

SANTIAGO, LOCACIÓN COMÚN:

LA CIUDAD EN EL CINE CHILENO POSDICTADURA¹

Al retratar la ciudad contemporánea el cine tiene la capacidad de proponer imágenes que, por la masividad del formato, se transforman en comunes. Basándose en la idea de que el cine genera discurso, este artículo analiza la producción filmica chilena posdictadura para buscar aquellas imágenes de la ciudad que, de tanto aparecer en la pantalla grande, terminan por conformar el imaginario común de Santiago.

PALABRAS CLAVE · imaginario, identidad, paisaje, ficción, escenografía urbana

Desde la vuelta a la democracia las producciones filmicas en Chile han aumentado año a año –en cantidad de estrenos comerciales²– acompañadas de una difusión poco habitual. Este reciente protagonismo del cine chileno ha sido publicitado por las participaciones en festivales internacionales, premios y nominaciones a renombrados galardones³, además de contar con el empuje a la creación de los fondos concursables del Estado. Así, los filmes comerciales se convirtieron en parte de la agenda estatal, cuyo apoyo financiero asegura y garantiza una oxigenación cultural que contribuye no sólo a generar un texto visual acerca de lo chileno, sino que también permite reconocer las identidades colectivas y la heterogeneidad social. Entonces, vale la pena destacar el efecto que ha tenido la producción cinematográfica en la promoción de la imagen de Chile en el extranjero.

La producción y distribución de filmes chilenos de ficción fue superando lentamente los argumentos convencionales. La cantidad creciente de espectadores locales presencié evidencias de esta renovación visual – especialmente en los lugares filmados– como, por ejemplo, que entre finales del siglo xx y la primera década del XXI, en plena era del comercio cultural global, Santiago fue representado como el lugar más común del cine chileno.

Con el fin de la censura, la instalación de temas antes prohibidos forjó un camino de libre expresión que mantuvo a Santiago como fondo constante en la mayoría de las historias narradas.⁴ Bajo la hipótesis de que el cine es clave para entender la representación de la realidad, ya que opera proponiendo un mundo distinto, pero referenciado en espacios existentes, este artículo busca entender la relación entre el cine y el Santiago representado en la cinematografía chilena, identificando el rol visual que tuvo la ciudad en el ascenso de una industria creativa, cuyo incremento de producciones y de interés por parte del público parecen no decaer.

¹ Este artículo recoge resultados de la investigación «Las narraciones visuales del paisaje urbano en el cine chileno (1990-2012)» financiada por el Fondo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Chile. FONDECYT. Proyecto Regular N° 1130751.

² Desde 1990 al 2013 se han realizado un total aproximado de 360 producciones nacionales con un promedio anual de 23 películas estrenadas. Cabe destacar que en el año 2014 los estrenos fueron 45.

³ En el año 2012 la película *No* de Pablo Larraín fue nominada al Óscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de EE.UU. en la categoría de mejor película extranjera, siendo la primera película chilena en llegar a esta instancia de reconocimiento internacional. Previamente, *La nana* de Sebastián Silva había aspirado a los Premios Globo de Oro en la misma categoría, luego de obtener el Premio del Jurado en el Festival de Cine de Sundance en el año 2009.

⁴ Esta investigación estudió 364 películas estrenadas entre 1990 y 2012. De ellas, aproximadamente un 65% corresponden a historias urbanas. Se seleccionaron 43 filmes según distintas categorías de análisis (cantidad de público, calidad medida en premios y permanencia, y distribución en salas, entre otras).

Marcelo Vizcaíno

Profesor, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño,
Universidad Diego Portales, Chile
Santiago, Chile

Claudio Garrido

Profesor, Facultad de Comunicación y Letras,
Universidad Diego Portales, Chile
Santiago, Chile

La ciudad y el cine pueden considerarse contrapartes de un vínculo irremplazable que conforma la sustancia misma del séptimo arte. La cuestión urbana cobró un sentido distinto al lograr percibirse y leerse en otra escala, posibilitada por la proyección en una gran pantalla. Las películas permitieron a los ciudadanos relacionarse con su mundo mediante las imágenes en movimiento que mostraban cortos fragmentos de la vida moderna en distintos lugares, en ocasiones desconocidos, lejanos y ajenos al espectador. Tanto así que en ciertas oportunidades «filmar la ciudad resultaría filmar lo que en la ciudad se parece al cine» (Comolli, 2002:22). De este modo, la ciudad no se presenta como un mero decorado en la obra cinematográfica, sino que obedece a una cadena de decisiones técnicas y de producción que hacen evidente una forma de entender y experimentar la urbanidad. Todo parece resolverse como parte de la experiencia común de ciudadanos y espectadores. Además, si el cine es considerado discurso (Bordwell, 1997), este alegato despliega una propuesta de experiencia visual que resulta atrayente para observar Santiago desde el cine genuino.

