

Investigación audiovisual para el documental *Rio desborde* (2019): visiones del río y la ciudad en São Paulo, Brasil y Santiago, Chile

Audiovisual research for the documentary Rio desborde (2019): Visions of the river and the city in São Paulo, Brazil and Santiago, Chile

Pesquisa audiovisual para o documentário Rio desborde (2019): visões do rio e da cidade em São Paulo, Brasil e Santiago, Chile

Vivian Javiera Castro Villarroel
ORCID: 0000-0002-6952-713X
Faculdade Paulus de Comunicação, Brasil
vivian.villarroel@fapcom.edu.br

DOI: 10.22235/d.v36i2.3035
Recepción: 05/09/2022
Revisión: 30/09/2022
Aceptación: 18/10/2022

RESUMEN. Este artículo tiene como objetivo presentar la investigación audiovisual tras la realización del documental *Rio desborde* (2019). Elaborado con materiales de archivo e imágenes inéditas sobre los ríos Tietê, en São Paulo, y Mapocho, en Santiago, el documental es una reflexión sobre las inundaciones y la crisis del modelo de desarrollo en dos ciudades latinoamericanas. A partir de dos miradas, una basada en las ideas de naturaleza y progreso, y otra centrada en la ciudad oculta y marginalizada, se abordan cuatro documentales: *Retificação do Tietê* (1940) de B. J. Duarte y *Lacrimosa* (1970) de Aloysio Raulino y Luna Alkalay, en Brasil; *Las callampas* (1957) de Rafael Sánchez y *Mapocho* (2008) de Cristóbal Zapata, en Chile. Posteriormente, se comenta la reutilización de parte de este material audiovisual en *Rio desborde*, discutiendo la metodología de realización y el montaje, considerando la noción de ensayo audiovisual.

Palabras clave: documental; río Tietê; río Mapocho; inundaciones; Brasil; Chile.

ABSTRACT. The purpose of this article is to present the audiovisual research in the production of the documentary *Rio desborde* (2019). Elaborated with archival materials and new images about the rivers Tietê, in São Paulo, and Mapocho, in Santiago, the documentary is a reflection on floods and the crisis of the development model of two Latin American cities. From two points of view, one based on the ideas of nature and progress and the other focused on the hidden and marginalized city, four documentaries are approached: *Retificação do Tietê* (1940) by B. J. Duarte and *Lacrimosa* (1970) by Aloysio Raulino and Luna Alkalay, in Brazil; *Las callampas* (1957) by Rafael Sanchez and *Mapocho* (2008) by Cristóbal Zapata, in Chile. Subsequently, the reuse of part of this audiovisual material in *Rio Desborde* is commented, discussing the methodology of filming and montage, considering the notion of audiovisual essay.

Keywords: documentary; Tietê river; Mapocho river; floods; Brazil; Chile.

RESUMO. Este artigo tem como objetivo apresentar a pesquisa audiovisual por detrás da realização do documentário *Rio desborde* (2019). Elaborado com materiais de arquivo e imagens inéditas dos rios Tietê em São Paulo e Mapocho em Santiago, o documentário é uma reflexão sobre as inundações e a crise do modelo desenvolvimentista em duas cidades latino-americanas. A partir de dois olhares, um baseado nas ideias de natureza e progresso, e outro centrado na cidade escondida e marginalizada. Quatro documentários são abordados: *Retificação do Tietê* (1940) de B. J. Duarte e *Lacrimosa* (1970) de Aloysio Raulino e Luna Alkalay, no Brasil; *Las callampas* (1957) de Rafael Sanchez e *Mapocho* (2008) de Cristóbal Zapata, no Chile. Em seguida, comenta-se a reutilização de parte deste material audiovisual no *Rio desborde*, discutindo a metodologia de realização e montagem, considerando a noção de ensaio audiovisual.

Palavras-chave: documentário; rio Tietê; rio Mapocho; inundações; Brasil; Chile.

Es curiosa la visión que el río nos ofrece de la ciudad. Por un lado, es histórico y guarda una memoria fundacional de las ciudades: el río Tietê, palco de las narrativas míticas sobre las banderas paulistas y la formación de Brasil; el río Mapocho, escenario de batallas en los comienzos de la ciudad de Santiago. Por otro lado, es un lugar marginalizado y olvidado en gran parte de su tramo urbano. Los documentales que se refieren a los ríos en estas ciudades también oscilan entre visiones contrastantes: la belleza natural del río en sus nacientes y su agonizante paso por la ciudad. Vale decir que, a diferencia del río Tietê —cuyos primeros cortometrajes datan de 1911 y muestran su glorioso pasado de río navegable¹— una de las primeras imágenes donde el río Mapocho aparecerá como protagonista ocurre recién en 1957, en el documental chileno *Las callampas* de Rafael Sánchez. Anterior a eso, el Mapocho tuvo una breve aparición en imágenes de Santiago de los años 50, en el registro titulado *Panorámicas de Santiago*.²

El río Tietê, o “agua verdadera” en tupí, es un río de planicie sinuoso que atraviesa todo el Estado de São Paulo en la dirección este a oeste en sus 1100 km de longitud. En la década de 1920, antes de su rectificación, su lecho menor variaba de 24 a 50 metros de ancho y tenía en promedio una profundidad de 2 a 3 metros (Jorge, 2006, p. 43). Hace 100 años, se trataba de un río lleno de vida, donde era posible ver barcos y personas nadando en sus aguas, por lo que su transformación en pos de la urbanización fue mucho más radical que la del río Mapocho. Según Raquel Rolnik (2013) una de las razones que dieron paso a esa metamorfosis fue la cultura del café y los capitales que ella generó, que alteraron drásticamente la ciudad a principios del siglo XX. El crecimiento industrial demandó una inmigración masiva que aumentó la población de 239 mil personas en 1900 a 579 mil en 1920, hasta llegar a 1.326.261 personas en 1940, lo que exigió la creación de viviendas junto con acciones especulativas y un deseo explícito de segregación social por parte de la élite local (Jorge, 2006, p.46).

Año tras año, durante los meses de verano, São Paulo recibe intensas lluvias que provocan continuas inundaciones. Las aguas, que antes eran contenidas por las riberas

inundables del río y el suelo permeable, pasaron a ser tierras saneadas, impermeabilizadas y vendidas. Sin embargo, el proceso desigual de modernización urbana hizo que solo una parte de la población pagara los costos de las inundaciones. Según Maricato, es en las áreas rechazadas por el mercado inmobiliario privado y en las áreas públicas situadas en regiones infravaloradas, donde la población trabajadora pobre se va a instalar: márgenes de arroyos, laderas de colinas, regiones contaminadas, terrenos sujetos a inundaciones u otros tipos de riesgos (Maricato citado en Santos, 2016, p. 34).

