

EL CINE, UNA HERRAMIENTA PARA LA COMPRESIÓN GEOGRÁFICA.

Felipe Vergara Ovando*

* Geógrafo. Ayudante de Investigación Centro de Desarrollo Sustentable (CEDEUS). Pontificia Universidad Católica de Chile. (favergara@uc.cl)

Artículo recibido: 24-10-2013
Artículo aceptado: 05-05-2014

RESUMEN

Analizar los films desde la geografía es factible si se utiliza un enfoque cualitativo. En este caso, se ha adoptado el constructivismo geográfico quien nos permite reflexionar sobre las representaciones espaciales. Para tal caso, fue explicar y contrastar el mensaje espacial de las representaciones del espacio periurbano de films de las ciudades Asiáticas del Este y Latinoamericanas realizadas entre la década del 50 hasta el primer decenio del siglo XXI. Se propuso una metodología, que determinara componentes generales de lo periurbano, y un análisis de la esencia cinematográfica, que permitiera explicar los films por medio de los códigos cinematográficos, utilizando secciones de este, entregándonos el mensaje espacial. Los resultados indican una tendencia de que las representaciones advertidas se identifican como un espacio periurbano homogéneo en función del ritmo, pero construido a la vez con componentes locales de ambos continentes, catalogándose como un espacio glocal. En conclusión, el cine permite a la geografía aumentar su construcción ontológica del espacio percibido y representado.

Palabras clave: Cine, constructivismo, geografía, periurbano, representación.

ABSTRACT

Analyzing the movies from geography is a fact if it uses a qualitative focus. In this case, geographic constructivism has been adopted, because it allows the reflexion about space representations. For this case, it was explained and contrasted the space message of representations of periurban space films from East Asiatic and Latin American cities made since 50's decade until the first decade of XXI century. Has been proposed a methodology that first determinate general composition of periurban space, and second an analysis of cinematographic essence, who could explains the films cinematographic codes, using sections of this, giving us the space message. The results indicate a tendency of representations be identified like a homogeneous periurban space as a function of the rate, but also constituted with local components of both continents (East Asiatic and Latin American) setting like a glocal space. In conclusion, the cinema allows to geography increase its ontological construction of the perceived and represented space.

Key words: Cinema, constructivism, geography, periurban, representation

INTRODUCCIÓN

En los últimos años se ha utilizado el cine, o mejor dicho ciertas reproducciones filmicas, como una herramienta educativa para varias disciplinas, quienes han encontrado en estas un sustento tanto de registro real como una representación de un tema particular. No obstante, en el análisis de las reproducciones filmicas existe la problemática de que generalmente no se tiene claro cuál es el objetivo final en sí del análisis filmico, el cual deriva en que no se aprovechan en su totalidad la riqueza estética y/o técnicas que conllevan las reproducciones filmicas, como puede ser el montaje o movimiento de cámara, mientras las disciplinas que si desarrollan una metodología para analizarlas, estas resultan confusas y con una falta de estructura que no permiten homogeneizar una metodología de análisis básico de la reproducción filmica para la mirada de la disciplina en sí.

La geografía en este término es relevante, debido a que gran parte de los fenómenos geográficos que ocurren en la actualidad son registrados o son temas de ficción para el cine, ya que la dimensión espacial es de fundamental importancia para las reproducciones filmicas (De Almeida Moreira, 2011). Sin embargo, la geografía no ha logrado materializar una vía que permita aprovechar los recursos cinematográficos y vincularlos con el espacio, lo cual le otorgaría un acercamiento más profundo desde lo subjetivo a la construcción espacial. Por lo tanto, dentro del contexto de análisis geográfico exigido por las temáticas de investigación para la obtención del grado de Licenciado en Geografía (realidad socio-económica y territorial de las regiones metropolitanas Latinoamericanas o Asiáticas) se propuso una investigación que evaluara como el cine puede utilizarse como una herramienta para la generación de comprensión geográfica, orientada a las ciudades metropolitanas Latinoamericanas como Asiáticas del Este. La escala temporal se determinó en función de que desde la década del 50 del siglo XX en adelante, las características de las ciudades metropolitanas se expresan de forma más marcada y significativa en el espacio (expansión rural-urbana, proliferación del espacio no planificado), lo que conlleva también a esa representación en las reproducciones filmicas.

Para generar una metodología que aborde esta problemática es ineludible disponer de una visión geográfica que aborde al espacio como foco de estudio de forma íntegra entre el espacio objetivo y lo subjetivo. En este caso, la geografía brasileña cultural ha cimentado este proceso valorando al cine como representación

artística espacial que expresan experiencias locales por medio de un análisis teórico de la relación Cine-Geografía (Barbosa, 2000;Oliveira Jr, 2005; Name, 2005; Zagha, 2008; Queiroz Filho, 2010; Neves, 2010).

Sin embargo, la metodología para analizar en sí a una reproducción filmica todavía era difícil de conceptualizar. Debido a esto, se dispuso utilizar en esta investigación la aproximación del constructivismo geográfico, quien asume al espacio como una construcción social, donde el lugar es concebido como un producto de lo social y viceversa, expresándose material y no materialmente (Lindón, 2007), recayendo en este caso al cine. Además, permitió construir una visión geográfica cualitativa estructural para poder abordar las reproducciones filmicas como representaciones espaciales teniendo como objetivo obtener el mensaje espacial de seis reproducciones filmicas, tres de las ciudades asiáticas del este y tres para las ciudades latinoamericanas realizadas en el rango temporal desde la década del 50 hasta el primer decenio del siglo XXI, siendo finalmente explicadas y contrastadas sus análisis.

De esta forma, en la primera parte se despliega los argumentos de base teórica-metodológica que permitieron el estudio de la representación de los fenómenos geográficos de las reproducciones filmicas. Posteriormente, la segunda parte presenta en que consiste la metodología propuesta. Luego, se expone el análisis de las reproducciones filmicas y sus resultados, finalizando con reflexiones que se enfocan en esclarecer los desafíos que existen para estudios venideros.

BASE TEÓRICA-METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE LAS REPRESENTACIONES ESPACIALES FÍLMICAS DESDE LA GEOGRAFÍA

Esta parte está dividida en 3 cuerpos, donde el primero explica porque el cine se puede estudiar desde la geografía y su objeto de estudio; el segundo la creación de la imagen y sus símbolos; y el tercero el cine con sus técnicas cinematográficas.

El interés de la geografía hacia el cine

Los primeros Geógrafos que se empezaron a interesar sobre el cine como una herramienta para analizar problemas geográficos fueron los que estaban

vinculados con la geografía cultural. Ellos consideraban que el arte servía como método de aprendizaje mediante el cual se podían adquirir valores y actitudes (Gámir Orueta & Valdés, 2007). Otro argumento es el de D. Harvey (1998), quien hace hincapié en tomar en cuenta al arte como representación del espacio y especialmente a la reproducción filmica, debido a que su importancia de registro para captar el movimiento del espacio y tiempo señalizando experiencias locales. Estas argumentaciones derivaron en la construcción de un nuevo tema de investigación en la Geografía, “la geografía del cine”. Sin embargo, existieron ciertas condiciones que permitieron la posibilidad de estudiar el cine desde la geografía. Esto se basa principalmente en dos argumentos: el primero se refiere a la disponibilidad de material referido al **soporte** (CD, DVD, distribuido masivamente a mediados de los 90 y 2000), el cual permite almacenar el material cinematográfico; y segundo a la disponibilidad de un **medio específico que permita su reproducción**, tal como los equipos de reproducción de DVD y software especializados en el manejo de imágenes. De esta manera se permitía el análisis de escenas por medio de la reiteración de su visualización (Gámir Orueta & Valdés, 2007). Gracias a esta condición se pudo arribar al estudio de la geografía del cine.

