es lo mismo escribir un manifiesto que un diario o que una serie de aforismos inconexos. El estilo nos muestra que, en la escritura, los artistas ponen en escena el *pathos* que compone su hacer como artistas. Es en el estilo donde se replica su comprensión implícita de la práctica del arte. (2010, p.4)

El estilo, de esta forma, se presenta como un elemento diferenciador de la escritura de los y las artistas y el cual tiene en su centro, como elemento *sine qua non*, la *comprensión implícita de la práctica del arte* ¿A qué se refiere? A la exigencia de desbordar subjetividad emotiva. Quien pretenda emplear la escritura artística, debe hacerlo utilizando los recursos o tomas destinados a emocionar fuertemente al lector o al espectador. La escritura de los y las artistas posee intrínsecamente la pretensión de emocionar, por lo que la investigación artística, quien utiliza el estilo de la escritura artística, también tendrá una cierta pretensión de hacerlo.

Por otro lado, y dejando atrás el estilo, la investigación de los artistas se nutre del ambiente investigativo, el cual oscila en un contacto y salto constante entre distintas disciplinas. La investigación artística debe desarrollarse en un ambiente interdisciplinario, aceptando esta multidisciplinariedad como parte del desarrollo para la misma investigación. Ahora, si bien un artista se ve beneficiado académicamente por otras materias (sociología, antropología, etc.) debe conservar su individualidad propia y no confundirse ni mimetizarse excesivamente, o al menos no hasta desaparecer. El investigador artístico nada entre los mares disciplinarios, visitando distintas islas y conversando con sus habitantes, pero sin dejarse absorber por sus verdades y dogmas, sino como un dialogante más con una perspectiva propia, recabando e introduciendo información a su proceso de creación o a su posición misma. Como lo ha planteado Sánchez en su texto:

Qué prefijo elegir: inter, multi, trans. Siguiendo a Sennett (2012), quizá podríamos proponer un nuevo principio, el de co-disciplinas. Agentes disciplinares que trabajan juntos, sin mezclarse. Cooperan sin mezclarse. En este caso, en el ámbito artístico, lo que funciona es la estrategia del contagio. Las colaboraciones no se pueden forzar, pero sí se pueden multiplicar las opciones de contagio (2016, p.45)

De esta forma, y sumado al estilo de la escritura de los y las artistas, entra el medio ambiente en el cual se realiza la investigación artística: el dialogo interdisciplinario, nutriéndose de otras disciplinas, pero sin mezclarse, relaciones espontáneas tan diversas como cantidad de disciplinas o perspectivas se contagien de manera no forzada.

Sin embargo, no hemos terminado de dilucidar todos los elementos de la investigación científica: hablamos del artista, de su estilo y de su ambiente investigativo, pero no de *qué* está reflejando esta escritura.

El “*qué* está reflejado en la escritura” dentro de su investigación (la del artista) es otro aspecto de tan o igual importancia que el de los otros agentes disciplinarios mencionados anteriormente. Se dirá en tal sentido que “el texto es una réplica de la lógica misma de dicha creación” (Arias, 2010, p.6). Es decir, cómo el texto refleja el método presentado en dicha obra, y es esta la única forma en que la investigación posea la esencia del artista y no por su resultado, sino también por el proceso que lo acompañó, siendo no simplemente una pauta o plantilla posible de teorizar, pero difícil de poner en práctica, siéndole útil tal escritura, como también los espacios necesarios para los y las artistas, mencionados anteriormente.

Es importante tener estos elementos en consideración a la hora de responder la última pregunta: más allá de los elementos de la investigación de los y las artistas, así como también del estilo, el ambiente de investigación, la diversidad de disciplinas y la utilidad de la escritura para el artista ¿A quién está dirigida la investigación artística? Bueno, principalmente y no excluyente, para los artísticas, quienes también pueden tomar la opción de desarrollar sus propias investigaciones artísticas. Es necesario que se ponga en relieve la caracterización propia de la investigación artística, cuya fisonomía hemos identificado, el cual siempre apunta a un proceso trascendente y de intrínseco cambio, y no simplemente un malgasto de energía y recursos para él o la artista sin valor ni utilidad, en concordancia de lo planteado por Sánchez: “La única forma que tenemos ahora de justificar que para un grupo de artistas sea interesante participar en un proyecto de investigación-creación es que haya un proyecto de transformación” (2016, p.13)

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos

En el cine el caso de la escritura académica e investigativa es bastante difusa ya que, si bien en Chile se posee un campo investigativo del cine, poco se agrega el punto de vista del arte o posicionamiento del artista, por lo que parece más bien ser, de hecho, dedicado al público de otras áreas fuera del cine que a los realizadores mismos. De ese modo:

Al conjunto de historias y filmografías que se han producido desde 1990 hasta la fecha (periodo en el que la producción bibliográfica se cuadruplicó respecto de las cuatro décadas anteriores), apenas un puñado de textos ofrece estudios y evidencian algún tipo y nivel de reflexión teórica o metodológica. Entre ellos se encuentran los dos trabajos de Cavallo et al. *Huérfanos y perdidos* (1999) y *Explotados y benditos* (2007) (Stange & Salinas, 2019, p.4)

Esto podría ser una complicación para generar diálogos entre textos dedicados al ámbito investigativo del cine chileno, ya que sólo poseemos mayoritariamente información cronológica de este; alejándose de la posición del creador y método de este como línea investigativa, sino más bien planteando *su* contexto. No existe una inmersión en los elementos propios de la creación artística, por lo que se aborda definiendo sus propios límites y fidelidad académica, dejando de lado el mencionado *phatos* o la charla interdisciplinaria, creando un contexto propio y no conociendo el propio contexto de la obra.