SANTIAGO PROYECTADO

En Chile, debido a una casi inexistente industria cinematográfica y a una evidente despreocupación por la conservación del legado fílmico local, las películas de ficción que reflejan escenarios urbanos y arquitectónicos comunes se convierten en valiosos registros de Santiago. Por ello, dichas películas atesoran planos y escenas que requieren nuevas lecturas donde el público recrea o vuelve a observar los lugares presentados en los filmes. Para cualquier argumento local, un conjunto de locaciones conforman la imagen y visualidad de la ciudad en que habitan sus espectadores.

El crecimiento de una ciudad implica la incapacidad de sus habitantes de experimentarla de manera completa; entonces es el cine el que propone y resguarda imágenes de la ciudad en donde esta se hace asible e identificable para ser reconstruida. Así, la imagen de la ciudad proyectada no es casual ni obedece a un simple registro natural, sino que moviliza al espectador tanto en la forma en que se nos presenta como en los modos de habitar dicho espacio. Este es el punto de partida de esta investigación que se enfoca en las locaciones filmadas para explorar en profundidad esa zona fronteriza que, en función de la trama, brinda al espectador espacios comunes y reconocibles de la ciudad, ya sean reales o manipulados.

Los escenarios de la ciudad –espacios verídicos– se ofrecen como un engaño, ya que al ser proyectados se cargan de nuevas significaciones. Si en sucesivas películas se frecuentan locaciones urbanas, se está construyendo el imaginario de una ciudad común que se comienza a repetir en la pantalla con pretensiones de compartirse como legítima, suponiendo también que el espectador «sienta el placer de imaginar algo más de lo que advierte a simple vista» (Tirri, 2012:22).

Por eso, especular sobre la relación entre la ciudad y el cine hoy constituye una necesidad para entender las formas de los espacios en la vida urbana contemporánea. Los sitios de una ciudad se convierten en un espejismo de realidad más allá de la trama que los utiliza. Esto adquiere una sutil y profunda relevancia al pensar no sólo en los escenarios urbanos comunes que están registrados en el cine chileno, sino también en aquellos que, formando parte de nuestra experiencia urbana, no alcanzaron una dimensión visual para la

cinematografía local. Por ejemplo, materialidades existentes, famosos edificios, barrios e íconos de la ciudad carecen de significación visual al ojo de los directores locales. De este modo, el imaginario de la ciudad se alimenta tanto de lo presente como de lo ausente.

El cine de un país propone imágenes de identidad con referentes materiales donde se muestra aquello que comunica su idiosincrasia. Aun cuando esto puede entenderse como una expresión fluida, conlleva una serie de tensiones de distinto calibre: el cine plantea una imagen de la ciudad donde coinciden íconos propios –muchas veces contrarios a lo que se etiqueta como patrimonio– con un discurso acerca de su realidad material. La historia y los personajes utilizados, puestos en contextos espaciales, se convierten en un discurso creado para provocar un impacto metafórico en la vivencia de los espectadores-habitantes. Diversos edificios, volúmenes urbanos de notable presencia en varios filmes, se proyectan transformados en testigos, íconos y evidencias de una realidad, no siempre sirviendo únicamente a la trama, sino manifestando ciertos indicios de problemas adyacentes.

Así, se apostaría a que el registro de distintas locaciones de la capital chilena, como parte de ese discurso de representación liberado de condicionantes o ataduras, tuvo un singular desarrollo expresivo. Sin embargo, la tesis de esta investigación reconoce un resultado inverso: a más libertad de aprovechar las posibilidades espaciales y visuales de la ciudad, el cine chileno actual se concentra en las temáticas individuales, reduciendo la presencia tácita de sitios emblemáticos de Santiago para dar cabida a emergentes argumentos intimistas en locaciones de carácter hermético. Los antecedentes de este hallazgo paradójico plantean interrogantes clave: ¿cuáles son los valores visuales de los elementos que componen el espacio urbano del cine en su aporte al imaginario local? ¿Existen divergencias al presentar a la ciudad como un mero telón de fondo, proyectando neutralidad o hibridación urbana en pos de divulgar a Santiago como una ciudad global común?