La geografía del cine tiene su punto de partida en la imagen filmica (explicada en el siguiente capítulo), quien está compuesta por el registro de lugares geográficos y del movimiento siendo este el eje central y fundamental de esta imagen (en esto se diferencia a la fotografía que son imágenes estáticas) (Queiroz Filho, 2007). Estos componentes al yuxtaponerse generan una dimensión espacial, una “geografía”, quien se va construyendo por la narrativa y lenguaje del cine. Es decir, esta dimensión espacial, va más allá de la materialidad (Queiroz Filho, 2007).

Paralelamente, el cine no solo está conferido al espacio, sino más bien este tiene una relación inalienable con el tiempo, ya que este en las reproducciones filmicas empieza a actuar como espacio mientras que el espacio actúa como el tiempo (Hauser, 2004, p. 500). El espacio pierde su calidad estática y adquiere una calidad fluida, adquiere movimiento. Mientras que el tiempo pierde su calidad irreversible, pudiendo desplazarse hacia al pasado y al futuro sin el menor desgaste, como también acelerar o ralentizar el tiempo generando gran cantidad de significados (Hauser, 2004, p. 501).

Por lo tanto, esta “geografía” construida por escenas cinematográficas de lugares geográficos, contiene una alta gama de significados, por la naturalidad del cine

donde sus sentidos narrativos, encuadres, ángulos, montajes, expresan finalmente territorios, paisajes y metáforas: vocablos de dentro y fuera, amplio y restringido, sube y desciende, movimientos diagonales, fronteras diversas, caminos de carreteras, ríos y océanos, ambientes simbólicos, por ejemplo, bosques, desiertos, montañas ciudades, etc (Oliveira Jr, 2005).

Debido a esto, la geografía del cine estudia la dimensión espacial (tiempo-espacio) en la que los personajes del film actúan. Es el resultado de las interpretaciones subjetivas que se realizan a las imágenes, sonidos y a su manipulación temporal, realizadas por el o los espectadores, para darle coherencia a la lógica del film. Incluso, nos permite comprender la realidad del mundo aludida o encontrada en los films (Oliveira Jr, 2005). Su proposición geográfica en este caso, es la de poder identificar las relaciones espaciales y la dimensión espacial que es entregada por el **paisaje**. El cine modela el paisaje por medio de los modelados de cámara, por la imagen, por la duración de la escena, generando una relación con el espectador, una percepción social (Schuenck Amorelli & Branco, 2009). Este paisaje contiene un lenguaje que debe ser comprendido tanto sus conceptos como sus significados.

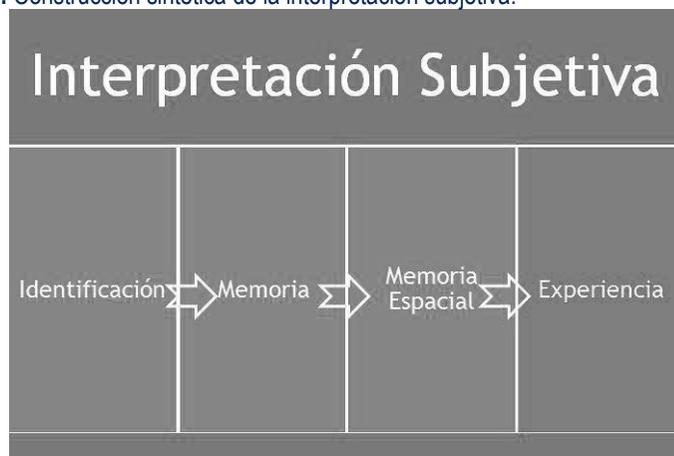
Sin embargo, las reproducciones filmicas al crear sus imágenes y sus representaciones no significan que estas sean en sí mismo la realidad, ya que conllevan posiciones de selección que están afectados por una serie de factores, los cuales pueden ser sociales, culturales, políticos, etc. Además, la representación de la realidad que en este caso es la del espacio, es un proceso retro-alimentador debido a las influencias constantes que recibe tanto del espacio como de la propia representación hecha. Por lo tanto, para poder hacer un análisis geográfico es necesario ser enfático en que no puede ser un modelo hegemónico, debido a que la representación del espacio es dinámica (Schuenck Amorelli & Branco, 2009).

Así mismo, para poder estudiar el espacio es necesario entenderla como una lectura en los símbolos que se representan en el espacio registrado. Todos los valores simbólicos registrados se acumulan, permitiendo una síntesis de la representación realizada al espacio. Por lo tanto, es necesario distinguir cuáles son esos símbolos y que para este caso son los símbolos del periurbano que serán detallados más adelante.

Para lograr este objetivo es necesario determinar cómo el investigador o espectador va a identificar estos símbolos en las imágenes. Estos se realizan por medio de las **interpretaciones** que vienen dadas por la **identificación** que tiene el investigador o espectador con las imágenes y sonidos de un film. La identificación se hace por medio de sus **memorias** definidas como:

“Memoria es aquí tomada como el conocimiento que tenemos de las cosas, la sensación de que estamos localizados en un universo cultural, de cual somos parte, es siempre una construcción presente en el universo cultural dispuesto a la humanidad” (Queiroz Filho, 2010). No obstante, para esta investigación se utilizó el concepto de **memorias espaciales** definidas como “El calificativo dado que sirve para decir de ese movimiento asociativo que realizamos con las imágenes del film y otras más, sino también, localizándonos en el universo de los gráficos y pensamientos del espacio (Queiroz Filho, 2010). O sea, la memoria la podemos resumir como la experiencia del individuo, su **experiencia espacial** (figura 1).

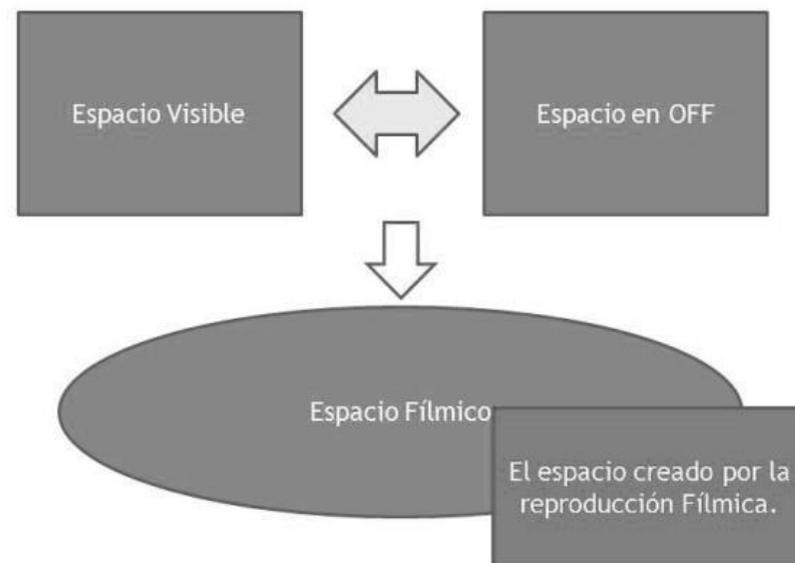
Figura 1: Construcción sintética de la interpretación subjetiva.



[Fuente: Elaboración propia]

Por medio de esta experiencia espacial se va generando la interpretación espacial de las reproducciones filmicas, el cual al observarse las imágenes repercuten en el espectador, quien va creando un espacio, una contigüidad espacial, desde las imágenes observadas con las que se observan, generando el **espacio en off**, el espacio que está más allá del encuadre de la cámara que puede ser no percibido (incapaz de imaginarse y de ser reclamado), imaginado (que puede ser evocado por algo que está en la representación) y definido (espacio invisible pero que ya ha sido mostrado), o sea, el espacio visible e invisible se relacionan (Casetti & Di Chio, 1990) (Queiroz Filho, 2010). Finalmente el espacio creado es el **espacio fílmico** (figura 2), el cual es netamente geográfico, ya que nos conlleva a entender el espacio creado en la reproducción filmica (Queiroz Filho, 2010), dentro de un universo temporal cinematográfico que lo constituye, por medio el montaje.