Es entonces considerada la realidad nacional, como un campo de investigación escasamente explotado, expuesto de hecho por Stange y Salinas como:

los escasos estudios sobre cine realizados en el país no ofrecen una visión consistente que permita describir y reconocer este campo cultural, que sirva de fundamento a su producción y provea de marcos interpretativos para el conocimiento de sus cambios, transformaciones e innovaciones. (2019, p.280).

Sin embargo, si bien esta línea es escasa, un beneficio del arte es que no es necesario saber sólo de los procesos de artistas chilenos para entender el método o procesos dentro de una obra chilena, si no que más bien bastaría con que existiera una base de textos que sean similares sin importar su localidad para poder realizar

una escritura desde la investigación en cine hacia la obra chilena. Siendo este el real desafío del ámbito investigativo para el cine en Chile.

1.3 Problematización

Como punto de partida, es importante hablar acerca de la perspectiva cinematográfica y su representación de las ciudades, es decir, la ciudad cómo medio de representación:

La única manera de conocer ciudades no es caminando por ellas. El mundo se asomó a Berlín por el ojo mecánico de Ruttman o a Niza por el de Vigo, pero además del registro documental, el cine optó también por una narrativa que, a través de ficciones, representó la realidad (Llorca, 2012, p.3).

Las ciudades poseen una posición desde un punto cotidiano para cualquier ciudadano, su apreciación arquitectónica debe ser un ejercicio consciente, el cual debe hacer cada espectador, sitúa su ojo desde una perspectiva y evalúa. Este ejercicio realizado por cualquier arquitecto suma mucha más información que la que tendría un ciudadano común sin estudios de esta disciplina, quizá un médico admira más edificios de salud debido a que conoce su funcionalidad, o un diseñador de interiores ve las posibilidades de trabajo que se podrían realizar acorde al pedido de algún cliente. Estas diferentes miradas fueron expresadas de a poco en la literatura como en otras artes. Pero es con la llegada del cine que estas ciudades comienzan su apertura de una manera diferente al mundo: a través del ojo del cine. Independiente de esto Llorca también plantea:

Desde el momento en que la ciudad es filmada, aquellos espacios cotidianos dejan de ser individuales para transformarse en signos arrancados por un instante de nuestra vida, ya que en realidad somos inseparables de ellos. No en vano encapsulan un tiempo y un espacio (2012, p 6)

Al momento en que una ciudad se da a conocer a través del *film*, situamos al espectador dentro de la subjetividad del artista, el cual crea una estética y una huella al representar la realidad de esta; “subjetivar el espacio a partir de estrategias específicas” (Pérez, 2016, p.1).

En el cine contemporáneo no es desconocido el concepto, y aunque pudiendo ser incluso sin intención, existe una tendencia o, más bien dicho, una imagen cinematográfica marcada hacia un espacio después de ser retratado, lo cual puede resultar beneficioso o perjudicial para el territorio. Trasladar la realidad hacia el campo fílmico puede tener un sin fin de consecuencias para el espectador de las urbes, como para sus experiencias en ellas y, así mismo, para la experiencia colectiva. De ese modo, “desde los cines que construyen un territorio colectivo homogéneo, que acoge a todos en general, pero a nadie en particular” (Ruiz, 2000, p.33). Del mismo modo, se ha señalado que

El lugar geográfico no pierde nunca del todo su condición salvaje, su vitalidad, su aspecto corriente, no termina nunca de ser “domesticado” por la puesta en escena. El escenario (emplazado en el set de filmación es un espacio real que se convierte automáticamente en espacio dramático (lo suplanta) (Pérez, 2016, p.2)

Es cierto que la imagen fílmica genera una fuerte influencia hacia los territorios (sobre todo si se trata de urbes), pero existen ciertas diferencias en cómo esta presentado este territorio dentro de la dinámica fílmica. Es importante establecer las diferencias en cada una (Pérez, 2016).

La presentación puede variar dependiendo de cómo es señalada, por ejemplo: un lugar que no es mostrado dentro del film, pero que los personajes rememoran y emplazan a través de conversaciones (en su mayoría nostálgicas) sería simplemente una evocación de este. En el caso de ser un lugar que directamente es retratado a través de la cámara, sin pista alguna de qué lugar nos está situando exactamente el creador, el reconocimiento sería entonces una suerte de conocerlo

antes por parte del espectador o incluso información previa en el film es una presentación de este. Por último, un lugar señalado, sería la cúspide de la imagen fílmica, ya que posee directamente una reflexión a su nombre, en la que incluso pueden atribuirles alguna cualidad.

Ser un “*Flaneur* moderno” según Giuliana Bruno, refiriéndose al espectador moderno cómo el personaje que recorría las calles de una ciudad inspirándose por estas, es lo que genera una carga a la urbe misma. La carga que poseen ciudades marcadas por el registro audiovisual es mucho mayor que aquellas que nunca han visto el lente de una cámara, expectativas colectivas que invaden a la ciudad con una línea de posibilidades específicas dictadas por la imagen fílmica que posea.

Es interesante entonces, tomar en cuenta la “legibilidad del paisaje urbano”, la cual se describe como una ciudad donde “pueden reconocerse y organizarse sus partes en una pauta coherente” (Lynch, 2008, p.11). Por lo tanto, así no deformar la realidad de una urbe a medida que es retratada, a través de relatos coherentes, contruidos por la mirada y la memoria, pero es importante agregar a esta legibilidad del paisaje urbano el movimiento que existe en este y que muchas veces es olvidado por estudiosos de las ciudades. Para así referirnos propiamente tal al espacio urbano “no solo como la esfera donde acontece la vida social, sino también como un espacio concebido de manera globalizadora, en sus facetas interferentes e interdependientes de espacio de las relaciones de producción y espacio arquitectónico” (Aricó, 2017, p.2). Incluyendo así también las interacciones públicas y privadas que participan de espacio. De hecho, Lefebvre estableció dentro de esto, lo denominado *espacio vivido* y *espacio concebido* en el cual “el espacio vivido se configura mediante las prácticas y los usos del espacio que los individuos hacen en su vida cotidiana y el espacio concebido es, en cambio la representación de este espacio que está vinculada a las relaciones de poder una producción” (Aricó, 2017, p.3)

Es el espacio vivido y el concebido los cuales se mueven en constante tensión propiciando el *espacio urbano* desde una esfera mucho más amplia y compleja que simplemente una ciudad inamovible en la que “suceden cosas”.

