

# ARQUITECTURA & DISEÑO & PAISAJE

## DESDE EL ORIGEN DE LA CIUDAD MODERNA Y EL CINE, HASTA LA MARGINALIDAD AVANZADA. A través del análisis de dos películas contemporáneas representativas de ciudades latinoamericanas en escenarios post neoliberales.

Since the origin of the modern city and film, to advanced marginality.

Felipe Briceño Muñoz

Candidato a Magister en Urbanismo de la Universidad de Chile, Arquitecto de la Universidad Tecnológica Metropolitana y Diseñador industrial (egresado) de la Universidad Tecnológica Metropolitana.

### RESUMEN

Se estudia la relación entre el origen en común que tienen la ciudad moderna y el cine, y como esta ha representado la marginalidad socio territorial a lo largo de su historia, relacionando las formas urbanas con movimientos cinematográficos del siglo XX, hasta llegar a las ciudades y producción cinematográfica latinoamericana contemporánea. Con especial énfasis en la representación filmica de la 'marginalidad avanzada', (Wacquant 2007).

Luego se seleccionan las películas El Polaquito y El Pejesapo, las que son representativas de la marginalidad urbana latinoamericana en las ciudades de Buenos Aires y Santiago de Chile, respectivamente. Las cuales se observan y analizan bajo los criterios metodológicos propuestos por Aumont (1974), identificando las siguientes variables: contexto, contenido, narrativa e iconografía.

Finalmente se concluye, identificando los elementos que permiten al lenguaje audiovisual expresar de diferentes maneras los distintos tipos de marginalidades socio territoriales representadas en el cine latinoamericano. Las que aún siendo homogéneas, presentan leves diferencias que caracterizan a cada territorio.

### ABSTRACT

The relationship between the origin in common with the modern city and film studies, and how it has represented the socio territorial marginality throughout its history, linking urban forms with cinematic movements of the twentieth century to reach cities and contemporary Latin American film production. With special emphasis on the filmic representation of 'advanced marginality' (Wacquant 2007).

Two representative films of Latin American urban marginality are then selected in the cities of Buenos Aires and Santiago de Chile, and 'El Polaquito' and 'El Pejesapo', respectively. Which are observed and analyzed under the methodological criteria proposed by Aumont (1974) identified the following variables: context, content, narrative and iconography.

Finally we conclude by identifying the elements that allow the visual language in different ways to express different types of territorial socio marginalities represented in Latin American cinema. The still being homogeneous, presents slight differences that characterize each area.

■ [ **Palabras claves** ] Representación cinematográfica, modelo de desarrollo latinoamericano, marginalidad avanzada.

■ [ **Key Words** ] Cinematic representation, Latin American development model, advanced marginality.

### 1.- ¿DONDE SE CRUZAN EL CINE Y LA CIUDAD?

#### 1.1.- El origen.

La metrópolis moderna ha sido una de las más grandes creaciones de la humanidad, el sinecismo propio de las aglomeraciones urbanas desde la revolución industrial en adelante, brindó condiciones para el desarrollo de las sociedades como no se había logrado en siglos. Las ciudades mejoraron las vidas de millones de habitantes del planeta, pero paralelamente, este progreso dejó afuera de estos beneficios, a una parte no despreciable de personas. Ellos debieron establecerse en la periferia urbana, en asentamientos precarios con nulas condiciones de habitabilidad.

Otra creación contemporánea a la ciudad y de origen común en el fenómeno de la revolución industrial, fue el cinematógrafo. El 28 de Diciembre 1895, es la fecha en que se ha convenido como el nacimiento del cine, luego de la primera exhibición exitosa, pagada y masiva, en la ciudad de Paris. (cf. Sadoul, 1976:9). Destacan entre las películas exhibidas por la expresión de la realidad urbana de la época, La Salida de los Obreros de la Fábrica Lumière y La Llegada de Un Tren. Aquí despega este híbrido entre desarrollo científico-tecnológico y espectáculo teatral, que recién en ciernes ya se titula de registro histórico de la bullente ciudad industrial. "La imagen fílmica primigenia incluye una exploración de la ciudad diseñada para capturar la vida urbana y sus acciones en la máxima intensidad." (Barber, 2002:17). Esta condición eslabona las historias del cine y la ciudad, donde el primero registrará la novedosa aglomeración urbana, y el segundo usará la ciudad como telón de fondo de

las miles de historias que comienza a contar.