Figura 2: Componentes del Espacio Fílmico.



[Fuente: Elaboración propia]

El proceso de la imagen

Al reconocerse el espacio fílmico como objeto de estudio es necesario comprender como es el contexto en el que se inscribe el mismo, es decir, la imagen y sus símbolos.

Primero, para entender la imagen se debe comprender el acto que la crea, es decir, la **representación**. En este caso, “las representaciones no se distinguen entre verdaderas y falsas, sino en estables y móviles, en reactivas y superables, en alegorías- figuras redundantes y repetitivas, tópicos- y en estereotipos incorporados de manera sólida en espacios e instituciones” (Lefebvre, 1983, p. 24). Es decir, la representación es un concepto autónomo y en constante creación, la cual puede tener una diversidad de significados. Es considerada como un acto, a través del cual la mente torna la presencia presente de una imagen, idea o concepto ante un objeto externo (Barbosa, 2000).

En cuanto a la representación espacial, esta está arraigada en un circuito de retro-alimentación de producción-representación-reproducción. La sociedad y el individuo son los agentes que actúan inherentemente en la construcción progresiva de su espacio, quien viene dado por las representaciones que tienen ellos del mundo y que practican según sus criterios, por lo tanto, el espacio se convierte en una manifestación de la sociedad constructora (Cadoret, 1993). El espacio a sí mismo se reproduce con las representaciones que se generan sobre sí mismo y su relación con el mundo convirtiéndolo en una “construcción compleja donde intervienen el sujeto, la realidad espacial terrestre y sus representaciones” (Berdoulay, 1998). Es decir, la representación del espacio sería la sociedad y sus prácticas socio-espaciales que a la vez lo siguen reproduciendo.

Al comprenderse cómo se crea la **imagen**, la podemos definir según Deleuze (1983, pp. 89-90), que se basa en la estética de Bergson, en que la imagen es igual al movimiento y es más, la imagen es imagen-movimiento. “La imagen es el conjunto de lo que aparece... se confunden con sus acciones y reacciones... Cada imagen es tan solo un camino por el cual pasan en todos los sentidos, las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo. Cada imagen actúa sobre otras y reacciona ante otras, en todas sus caras y por todas sus partes elementales”.

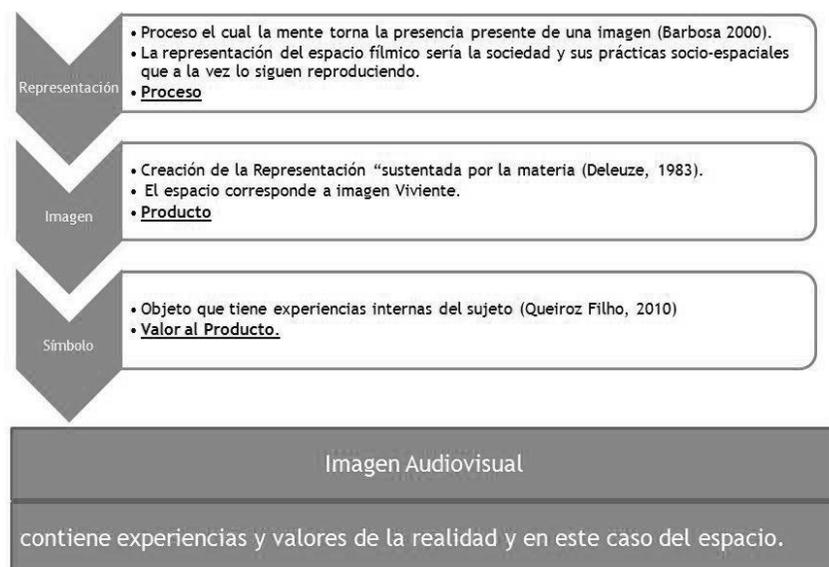
No obstante, para que la imagen pueda existir, necesita sostenerse dentro de “algo”. En este sentido lo podemos relacionar con Deleuze (1983, p. 90) en que el conjunto de imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia, o sea, la materia.

”Este sería la identidad absoluta de la imagen y el movimiento. “La imagen-movimiento y la material-flujo son estrictamente lo mismo” (Deleuze, 1983, pp. 90-91). Además, esta “materia” es enteramente luz, es decir, la imagen y movimiento es luz y energía que se difunde. “La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz” (Deleuze, 1983, pp. 92-93), quien, para que pueda ser evidenciada es necesario la presencia del “ojo”, ya que solamente serían figuras de luz, no cuerpos.

Por último, la definición del **símbolo** es variable y a veces contradictoria, sin embargo, la mayoría recae en que el símbolo es percibo por vías sensoriales y que es un objeto o elemento. Deleuze (1983, p. 284), afirma que el símbolo no es una abstracción sino que es un objeto concreto portador de diversas relaciones, o de variaciones de una misma relación, de un personaje con otros y consigo mismo. A la vez este puede funcionar como sustituto, acarreado formas de niveles más profundos que la forma en sí representada y que puede variar en su interpretación (Sánchez, 2009).

Por lo tanto, el símbolo es un objeto, el cual también puede catalogarse como una imagen, que representa valores profundos contenidos en ella, por ejemplo, la cosa es parte de la realidad, mientras que la imagen de las cosa contiene experiencias internas del sujeto (Queiroz Filho, 2010), es decir, la imagen audiovisual (la cual se usó en esta investigación) contiene experiencias y valores de la realidad y en este caso del espacio.

Figura 3: Proceso de la imagen audiovisual.



[Fuente: Elaboración propia]

El cine como lenguaje y sus técnicas cinematográficas

Al comprenderse que es en la imagen audiovisual donde se deben concentrar los esfuerzos para analizar el espacio fílmico, se procedió a comprender el cine como lenguaje por medio de sus códigos.

El cine hay que entenderlo como una actividad artística que primeramente ha querido mimetizarse con la naturaleza y la sociedad (Ruiz, 2000), pero que luego por la tecnología permitió la abstracción de su realización. Actualmente la definición más acorde es que es un dispositivo de representación que recorre la tecnología de producción/montaje/metamorfosis de las imágenes visuales que asociada a la narrativa de dramatismo realiza espectáculos donde los significados y significantes se

entrecruzan (Barbosa, 2000). Esta capacidad tecnológica y su búsqueda de representación de la sociedad mucho más exacta que otros tipos de arte, genera un interés innegable para las disciplinas (especialmente la geografía), debido a que ofrece distintos puntos de vista hacia un tema representado (Benjamín, 1989).

Por ello, para abordarla desde la disciplina se adoptó entender el cine como lenguaje. La semiología es quien consideró al cine como un lenguaje, debido a su capacidad de expresión y comunicación a través de un medio, el cual en este caso sería la pantalla. Christian Metz, semiólogo francés, es uno de los primeros en relacionar la semiótica con el cine y determina cuales son las estructuras significantes del cine en base a códigos específicos y/o contradictorios los cuales van formando un conjunto dentro del film (Metz, 1968). Es decir, la particularidad del cine es la heterogeneidad que tiene para incorporar varios códigos y mezclarlos. Los códigos principales son el montaje, el encuadre de cámara, los ángulos y posiciones, escenografía y la fotografía. (Mendizabal de la Cruz, 2011).

No obstante, los códigos cinematográficos y sus componentes que se utilizaron en esta investigación son el **montaje** y el **encuadre**, debido a que el montaje nos entrega la esencia cinematográfica, el movimiento, y la capacidad de estructuración de la representación; y el encuadre donde se le agregó tanto los movimientos de cámara como los ángulos de cámara, quienes determinan la porción y la forma de cómo se representa este espacio (Cuadro 1).