Para el caso del cine chileno y sus ciudades, no es tan diferente de las grandes capitales del mundo ya retratadas. Hay que dejar de lado las filmaciones cuyas locaciones no hayan sido retratadas directamente como imagen fílmica. Es decir, no se puede considerar dentro de este espectro aquellas ciudades que se filmaron más bien en un sentido utilitario de locación, en las cuales incluso un cambio de nombre es permitido ya que puede estar representando otro lugar.

Es entonces, en el caso del cine chileno para aquellas ciudades que, si están retratadas en la imagen fílmica con intención de poseer la mencionada “legibilidad del paisaje urbano” que tal y como pasa internacionalmente, este retrato está directamente relacionado a la territorialidad y las conexiones que se crean entre los habitantes y la arquitectura.

Si bien, por ejemplo, la capital de Santiago posee un atractivo no menor al de otras capitales alrededor del mundo, al tener esta calidad, las historias de ficción y la legibilidad del paisaje es más amplia y por lo tanto más difusa. No así es el caso de Valparaíso un caso particularmente interesante al ser una de las ciudades más antiguas de Chile alguna vez filmada junto a la capital, incluyendo por ejemplo *Un paseo por playa ancha* de 1903, una de las películas más antiguas filmadas en Chile. Película que por lo demás, fue parte del proyecto desarrollado por los hermanos Lummiere para captar diferentes partes del mundo y compartirlas a nivel internacional.

Esta ciudad porteña de Chile posee una característica relación en su espacio urbano entre su gente y la arquitectura, que hace posible una experiencia ir replicable en otras ciudades del país haciendo que sus retratos fílmicos posean una caracterización original entre las representaciones existentes de ciudades en el cine chileno.

1.4 Pregunta de investigación

¿Cómo está representada la ciudad de Valparaíso en la película chilena “Ema”?

1.5 Objetivos de investigación

Objetivo general de la investigación

Identificar cómo está representada la ciudad de Valparaíso en la película chilena “Ema”

Objetivos específicos

- Analizar la representación del espacio urbano en la película chilena “Ema”
- Descomponer los elementos cinematográficos presentados de Valparaíso en la película "Ema"
- Reflexionar las representaciones de Valparaíso realizadas en la película chilena “Ema”

Capítulo II

2. Marco teórico.

Es necesario para la investigación posicionarnos antes de introducirnos más a fondo del problema, como se mencionó previamente: desde la posición de la realización artística, sobre todo. Esta posición es el resultado de una serie de autores y sus definiciones de los componentes investigativos más importantes. De ese modo: “El marco teórico que estamos construyendo debe ponerse constantemente a prueba para ver qué tan útil y revelador es para el estudio que queremos realizar” (Jablonska, 2008, p.148).

Las definiciones de los conceptos que componen la investigación son un factor clave, sobre todo para el desarrollo de la idea planteada a responder en nuestra pregunta, y a su vez dar con una mejor comprensión de esta problemática, sin embargo, “Subrayo aquí el momento eminentemente subjetivo que está necesariamente presente a lo largo de la investigación” (Jablonska, 2008, p.148).

No podemos dejar de lado que el resultado debe ser necesariamente una mezcla entre la posición lograda por el investigador y sus fuentes, obteniendo la mirada subjetiva necesaria para analizar en particular. En síntesis: El investigador no tiene más remedio que construir un andamiaje conceptual, metodológico y analítico tanto consistente como productivo, que le permita dar cuenta de algún aspecto de lo que suele llamarse “la realidad” (Jablonska, 2008, p.128)

2.1 Qué es el Cine

El día en que los hermanos Lumière presentaron por primera vez una pieza cinematográfica al público, jamás pensaron en el cambio que se avecinaba: “cuando los espectadores vieron moverse los carruajes por las calles de Lyon, quedaron petrificados, estupefactos y sorprendidos. Los diarios de París elogiaron aquel espectáculo insólito” (Leiria, 2015, pp). Es este primer acercamiento

al cinematógrafo el que marca una nueva era, junto a la revolución industrial el cine comienza a aparecer en nuestra historia, siendo de hecho la máxima mezcla entre arte y tecnología.

Es claro pensar que para los hermanos Lumière el cine como se conoce hoy en día no es nada cercano al espectáculo que ellos pensaron en aquellos días. Dentro del ámbito artístico nada había sido tan revolucionario desde la misma cámara fotográfica, una nueva herramienta para los artistas significaba un sinfín de resultados posibles dependiendo de cómo era utilizada.

En un principio todo se trató de la memoria y la realidad, en mundo a través de la lente que lo captaba, pero por, sobre todo, que era capaz de proyectar esta imagen recibió entonces mayor peso que cualquier testimonio simplemente hablado o captado en cámara fotográfica. Fue de hecho ésta la premisa dada por las primeras proyecciones realizadas con el cinematógrafo por los mismos hermanos en Francia en los últimos años del siglo XIX. Las grabaciones eran sencillas no poseían actores ni argumentos, el simple hecho de “captar la realidad” satisfacía hasta a el alma más curiosa. Es de hecho, un simple termino de jornada laboral obrera la primera película captada por ellos *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* la que redefine las posibilidades.