Un año más tarde, los Hermanos Lumière filman *Panorámica de la llegada del tren a la estación de Perrache* (1896), una de las primeras película donde la protagonista es la imagen urbana, mostrando el ingreso a la ciudad en un tren a través de uno de los primeros travelling (1) de la historia. Paradójicamente este registro histórico de la condición urbana de la época presenta una particular ausencia de cuerpos humanos en toda la secuencia.



Fig.1. Fotograma de película “Panorámica de la llegada del tren a la estación de Perrache”. Fuente: <http://youtu.be/DpRxsDJ-j6c?t=32s>

Es la imagen en movimiento el campo de búsqueda, entonces urge la creación de un lenguaje propio del cine, para diferenciarse de otras artes. Algunos directores engendraron expresiones esencialmente urbanas, una de ellas es la película *El Hombre de la cámara* (1927) de Dziga Vértov, uno de los máximos exponentes del cine de vanguardia soviético “concibió su película literalmente como un manifiesto sobre el estimulante poder que el cine podía ejercer sobre la ciudad y sobre sus espectadores” (Barber, 2002: 43). Es ahí donde el cine encuentra el equilibrio, a través de la representación del dinamismo de la conjunción ‘del espacio y el tiempo’, en una coreografía plástica de la máquina urbana, gracias a la sensibilidad al movimiento, característico del cinematógrafo.

## 1.2 .-Los sospechosos de siempre

A principios del siglo pasado, la ciudad post-industrial asignó desde sus prácticas económicas, territorios para la clase trabajadora, “estos barrios obreros, que los anglosajones llaman slums, se desarrollaron en condiciones verdaderamente ínfimas para la vida humana.” (Chueca Goitia, F 2011:199). Una filmografía que expone la existencia de esta marginalidad urbana, la encontramos en el trabajo de Charles Chaplin, que se inicia en la comedia absoluta y que luego evoluciona hacia la sátira, mostrando las penurias que acongojan a sus personajes en la urbe. Esto es patente en películas tales como; *Una vida de perros* (1918) y *El chico* (1921), en las que muestra la desigualdad

y el sino de la pobreza generación tras generación. “Chaplin pudo desplegar sus dotes de trágico. Fue realista en la pintura de las zahúrdas y de sus dramas” (Sadoul, 1976:120).

Si a principio de siglo XX lo que representó la marginalidad socio territorial fueron los slums, desde la segunda mitad fue el concepto de Gueto lo representativo de la segregación socio territorial. Los casos más reconocidos fueron los barrios de El Harlem en Nueva York, el South Side de Chicago. Fue este último, suelo fértil para el desarrollo de los “Sociólogos de la ciudad” de la Escuela de Chicago, quienes toman este territorio como objeto de estudio de una nueva condición de exclusión al interior de la urbe. En paralelo el cine Hollywoodense que se encuentra en su máximo esplendor, muestra desinterés por esta realidad socio territorial ya que está concentrado profundamente en el entretenimiento, intentando consolidar su ‘sistema de estrellas’. En el periodo, los filmes más sensibles al fenómeno se pueden reconocer en el género del cine negro, en películas como *Scareface* (1947) Hawks, aunque realmente se encuentran más alineadas con el mundo de las pandillas que el de la representación de la ciudad.

En la misma época en Europa, específicamente en Italia, los críticos identifican un corpus de películas que han de llamar Neorrealismo, a través de estas películas se volvió a mirar al hombre corriente en la ciudad, de manera sencilla, evidenciando las precariedades de la postguerra. Dentro de esta filmografía, las de mayor expresión de la marginalidad urbana de la época, son las películas *Roma ciudad abierta* (1947) Rossellini y *Ladrón de Bicicletas* (1945) Sica. En ellas André Bazin (2) reconoce algunos procedimientos del relato que tiendan a aumentar la apariencia de realidad en pantalla.

Esta “escuela” se caracterizaba “por rodajes en exteriores o en decorados naturales (en oposición al artificio del rodaje en estudio), por recurrir a actores no profesionales (en posición a las convenciones “teatrales” de la interpretación de los actores profesionales), y a guiones inspirados en las técnicas de la novela americana, utilizando personajes sencillos (en oposición a la intriga clásica demasiado bien “trazadas” y a los héroes extraordinarios) con una acción enrarecida (en oposición a los acontecimientos espectaculares de comercial tradicional (3).