METODOLOGÍA O LECTURA CINEMATOGRÁFICA

Esta consiste en que las obras cinematográficas serán consideradas como textos, el cual nos entregará un mensaje. Esta metodología tiene 2 fases, donde la primera recae en **justificar** las reproducciones fílmicas relacionadas con el espacio periurbano y posteriormente sus unidades de estudio, mientras que la segunda se enfila al desarrollo del análisis de cada unidad de estudio. Ante este caso se utilizó como base una metodología desarrollada por Casseti & Di Chio (1990, pp. 121-138), la que establece la lectura cinematográfica por tres niveles, ellas son **puesta en escena**, **puesta en cuadro** y **puesta en serie**.

Cuadro 1: Códigos cinematográficos analizados.

Código	Definición	Componente	Definición Componente
Montaje	Es una técnica que tiene como finalidad dar una lectura adecuada y fluidez al registro ordenando las tomas realizadas. Su función elemental es ser capaz de dar coherencia a dos espacios distintos transformándolos en una unidad continua (Costa, 1997, p. 260), es decir, define la espacialidad. También tiene funciones de selección, tanto de espacio como de duración, siendo esta última de mayor importancia, ya que afecta tanto la estructura del film como sus secuencias (Costa, 1997, p. 260).	Asociación por Identidad	Es el nexa que se refiere a como una imagen vuelve a sí misma, o también cada vez que un elemento retorna de imagen en imagen. Está marcada por la correferencia y nos entrega una cierta regularidad dentro del ritmo (Casetti & Di Chio, 1990, p. 106).
		Asociación por analogía y contraste	Es el nexa cuando dos imágenes contiguas se repiten con elementos similares pero no idénticos, mientras que en la segunda se caracteriza por una marcada diferenciación de los elementos representados (Casetti & Di Chio, 1990, pp. 106-107). Por ejemplo, en el analógico se puede establecer relaciones entre género, condición social. Mientras que el de contraste se puede establecer situaciones de oposición como espacios de la pobreza/ espacios ricos.
		Asociación por proximidad	Se caracteriza por anexas imágenes que presentan elementos que se dan construidos en la narrativa como contiguos (Casetti & Di Chio, 1990, p. 107). En este caso, se puede ser un encuadre "A" hacia una persona que habla, y un encuadre "B" hacia una persona que escucha. A su vez también se puede desarrollar como montaje alternado principalmente en un entrecruzamiento, principalmente en escenas de acción. Esto conlleva a expresar que se desarrolla una continuidad espacial.
		Asociación por transitividad	Se presenta cuando una situación presentada en la imagen A se prolonga y se complementa en una imagen B. Esto se puede ejemplificar como en la imagen "A" un hombre mira una persona y levanta una pala, mientras que en la imagen "B" se ve al hombre lanzado la pala hacia el mar (Casetti & Di Chio, 1990, pp. 108-109).
Plano o Encuadre	Es el resultado de la elección de ciertos componentes que tienen al final una reproducción fílmica. Estos componentes pueden ser tanto prefílmicos (escenario, actores) como la técnica de filmación que se refiere a como se expresan a estos elementos prefílmicos (Costa, 1997, pp. 216-217). Se hace la diferencia dentro del encuadre entre campo y plano. El campo es la porción del espacio encuadrado, mientras que el plano se refiere a la proporción en que se encuadra la proporción humana (Costa, 1997, p.216).	Panorámico	Se encuadra la mayor cantidad de espacio posible y sirve para dar contexto y ubicación. Se pretende generar la sensación de que se conoce todo, como también de temor si se le da lectura de abandono (Costa, 1997, p. 216).
		Campo Total	Es el encuadre que abarca el espacio en su totalidad (Costa, 1997, pp. 216-217), es decir, si se está encuadrando el interior de un local, este debe ser en su totalidad.
		Campo Medio	Es en donde se destaca a la figura humana, pero sin aislarla de su contexto (Costa, 1997, p. 217).
		Figura Entera	Se encuadra toda la figura humana (Costa, 1997, p. 217).
		Plano Americano	Se encuadra a la figura humana más o menos desde las rodillas hacia arriba (Costa, 1997, p. 217).
		Primer Plano	Encuadre desde el pecho hacia arriba de una figura humana (Costa, 1997, p. 217).
		Primerísimo Plano	Encuadre realizado solamente al rostro (Costa, 1997, p. 217)
Plano Detalle	Es el encuadre que se refiere a los objetos o partes de la figura humana, por ejemplo, los ojos, las manos, etc (Costa, 1997, p. 218).		

Movimiento Cámara	Este es el movimiento que se utiliza desde el registro para poder obtener la representación. Se caracteriza por la disposición de una mirada móvil hacia los objetos, la cual puede ser para poder acompañarlos, entregándonos una cierta cuota de subjetividad. Además nos entrega una mayor capacidad de campo de registro, del espacio fílmico en sí estableciendo relaciones espaciales entre los objetos filmados.	Panorámica	La cámara se mueve sobre su propio eje tanto en sentido vertical, horizontal u oblicuo (Casetti & Di Chio, 1990, p. 94).
		Travelling	Es cuando la cámara cambia su disposición en el espacio de filmación tanto de manera de seguimiento del objeto, movimiento transversal sobre el decorado o de manera frontal hacia el objeto (Casetti & Di Chio, 1990, pp. 94-95). Tiene variantes en que la cámara adquiere el cuerpo del operador otorgándole un carácter más real a la filmación como el travelling a mano y la steady-cam. Es posible implantar dos miradas por medio del travelling, la objetiva caracterizada por una mirada de revisión de los objetos, y una subjetiva en donde el movimiento de la cámara se identifica con el movimiento de un personaje (Casetti & Di Chio, 1990, p. 95).
Ángulo Cámara	Apoya el mensaje y significados que se quiere entregar por medio del encuadre con un ángulo de registro de la cámara.	Encuadre Frontal	Es el que se realiza a la misma altura del objeto filmado (Casetti & Di Chio, 1990, p. 88).
		Encuadre desde arriba	Picado. Se realiza sobre la altura de un cuerpo filmado. Tiene el efecto de empequeñecer al objeto rebajándolo moralmente, haciéndole una asociación con el suelo (Marcel, 2002, p. 47).
		Encuadre desde abajo	Contrapicado. Se realiza bajo la altura de un cuerpo filmado. Esto da la impresión de superioridad del objeto presentado destacándolo sobre los demás objetos (Marcel, 2002, p. 47).

[Fuente: Elaboración propia]

Sin embargo, antes de empezar esta metodología, es necesario establecer que fenómeno geográfico es el que se va a analizar, que en este caso, fue el espacio periurbano. Por lo tanto, se procedió a la identificación de los componentes característicos y generales del fenómeno periurbano tanto de las ciudades de Latinoamérica y de Asia del Este. Esto se realizó por medio de una evaluación y recopilación bibliográfica correspondiente al periurbano, la cual se expresa en el cuadro 2.

Cuadro 2: Componentes Generales del Espacio Periurbano.

Componentes Periurbanos			
Latinoamérica		Asia del Este	
Habitacional		Alta densidad de población	
Expansión rural-urbana		Expansión rural-urbana	
Falta de planificación urbana		Falta de planificación urbana	
Infraestructuras de transporte, industrias y comercio		Centros comerciales, retails	
Riesgo natural		Parques temáticos	
Crecimiento acelerado		Crecimiento acelerado	
Problema	Social	Pobreza Ghettos	Ciudades manufactureras, villas y slums
	Estructural	Servicios básicos Salud, transporte	
	Ambiental		Servicios no Vertederos deseados
Especulación inmobiliaria		Especulación inmobiliaria	

[Fuente: Elaboración propia basada en: Periurbano Latinoamericano: (De Mattos, 1998; Aguilar, 2002; Salazar, 2007; Ávila Sánchez, 2009; Negrete Rodríguez & Hidalgo, 2009); Periurbano Asiático del Este: (Watanabe, 1980; McGee, 1991; Sorensen, 2002; Ha, 2004; Kwon, 2006; Zhang, 2007).]