Está nueva definición de realismo generó expectativas completamente nuevas en el espectador, la tarea de representar la realidad no reflejaba entonces ningún desafío para el arte, la imagen precisa del lugar, sin posibles errores de factor humano estaba ya, al alcance de su mano, o esa podía ser la lógica para el artista “Siendo a la vez una liberación y una culminación, ha permitido a la pintura occidental liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética” (Bazin, 1990, p.33).

Pero poco se sabía entonces de la evolución que iba a tener un fenómeno como el cinematógrafo. Es este el núcleo del cine, mostrar el mundo al mundo pareciera ser algo ambicioso, pero es de hecho exactamente lo contrario, ya que tal como dice Bazin (1990) “El cine es un lenguaje.”

Decir que “mostramos” el mundo, es algo que en sus inicios es completamente correcto. Hoy en día por otro lado sería reducir una serie de mezclas de señas y

signos pensados en una narrativa a sólo una acción que puede ni siquiera estar premeditada, es por lo que al momento en que estamos contando algo a través del cine, lo estamos representando en un lenguaje: Un lenguaje cinematográfico.

2.2 Qué es una ciudad

Cuando nos enfrentamos al concepto de ciudad, la imagen más vivida es constituida principalmente por su arquitectura, solemos figurar en nuestra mente alguna calle o lugar; incluso alguna edificación en particular, sin embargo “La ciudad está entre el elemento natural y el artificial, objeto de naturaleza y sujeto de cultura” (A, R, año XII, p.).

La ciudad posee así una identidad generada no sólo por su infraestructura sino también por la consciencia colectiva de esta, la memoria generada en ese espacio que le da un sentido único e incluso evocativo.

Es importante señalar entonces, que limitar la ciudad a su arquitectura, limitaría su representación a simplemente mostrarla, sin historias, sin memoria y por lo tanto sin una realidad misma, no muy diferente a lo que realizan las postales enviadas por correo. Pero sí constituye una parte importante de la narrativa de las ciudades y es parte de las mismas, “Los edificios de viviendas y la zona sobre la cual persisten se convierten, en su fluir, en los signos de esta vida cotidiana” (Rossi, 1982, p.78). Ya que es como señalamos, signos que deben imperativamente actuar con el público para obtener un significado. Por tanto:

Se puede afirmar que hay dos grandes sistemas; el que considera la ciudad como el producto de los sistemas funcionales generadores de su arquitectura, y por ende del espacio urbano, y el que la considera como una estructura espacial (Rossi, 1982, p.66)

A raíz de estos sistemas señalados por Rossi, debemos apuntar entonces que, para nuestra investigación, (y para el cine directamente) nos posicionaremos desde la

estructura espacial, ya que este sentido la ciudad considerada directamente (o más bien desde la funcionalidad de su arquitectura) es más bien asiduo a la fotografía que al cine mismo. Así pues, "con el tiempo, la ciudad crece sobre sí misma; adquiere conciencia y memoria de sí misma" (Rossi, 1982, p.62). Es esta memoria la que adquiere el principal interés para la representación de las ciudades.

2.3 Representación

La representación es uno de los factores más importantes a entender en el momento que hablamos de arte, cada obra y técnica posee diferentes medidas y límites para poder lograr una correcta evocación y por lo tanto una representación misma.

En cuanto a la representación cinematográfica, es necesario recordar lo mencionado anteriormente "el cine es un lenguaje" (Bazin, 1990, p.30). Cada lenguaje artístico posee su propia manera de contar y, por lo tanto, de representar, si bien en un principio el captar la realidad pareciese ser material suficiente para lograr una correcta evocación de un lugar, no cualquier grabación posee lenguaje cinematográfico. Por lo tanto, no cualquiera posee una narración y, por consiguiente, no posee necesariamente una representación de algo o en este caso de algún lugar y por sobre todo de un espacio.

El espacio es uno de los puntos más importantes en la narrativa cinematográfica, dentro de los límites que posee el cine tenemos lo considerado dentro de cuadro, y lo que está fuera de cuadro: el espacio profílmico es "todo lo que se ha hallado ante la cámara y ha impresionado la película" (Souriau, 1953, p.53). Es explícito y es declarado dentro de la narrativa como el espacio en dónde se está desarrollando el relato, pero este espacio jamás esta completo en sí mismo solamente:

Los hermanos Lumière no sospechaban que su invención iba a contribuir al desarrollo de un arte narrativo mediante el cual el espacio no representado, el espacio no mostrado iba a tener una importancia casi tan grande como el espacio no representado (Graudeault, 1995, p.5)

Este espacio no representado, mudo o sugerido está directamente relacionado a la imaginación del espectador pero influenciado, y tal y como señala su nombre, sugerido por el espacio dentro del cuadro, además es netamente responsabilidad del montaje este espacio sugerido. Es la suma de estos dos espacios los que deben ser coherentes para el relato que se nos presenta y a su vez el relato dentro de estos espacios. Si aplicamos estos límites deberíamos poseer una representación congruente de la idea o lugar, en nuestro caso de las ciudades en el cual se suma el factor de la identidad que estas poseen, anteriormente nombrado.

Capítulo III

3. Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación.

Para comprender nuestro enfoque en la investigación debemos señalar directamente a nuestro objeto de estudio siendo un film y la representación de la ciudad de Valparaíso. Debemos tomar en cuenta que los factores que componen esta misma son realmente factores sociales desde el arte, en la cual, tal y como expusimos anteriormente, está directamente relacionada la subjetividad, los procesos y los resultados en el universo social que se obtienen.

Los objetivos específicos de la investigación, afectaría la subjetividad de cada persona debido a su perspectiva personal de la ciudad, de los films que vio y cuales les gustan más, e, incluso el mismo concepto que posean de representación. En este caso el objeto en estudio es el factor determinante para escoger un método, y no al revés.