Algunos años después, la Nouvelle Vague, que sigue al Neorrealismo italiano, presenta filmografías de alta crítica a la modernidad y a sus efectos en la ciudad que se estaba construyendo, a la forma urbana y por consiguiente a los efectos de este paradigma en la ciudadanía. Un gran ejemplo de ello es la trilogía del director francés Jacques Tati, con su “Chaplinesco” personaje el señor Hulot en la serie compuesta por *Las vacaciones del señor Hulot* (1953), *Mi Tío* (1958) y *Play Time* (1968). En la que por medio de contrastes entre la “ciudad del futuro” definida en la CIAM y la antigua ciudad ya edificada, se refleja en clave humorística el deterioro de los cascos históricos por sobre el desarrollo del nuevo urbanismo en donde la escenografía “era una ciudad rígidamente

[1]: Se refiere a un movimiento de cámara, “es el desplazamiento de la base de la cámara en el que el eje de la toma de vistas permanece paralelo en una misma dirección (Aumont, 2005:38)

[2]: Reconocido crítico y teórico. Fundó la revista especializado *Cahiers du cinéma*. De gran influencia para la siguiente generación de directores, especialmente los de la Nouvelle Vague.  
[3]: (Aumont, 2005: 136-137.)

organizada, completamente modular y basada en una clara división de funciones que muchos arquitectos de la época promovían y elogiaban” (Cairns, 2007:121)

En el mismo periodo, cabe acotar que el modelo de desarrollo de la realidad urbana latinoamericana de la época, también conllevaba a la segregación socio territorial. Principalmente, debido al fenómeno migratorio campo ciudad, generando anillos de pobreza en el extramuros. Posterior a esto se repiten algunas situaciones estructurales en los países de la región, tales como dictaduras militares, localización de la vivienda social, inequidad, falta de oportunidades para los estratos sociales bajos, precarización del trabajo, disminución de la presencia del Estado social y la implementación del modelo económico de libre mercado.

Durante los últimos años la investigación en ciudad, ha impuesto conceptos imprecisos sobre la realidad urbana. Uno es el concepto de Guetificación, utilizado para referirse a cualquier territorio precarizado, el que prontamente se estigmatiza, relativizando el término y la realidad de manera corrosiva.

En la actualidad, las ciudades con economías neoliberales se encuentran enfrentadas al fenómeno de la marginalidad avanzada. El sociólogo Loic Wacquant define seis propiedades que caracterizan este nuevo régimen, y lo hace desde la transformación sufrida por el gueto negro en las metrópolis norteamericanas en la década del 60 y el 70, hasta su actual desaparición. Estas son: la flexibilidad laboral como forma de desarticulación del tejido social; la desconexión funcional de la realidad laboral local con los beneficios macroeconómicos globales; la concentración y estigmatización; la pérdida de identidad territorial pasando del lugar (con identidad) al espacio (vacío); la disputa del territorio entre los depredadores callejeros, los residentes, el estado vigilante y el especulador inmobiliario y finalmente la heterogenización y dispersión de la pobreza contribuyendo a la pérdida de acción colectiva. (cf. Wacquant, 2007:265-285).

## 2. ¿CÓMO SE EXPRESA HOY LA MARGINALIDAD URBANA EN EL CINE LATINOAMERICANO?

El cine latinoamericano primigenio, se vio cuestionado por su calidad representativa, ya que en él se exponían miradas foráneas sobre realidades locales. Recién desde la década del 50 en adelante se comienza a tomar el control del discurso. La primera expresión de la marginalidad urbana representativa de Latinoamérica se observa el año 1951 en la película “Los olvidados” de Luis Buñuel. De gran impacto en internacional, claramente fue influida por el neorrealismo italiano, como lo expresan las palabras de Néstor Turri: “exhibe una particular afinidad con una de las piezas no tan invocadas ni recordadas de ese periodo fundamental del cine italiano: Alemania, año cero (Germani, anno zero, 1947), una de las obras más contundentemente escépticas de Roberto Rossellini.” (Turri, 2012:299). El filme presenta a los excluidos en contrapunto de una pujante ciudad latinoamericana. Muestra el ‘progreso’ que reflejan el desarrollo urbano y la intensidad del comercio en el D.F. mexicano. Paradójicamente, la imagen fílmica expresa una marginalidad de chozas periféricas y de una centralidad de muros destruido, una imagen que denota una ciudad

después de ser ‘bombardeada’, cuando Europa se encuentra en un periodo de postguerra.