Con los componentes generales periurbanos identificados se procedió a la lectura cinematográfica:

Fase 1: Justificación

1.1- Se deriva a la **identificación** de los componentes periurbanos ya procesados en las Reproducciones Fílmicas, la cual consiste en poder evidenciar uno o varios componentes. Para poder determinar las Reproducciones Fílmicas, sus escenarios deben ser espacios periurbanos o que también sean el tema de esta, es decir, que se le consideren como **primer plano**. Esto significa que la influencia del espacio periurbano y su presencia en la representación fílmica sea clave para entenderla. Un ejemplo, sería, Blade Runner (1982), Ridley Scott, donde el espacio postmodernista explica porque la sociedad se relaciona con robots y porque los necesita (estos cumplen su función y tienen un cierto tiempo de duración). Por otro lado, el **segundo plano** se refiere al espacio como desarrollo, pero que su presencia no es vital para entender la reproducción fílmica, por ejemplo, La guerra de los mundos (2005), Steven Spielberg, se desarrolla en una ciudad la cual es atacada por alienígenas que salen del fondo de la tierra, no obstante, este espacio puede haber sido cualquier otro espacio y no genera una influencia reveladora a los personajes.

1.2- Se decide cuáles deben ser las unidades de estudio, según su valor de representación sobre el espacio periurbano. Este valor se afina en que la representación es enfocada en el espacio periurbano y que permita presentar el motivo (argumento) de esa representación. Estas unidades de estudio pueden durar toda la reproducción fílmica o según la estructura en que se componen las mismas (cuadro 3). Estas serán señaladas en relación al tiempo de reproducción de la reproducción fílmica. Es importante mencionar que este paso depende del juicio del investigador, ya que en este tipo de materias es de suma dificultad entregarle un valor objetivo a la investigación, según Cassetti & Di Chio (1990, p. 170).

En este caso, las Unidades de Estudio depende comprenden:

Cuadro 3: Tipos de Unidades de Estudio.

Plano	Lo que capta la cámara desde que se inicia la grabación hasta que se detiene, o sea, la toma (Mcknee, 2006)
Escena	Esta unidad se caracteriza por desarrollarse la acción dotada de planteamiento, clímax y desenlace en un mismo espacio y tiempo, la cual tiene como finalidad presentarnos algún suceso que nos de vitalidad en la narración (Mcknee, 2006)
Secuencia	Conjunto de escenas de carácter autónomo que mantienen un vínculo narrativo para poder desarrollar una idea (Mcknee, 2006)

[Fuente: *Elaboración propia*]

Fase 2: Desarrollo de análisis de las unidades de estudio

Para lograr esta fase se desarrollan los niveles de análisis según la metodología de Cassetti (1990, pp. 134-138). Cada nivel está estructurado de la siguiente manera: **Nivel**, que se refiere al código cinematográfico que se quiere trabajar; **Enfoque**, que indica cual es la finalidad del nivel; **Elementos**, que son los componentes que construyen el contenido, aunque no es necesario la presencia de todos ellos; y la **Categoría**, que revela cómo se puede estructurar la representación (periurbana), es decir, como se tratan los datos para que sean información de lo periurbano. En este caso, existe jerarquía entre los niveles, en el sentido que primero se debe desarrollar el nivel puesta en escena y posteriormente el nivel puesta en cuadro y puesta en serie, debido a que sin este nivel puesta en escena no se puede desarrollar los restantes. Esto por el hecho de que este nivel se refiere al contenido de la unidad de estudio, que es el espacio periurbano. Por otro lado, los niveles puesta en cuadro y puesta en serie se pueden entremezclar, debido a que en ciertas ocasiones los elementos de ambos se necesitan para poder hacer más claro lo que se quiere rescatar, el mensaje. De esta manera, estos se constituyen:

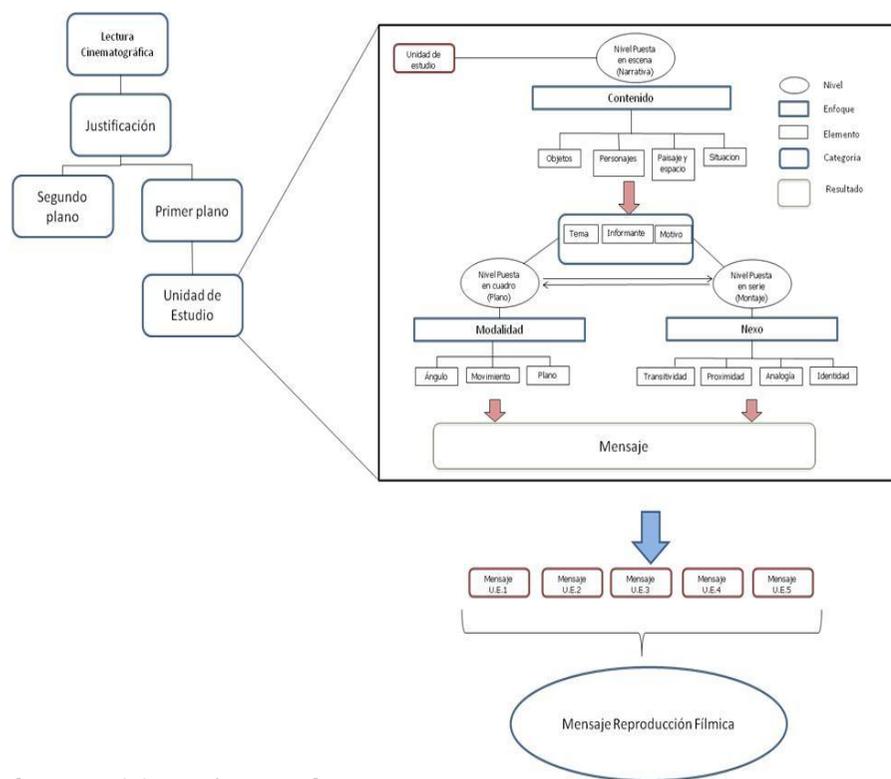
El nivel puesta en escena recae en cómo es realizada la representación del espacio periurbano por medio de la narración desarrollada. El enfoque es el contenido que se refiere al espacio periurbano, siendo considerado como una construcción social (Lindón, 2007), por lo cual, sus elementos son tanto los **objetos** (viviendas, caminos, construcciones, etc), **personajes, paisajes y situaciones** (eventos que contextualizan la unidad de estudio), los que se relacionan y construyen este espacio. Estos elementos se pueden clasificar en la categoría de **informante**, el cual entrega los datos necesarios para que se puedan entender las escenas, por ejemplo, la edad de un personaje, la materialidad de viviendas, ciudad en que desarrolla el espacio periurbano, etc (Casetti & Di Chio, 1990, p. 127); **tema**, en donde radica el núcleo principal de la representación del espacio periurbano, es decir, pone en evidencia la idea de la unidad de estudio; y **motivo**, donde se pone énfasis a los actos repetitivos con el fin de esclarecer la idea o argumento del tema (Casetti & Di Chio, 1990, pp. 128-129), por ejemplo, la festividad o fiestas tradicionales rurales en el espacio periurbano con el fin de patentar esta actividad en este espacio. Es necesario marcar que lo escrito en este campo puede no ser ordenado, debido a la presentación de la información o de lo innecesario de remarcar la presencia de estos. Campo de estudio: **NARRATIVA** Enfoque: **Contenido**.