El río Mapocho, o “el río que se pierde en la tierra” en mapuzugun, lengua de los mapuches que habitaban este lugar (Muñoz, 2006, p. 100), es un río de montaña o torrente que lleva las aguas de la lluvia y cordillera. Nace en la cordillera de los Andes y desemboca en el mar con una extensión aproximada de 96 km. El historiador Simón Castillo (2014) menciona que el río Mapocho es reconocido en la historia urbana de Santiago como protagonista de fatídicas y continuas inundaciones y desbordes que asolaron la ciudad desde temprano. Por ello, comenta: “ha sido historiado como el escenario de la lucha de una sociedad urbana por dominar la naturaleza durante siglos” (Castillo, 2014, p. 61).

Curiosamente, durante la mayor parte del año, el río Mapocho parece un arroyo inofensivo. Solamente en invierno, en los meses de lluvia, muestra toda su furia. Estudios muestran que los desbordes del río Mapocho ocurren debido a una mezcla de factores físicos, condiciones meteorológicas y topográficas, y factores humanos en la irracionalidad de la ocupación del espacio (o la racionalidad específica del capitalismo dependiente), fruto de un proceso acelerado de urbanización (Larraín, 1990).

1:: Ese material actualmente está desaparecido, pero se tiene registro de sus títulos: *Um passeio de lancha ao rio Tietê* (1911); *Trechos do rio Tietê* (1911); *Revista Náutica no Espéria* (1916); *Um Invento Brasileiro* (1919); *A cidade de Tietê* (1923); *Sol e sombra. N 046* (1925); *Paisagens: rio Tietê* (1935). Información colectada de la Cinemateca Brasileira.

2:: Información colectada de la Cineteca Nacional de Chile.

En el caso de la ciudad de Santiago, el rápido crecimiento demográfico, que pasó de 300.000 habitantes en 1900 a 4.500.000 en 1985 (Larraín, 1990) también provocó una importante transformación.

En relación con esas transformaciones, este artículo tiene como objetivo presentar la investigación audiovisual para la realización del cortometraje *Rio desborde*³ (2019), parte de mi tesis de doctorado (Castro Villaroel, 2021). Elaborado con materiales de archivo e imágenes inéditas sobre los ríos Tietê, en São Paulo, y Mapocho, en Santiago, el documental es una reflexión sobre las inundaciones y la crisis del modelo de desarrollo en dos ciudades latinoamericanas. Un modelo que definió el progreso como idea central, basado en el crecimiento expansivo e ilimitado, produciendo la devastación del medio ambiente y la explotación de la población para sostener la competencia salvaje de los mercados externos (Castells citado en Cortés, 2012, p. 66). Un paradigma de desarrollo que no protege la vida y que actualmente está en crisis, no sólo en los países periféricos, sino a nivel mundial, porque no puede renovarse para ofrecer nuevas posibilidades a las personas (Rolnik, 2020). Es lo que Marshal Berman (1988), en su clásico trabajo *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, define como “desarrollo fáustico”, al comparar el proceso de modernización con el *Fausto* de Goethe. Todo se destruye para crear cosas nuevas y se destruye nuevamente, solo para crear otras mayores.

El proceso de modernización urbana en São Paulo y Santiago, desde la perspectiva de los ríos, se muestra desigual y elitista, favoreciendo sólo a una parte de la población (Castillo, 2014; Jorge, 2006). También expone la complejidad de la administración de este espacio público, las riberas del río, con las presiones del sector privado, el mercado inmobiliario y de tierras. Finalmente, muestra las paradojas de los proyectos de rectificación y canalización que, valiéndose de criterios higienistas, en lugar de integrar el río con la ciudad, lo encajonaron y lo convirtieron en una cloaca urbana (Jorge, 2006).

La realización de *Rio desborde* se desarrolló en tres etapas: la investigación audiovisual e histórica, de campo y el proceso de montaje. El cortometraje de 15 minutos fue

realizado con la colaboración del cineasta Lucas Eskinazi y el músico Sebastián Vergara. Contó con el apoyo de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, donde realicé el montaje; la beca de doctorado *Sanduíche* del CNPq (Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico) que permitió realizar la postproducción; y la beca de la Fundación Sasakawa para finalizar el trabajo. En busca de material iconográfico, visité el Archivo Público del Estado de São Paulo, la Colección de la Secretaría Municipal de Cultura, la colección digital del periódico Estadão y la Cinemateca Brasileña. En Santiago, visité la Biblioteca Nacional, la colección del Museo Histórico Nacional y la Cineteca Nacional.

En relación con las motivaciones, por una parte, el interés fue explorar la lectura de la imagen (del pasado y del presente) mediada por el comentario hablado y la música. En segundo lugar, la intención fue indagar una dimensión del río como lugar olvidado y oculto, proponiendo una mirada a la ciudad desde este lugar. Por último, se buscó retratar la ambigüedad de la imagen del río, siempre en construcción. Cuando se habla de descontaminación, sedimentación, canalización, no podemos imaginar cómo se puede hacer. Sin embargo, ahí están esas máquinas pesadas y ruidosas hace más de un siglo. En este sentido, ¿cómo trabajar estéticamente con un proceso que las ciudades no consiguen controlar? ¿Cómo mostrar el colapso ambiental producido por el capitalismo? ¿Cómo referirse al estado de crisis constante, producto del neoliberalismo? ¿Cómo mostrar la normalización del colapso? Aquí es donde entra la realización del documental de cuño ensayístico como forma estética.

El ensayo en el ámbito audiovisual es un concepto complejo. Por un lado, existe cierta “inflación” del término a nivel mundial (Araujo, 2013, p. 113), como si la palabra ensayo por sí sola hiciera un trabajo más interesante, o pudiera ser la culminación del cine documental (Weinrichter, 2007, p.23), una especie de trabajo maduro por parte

3:: El título del documental es una mezcla de la palabra “rio” en portugués, sin tilde, y “desborde” en español.

del cineasta. También es una definición tan amplia que corre el riesgo de convertirse en una noción demasiado polivalente hasta el punto de diluir sus particularidades (Teixeira, 2015, p.18). Sin embargo, al mismo tiempo, los artistas que yo venía estudiando hace un tiempo, como Allan Sekula, Martha Rosler y Ursula Biemann, utilizaban la palabra ensayo para describir sus obras, o eran leídas posteriormente por los teóricos como obras ensayísticas, como una forma de asumir una práctica documental en el arte, es decir, una relación con la realidad. Por esta razón, como artista visual interesada en el documental, decidí investigar el concepto y utilizarlo como método de trabajo para la realización y el montaje de *Rio desborde*.

Presentaré, por una parte, la primera etapa de mi investigación, que se basó en el análisis de documentales, tanto actuales como sobre el pasado de cada río en ambas ciudades. El objetivo de este estudio fue conocer cómo estos ríos han sido observados, representados y pensados por el cine, así como utilizar parte de ese material para desarrollar los argumentos de *Rio desborde*. Por otra parte, expondré la metodología de realización y montaje, presentando la relectura de una parte del material recopilado junto con los nuevos registros.