Fig.2. Fotograma de película “Los olvidados”.

Fuente: <http://thecitylovesyou.com/cinex/52-muestra-internacional-de-cine-cineteca-nacional/>

En los años posteriores surge en la región, una vasta producción con diversas miradas de lo urbano en lo que se ha dado conocer como el Nuevo cine latinoamericano (4), que engendró películas de basto compromiso social que buscaban adoctrinar un ímpetu revolucionario, en palabras de Glauber Rocha “Existe un problema común: la miseria. Existe un objetivo común: la liberación económica, política y cultural de hacer un cine latino. Un cine didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, de lengua y problemas comunes”. Posteriormente, en la década de los 80 coinciden; las dictaduras militares y las nuevas prácticas económicas mundiales, con la más baja producción de audiovisual de la región en toda su historia. Desde los 90 a la actualidad el cine contemporáneo nos ha entregado historias más bien íntimas, alejadas de aquellas épicas colectivas que expresaba lo público en décadas pasadas.

Ahora se analizarán dos películas del presente siglo que expresan diferentes visiones sobre la marginalidad urbana en las metrópolis latinoamericanas, estas son la película argentina El Polaquito del año 2003 y la película chilena El pejesapo del 2007.

### 2.1.- El Polaquito, director Juan Carlos Desanzo

Contexto: 10 años demoró el director en realizar la película desde que en 1994 supo de la historia de un chico marginal que murió en la estación de trenes de Constitución. La película

[4]: Este término comenzó a difundirse desde el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (Chile) en 1967 y se trató de un conjunto de películas producidas para constituirse en una herramienta de conocimiento crítico sobre la realidad nacional, poseedoras de diferentes grados de radicalidad ideológica entre sí, pero que a su vez coincidieron en la generación de un frente común contra la hegemonía del cine extranjero. Este abarca un amplio corpus de films, “impulsado por trabajos de realizadores como Fernando Birri, Fernando Solanas, Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer y Jorge Cedrón (Argentina), Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés (Bolivia), Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr. Y Paulo Cesar Saraceni (Brasil), Helvio Soto, Miguel Littin, Pedro Chaskel y Patricio Guzmán (Chile), Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinoza, Santiago Álvarez y Sara Gómez (Cuba), entre muchos otros, y de agrupaciones cinematográficas como las argentinas Cine Liberación, Cine de la Base, Realizadores de Mayo, y la boliviana Ukamau.” (Flores, 2013:XVIII)

fue filmada en gran parte en el mismo lugar. El elenco estuvo compuesto por actores profesionales y no actores, dos de sus protagonistas fueron niños que vivieron en la calle. “Tenía que trabajar con un guión, pero necesitaba una cuota de improvisación. Debían tener el lenguaje incrustado en el cuerpo” (Desanzo, 2003). Antes de su estreno en Argentina, la película tuvo un recorrido internacional en donde recibió reconocimiento en festivales internacionales.

Contenido: El principal tema es la condición de marginalidad en que vive el grupo de niños, quienes sufren una desconexión total de las estructuras y coberturas sociales que el sentido común dice para los adolescentes. Alcanza verdaderos niveles de violencia el real desamparo y la inseguridad social en la que viven este grupo de niños, quienes parecen invisibles para la sociedad entera, dejándolos en total exclusión. Un segundo aspecto presentado es la desidia de los adultos frente esta realidad, quienes actúan con indolencia con los chicos, particularmente la policía corrompida, que abusa de ellos sexual y económicamente. Quienes en concomitancia con la mafia organizada se encargan de perpetuar este sino que ni la sociedad, ni el estado, ni las propias familias hacen algo por modificar, “vivir en un contexto de una sordidez abismal en la que su dignidad es menoscabada tan profundamente que la noción de humanidad parece un chiste de salón.” (Desanzo, 2003).

Narrativa: La historia se exhibe cronológicamente, de manera



Fig.3. Fotograma de película “El polaquito”.