El nivel puesta en cuadro va relacionada en cómo se representa el espacio periurbano por medio del encuadre. Por lo que el enfoque está basado en la Modalidad, que es el tipo de mirada que se realiza a la representación periurbana. La utilización de diversos tipos de **planos, ángulos y movimientos de cámara** son los elementos que permiten generar una selección del espacio periurbano representado. Esta selección contiene en sí un significado que deriva a expresar un mensaje siendo la búsqueda de este nivel. Un ejemplo de este nivel sería, si se utiliza la técnica del *travelling* con un encuadre de campo total sobre el espacio periurbano, tiene como significado presentar una amplitud del espacio representado, o sea, el mensaje sería en este caso que el espacio periurbano es grande, infinito, el cual no se debe evitar de tener presente. Campo de estudio: **PLANO**. Enfoque: **Modalidad**.

El nivel puesta en serie se enfoca en la representación que se le hace al espacio en cuanto al orden y ritmo que se le adscribe a la reproducción filmica por medio de la unión de imágenes fragmentadas (Casetti & Di Chio, 1990, p. 135). Por lo cual, el enfoque es el nexa que es la unión de imágenes. Los elementos que construyen este enfoque son las asociaciones de **identidad, analogía, proximidad** y

transitividad. Cada una de estas tal como en el nivel puesta en cuadro tienen un significado y conllevan un mensaje. Un ejemplo, relacionado con el de nivel puesta en cuadro sería que el montaje une imágenes relacionadas con el espacio periurbano ampliado por las técnicas del nivel anterior, potenciando aún más la amplitud. Esto le da una sensación de seguimiento por medio de la asociación de identidad. Campo de estudio: **MONTAJE.** Enfoque: **Nexo.**

Figura 4: Esquema de la Lectura cinematográfica



[Fuente: Elaboración propia]

En suma, el nivel puesta en escena es una fase **descriptiva**, mientras que los niveles puesta en cuadro y puesta en serie son una fase de **análisis**, siendo con el desarrollo de estos, la obtención del mensaje que tienen las representaciones del espacio periurbano de las reproducciones fílmicas.

ANÁLISIS DE LAS REPRODUCCIONES FÍLMICAS

En este paso se procedió a la búsqueda del material fílmico relacionado con el espacio periurbano (su justificación de estudio) que permitiera poner en práctica la lectura cinematográfica donde finalmente se eligieron 6 reproducciones fílmicas:

Cuadro 4: Reproducciones fílmicas analizadas.

Latinoamérica
<i>Las Callampas (1957), Rafael Sánchez, Santiago de Chile</i>
<i>La cantera de San Diego (1962), León Hirszman, Rio de Janeiro</i>
<i>La teta asustada (2009), Claudia Llosa, Lima</i>
Asia del Este
<i>People of Ko-bang neighborhood (1982), Bae Chang-Ho, Seúl</i>
<i>Pom Poko (1994), Isao Takahata, Tokio</i>
<i>24 city (2008), Jia Zhangke, Chengdu</i>

[Fuente: Elaboración propia]

Una de las aristas de esta selección fue la diferencia temporal histórica existente entre las reproducciones fílmicas, no obstante, se justifica en el sentido de que estas reproducciones fílmicas reflejan la dinámica temporal del espacio periurbano desde la década de los 50 hasta la primera década del siglo XXI para ambos continentes.

La falta de concordancia entre los años de realización de las reproducciones fílmicas de ambos continentes (la falta de los años 60 y 70 en Asia del Este) radica en que la reproducción fílmica “Pompoko” representa la década de los 60 en Tokio, por

consiguiente, se asimila de cierta manera el tiempo histórico de ambos continentes.

La justificación⁴ del espacio periurbano para las reproducciones filmicas Latinoamericanas viene dada por: “Las Callampas” que representa la falta de planificación urbana y explosión demográfica en Santiago durante la década de los 50; La cantera de San Diego por la representación de una favela y los riesgos por su exposición a una cantera en Rio de Janeiro en la década de los 60; y “La teta asustada” que nos representa a la metrópolis Limeña del siglo XXI con la falta de la planificación urbana y precariedad estructural de las viviendas periurbanas.

Mientras que para las reproducciones filmicas de Asia del Este: “Pompoko” refleja el crecimiento urbano de las década de los 60 en Tokio; “People of Ko-Bang Neighborhood” la presencia de Slums en la década de los 80 de gran apogeo económico en Seúl; y “24 city” la desarticulación del uso de las fábricas a la presión inmobiliaria en China en el siglo XXI.

Finalmente, para que se comprenda este procedimiento se presenta el análisis de lectura cinematográfica desde la justificación hasta la primera unidad de estudio, que en este caso es de la reproducción filmica “Las Callampas” de Santiago de Chile.

Las Callampas (1957), Rafael Sánchez, Santiago de Chile

Justificación

Figura 5: Travelling de la población callampa “La Victoria”.



[Fuente: Elaboración propia]

Esta reproducción filmica es un documental expositivo siendo la unidad de estudio toda la obra, en donde se ha decidido trabajar 5 unidades de estudio de esta. Esta fue producida con el fin de presentar los problemas sociales de la época, con un

fuerte énfasis a llamar a la preocupación de la ciudadanía presentando el proyecto “Hogar de Cristo” realizado por la “Escuela de artes y comunicación de la Universidad Católica”. Dentro de toda su duración se puede evidenciar varios caracteres periurbanos, por lo cual, se puede reconocer primero, el carácter “**Habitacional**”, enfocado a la falta de viviendas que no pueden ser soportadas por el Estado. Segundo esto nos deriva a una deficiente **planificación urbana**. Esto se logra por medio de la representación de las poblaciones callampas que se construyeron deliberadamente y sin un plan urbanístico que regule tal proceso para soportar falta de viviendas en la ciudad. Tercero, Este proceso de generación de poblaciones Callampas se ve producido por la gran atracción que genera la ciudad capital, por lo tanto, se representa fielmente la **expansión rural-urbana** que experimenta Chile en esta época (Figura 5). Cuarto, se caracteriza los **problemas sociales** como la pobreza y la falta de oportunidades de trabajo tanto en el contexto urbano como en el contexto rural. También los problemas estructurales que van enfocados a **la falta de servicios básicos** como el agua, la electricidad y servicios de emergencia que se ven potenciados cuando se incendia el primer campamento, debido a la falta de calefacción de los hogares lo que lleva a utilizar fogatas que si no son bien apagadas pueden generar incendios como es en el caso que se representa aquí. Esto nos deriva al problema de servicios de emergencia, el cual los bomberos no puede llevar a cabo su labor por falta de dispositivos, como también al uso de materiales inflamables por parte de la comunidad.

Desarrollo unidad de estudio

En la unidad de estudio (U.E.) es relevante los datos entregados por la “voz en off” que relata los componentes de la población callampa y sus situaciones.

U.E. 1: 0:31-1:00 (minutos)

Fase descriptiva

Esta U.E está enfocada en representar la ciudad en su totalidad para ahondar en el tema a discusión de toda la reproducción filmica, la población Callampa. La situación viene dada por el relato que expresa que la ciudad es la conglomeración de edificios imponentes que reflejan una superación. No obstante, esto contrasta con la existencia de una población Callampa que es representada de forma totalmente

opuesta por casas pequeñas, establecidas de manera compacta en un espacio pequeño y a riberas del río Mapocho

El paisaje discriminado es urbano, pero caracterizado por la fragmentación y nula conexión entre la ciudad y la población Callampa.

El **tema** por lo tanto, es la ignorancia de la ciudad sobre la existencia de la población Callampa.

Figura 6: Asociación por Contraste que representa la ciudad y la población Callampa.