En los documentales sobre estos ríos destacan dos miradas: una en la que priman las ideas de naturaleza y progreso, y otra en la que se aborda la ciudad oculta y marginalizada. La primera, se centra en los contrastes entre la belleza natural del río en sus nacientes y el agónico paso por la ciudad, así como en las promesas que conllevan los proyectos de modernización urbana centrados en la canalización de los ríos, presentes en los documentales *Retificação do Tietê* (1940) de B. J. Duarte en Brasil y *Mapocho* (2008) de Cristóbal Zapata, en Chile. El trabajo de Duarte fue un encargo institucional del Departamento de Obras de la Municipalidad de São Paulo, y responde a un proyecto para la rectificación del río como solución al problema de las inundaciones constantes en la ciudad. *Mapocho* (2008), por su parte, es una creación reciente que realiza un recorrido del río desde la cordillera hasta su desembocadura en el mar.

La segunda mirada se enfoca en la ciudad oculta que acoge a los marginados de las ciudades y está presente en los documentales *Lacrimosa* (1970) de Aloysio Raulino y Luna Alkalay, en Brasil y *Las callampas* (1957) de Rafael Sánchez. El primero, una creación autoral más libre, aprovecha la recién construida Marginal Tietê, avenida que bordea la ribera del río, para explorar una ciudad “por dentro”, como el mismo intertítulo de abertura nos señala, donde conviven edificios modernos y favelas. En Chile, el documental *Las callampas* (1957) fue un encargo del Hogar de Cristo, institución de beneficencia pública chilena, que buscaba registrar el incendio de un asentamiento precario a orillas del río Mapocho, conocida como poblaciones callampas⁴ y la ocupación que se convertiría en la población de La Victoria.

Aunque las producciones fueron desarrolladas en contextos históricos diferentes y con pretensiones distintas, me interesa explorar cuál es la imagen que en ellos se desarrolla del río respecto a la ciudad. Llama la atención la poca cantidad de documentales que se refieren particularmente al río Mapocho, en contraste con la producción referente al río Tietê. En ese sentido, una primera pregunta que surge es: ¿por qué hay tan pocos documentales sobre el río Mapocho? Para Mónica Villarroel (2017), la representación del río no encajaba como el símbolo de progreso y modernidad presente en las primeras producciones audiovisuales. En ese sentido, conviene considerar la ciudad que sí estaba presente, por ejemplo, la que se puede ver en las sinfonías de São Paulo y Santiago. Las películas conocidas como “sinfonías urbanas” florecieron en la Europa de entreguerras para mostrar el rápido crecimiento de las ciudades y las profundas tensiones y contradicciones de este proceso (Villarroel, 2017). Entre las películas más conocidas están *Berlin, sinfonía de una ciudad* (1927), de Walther Ruttmann, *Somente as Horas* (1926) de Alberto

4:: Los “callamperos”, escribe Carlos Ossa (2010), representaban un 8 % de la población de Santiago —con cerca de 150.000 personas— en las décadas de 1960 y 1970, y la mayoría presionaba al Estado por una solución de vivienda básica, a través de “tomas” u ocupaciones ilegales de terreno.

Cavalcanti, y *Un hombre con una cámara* (1929) de Dziga Vertov. En versión local encontramos *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* (1929) de Adalberto Kemeny y Rodolfo Rex Lustig y *Santiago*⁵ (1933) de Armando Rojas Castro.

Mónica Villarroel (2017, p. 189) destaca cómo, a diferencia de las sinfonías europeas, los marginados no están presentes en las imágenes de São Paulo o Santiago. Las representaciones de estas ciudades, continúa la autora, se presentan sin contradicciones y sin tensiones, aunque su estilo es muy similar al de las sinfonías urbanas: imágenes sobreimpresas de peatones, medios de transporte modernos vistos de forma caleidoscópica y un montaje plástico y rítmico. Sin embargo, en la versión local, las películas presentan únicamente las cualidades de ambas ciudades. En *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* la imagen de una ciudad que se proyecta hacia el futuro, abandonando su antiguo pasado; en *Santiago* la modernización de la ciudad es reflejada en los edificios en construcción, en el plano detalle de las máquinas y en la visión nocturna con carteles luminosos de neón.

Las ideas de naturaleza y progreso

Una característica importante de los documentales sobre el Tietê y el Mapocho es el contraste entre la belleza natural del río en sus nacientes y el agónico paso por la zona urbana, donde su cauce se encuentra rectificado. La canalización del río Mapocho, una ambición desde la Colonia, ocurrió a fines del siglo XIX, entre 1888 y 1892, como un proyecto para modernizar y limpiar la ciudad, además de controlar las inundaciones (Castillo, 2014, p. 51). Se creía que la canalización sería la solución definitiva al problema de los desbordamientos (Méndez, 1988, p. 73) y que impulsaría la recaudación del municipio, ganando tierras al río con su rectificación.

Castillo (2013) comenta cómo, a partir de la canalización del río Mapocho, comenzó a formarse una visión del río como una cloaca urbana y, por ende, una visión negativa de quienes habitaban y utilizaban sus aguas. Decía el ingeniero Valentín Martínez, responsable de la canali-

zación: “la ciudad de Santiago necesita hacer desaparecer esa zona pestilente y sucia que se llama la caja del río, transformándola en arteria de salubridad y en atractivo paseo” (citado en Castillo, 2013, p. 25). Los asentamientos de casas en las riberas del río existían desde la Colonia y sufrían continuos desalojos, tanto por las crecidas del río, como por parte de las autoridades locales, que los asociaban a la proliferación de epidemias (p. 34). En este sentido, el autor también señala una “rectificación social”, es decir, la necesidad de eliminar la presencia de grupos populares del paisaje urbano (Castillo, 2014, p. 242).

A partir de 1887 se construyeron edificios públicos en partes de los terrenos que antes de la canalización eran el río: la cárcel pública (ya demolida), los puentes metálicos, el Desinfectorio Público, el Instituto de Higiene, la estación de ferrocarril del Mercado y, posteriormente, la estación Mapocho, los Galpones de la Vega (ya demolido) y la Protectora de la Infancia (ya demolida) (Castillo, 2014, p. 22). También se construyeron los parques Forestal y Centenario, siguiendo el modelo francés de la *belle époque*. Las carreteras de la ribera del río empezaron a construirse en la década de 1960, siendo concluidas y privatizadas la primera década del siglo XXI.