Los objetos no se reducen a variables individuales, sino que se estudian en su complejidad y totalidad en su contexto cotidiano. Por lo tanto, tal y como menciona Flick (2007) es necesario posicionarnos desde una investigación cualitativa.

Sin embargo, no es simplemente por los objetos de estudio por lo cual esta vía de investigación sería la más apropiada sino también por los objetivos, tanto generales como específicos. De ese modo, “La investigación cualitativa toma en consideración que los puntos de vista y las prácticas en el campo son diferentes a causa de las distintas perspectivas subjetivas y los ambientes sociales relacionados con ellas” (Flick, 2007, p.20).

3.2 Tipo de estudio

La presente monografía implementará un tipo de estudio exploratorio. Con él analizará la película Ema y su representación de la ciudad de Valparaíso.

3.3 Muestra de estudio.

Para la selección de nuestra muestra de estudio es necesario considerar los objetivos específicos de la investigación para dictar ciertos criterios. Uno de los conceptos más importantes a aplicar es de la representación es necesaria una película en la que idealmente, la o los protagonistas pertenezcan a la ciudad a tratar, que se vea una narrativa desenvuelta en la locación y que la interacción con la ciudad no sea ajena a lo que sucede dentro de la trama, sino todo lo contrario.

Por otro lado, la obra debe ser contemporánea para obtener resultados actualizados respecto a esta misma representación de ciudades en los films chilenos y el cuarto factor a considerar es si este film fue expuesto y/o exportado en el extranjero, ya que esto considera por consecuencia una posición del realizador que considera una audiencia que puede o no, conocer Valparaíso al momento de mirar la película.

Por lo tanto, considerando los criterios presentados para la selección de nuestra muestra, la película más apropiada es “Ema” realizada por Pablo Larraín:

Ema, una joven bailarina, decide separarse de Gastón luego de entregar a Polo en adopción, el hijo que ambos habían adoptado y que fueron incapaces de criar. Desesperada por las calles del puerto de Valparaíso, Ema busca nuevos amores para aplacar la culpa. Sin embargo, ese no es su único objetivo, también tiene un plan secreto para recuperarlo todo (Cinemachile.cl, 2021)

En este film, podemos emplear nuestros cuatro criterios para la selección y por lo tanto el correcto análisis de la representación de Valparaíso en el cine chileno en nuestra investigación.

3.4 Técnica de investigación.

En nuestra investigación dado que el objeto de estudio es un film es necesario hacer un análisis adecuado de este, las técnicas para analizar varían en cantidad respecto a un texto o de una obra de teatro como es señalado por Amount y Marie: A diferencia del cuadro o de la representación teatral, no existe un “original” fílmico. Exceptuando quizá, el negativo del film, al que sólo los técnicos de laboratorio tienen acceso. De ese modo:

si bien podríamos comparar una obra de teatro y sus herramientas de análisis para el film, los componentes del film se mueven en una dirección (resultado) distinto que el de la obra teatral. Existen principalmente tres tipos de herramientas para conformar un “modelo” del film, el cual sería el objetivo de elaborar un análisis de este (Amount & Marie, 1990, p.54).

Para nuestra investigación utilizaremos en su mayoría, instrumentos descriptivos los cuales se basan en las unidades narrativas del film, permitiéndonos dejar de lado la memorización de este. Según Amount y Marie: “Muchos de ellos se dedican a describir las grandes (o las menos grandes) unidades narrativas, pero a menudo es interesante poder describir ciertas características de la imagen o de la banda sonora” (1990, p.55).

Por lo tanto, utilizaremos principalmente la descripción de imágenes del film. Esto debido a que si bien podemos analizar sólo la fotografía y compararla con la ciudad en un sentido de verosimilitud. Tal y como señalamos antes, el paisaje urbano se compone también con su estructura espacial. Por lo tanto, la narrativa presente y los acontecimientos son igual de importantes dentro del paisaje urbano a representar en el film. Es necesario que exista una mezcla de la narrativa con la visualización para obtener la legibilidad que precisamos. Esto implica, traducir el lenguaje a verbal de los elementos informativos y significativos que contiene (Amount, Marie, 1990).

En segundo lugar, se van a utilizar también herramientas citaciones, en especial el fotograma, el cual nos permite citar un fotograma del film de manera ordenada. Este gesto, que consiste en fijar momentáneamente en palabras de Aumont y Marie (1990) el “desfile filmico, siendo la manera más apropiada y practica para realizar las citas de nuestro film a analizar.

Esta combinación de herramientas—nos permitirá un análisis efectivo para los objetivos específicos y generales planteados en la investigación.

Capítulo IV

4.1 Ficha técnica

“Ema” es una película chilena estrenada el 2019 en formato *Widescreen*, escrita y dirigida por Pablo Larraín director chileno de películas como *Neruda* (2016), *No* (2012) y *Jackie* (2019).