Fuente: [http://marielaripodas.blogspot.com/2009/03/blog-post\\_4860.html](http://marielaripodas.blogspot.com/2009/03/blog-post_4860.html)

lineal. El relato se inicia presentando al ‘Polaquito’ en su rutina diaria cantando en los trenes, para luego conocer la realidad que lo oprime cuando al final de la jornada de vuelta en la estación, el Rengo, patrón del territorio administrado por una mafia que obliga a mendigar y prostituirse a niños, le exige le entregue todos los ingresos del día, dejándolo sin un peso.

Luego de deambular por la calle junto a su amigo el Vieja; termina el día en un local de video juegos donde se enamora de la ‘Pelu’, una adolescente que también se prostituye en la

• [5]: Recibió premio en el año 2003, en los Festivales de San Sebastián, España y Montreal, Canadá; donde Marina Glezer ganó el premio a la mejor actriz y el Cóndor de Plata en la misma categoría, premio entregado por la Asociación de cronistas cinematográficos de la Argentina en el año 2004.

misma estación de trenes. Transformándose en el ‘leitmotiv’ del chico, quien se esmera durante todo el film en rescatarla, ponerla a salvo del Rengo, para así también él sobrevivir.

Imagen: En el trabajo audiovisual se reconoce básicamente el uso de planos generales medios, medios y primeros planos, en ausencia de grandes planos generales en que muestren las edificaciones o la ciudad propiamente tal. Esta película esencialmente urbana, aísla a los personajes de su entorno inmediato, mostrando la paradoja que, aun estando en un sector de gran vitalidad urbana, viven en los vagones estacionados, en la sombras, en la exclusión. Esta masa humana circulante se presenta en los planos, como un fondo y el director pone el foco complemente a la acción representada por los niños protagonistas, lo que genera la sensación de invisibilidad de éstos para con el resto la sociedad que por ahí circula. Para ello el director tomó la decisión de filmar en una suerte de cámara oculta, en donde el marco urbano real, operaba como extra con total naturalidad, como si lo que acontecía frente a sus ojos fuera parte del cotidiano, “Filmamos medio clandestinamente. Ensayábamos las acciones, camuflábamos la cámara de 16 mm, poníamos marcas en el suelo y grabábamos mientras la realidad transcurría” (Desanzo, 2003)

## 2.2.- El Pejesapo, Director José Luis Sepúlveda (2007)

Contexto: Película rodada principalmente en exteriores, en formato digital mini DV y con solo una cámara. Cuenta con la participación de actores profesionales y no-actores, su presupuesto fue de \$500U.S. autofinanciados y el equipo técnico estuvo compuesto por 5 personas. De estética descuidada busca así distanciarse de los cánones de belleza impuestos en la novel industria del cine nacional. El autor se desentiende de convenciones técnicas propias del lenguaje audiovisual, dándole un particular lenguaje entre ficción y documental que llena de verdad la pantalla.

El film transcurre básicamente en tres sectores de la ciudad bien definidos, el primero es un territorio rural ubicado en lo alto del río Maipo, otro es urbano central en el casco histórico Santiago y el último en sectores de la periferia suburbana Santiaguina, en un conjunto de viviendas sociales y en un terreno baldío donde se instala un espectáculo de circo de transformistas en Puente Alto, comuna donde reside el director.

Contenido: La película presenta sin prejuicio ni caridad, la pobreza y la marginalidad urbana, asume el desafío de mostrar lo cotidiano desde la presentación honesta de la realidad. Sepúlveda declara que su intención inicial era “aferrarnos a una imagen que se asociara a una narrativa más cercana a la calle, a lo común y corriente” (Sepúlveda, 2007)

La temática principal es el periplo del protagonista, Daniel SS, como un paria urbano en un movimiento circular. Parte desde la periferia, donde es marginado por los marginales, se desplaza al centro como espacio de oportunidades, donde no consigue empleo, consolidando su situación de inestabilidad e inseguridad social. Luego vuelve a la periferia donde se mantiene en exclusión enfrentado la alienación espacial y la disolución del lugar.



Fig.4. Fotograma de película "El pejesapo". Fuente: <http://lacallepassyo61.blogspot.com/2012/08/el-pejesapo-de-jose-luis-sepulveda-por.html>

**Narrativa:** Se pueden reconocer tres grandes bloques dramáticos; primero la búsqueda de la reinención, segundo la búsqueda de la reinserción y tercero, la precariedad, el tedio y falta de oportunidad. La cinta no se esmera en llevar una linealidad de los sucesos relatados. Se instala en el espectador la sensación de pérdida de la noción del tiempo, aún cuando hay marcas cronológicas como el intento de suicidio del protagonista. Esta temporalidad es irrelevante, para la historia pues el itinerario de él y las situaciones que lo apremian podrían estar dispuestas en distinto orden y no variarían la historia en general ni la realidad de los personajes.