El proceso de rectificación del río Mapocho no tuvo registro audiovisual, sólo algunas fotografías anónimas que se encuentran en el Acervo del Museo Histórico Nacional. Sin embargo, en el cortometraje *Mapocho* (2008), de Cristóbal Zapata, hay una visión de la transformación del río con la canalización. Planos generales nos muestran los altos muros de contención de un río con un caudal

5:: Según los investigadores Mónica Villarroel y Pablo Corro, esta película fue identificada inicialmente como *El corazón de una nación*, del realizador Edmundo Urrutia, producida en 1928. Siendo posteriormente considerado, tras nuevos antecedentes bibliográficos, filmográficos e históricos, que partes de la película correspondían a Santiago. Para más informaciones véase el trabajo de Mónica Villarroel *Poder, nación y exclusión en el cine temprano* (2017) y el capítulo de Pablo Corro “Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz”, en *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (2013). Cabe destacar que considerar la película *Santiago* como una sinfonía de la ciudad es el criterio de estos autores.

escuálido, y en diversos planos detalles se acentúa el espacio destinado a las vías rápidas para los autos. Mientras la ciudad gana en movilidad, el río pierde con la basura.

Mapocho comienza con planos detallados de una naturaleza casi abstracta, la música tenue y los primeros rayos del sol acentúan la idea del comienzo de la creación: el río comienza aquí, en el deshielo de estos paisajes blancos sublimes de la cordillera de los Andes. Poco a poco, en la medida que el río se aproxima a la ciudad, va adquiriendo la forma más conocida por los santiaguinos, su agua marrón y la basura y objetos olvidados que arrastra. En *Mapocho*, Zapata realiza un recorrido a pie, cara a cara con el río: primeros planos de máquinas de construcción, vistas de inmensas torres siendo construidas, autos, autopistas, rostros anónimos que cruzan los puentes, se alternan con fragmentos del río, que sigue su curso rodeado de una ciudad caótica que no para de crecer. El final tiene un aire melancólico, atardece mientras el río termina desembocando en el mar, dejando una masa de basura que algunos recolectores improvisados se empeñan en rescatar.⁶

En São Paulo, debido a las epidemias, la rectificación del río fue un proyecto deseado desde finales del siglo XIX. Además, como señala Odette Carvalho de Lima Seabra (1987, p. 89), la rectificación del río Tietê fue una demanda que impuso el crecimiento de la ciudad para ocupar sus orillas, así como el suministro de agua y electricidad. La navegación y la lucha contra las inundaciones también eran un objetivo perseguido, dice el historiador Janes Jorge, pero nunca llegó a ser una prioridad (2006, p. 47).

La rectificación y canalización del río Tietê se produjo entre las décadas de 1930, 1940 y 1950, periodo en el que São Paulo pasó de ciudad a metrópolis. A partir de 1940, la rectificación del Tietê se convirtió en una prioridad como parte del proyecto vial del alcalde de São Paulo, Francisco Prestes Maia, que planeaba interconectar las regiones norte y sur mediante grandes avenidas. En su primer mandato (1938-1945), Prestes Maia diseñó el Plan de Avenidas, que favorecía el tráfico de automóviles individuales en detrimento del transporte público. La avenida Marginal Tietê

comenzó a construirse en la década de 1950 y se convirtió en una alternativa a las tortuosas carreteras del centro de la ciudad para los desplazamientos de un barrio a otro.

La rectificación del río Tietê suprimió los meandros del río, fundamentales para controlar las inundaciones periódicas. Las tierras que pertenecían al río fueron utilizadas para fines públicos, como la Terminal de Autobuses del Tietê (Seabra, 1987, p. 9), y para fines privados en varias subdivisiones. Los historiadores del río Tietê señalan cómo los argumentos sanitarios e hidráulicos sirvieron a un objetivo mercantilista de valorización territorial, que no solo favoreció a unos pocos, sino que empobreció a gran parte de la población que antes utilizaba las aguas del Tietê, la herencia de un río de aspecto hostil (Jorge, 2006; Santos, 2016).

Retificação do Tietê (1940) de B. J. Duarte es parte de una serie de documentales realizados por Duarte, en su cargo de director del Acervo Iconográfico del Departamento de Cultura de la Municipalidad de São Paulo. El cortometraje, de 11 minutos, muestra las obras de canalización del río Tietê, proponiéndolas como solución a las periódicas inundaciones. El cortometraje comienza con un intertítulo que expone el problema: “O problema das inundações do Tietê” y muestra 5 fotografías de la catástrofe producto de la inundación de 1929.

Hasta entonces, el Tietê había tenido inundaciones periódicas que eran controladas por las propias riberas. Sin embargo, la inundación de 1929 fue la mayor de la historia de la ciudad. Los estudios de Odete Seabra (1987) y Janes Jorge (2006) demuestran que se trató de una inundación programada y no de una simple inundación asociada a los ciclos naturales. La empresa hidroeléctrica Light, que a principios del siglo XX tenía el monopolio

6:: El recorrido del Mapocho desde su nacimiento hasta su desembocadura en el mar es una estrategia utilizada también en *Mapocho, el río de la vergüenza* (1991) de Sergio Nuño, dedicado a la historia del río Mapocho del conocido programa de televisión *La tierra en que vivimos*, así como también en la película de ficción *Mapocho* de Santiago Elordi. Por otro lado, la extensión del río Tietê es la forma en que se cuenta el documental *O Rio Tietê* (1998) de Mario Kuperman.

del control de la energía, obtuvo una concesión del gobierno estatal para rectificar e invertir la dirección del río Pinheiros a cambio del derecho de propiedad sobre las riberas inundables saneadas (Jorge, 2006, p. 81). Por eso, en 1929, abrió las compuertas de la represa de Guarapiranga cuando los ríos de São Paulo ya estaban muy crecidos debido a varios días de fuertes lluvias.

Hasta los años 1970 se creía que la rectificación y la canalización del río Tietê ayudaría con las constantes inundaciones. Por eso, luego de las fotografías de la inundación de 1929, leemos en otro intertítulo del documental “¿Como resolver o problema?” y luego, aparecen las imágenes del primer tramo canalizado del río. Primeros planos de la intervención sobre el río: máquinas, dragas, cabinas de comando, operadores, contrastan con los planos generales de escenas pintorescas del río que van quedando atrás: un hombre navegando, otro colectando arena. Una vez más el río es escenario de contrastes: las viejas costumbres que desaparecen para dejar espacio a la ciudad moderna.

La ciudad oculta

Los documentales *Las callampas* y *Lacrimosa* muestran una ciudad que es resultado de la modernización. Cabe destacar que ambas películas se realizaron dentro de un contexto universitario, aunque en situaciones muy diferentes. Aloysio Raulino, graduado de la primera generación de cineastas de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo, realizó *Lacrimosa* (1970) junto con su compañera Luna Alkalay, cuando aún era estudiante y Brasil vivía un período de represión y dictadura. *Las callampas* (1957), por su parte, fue la película fundadora del Instituto de Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile, dirigida por el director y sacerdote Rafael Sánchez, que luego sería profesor de muchos documentalistas chilenos, como Patricio Guzmán. La película es un clásico del documental chileno, ya que anticipa el cine social que se desarrollaría en la década de 1960.