Una síntesis del estudio sobre la proyección de ciudad comprendida en el cine chileno producido entre 1990 y 2012 circunscribe esta reflexión frente a la prueba irrefutable del registro de lo urbano que comienza con un dominante retrato de los márgenes o periferias de Santiago (*Caluga o menta*, 1990) hasta rematar en espacios cerrados –en mayor parte de uso privado– en los que la ciudad es sólo un contexto de dificultosa identificación espacial y en donde lo excepcional cede ante lo genérico, lo común (*Gatos viejos*, 2010).

En este artículo, la proyección de la ciudad en el cine chileno se abordó según dos dimensiones de análisis complementarias. La primera, recorriendo la cronología histórica de su representación, identificando los elementos arquitectónicos que se destacan y trazan como marcas urbanas, y la segunda, delineando la conformación de distintos imaginarios de la ciudad que se reconocen como relatos espaciales de Santiago. A continuación se realiza un abordaje panorámico de cada una de estas dimensiones.

SANTIAGO EN EL CINE: UNA CIUDAD EN CONSTRUCCIÓN

La presencia de la ciudad en el cine chileno coincide con un floreciente desarrollo económico posdictadura y un renacer del cine como industria cultural. Asimismo, su presencia en pantalla logró aumentarse, amplificarse o construir referentes transversales presentes en distintos filmes. Sin embargo, desde la identificación de los referentes visuales es posible encontrar ciertas recurrencias y discontinuidades en las locaciones que pueden ser distinguidas y agrupadas en períodos temporales entre 1990 y 2012. A continuación se presenta una aproximación general que describe el registro de lo urbano, su evolución, el tratamiento de la ciudad y sus connotaciones asociadas a la producción cinematográfica chilena, considerando cinco fases analíticas según sus estrenos comerciales (1990 a 1995, 1996 a 2001, 2002 a 2007, y 2008 a 2012).

A) ESPACIOS COMUNES Y EXTREMOS

Entre 1990 y 1995 se estrenaron producciones fundacionales en el cine chileno denominado ‘de posdictadura’. Estas presentan una visualidad urbana caracterizada por la dualidad de la experiencia de los habitantes de



FIG 1 1 y 2 *Caluga o menta* (1990); 3 - 5 *Johnny Cien Pesos* (1993). Composición de fotogramas por / Frames composed by Javiera Robledo.



FIG 2 1 *Historias de fútbol* (1997); 2 *Gringuito* (1998); 3 *El chacotero sentimental* (1999); 4 y 5 *Taxi para tres* (2001). Composición de fotogramas por / Frames composed by Javiera Robledo.

la ciudad: los escenarios de la periferia versus el centro urbano, entendido como hito de la política económica de los años ochenta.

Las locaciones comunes y las tomas de espacios urbanos proponen una ciudad en tensión en la que los habitantes y sus vivencias cotidianas ocurren en un paisaje precario: *blocks* de viviendas implantados en extensiones no urbanizadas que evidencian la presencia de una ciudad de poder, lejana. El ámbito dominante son las áreas semiurbanas. Se viaja a una ciudad ajena y distante donde el personaje-ciudadano intenta resolver sus condiciones elementales de vida, casi siempre de manera problemática. Resulta sugerente advertir que en este período los personajes de la ciudad son populares, un tanto ajenos al progreso, ya que lo moderno se presenta de manera fragmentaria y citado mediante tomas escuetas –como en *Caluga o menta*– o cerradas capturas de Santiago –como ocurre en *Johnny cien pesos*–. En el conjunto de películas seleccionadas se observa cómo la ciudad se vuelve invisible e intangible, mientras que se diferencia y se consolida en el hábitat popular (FIG. 1).