[Fuente: Elaboración propia]

Fase análisis

Predominan en esta U.E. dos técnicas, siendo en el montaje, *la asociación por contraste*, y en el encuadre el *encuadre de campo total*. En la primera se utiliza para enfatizar la diferencia de infraestructura y emplazamiento que existe entre la ciudad y la población Callampa. Esta se realiza por medio de los registros visuales, los cuales cambian repentinamente su espacio a enfocar, permitiendo la evidencia de la diferencia de ambos espacios. Por ejemplo, la representación de la ciudad con edificios, plazas y de una extensión de gran amplitud, pero bruscamente se cambia el espacio por el de una población compacta, con una alta cantidad de casas y ubicada en las riberas de un río, el cual se puede discriminar que la ciudad evita llegar a su ribera, siendo este espacio ocupado por la población Callampa (Figura 6). Por otro lado, el encuadre de campo total, sirve para expresar la amplitud de la ciudad, siendo comparativamente una mirada a escala en el caso de la geografía. Por lo cual, nos permite introducirnos al espacio en sí de forma general para poder entender la problemática de esta reproducción filmica.

El **mensaje** por lo tanto, es introducir al espectador a la diferencia existente entre la ciudad y la población Callampa, la cual es tratada como dos puntos apartes y no como una unión entre ambas. O sea, la población Callampa es tratada como un espacio periurbano no deseado por su ubicación.

RESULTADOS

Los mensajes obtenidos dentro de estas seis reproducciones filmicas, sobre el espacio periurbano de las ciudades Latinoamericanas de Santiago, Río de Janeiro y Lima, y las ciudades Asiáticas del Este como Seúl, Tokio y Chengdu, nos permiten abordar que este espacio es heterogéneo y homogéneo a la vez entre ambos continentes.

Cuadro 5: Resultados generales de la representaciones filmicas del espacio periurbano Asiático del Este y Latinoamericano.

Santiago de Chile	Carácter habitacional, establecido cercano a cuerpo de agua y en permanente riesgo natural y estructural. La colectividad puede hacerle frente al riesgo.
Río de Janeiro	Carácter habitacional, en donde el riesgo que proviene de actividad económica. La colectividad puede detener este riesgo.
Lima	Carácter habitacional precario, que genera paisaje homogéneo, debido a la magnitud. Se establece que población precede de las provincias del país por realización de ritos de esas zonas.
Seúl	Carácter habitacional, slum es la expresión espacial siendo una acción ilegal. Espacio precario de materialidad y servicios, y la expresión social es de esfuerzo, pero a la vez se permite el disfrute.
Tokio	Expansión del desarrollo a espacio no regulado por el hombre, sino por el animal. Hombre se sobrepone a lo natural, obligando a la adaptación.
Chengdu	Cambio de uso de suelo de industrial a habitacional de rascacielos y gran amplitud. Desarrollo urbano dinámico.

[Fuente: Elaboración propia]

En el caso de las representaciones más relevantes periurbanas Latinoamericanas se obtuvo que el espacio es enfocado principalmente a un carácter habitacional de gran magnitud expresados especialmente en “Las Callampas-Santiago” y “La teta asustada-Lima” donde el espacio era incapaz de ser representado. De este modo, este carácter se presenta como **homogeneizador** del paisaje, siendo este uso el predominante del espacio. Por otro lado, este espacio periurbano es construido en la base de la necesidad de un espacio apropiándose en forma comunitaria, por parte de una población escasa de recursos proveniente del mundo rural, la cual en su utilización del espacio periurbano se evidencia la **herencia cultural** de su procedencia, quienes están en permanente **riesgo tanto natural como humano** por su localización como barrio, por ejemplo, el caso de “Las Callampas-Santiago” siendo la población callampa arrasada por un incendio o el caso de “La cantera de San Diogo-Rio de Janeiro” que indica la palpable amenaza proveniente de la extracción de rocas debajo de la favela.

Mientras que las representaciones periurbanas más distinguidas de Asia del Este se configuran como un espacio difuso, donde se expresa la **confrontación** tal cual es representada en “Pompoko”, por la pérdida de territorio de los mapaches, **ilegalidad** en “People of Ko-Bang Neighborhood”, donde el establecimiento de la población es en un espacio no permitido, y **cambio** “24 city”, que expresa la permutación del uso espacial periurbano industrial a uno residencial compuesto por rascacielos. A su vez, dentro de este conglomerado espacial, la expresión de “desarrollo”, dirigido al desarrollo urbano y sus alcances (crecimiento económico, inversiones, política de exportación) es más patente que en el espacio periurbano latinoamericano, no obstante, este tiene un efecto negativo entre la población residente del espacio periurbano.

Las diferencias por lo tanto se pueden expresar en este cuadro siguiente:

Cuadro 6: Temáticas que engloban las representaciones filmicas de Latinoamérica y Asia del Este.

Latinoamérica	Asia del Este
Herencia Cultural	Ilegalidad
Homogenización	Confrontación
Riesgos	Cambio

[Fuente: *Elaboración propia*]

Dentro de las similitudes de representación se logra evidenciar que las reproducciones filmicas de “las callampas-Santiago” y “People of Ko-Bang neighborhood-Seúl”, la representación aborda los espacios de viviendas de materialidad precaria que se construyeron con argumentos enfocados por la falta de viviendas y la utilización de espacios abiertos de forma no planificada, dispuestos de un orden confuso y laberintico, con el fin de poder utilizar el mayor espacio posible, localizados cercanos a cursos de agua, estando expuestos a riesgos naturales por crecimiento del caudal del curso de agua. A su vez, la representación remarca la expresión social y vida comunitaria entre ambos espacios siendo este componente vital para el funcionamiento de estos espacios. Aunque, la diferencia de años de estreno es amplia (25 años) ambos espacios concuerdan en el mensaje de la representación, solo diferenciándose en detalles tales como la construcción de viviendas, donde en Santiago la materialidad era madera y en Seúl cemento.

Otra similitud viene dada por la causa de los fenómenos representados del espacio periurbano. De este modo, se observa que en todas las reproducciones filmicas la causa de los fenómenos periurbanos identificados proviene de políticas o eventos simultáneos que ocurrieron durante el siglo XX ajenos a este espacio periurbano. La inmigración rural-urbana, desarrollo urbano y políticas de desarrollo económico que ocasionaron una dinámica en el espacio periurbano nunca antes dimensionada.

DISCUSIÓN

En fin, para relacionar el contraste obtenido con la geografía, es necesario establecer que el espacio analizado es una construcción social. Es decir, según el constructivismo geográfico, los conceptos geográficos son creaciones humanas que se pueden expresar en distinto lenguaje que conllevan a la posibilidad de distintas traducciones, en donde el cine siendo una creación humana, es un lenguaje que representa una condición espacial. En este pretexto, el espacio es construido según nuestra existencia, donde a su vez nuestras acciones repercuten en la construcción dinámica de este. Por lo tanto, la representación por medio de la reproducción fílmica de un espacio en específico como el periurbano sirve en la construcción espacial, debido a que se constituye por la experiencia expresada por los directores de cine, como la de los espectadores, la cual se va retroalimentando constantemente. De este modo, cada construcción espacial desde la representación advertida en esta investigación va en función a la valorización de componentes locales periurbanos como la pérdida del territorio de los mapaches, la expansión rural-urbana expresada por la población “callampa” en Chile, la migración rural hacia Lima por el terrorismo, etc, no obstante, estos componentes locales se mueven a ritmos globales expresados por ejemplo, el desarrollo urbano, que entrega un espacio construido y expresado en la simultaneidad de la globalización, identificándose como un espacio periurbano homogéneo en función del ritmo, pero construido a la vez con componentes locales de ambos continentes en cuestión, identificándose como un espacio periurbano heterogéneo, es decir, un **espacio glocal**, pensado y administrado desde lo global, pero actuado y construido por lo local, en donde los dichos de Salazar (2007), “los procesos de concentración económica y demográfica, así como los de desconcentración y de relocalización espacial acontecidos en las regiones metropolitanas en las últimas décadas, dan cuenta de un nuevo sistema de relaciones entre las sociedades y sus espacios rurales, “dando origen a una nueva ruralidad y urbanidad en las actuales sociedades post-urbanas, cada vez más móviles y globalizadas y caracterizadas por la intensidad del cambio social que se desarrolla en ellas”, se pueden ver expresados en esta investigación, siendo este el mensaje principal de estas reproducciones fílmicas.