El crecimiento explosivo de la capital chilena había condenado a millones de personas a vivir aglomeradas en los márgenes, es decir, se estaba construyendo una ciudad oculta más allá del brillo de los nuevos edificios y autopistas. *Las callampas* (1957) comienza con una secuencia de Santiago en plano general con la cámara alta. Vemos una ciudad ordenada con muchos edificios. El narrador refuerza este mensaje: “Esta es la capital de Chile, los rascacielos se alzan orgullosos y desafiantes como un símbolo de superación”. Luego, viene el contraste con los asentamientos informales contruidos en la orilla del río Mapocho, “casuchas de cartones, parches de lata y tablas viejas trepan por la ribera en un lugar donde nadie se atrevería a levantar una casa”. El documental de Rafael Sánchez trata de dar visibilidad a un problema ignorado por la sociedad en aquellos años: las precarias condiciones de los pobres que viven en asentamientos en el centro de la ciudad.

El documental muestra la vida cotidiana en el asentamiento, los esfuerzos por conseguir agua potable, el taller improvisado de un viejo zapatero, los niños jugando en la calle o bañándose en el río. Luego, el narrador nos informa del incendio que quemó más de 130 viviendas de un asentamiento en las orillas del río, específicamente en el canal Zanjón de la Aguada, afluente del río Mapocho. De fondo, escuchamos el llanto de una mujer, mientras el narrador se pregunta: “¿Valdrá la pena levantar esto otra vez?”. Desesperados, los *callamperos* buscan una solución definitiva y avanzan en la ocupación informal de un terreno baldío en la zona sur de Santiago, bautizado por los residentes como La Victoria. Después de un gran esfuerzo comunitario en la organización del terreno y la construcción de las casas, junto con la ayuda del Hogar de Cristo, la ocupación es exitosa.

Ya *Lacrimosa* (1970) explora la transformación de São Paulo que cede rápidamente sus espacios urbanos para los autos, provocando la aparición de viviendas pobres en la ribera del río. El cortometraje de 12 minutos comienza con la larga secuencia de un auto en movimiento que muestra la nueva avenida que corta el tejido urbano. El

río está ahí y, sin embargo, no es visible, salvo en algunos momentos. Desde la ventanilla del auto, vemos fábricas, favelas y condominios. El *zoom* oscila, el día está lluvioso y el blanco y negro filmado en 16 mm ayuda a dar un aire más melancólico a la imagen, debido a la textura granulada que influye en la poca definición de la imagen. El silencio de la secuencia es cortado por breves pasajes musicales de milonga con algunas estrofas del cancionero popular del norte argentino (Guimarães, 2019, p. 12).

Es interesante observar que desde la década de los setenta la imagen desde el auto en movimiento sería la nueva vista del río, o al menos la más común para algunos paulistanos; una vista desde lejos, no integrada en la ciudad. En determinado momento, el director se baja del auto y filma una de las muchas favelas que existen en la orilla. El intertítulo nos dice que el olor es insoportable; vemos caras curiosas de niños en el barro que miran directamente a la cámara; el réquiem de Mozart aumenta la sensación de distancia entre “la ciudad” y aquellos que sobreviven en las orillas del río. Mientras “la ciudad” avanza a pasos agigantados hacia el futuro, está claro que la modernidad será siempre para unos pocos. Hacia el final el mensaje político es claro, aparecen los versos del poema de Ángel Parra: “Quisiera volverme noche, para ver llegar el día, que mi pueblo se levante, buscando su amanecida”.

En ambos cortometrajes vemos una ciudad que segrega, que empuja a los pobres a los márgenes de la ciudad. Sin embargo, el estilo es muy diferente. *Lacrimosa* tiene un estilo experimental, el montaje es más libre, experimenta con la música y el sonido, que no solo acompañan a la imagen, sino que proponen una lectura basada en cortes y silencios. La mirada del director aparece, la cámara está cerca de los sujetos filmados y en constante movimiento. Por su parte, *Las callampas* tiene la estructura del documental clásico, la voz impostada y descriptiva del narrador, además de la función pedagógica. Abundan los planos generales y las tomas aéreas. En este sentido, sus discursos se construyen desde caminos diferentes. En Aloysio Raulino, en la inseparable

relación entre experimentación estética y compromiso político (Guimarães, 2020). En Rafael Sánchez, desde un discurso de superación y redención presente en su figura de director y sacerdote jesuita.

Una mirada desde los márgenes en *Rio desborde*

La perspectiva histórica ayudó a entender las inundaciones como fenómenos asociados a cuestiones geográficas y morfológicas, pero también, dio cuenta de que eran resultado de decisiones tomadas por la administración pública y privada. En esa línea, evidenció que el principal objetivo de las decisiones se basó en la valoración de la tierra y la generación de más capital por encima de la vida humana. Las imágenes de archivo de los ríos, como memoria, principalmente del siglo XX, hacen visible su adaptación o domesticación a la ciudad, mediante grandes obras, junto con el correlato catastrófico de los desbordamientos. Ya los documentales sobre estos ríos muestran las contradicciones de la vida urbana, dejando en evidencia las desigualdades sociales. Canalizado, intervenido, rodeado de autopistas, abrigo de los más pobres, existen similitudes entre los ríos y la visión que ambos nos entregan de la ciudad.

Rio desborde (2019) recoge estas miradas y propone un montaje que articula dos narrativas: la primera, sobre el pasado de estas ciudades por la experiencia común de los proyectos de modernización y rectificación de sus principales ríos. La segunda, se refiere al presente, a partir de las inundaciones y los proyectos económicos neoliberales inspirados en Chile, que también forman parte del gobierno de Jair Bolsonaro.⁷

En este trabajo, que se fijó en fenómenos similares, pero en ciudades distintas; asumí perspectivas diferentes

7:: Chile es la primera experiencia de neoliberalización económica tras el golpe militar de Pinochet (1973-1989), que llevó a su gobierno a un grupo de economistas conocidos como “Los Chicago boys”, formados en la Universidad de Chicago y seguidores de las teorías neoliberales de Milton Friedman, para reconstruir la economía chilena. Sobre esto, véase *O Neoliberalismo. História e implicações* (2008) de David Harvey.