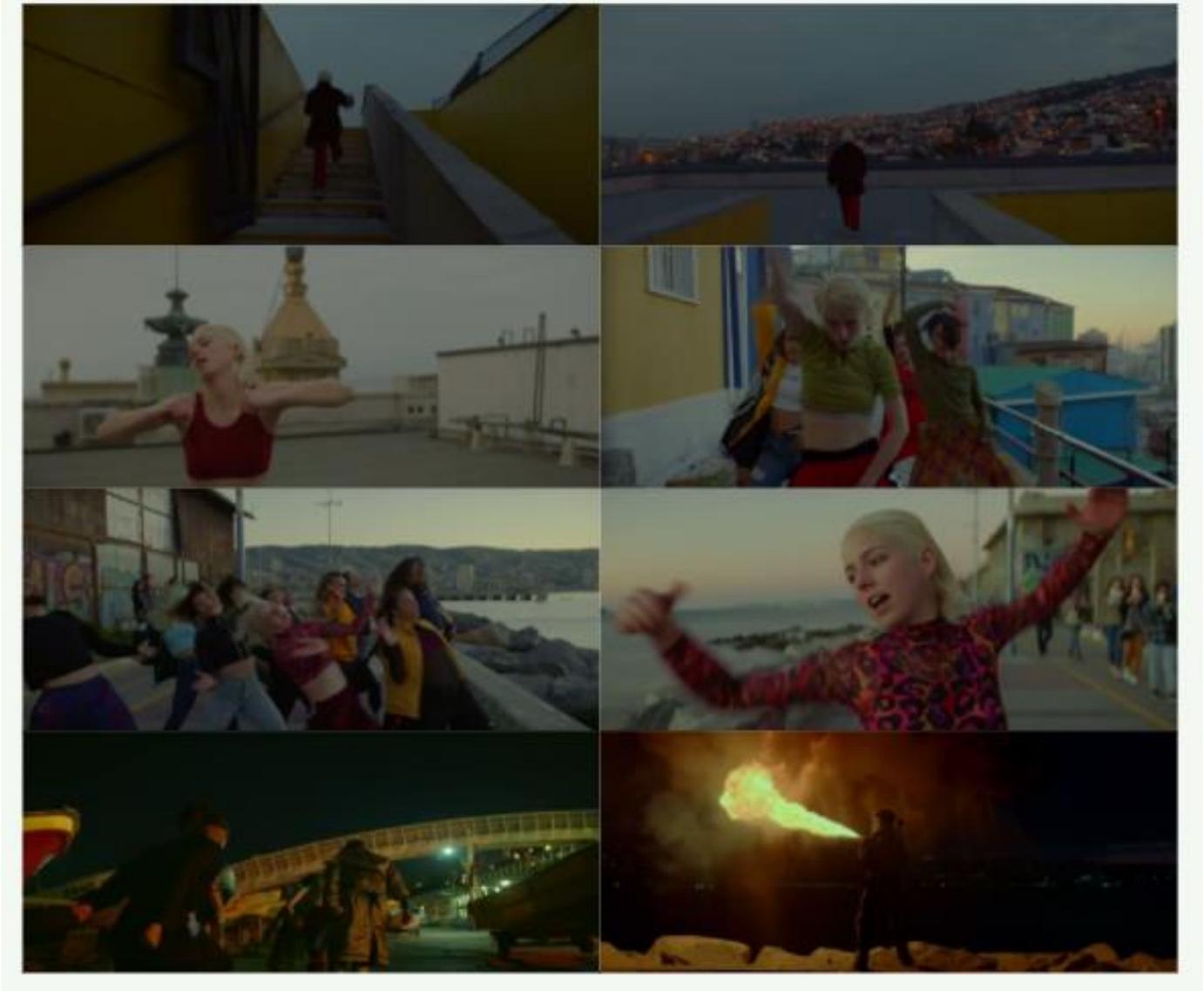
“Ema” protagonizada por Mariana Di Girolamo, es una joven bailarina que vive en el puerto de Valparaíso, junto a su esposo personificado Gael García Bernal, junto a quien decidió retornar a su hijo adoptivo de nuevo a la institución después de que este causara un accidente grave a su hermana. Tras esto, Ema debe cargar con los prejuicios y culpa que esta situación implica. Carga que va liberando catárticamente en sus relaciones personales y recorridos por la ciudad de Valparaíso.

Esta producción es hasta la fecha, una de las obras más exportadas de Pablo Larraín, con una duración de 102 minutos su recorrido por festivales no es menor. Destacando por participar en el Festival de cine de Venecia (2019), Festival de Sundance (2020), Festival Internacional de Cine de Belgrado (2019), Festival Internacional de Cine de San Sebastián (2019), Festival Internacional de Cine de Ljubljana (2019) y el Festival de Cine de Toronto, ganando en este último los galardones de el premio Unimed a Mejor película y el premio ARCA Cinema Giovanni. Ambos entregados por jurados jóvenes, siendo el último compuesto por jóvenes franceses e italianos de entre 18-26 años.

Fuera de las competencias, esta producción fue parte de la parrilla seleccionada para Amazon Prime en Latinoamérica, y para el caso de Chile también disponible de manera gratuita en Ondamedia. Es una de las pocas obras chilenas traducida incluso al japonés.

4.2 Matriz y Fotograma

4.2.1 El baile de Ema



Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio	Interacción de personaje con ambiente	Acciones	Diálogos	Música/Son. Ambiente
1ª Secuencia 1:11:00	PG PM	Época actual: 2000 mils	<ul style="list-style-type: none"> Exterior: <ul style="list-style-type: none"> - Muelle Barón - Cerros Valparaíso 	Mediante baile recorre los	Ema después de tener una discusión con su actual esposo, recorre las	No aplica	Música incidental, Real, una canción de

			- Costanera	diferentes lugares	calles de Valparaíso bailando con su grupo de amigas		E\$tado Unidos feat. Stéphanie Janaina.
--	--	--	-------------	--------------------	------------------------------------------------------	--	-----------------------------------------

En un momento de la película podemos ver a Ema bailando junto a sus amigas por diferentes lugares de Valparaíso, mientras se desplaza por las calles y avenidas después de haber sostenido una discusión con su esposo, buscando liberación y distracción. Esta progresión nos plantea una interacción poco común del cuerpo con el espacio urbano ya que, si bien recordamos uno de los puntos para que este se configure por completo, son las interacciones y acciones cotidianas que tienen los personajes con el ambiente y su entorno.

En el cine, si el personaje se desenvuelve de manera “musical” y espontanea en su ambiente, esta representación simboliza o se presenta como un elemento casi fantástico para el espectador, dando por hecho que este no es sólo un hito común de la realidad, sino una asociación a un lenguaje quizá un poco más metafórico, o del género directamente musical.