**Imagen:** El trabajo visual presentado se aleja del cine tradicional, proclamando la idea de la imagen desde la persona común y corriente. Primero, el uso de la cámara al hombro lo que le brinda una sensación de estar en la escena gracias a la altura de la toma, los ángulos, el movimiento de cámara y el hablarle a esta. Esto lo asemeja a la vista humana, lo que la emparenta con el formato documental. Como segundo aspecto, no incorpora artilugios técnicos en la iluminación de las escenas, se utilizó lo que se encontraba en la locación, ampolletas, lámparas de velador, etc. Y tercero, al sonido fue registrado directamente y por falta de financiamiento primero y luego por opción, se usa el audio original como versión final, este aspecto acerca al espectador a la idea de video casero, como si lo registrado pudiese haber sido grabado por él mismo, por consiguiente cercano a lo 'real'.

La ausencia de guión técnico, más la entrega de directrices de parte del director y la apertura a la improvisación, brindan una naturalidad en el registro, que lo emparenta con el principio de 'genius loci', una suerte de espíritu del lugar, que lo hace verosímil.

Todas estas condiciones sumadas a la historia estremecedora y cruda, expresan una marginalidad que se vive a diario, no solo en la película, "Aquí nadie acepta que uno diga las cosas francamente, hay un tema con la visceralidad. Pienso en la poesía de Juan Luis Martínez, que decía lo que quería decir, aunque las palabras estuvieran mal escritas. Eso busca El

Pejesapo." (Sepúlveda, 2007).

### 3. CONCLUSIONES

El análisis se presenta como el diálogo entre un cine precario, rebelde y rupturista versus un cine canónico, con oficio, solo posible instalado sobre una industria como la Argentina, que aún alicaída a la fecha de filmación cuenta con el peso de una gran tradición.

Las dos producciones son concebidas con espíritus distintos, y por la tanto sus estrategias expresivas y las respuestas del espectador, también son distintas. Cuando en *El pejesapo* se nos presenta una marginalidad avanzada, representativa de la periferia suburbana contemporánea, desarticulada socialmente, precaria, con un estado ausente; en *El polaquito* se expresa la marginalidad más clásica, del casco histórico, cercana al Gueto negro, donde se presenta una cultura dentro de otra dominante, con una moral propia y una economía que le brinda autonomía.

La película chilena intenta, visualmente, hacernos sentir al lado de los personajes en una expresión de lo cotidiano, *El polaquito* pretende conmovernos desde una estética refinada, por medio de la compasión. Entonces si el director chileno busca incomodarnos, poner en nuestra cara lo que no queremos ver en el día a día, el director argentino nos invita a empatizar con sus personajes entrañables, haciéndonos pensar que merecen vivir lo que estamos 'presenciando'.

Finalmente, cuando veamos en nuestras ciudades, a un *Polaquito* o *Daniel SS* de carne y hueso, nos preguntaremos si en algún minuto dejarán de existir estos personajes con tanta verdad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- Aumont, J. (2005) *Estética de cine*, Buenos Aires: Paidós.
- Barber, S. (2006) *Ciudades proyectadas. Cine y espacio Urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cairs, G. (2007) *El Arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*. Madrid: Abada.
- Chueca Goitia, F. (2011) *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza.
- León, Ch. (2005) *El cine de la marginalidad*. Quito: Abya-yala.
- Saavedra, C. (2013) *Intimididades desencantadas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Sadoul, G. (1976) *Historia del cine mundial*. México: Siglo Veintiuno.
- Silvana, F. (2013) *El nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Tirri, N. (2012) *El transeúnte inmóvil: la perspectiva urbana en el cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Wacquant, L. (2007) *Los condenados de la ciudad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- "José Luis Sepúlveda. *Contra la policía cinematográfica*" (n. d.). Extraída el 14/02/2014 desde <http://www.lafuga.cl/jose-luis-sepulveda/312>
- "El cineasta Juan Carlos Desanzo habla sobre "El Polaquito" (n. d.). Extraída el 11/03/2014 desde <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26445-2003-10-08.html>