Figura 1. Casa de Carol, Jardim Romano, São Paulo. Fuente: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)



Figura 2. Marca de agua en la pared casa de Carol, Jardim Romano, São Paulo. Fuente: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)



Figura 3. Cartel en la ribera del río Mapocho en memoria de los detenidos desaparecidos. Fuente: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)

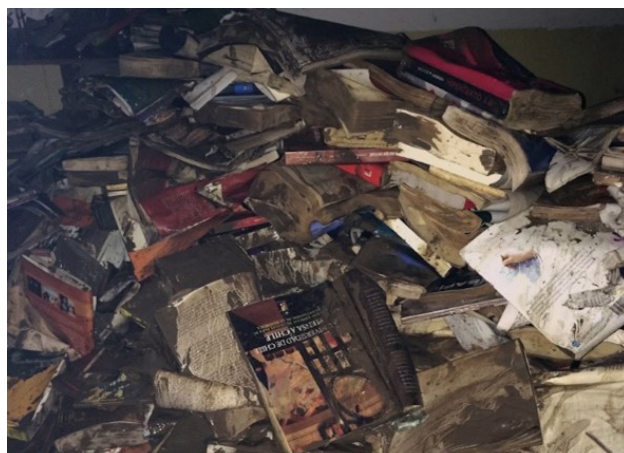


Figura 4. Fotografía inundación en la Librería Catalonia en Santiago. Fuente: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)



Figura 5. Río Mapocho. Fuente: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)



Figura 6. Río Tietê. Fuente: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)

de análisis. No se trataría de un diálogo equilibrado, sino de una especulación dada en el discurso. En São Paulo, una visión más social, de conocer la ciudad y el río Tietê, de entender su funcionamiento, la dinámica de las inundaciones y de visitar a las personas y lugares afectados por las aguas. En Santiago, una visión más personal, asociada a los recuerdos y al deseo de volver a filmar Santiago, mi ciudad natal, después de 10 años viviendo en el exterior. ¿Cuánto de mi experiencia debería aparecer en la película? ¿Cómo crear una relación entre el espacio/río de São Paulo y el espacio/río de Santiago? Es una consideración que no está dada, pero que fue apareciendo a medida que filmaba. “Una pregunta puede tener una forma”, dice el cineasta Ignacio Agüero, y “lo que interesa es relacionar cosas para darle forma a la confusión” (Agüero citado en Panizza, 2018, p. 127).

Rio desborde nació como proyecto de doctorado, por lo tanto, una primera estructura de la película fue desarrollada antes de la grabación. De esa estructura inicial, mantuve los recorridos de los ríos en ambas ciudades como hilo conductor, que nos hablan del presente, mientras que las interrupciones con escenas de material de archivo nos hablarían del pasado. La película fue realizada en la experimentación del montaje, sin guion, pero considero una primera estructura los textos escritos y las secuencias de imágenes elaboradas a partir de la investigación de campo.

Tiziana Panizza (2018, p. 132) se refiere al “guion expandido” como un procedimiento para buscar un sistema de relaciones dentro de una película. Siguiendo el método de trabajo del cineasta Ignacio Agüero, Panizza propone que las imágenes o zonas, diagramas, intersecciones, mapas mentales, anotaciones, listas y flechas ayudarían a visualizar mejor la película que el *storyboard* o la escaleta. En este modelo, la película se encuentra en el propio recorrido, incorporando también las derivas.

Tal vez lo primero para plantear un guion expandido sea pensar en un territorio y, por lo tanto, la cartografía por la que circulará la película. Si las

imágenes fueran puntos en un plano, la línea que las une dibujaría trayectorias posibles, como en los mapas de rutas áreas (Panizza, 2018, p. 132).

En este sentido, con las trayectorias por los ríos ya definidas, intenté centrarme en las imágenes de la película. Mi imagen central eran las aguas del río y las máquinas. A partir de esta referencia, comencé a establecer relaciones con los interiores de las casas y las marcas de las inundaciones, con las estructuras de contención, con los *travelling* por las carreteras que bordean ambos ríos, con las fotografías de la rectificación y con los fragmentos de otras películas que hablan de estos ríos. Luego, pensé en la relación imagen-texto, como en un ensayo fotográfico. Después de cada salida, intentaba llegar a revisar el material filmado y a escribir las primeras impresiones que el lugar me suscitaba y notas descriptivas. Escribí en español y decidí mantener el idioma original en el documental para acentuar mi aproximación diferente con cada ciudad. Dejé también entrar algunas derivas, pensamientos sueltos que, aunque no están en el argumento central de la película, pertenecen a este universo que intenté construir del pasado y el presente de estos ríos.

Como recursos estéticos, utilicé lo que Català (2014) define como “coincidencias visuales en el uso del material de archivo”, así como el fundido a negro y la repetición de imágenes. El sonido también fue fundamental. Tuve la suerte de trabajar con el músico chileno Sebastián Vergara, que compuso la música de la película. Trabajamos con dos ideas principales: el sonido del agua y el sonido de la construcción. Quería que estos dos ruidos estuvieran presentes en toda la película. El sonido del agua relacionado a las memorias y el sonido de la construcción como un continuo murmullo del río que va y viene.

En primer lugar, decidí que los ríos no se verían, pero los escucharíamos. Solo veríamos pequeños detalles. Una referencia fundamental de este tratamiento fue el cortometraje *Lacrimosa*. En segundo lugar, aunque la película comienza en São Paulo y continúa en Santiago, la idea fue no dejar muy claro cuándo termina una ciu-

dad y cuándo empieza la otra. Así, es mi voz la que en los comentarios de las imágenes da alguna información particular de cada ciudad. Creo que este fue el momento más importante de la edición: definir cuánta información debería entregar esta película.

Aquí radica la importancia de incorporar trechos de películas documentales, que traen parte de las memorias sobre estos ríos. *Retificação do Tietê* (1940) propone una síntesis de la gran inundación de 1929 y la idea de la rectificación como solución al problema de las inundaciones. La película original, muda, está sonorizada tratando de exacerbar el sonido de la construcción y máquinas. Elegí la secuencia anteriormente comentada, donde un hombre, de espaldas, manipula la draga para sacar arena. Luego, la secuencia se cierra con cinco fotografías de la canalización del río Tietê, del mismo autor.

Por otro lado, el documental *Las callampas* (1957) sirvió de puente entre una ciudad y otra. El momento de la transición entre el río Tietê y el río Mapocho fue el momento más difícil de montar. Había decidido que no quería usar intertítulos, sino un plano que se refiriera claramente al Mapocho para que el espectador supiera que estaba cambiando de ciudad. En ese sentido, la segunda parte de la película comienza con un extracto del documental *Las callampas* (1957), que aparece como un recuerdo personal de Mapocho, saliendo un poco del argumento de *Rio desborde*. El extracto es el comienzo del documental de Rafael Sánchez, anteriormente comentado. El fragmento de 26 segundos se repite dos veces, sin el sonido original. En *Rio desborde* el sonido es el de un avión y un ruido de agua de fondo, mientras leo el texto del narrador de la película de Sánchez. Mi opinión en este pasaje es invasiva, para referir a la película como un recuerdo personal y leer el relato original de la voz del narrador. Luego, presento un segundo fragmento de *Las callampas* en el que se muestran las favelas a la orilla del río. Mi interés era mostrar las orillas del río como una zona de exclusión.