Es por esto que el caso de “Ema” es interesante, ya que utiliza este elemento casi fantástico sin serlo o abordarlo directamente, para así adherirlo y conformar el espacio urbano, pues para ella es una acción cotidiana (recordemos que su profesión es bailarina). Aún más, podemos ver en uno de los fotogramas (fig. 2, fotograma 6) cómo detrás de ella va pasando un grupo de personas, las cuales no participan de este baile, e incluso son meros espectadores que observan como ella se desenvuelve.

Es así como lo mezcla dentro de los espacios que ella comúnmente recorre, los cuales son las calles de Valparaíso y sus lugares icónicos, se van desenvolviendo en el devenir de los hechos de la trama: la vista hacia los cerros desde la costanera del muelle barón, la caleta, los paseos de la ciudad, y, es en esta mezcla dónde obtenemos como resultado la representación de la ciudad de Valparaíso de una

manera más tridimensional y no simplemente utilitarista, como podría ser en un set o estudio de filmación.

Es con este antecedente que podemos comenzar a responder nuestra pregunta principal dentro de la investigación, ya que es con estos elementos cinematográficos, con los cuales el espectador comienza a dar un “carácter” o una “personalidad” a esta ciudad a través de la interacción del personaje su entorno, pues si bien el espacio no es protagonista, en una representación no es necesariamente la idea que lo sea realmente, por lo que la meta respecto al espectador es que se forme una idea del lugar y le adhiera un carácter a través del uso del lenguaje audiovisual por parte de la obra. En síntesis, esta interacción es suficiente antecedente para afirmar que la obra posee una clara intención cinematográfica de representación, y de no “querer” pasar sin penos ni glorias a lo largo de la película.

4.2.2 El VTP de Valparaíso



Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio	Interacción de personaje con ambiente	Acciones	Diálogos	Música/Son. Ambiente
2ª Secuencia 00:24:03	PG PA PM	Época actual: 2000 mils	<ul style="list-style-type: none"> Interior - VTP de Valparaíso 	Ema y su grupo de baile están ensayando	Ema esta presencia atentamente un baile de chinchineros	No aplica	Ruido incidental, aplausos y gritos

				en este lugar	chilenos junto a su grupo de baile		
--	--	--	--	---------------	------------------------------------	--	--

Durante esta secuencia Ema se encuentra en el VTP de Valparaíso (terminal de pasajeros), lugar que ha pasado tanto por su función original de terminal, como por centro de eventos hasta ahora a su renovación (2021), cumpliendo una doble función.

Uno de los elementos más importantes dentro de la secuencia (fig. 3) es la pareja de chinchineros que se muestran bailando y que Ema observa atentamente. Los chinchineros al ser un elemento típico del folclor nacional, el cual trata de un arte consistente en la percusión y el baile que realiza un bailarín con un bombo en su espalda, nos entregan de manera sutil información clave acerca del espacio urbano en que se desarrolla el largometraje. La identidad nacional dentro del film sin tener que declarar literalmente en diálogos que la ciudad está situada en Chile. A su vez, este elemento nos entrega identidad a la ciudad, desarrollándose en un lugar típico de Valparaíso que, si bien un espectador en su cotidianidad ignora, la importancia del lugar nuevamente pone su foco en la interacción de los personajes, simbiosis que completa finalmente este espacio urbano.

Si recordamos el trabajo con las cámaras Lummiers nombrado anteriormente en la investigación “Un paseo en Playa Ancha”, si recordamos “Valparaíso mi amor” y otras películas del cine chileno, podemos recordar que las costumbres e interacciones que se han captado en nuestro cine desde sus comienzos son principalmente referentes de figuras culturales folclóricas de nuestro país. En el caso de “Un paseo en Playa Ancha” vemos la figura del huaso y bailes típicos tradicionales, y en “Valparaíso mi amor” a los mismos chinchineros, transformando con el tiempo estos personajes y elementos culturales en componentes cinematográficos imperativos a la hora de querer dar una correcta representación de las ciudades chilenas, declarando que si bien no es necesario dar a conocer el contexto histórico de lugares icónicos, se puede añadir información en si misma con las simples acciones cotidianas y tradicionales del país.

4.2.3 Ema, la ciudad y el fuego



Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio	Interacción de personaje con ambiente	Acciones	Diálogos	Música/Son. Ambiente
3ª Secuencia 01:25:30	PG CP PM	Época actual: 2000 mils	<ul style="list-style-type: none"> Exterior: <ul style="list-style-type: none"> - Costanera - Cerros - Juegos plaza Victoria 	Ema pasea quemando diferentes objetos icónicos de la ciudad con su soplete	Ema después de despedirse su esposo se dirige a la ciudad con su soplete	No aplica	Ruido incidental, aplausos y gritos

En nuestra última secuencia seleccionada, se agrega un elemento completamente diferente a las secuencias anteriores el cual es la violencia hacia la ciudad.

Durante esta secuencia, Ema se despide de su esposo con una mirada decepcionada al no tener el apoyo de este en sus acciones. Es con este sentimiento que el personaje comienza a deambular con un soplete quemando objetos en diferentes lugares de la ciudad.

Esta secuencia es esencial para entender que, si bien la interacción del personaje con el ambiente que conforma este espacio urbano y nos agrega información de la ciudad y la locación, la ciudad también puede ser utilizada para obtener información del personaje (relación inversa). En este caso específico, la acción de querer ver desaparecer objetos y elementos de la ciudad en la cual Ema deviene, se presenta la intención del personaje querer cambiar su espacio urbano en sí mismo.

Por lo tanto, podemos obtener una visión del estatus mental en el cual se encuentra el personaje, y así agregamos esta información mediante el lenguaje audiovisual recurriendo a la ciudad y al espacio urbano como una fuente de información.