CONCLUSIONES

La confección de esta investigación ha llevado a presentar ciertos quiebres epistemológicos como también de relaciones entre dos mundos supuestamente opuestos. La ciencia, representada por la geografía que tiene la finalidad de estudiar el espacio; y el arte, representada por el cine, quien genera representaciones sobre la realidad. No obstante, ¿la geografía no tiene también componentes artísticos? Y en el mismo sentido, ¿el cine a su vez no contiene los elementos pertinentes para un discurso científico? Acaso la geografía en los últimos años no ha dirigido su estudio a la valorización de los componentes culturales, como en el caso de la teoría del paisaje que la considera como una construcción social, la cual se sustenta en valores subjetivos, quienes según la mirada “positivista” están arraigados en el arte? Mientras tanto, ¿el cine no es utilizado para crear conocimiento y conciencia sobre la recreación de épocas antiguas como la de los romanos? Por lo cual, se da la posibilidad de que las herramientas de ambos cuerpos confluyan pudiéndose obtener como resultado mayor conocimiento que, en este caso, es sobre el espacio periurbano Latinoamericano y Asiático del Este.

Para finalizar, es necesario recalcar que los resultados que se pueden obtener en un tipo de investigación como esta, varían según el investigador, ya que cada uno comprende y distingue a su manera. Por otro lado, la construcción de este tipo de investigación es todavía incipiente, por lo mismo, es un desafío que permitirá construir un mayor conocimiento dentro de este campo poco desarrollado por la geografía, donde es necesario acoger otros tipos de códigos cinematográficos que refuercen y fortalezcan el discurso espacial proveniente de las reproducciones fílmicas. En este caso, se debería adoptar códigos como la iluminación, la profundidad de campo y lo sonoro.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, A. (2002). Las mega-ciudades y las periferias expandidas. Ampliando el concepto en Ciudad de México. *Revista EURE*, 121-149.
- ÁVILA SÁNCHEZ, H. (2009). Periurbanización y espacios rurales en la periferia de las ciudades. *Estudios Agrarios*, 93-123.
- BARBOSA, J. L. (2000). A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geografico, o cinema e o imaginario social. *GEOgraphia, Ano. II, n. 3*, Pág. 69-87.
- BENJAMÍN, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- BERDOULAY, Y. (1998). *Des mot et des liex*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. En: Barbosa, J. L. (2000). A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geografico, o cinema e o imaginario social.
- CADORET, A. (1993). *Espace*. Paris: PUF. En: Barbosa, J. L. (2000). A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geografico, o cinema e o imaginario social.
- CASSETTI, F., & DI CHIO, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- COSTA, A. (1997). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- DE ALMEIDA MOREIRA, T. (2011). A Dimensao Espacial Nos Filmes. *Revista de Geografia, Vol.28, No.2*.
- DE MATTOS, C. (1998). "Santiago de Chile, Globalización y expansión metropolitana: lo que existía sigue existiendo". *Revista EURE*, Vol. 25 Nu. 76.
- DELEUZE, G. (1983). *La imagen-movimiento, estudios de cine 1*. Barcelona: Paidós comunicación.
- GÁMIR ORUETA, A., & VALDÉS, C. M. (2007). Cine y geografía: Espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletn de la A.G.E. n. 45*, Pág. 157-190.
- HA, S.-K. (2004). New Shantytowns and the urban marginalized in Seoul Metropolitan Region. *Habitat International*, vol. 24 pág. 123-141.
- HARVEY, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y el arte*. De bolsillo.
- KWON, W. (2006). Challenges and Various Developmental Strategies in the Korean Urban/Periurban Agriculture. *NACF Research Institute*, 1-12.
- LEFEBVRE, H. (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- LINDÓN, A. (2007). El constructivismo geográfico y las aproximaciones cualitativas. *Revista de Geografía Norte Grande Número 37*, pág. 5-21.
- MCGEE, T. (1991). "The Emergence of Desakota Regions in Asia: Expanding a Hypothesis". En N. Ginsburg, B. Koppel, & T. McGee, *The Extended Metropolis. Settlement Transition in Asia*. (págs. 3-25). Honolulu: University of Hawaii Press.
- MCKEE, R. (2006). *El guión*. Barcelona: Alba.
- MENDIZÁBAL DE LA CRUZ, N. (2011). *Linguística, semiótica y cine: perspectivas de estudio e investigación*. Recuperado el 01 de 06 de 2012, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/semiocine.html>
- METZ, C. (1968). El cine, ¿Lengua o lenguaje? En C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. París: Klincksieck.
- NAME, L. (2008). *Por uma geografia pop: personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NEGRETE RODRÍGUEZ, C., & HIDALGO, R. (2009). Barrios cerrados y procesos socioespaciales en las ciudades del valle del Aconcagua. En F. Arenas, C. De Mattos, & R. Hidalgo, *CHILE: Del País Urbano al País Metropolitano* (págs. 323-346). Santiago de Chile: Colección EURE-libros, Serie GEO-libros N. 12 Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales-Instituto de Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

NEVES, A. A. (2010). Geografías de cinema: Do espaço geográfico ao espaço fílmico. *Entre Lugar, ano 1, n. 1*, pág. 133-156.

OLIVEIRA JR, W. M. (2005). O que seriam as geografias de cinema? *A tela e o texto*, pág. 10-15.

QUEIROZ FILHO, A. (2007). Cinema, Geografia e a Pesquisa com Imagens. *Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, Ano 06, número 11, ISSN 1676-2924. Recuperado el 03 de 04 de 2012, de http://www.unirio.br/morpheusonline/numero11-2008/antonio-carlos.htm#_ednref1

QUEIROZ FILHO, A. C. (2010). Espaço fílmico: Território e territorialidades nas imagens de cinema. *Geografia*, vol.35, n.1, pág. 37-50.

RUIZ, R. (2000). *Poética del cine*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.

SALAZAR, A. (2007). " La periurbanización en la recomposición de los espacios rurales metropolitanos: Santiago de Chile". En C. De Mattos, & R. (. Hidalgo, *Santiago de Chile: Movilidad espacial y Reconfiguración Metropolitana*. Santiago de Chile: Colección EURE-LIBROS Serie GEOlibros N 8. Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales-Instituto de Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

SÁNCHEZ, E. A. (2009). El símbolo en el arte. En S. d. superior, *Guía de aprendizaje: Apreciación del arte*. Guadalajara: Sistema de educación media superior.

SCHUENCK AMORELLI, O., & BRANCO, P. (2009). *As Paisagens urbanas no cinema brasileiro contemporâneo – Uma Geografia de Imagens e Sensações*. Brasília: ENG.

SORENSEN, A. (2002). Megalopolitan development and the transformation of rural Japan: sustainability implications of extended metropolitan regions in Asia. *Human settlement Development*, Vol.1

WATANABE, Y. T. (1980). Urban Growth and Landscape change in the Tokyo metropolitan area. *Geographical reports of Tokyo Metropolitan University*, 1-26.

ZAGHA, D. (2008). *Uma geografia do cinema: Imagens do urbano*. Sao Paulo: Pontificia universidade católica de Sao Paulo.

ZHANG, T. (2007). Urban development patterns in China: The new, the renewed and the ignored urban space. En Y. L. Song, *Urbanization in China: Critical Issues in an Era of Rapid growth* (págs. 3-27). Institute of Land Use Policy.