En el montaje intenté crear una atmósfera de intimidad en la que el río y los lugares filmados pudieran

estar siempre relacionados con lo que mi voz narraba. A veces de forma más directa y otras de forma más metafórica, moviéndose entre espacios y sensaciones. El proceso de edición fue bien intuitivo. Quería tener una visión diferente de los ríos, evitando lo que había visto en los reportajes o en los documentales clásicos. En este sentido, el documental de cuño ensayístico fue mi aliado para experimentar con una narración que va y viene del pasado al presente, transitando por los hechos históricos, la experiencia actual del entorno de los ríos y los recuerdos asociados.

El ensayo audiovisual es una forma estética que, *grosso modo*, articula una reflexión teórica, de carácter argumentativo y una experimentación estética (Machado, 2009; Alter, 2018; Araujo, 2013; Biemann, 2017). Particularmente, en mi trabajo el ensayo permitió elaborar una reflexión sobre cuestiones relacionadas con los procesos históricos y sociales que están impresos en las transformaciones del paisaje urbano. Vale mencionar que el ensayo audiovisual retoma la función argumentativa del ensayo en la literatura, utilizando materiales audiovisuales heterogéneos para reforzar una idea y sostener un punto de vista. Películas como *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) de Chris Marker, *The Forgotten Space* (2010) Allan Sekula y *Tierra en Movimiento* (2014) de Tiziana Panizza me sirvieron de referencia para explorar el enfoque ensayístico de un tema, en el que prevalece la relación entre las imágenes y el comentario verbal articulado a través del montaje. En Marker, se presenta la experiencia de un fotógrafo nómada y sus reflexiones sobre la civilización, el progreso y las ideas revolucionarias; en Sekula, una investigación que intenta comprender un proceso económico globalizado y sus efectos sobre las personas; en Panizza, una reflexión sobre lo que queda después de la catástrofe en el registro de objetos encontrados tras el terremoto.

Las películas de Marker, Sekula y Panizza son el resultado de un proceso de acumulación, tanto de imágenes como de textos: las fotografías de viajes y los comentarios escritos sobre la película en Marker, las

ciudades portuarias y el capítulo “Dismal Science” del libro *Fish Story* en Sekula; los objetos encontrados y el libro de poesía de Germán Carrasco, en Panizza. El método del ensayo organiza este material, de distintos lugares y temporalidades, de una forma disyuntiva, creando una tensión entre lo que se ve y lo que se oye, abriendo la imagen a su interpretación en el presente. En esta reflexividad de la película, ya sea a través de las discontinuidades narrativas, de las digresiones del tema o del uso de comentarios, se crea un espacio de encuentro con el espectador en el que se comparte el proceso de realización, y se examinan las potencialidades y los sentidos de la imagen.

Así, en el enfoque ensayístico, forma y contenido definen un tema, no para agotarlo o sacar conclusiones, sino para abrir un espacio de diálogo con el espectador. En este sentido, combina la reflexividad con una postura ética, que no pretende enfrentar al espectador con hechos no negociables, sino crear un espacio posible para un encuentro.

“Parecía que estaba diciendo hola”, escribí, después de filmar al hombre saludando a los peatones distraídos en el puente, al final de *Rio desborde*. No era un pedido de ayuda, ni siquiera era un llamado serio, sino un gesto que hacía visible la ausencia de relación entre personas que comparten un lugar en la ciudad, las orillas del río, pero que viven a miles de kilómetros de distancia. No era una cuestión de invisibilidad, porque a la distancia en que yo veía, también lo hacían todos los que pasaban. Cosas como esta, en cierto modo, inusuales, se normalizan hasta el punto de ser ignoradas. Esta aparente no relación aparece en el cortometraje junto con otras situaciones que forman parte de nuestro cotidiano, de nuestra vida urbana en las metrópolis latinoamericanas, pero que aprendimos a ignorar para seguir viviendo.

Mi punto era el siguiente: esta escena final busca representar el resultado del proceso de modernización de la ciudad ocurrido a lo largo del siglo XX, por lo tanto, para hablar de este fenómeno, para hacerlo emerger en la representación, era necesario relacionar aspectos

concretos de este proceso, como la rectificación del río y la dinámica de las inundaciones, y tratar de pensar en las relaciones sociales que estuvieron presentes en los intereses de estas transformaciones urbanas. Insistí, por lo tanto, en articular cuatro líneas narrativas: el pasado y el presente de dos ciudades y mostrar que, aunque diferentes, existen puntos de conexión. Encontré en el ensayo audiovisual las estrategias para articular esa narrativa compleja. Primero, en el diálogo de los materiales de archivo y registro a través del montaje, que permitió hacer aparecer el espesor histórico y político de la modernización. Segundo, la voz *over* funciona como una autoconciencia, por un lado, de la subjetividad que percibe, experimenta y comprende lo que existe y, por otro, de los recursos de representación de la realidad.

Consideraciones finales

La investigación audiovisual permitió identificar la representación de estos ríos como un lugar marginal, producto de procesos de modernización urbana segregados y elitistas. Frente a la diversidad de puntos de vista sobre el río, observé dos discursos principales que recorren las películas: el de naturaleza y progreso, y el de una ciudad marginal oculta. En este sentido, el río se convierte en un hilo conductor que atraviesa la ciudad, tanto temporal como espacialmente. Temporal, porque condensa una variedad de discursos sobre la modernización urbana, y espacial porque permite una cartografía de la ciudad y sus abismales diferencias. Parte de este discurso, de zona marginal y proyección constante hacia el futuro, me sirvió de base en la apropiación y relectura de este material cinematográfico.

Pensar la realización del cortometraje *Rio desborde* en estilo ensayístico me ayudó a visualizar parte del discurso de modernización que ocurrió en el siglo XX presente en la rectificación e inundación de los ríos Tietê y Mapocho. En este sentido, el ensayo audiovisual, más que un estilo, aparece como un método de trabajo que permite indagar la realidad. Una realidad compleja

que el ensayo no pretende explicar, sino exponer; ahí el autor cuestiona su producción de imágenes al mismo tiempo que discute la realidad social. La narrativa especulativa del ensayo permite que esta construcción aparezca en la película.

Mi argumento es mostrar una tensión en el proceso de modernización de ambas ciudades entre la urgencia de proyectarse hacia el futuro (un futuro para el cual las ciudades latinoamericanas siempre llegan tarde) y un pasado que permanece presente. Es decir: mientras las imágenes de la canalización de los ríos muestran la construcción del futuro de la ciudad como resultado de una modernidad llena de confianza en el progreso, las inundaciones son metáforas del fracaso de los proyectos de modernización urbana que terminaron creando ciudades fragmentadas y segregadas. Mientras la vida cotidiana se instala en las casas afectadas por la inundación, hay marcas de agua que hablan de la crisis de un modelo de desarrollo basado en el lucro y la exclusión. Mientras la vida cotidiana continúa en la ciudad de Santiago, hay un cartel que recuerda a los asesinados de la dictadura tirados al río Mapocho. Así, la película propone una experiencia para dejarse extrañar por el mundo (¿qué ha sucedido?) y que se disloca entre dos ciudades latinoamericanas, desde lo cotidiano hacia la historia.