Conclusiones

Es así, como esta monografía analizó la representación de la ciudad de Valparaíso en la película chilena “Ema” para contribuir al peso y significado de la imagen fílmica de ciudades dentro del lenguaje audiovisual con el fin de ampliarlo tanto para realizadores del medio como para espectadores. A su vez, se espera que este análisis realizado se pueda aplicar y aportar información para cualquier ciudad representada dentro del mundo cinematográfico.

En el caso de la ciudad patrimonial chilena en esta película, los resultados presentaron una optimista consideración por esta dentro de su representación en el film, habiendo aplicado en la teoría, todos los puntos bases establecidos para que esta se considere una correcta representación del espacio urbano y del cuerpo, haciendo de la ciudad un personaje participe más dentro del film a través de sus elementos identitarios, como fuimos capaces de identificar tanto en los fotogramas como en la matriz de análisis.

Es entonces requerido señalar que la verdadera diferencia entre representación y presentación de la ciudad dentro de la película es la directa relación del cuerpo con el espacio, tal y como se aplica en la realidad con el espacio urbano. Es esta la clave que genera al personaje de “Ema” poder situarse en Valparaíso (y sólo en Valparaíso) realmente para la mente del espectador como resultado de la suma de los diferentes elementos cinematográficos los fueron en esta investigación específicamente: La relación del cuerpo con el espacio.

Los elementos arquitectónicos representativos de la ciudad, que en este caso fueron los lugares icónicos mencionados y mostrados dentro de los fragmentos seleccionados para el análisis y finalmente los elementos simbólicos de la cultura que gesta la ciudad.

Es la suma de estos elementos cinematográficos los que nos permitieron llegar a entender una representación global de la ciudad de Valparaíso dentro de la película, sumando información al personaje y, por lo tanto, a la historia del personaje en sí mismo, ya que como en la realidad, el espacio define gran parte de cómo se ve y desarrolla una historia en sí misma.

Aunque es necesario recordar que todos estos elementos son netamente visuales y simbólicos, por lo cual la información que agrega esta representación en la imagen fílmica es casi subliminal al espectador, en este caso en específico, la película carece de adherir información del espacio urbano mediante el diálogo, ya que las secuencias analizadas obtuvieron en común una falta de este para concentrarse en el espacio y el cuerpo, lo que nos llevó a concluir que el diálogo no es quizá un elemento definitorio a la hora de representar una ciudad dentro del lenguaje audiovisual o es necesario anularlo para darle un espacio evidente hacia el espectador.

A manera general, la representación de la ciudad de Valparaíso en este film, recorre una línea de representación trazada desde los inicios del cine chileno la cual continua claramente dibujada y le ha permitido figurar un carácter propio en este mismo, el cual debería ser el objetivo de los realizadores ante cualquier espacio urbano contenido.

Las ciudades no pueden ser tratadas como sets cerrados de filmación ya que no deberían amoldarse, enmascararse o mimetizarse para no interferir con la información en las historias y personajes entregados dentro de una narración cinematográfica, sino todo lo contrario deben, por lo tanto, aportar información a esta tal y como lo hace el espacio en la pintura o en la literatura, como en otras artes.

Es con esta investigación esperamos que el lenguaje audiovisual se vea ampliado para así mejorar la experiencia narrativa dentro de los films. Es decir, aportar a la aproximación de los espacios urbanos a través de las películas no sólo de manera estática o casual sino intencional por parte de los realizadores que buscan contar y emplazar sus historias dentro de estos espacios. Asimismo, facilitar la empatía por parte del espectador a la hora visualizar, por lo tanto, mejorar la experiencia artística dentro de las películas.

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, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, pp. 5-8, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia

Aumont, J., & Marie, M. (2020). El análisis cinematográfico. Paidós.

Bruno, G. (2008) Motions and emotion: Film and Urban Fabric en A. Webber & E. Wilson (Edits), Cities in transtion. Londrés, Wallflower. pp. 14-28

Bazin, J. (2008) Qué es el cine (10.a ed.). Rial. En <http://www.librosmaravillosos.com/queeselcine/pdf/Que%20es%20el%20cine%20-%20Andre%20Bazin.pdf>

Flick, U. (2007) Introducción a la investigación cualitativa, EDICIONES MORATA, S. L. Fundada por Javier Morata, Editor, en 1920 el Mejía Lequerica, 12 - 28004 – MADRID, pp. 15-45,

Gaudreault, A. (1995), & Jost, F. El relato cinematográfico. Paidós.

Jablonska, A. (2008) LA ELABORACIÓN DEL MARCO TEÓRICO versus la ilusión del saber inmediato. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, XIV (28). en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602807>

Llorca, J. (2012) Cine, ciudad y arquitectura, apuntes metodológicos. El caso de El grupo de Cali, Colombia, pp. 1-24

Lynch, K. (2008) La imagen de la ciudad. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona.

Sánchez, J.A, (2010) Indefiniciones: El campo abierto de la investigación en artes, La investigación en artes escénicas, Cairon, Revista de estudiantes de danza. (13) pp. 3-6

Stange, H., & Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *Aisthesis, revista de investigaciones estéticas de Chile*. (46). pp. 270-283

Pérez, M. (2014) *Las formas del lugar: principios de análisis para una indagación del espacio urbano del cine argentino moderno*. IV congreso AsAECA, 2014. Pp 1-9

Ruiz, R. (2000) *Poética del cine*. Santiago de Chile. Sudamericana. Pp 33

Romero, C. F. M. A. (s. f.). BREVE HISTORIA DEL CINE. <https://www.academia.edu/>. Recuperado 18 de junio de 2021, de https://www.academia.edu/11508352/BREVE_HISTORIA_DEL_CINE

Rossi, A. (1982) *La arquitectura de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili. 1982. Pp. 61-77