Referencias

- Alter, N. (2018). *The Essay Film After Fact and Fiction*. Nueva York, NY: Columbia University Press.
- Araujo, M. (2013). Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. *Devires*, 10(1), 108-137.
- Berman, M. (1988). *Todo lo solido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Biemann, U. (2017). Performing borders. Transnational video. En Alter & Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 261-268). Nueva York, NY: Columbia University Press.
- Castillo, S. (2013). El Ingeniero, las aguas y la ciudad: técnica y nación en la obra de Valentín Martínez. En V. Martínez, *Canalización del río Mapocho* (pp. 9-52). Santiago, Chile: Cámara Chilena de la Construcción; Pontificia Universidad Católica de Chile; Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Castillo, S. (2014). *El río Mapocho y sus riberas. Espacio público e intervención urbana en Santiago de Chile (1885-1918)*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Castro Villarroel, V. (2021). *Rio desborde: reflexões sobre a produção de um ensaio audiovisual*. (Tesis doctoral). Universidade de São Paulo, Brasil.
- Català, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia, España: Universidad de Valencia.
- Corro, P. (2013). Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz. En M. Villarroel (org.), *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (pp. 23-32). Santiago, Chile: LOM.
- Cortés, A. (2012). La reprimarización del modelo de desarrollo chileno. *Revista OIKOS*, 11(1), 63-86.
- Guimarães, V. (2019). *Inventários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema Latino-americano* (Tesis doctoral). Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.
- Guimarães, V. (2020). Un itinerario de la mirada en Aloysio Raulino. *laFuga*, 24. Recuperado el 4 de diciembre de 2020 de: <https://lafuga.cl/un-itinerario-de-la-mirada-en-alloysio-raulino/1001>
- Harvey, D. (2008). *O Neoliberalismo. História e implicações*. São Paulo, Brasil: Loyola.
- Jorge, J. (2006). *Tietê: o rio que a cidade perdeu, São Paulo 1890-1940*. São Paulo, Brasil: Alameda.
- Larraín, P. (1990). Las inundaciones en la ciudad de Santiago: Un ensayo de geografía aplicada. *Revista de Historia e Geografía*, (7), 14-20.
- Machado, A. (2009). O filme ensaio. En F. Cesar, & R. Sampaio, (orgs.), *Chris Marker. Bricoleur multimídia* (pp. 20-33). São Paulo, Brasil: CCBB.
- Méndez, R. (1988). El inicio de una canalización. *Revista Universitaria*, 24, 73-75.
- Muñoz, C. (2006). Vivir a orillas del río Mapocho, o la ocupación de la frontera. *Proposiciones*, (35), 99-126.

Ossa, C. (2010). Santiago: Tejido desgarrado por una subjetividad fugitiva. En F. Sanfuentes (ed.), *Estéticas de la Interperie* (pp. 30-59). Santiago, Chile: Departamento de Artes Visuales.

Panizza, T. (2018). Procedimientos visuales para la creación de un "guion expandido" a partir de la confusión y las preguntas en el cine de Ignacio Agüero. *Conexión*, (9), 125-141.

Rolnik, R. (2013). *São Paulo* (3ª ed.). São Paulo, Brasil: Publifolha.

Rolnik, R. (2020). *Utopias e distopias urbanas em tempo de pandemia*. Presentado en Seminário de Cultura e Realidade Contemporânea, Escola da Cidade, São Paulo.

Santos, N. (2016). *Quando a água sobe: análise da capacidade adaptativa de moradores do Jardim Pantanal expostos às enchentes*. (Tesis doctoral). Universidade de São Paulo, Brasil.

Seabra, O. (1987). *Meandros dos rios nos meandros do poder: Tietê e Pinheiros – valorização dos rios e das várzeas na cidade de S. Paulo*. (Tesis doctoral). Universidade de São Paulo, Brasil.

Teixeira, F. (2015). *O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo, Brasil: Huitec.

Villarroel, M. (2017). *Poder, nación y exclusión en el cine temprano: Chile-Brasil (1896- 1933)*. Santiago, Chile: LOM.

Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra, España: Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Filmes

Castro Villarroel, V. (Directora). (2019). Rio desborde. [Cortometraje]. Brasil: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. <https://vimeo.com/719638908>

Cavalcanti, A. (Director). (1926). Somente as Horas. [Mediometraje]. Francia.

Duarte, B. (Director). (1940). Retificação do Tietê. [Cortometraje]. Brasil: Departamento de Obras Municipais.

Elordi, S. (Director). (2010). Mapocho. [Película]. Chile: Invercine.

Kemeny, A.; Rex Lustig, R. (Directores). (1929). São Paulo, A Sinfonia da Metrópole. [Película]. Brasil: Rex Filme.

Kuperman, M. (Director). (1998). O Rio Tietê. [Cortometraje]. Brasil: Futura Filmes. https://www.youtube.com/watch?v=-nO1j_RypkE

Marker, C. (Director). (1966). Si j'avais quatre dromedaires. [Mediometraje]. Francia: Iskra Films.

Nuño, S. (Director). (1991). Mapocho, el río de la vergüenza. [Cortometraje]. Chile: Televisión Nacional de Chile.

Panizza, T. (Directora). (2014). Tierra en movimiento. [Cortometraje]. Chile: Domestic Films.

Raulino, A.; Alkalay, L. (Directores). (1970). Lacrimosa. [Cortometraje]. Brasil: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. <https://www.youtube.com/watch?v=I9LldwE98J8>

Rojas Castro, A. (Director). (1933). Santiago. [Cortometraje]. Chile: Instituto de Cinematografía Educativa. <https://www.cclm.cl/cineteca-online/santiago/>

Ruttman, W. (Director). (1927). Berlín, sinfonía de una gran ciudad. [Película]. Alemania: Karl Freund.

Sánchez, R. (Director). (1957). Las callampas. [Cortometraje]. Chile: Instituto Fílmico Pontificia Universidad Católica. <http://archivoilmico.uc.cl/archivo/las-callampas/>

Sekula, A.; Burch, N. (Directores). (2010). The Forgotten Space. [Película]. Estados Unidos: Icarus Films

Vertov, D. (Director). (1929). El hombre con la cámara. [Película]. Unión Soviética: VUFKU.

Zapata, C. (Director). (2008). Mapocho. [Cortometraje]. Chile: La Santé Films. <https://www.youtube.com/watch?v=LEdF2rzfcG8>

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

V. J. C. V. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.