B) MÁRGENES COLONIZADOS

Entre 1996 y 2001 se estrenaron películas que profundizaron algunos aspectos del tratamiento de la ciudad observado anteriormente. En estos filmes vuelven a enfrentarse dos mundos: el escenario popular y la expresión urbana del progreso económico. Las principales diferencias con las cintas previas se expresan en la radicalización de la distancia entre estos dos tipos de ciudad. Por una parte, en las locaciones populares se continúa enfatizando la condición de paisaje a medio construir que define una precaria habitabilidad de sus personajes. Por otro lado, la ciudad pujante, distante y definida por oposición se proyecta principalmente a través de flamantes obras privadas que denotan una presencia de avanzada, pero que, sin embargo, no han sido apropiadas por los personajes.

Santiago se proyecta con una sumatoria de íconos que definen un paisaje imponente, poniendo de manifiesto su gran tamaño ante el frágil paisaje en el que se emplaza. Las historias promueven un deambular de los personajes –como en *Gringuito* o *Taxi para tres*– frente a estas arquitecturas solemnes que modifican sus tránsitos, pero no su vivencia cotidiana. La ciudad se perfila como centro mediante tomas panorámicas que, a su vez, la perfilan como un escenario incómodo, un paisaje urbano que plantea su oficialidad visual sin referencia a sus habitantes ficticios (FIG. 2).

C) ESTRUCTURAS Y FUNCIONALIDAD

Los estrenos cinematográficos comprendidos entre 2002 y 2007 exponen una ciudad caracterizada por una amplia presencia de volúmenes urbanos. A través de la pantalla, los espectadores son trasladados desde el margen popular hacia otros sectores de la ciudad identificados con la cotidianeidad del santiaguino. Grandes moles arquitectónicas como símbolos de prosperidad económica ceden presencia frente a otras figuras de la metrópoli: conjuntos residenciales de alta densidad, y modernas autopistas urbanas.



FIG 3 1 *Se arrienda* (2005); 2 *El rey de los huevones* (2006); 3 *Radio Corazón* (2007); 4 *Miragemen* (2007); 5 *Play* (2005). Composición de fotogramas por / Frames composed by Javiera Robledo.



FIG 4 1 *La buena vida* (2008); 2 *Qué pena tu vida* (2006); 3 *Metro cuadrado* (2011); 4 *La nana* (2009); 5 *Gatos viejos* (2010). Composición de fotogramas por / Frames composed by Javiera Robledo.

En estos años, las tomas de ciudad proyectan una visión de cuerpo-ciudad caracterizada por la conjunción de sus estructuras en pos de una imperiosa funcionalidad. Una ciudad formada en base a la agregación de cuerpos arquitectónicos construidos en distintas épocas donde los personajes intentan establecer las condiciones de su propia historia (*Play*, 2005). La ciudad no se proyecta como un organismo armónico, principalmente, por la insistencia de la cámara en contrapicado como en *Miragemen*, donde se percibe una ciudad desbordante en relación a las personas. Santiago, símil a una gran máquina, parece adquirir autonomía y constituirse como un ente independiente de quienes la habitan (FIG. 3).

D) COMPOSICIONES BIDIMENSIONALES

En las cintas estrenadas entre 2008 y 2012, la imagen de Santiago se ve sometida a otra exigencia: filtrar los espacios urbanos. La cámara exalta su capacidad de ser sujeto para una composición fotográfica preciosista. Las tomas panorámicas de espacios urbanos ya no ponen en evidencia su historia o conflicto con respecto a las distintas experiencias de ciudad (*Qué pena tu vida*, 2010), sino que se escenifican como parte de las complejidades propias del personaje que dan espesor a su historia.

Este proceso jerarquiza las locaciones ordenándolas a partir del cruce de dos atributos: su capacidad de ser reconocidos –como referencia icónica– y su potencial de ser estetizado a través de la técnica –encuadre, color, texturas, composición–. En este contexto, la imagen de ciudad se vuelve un fondo que permite reconocer el espacio particular en el que transcurre la historia. Sin embargo, la localización no refiere necesariamente a coordenadas reales. Así, se presenta una ciudad que propone vistas parciales y postales rápidas que no evidencian su habitabilidad ni las tensiones existentes en estos espacios (*La buena vida*, 2008). De esta manera, los espacios ceden frente al conflicto del personaje, haciendo que la ciudad sólo contribuya de manera visual (FIG. 4).

ESCENAS DE CIUDAD, FRAGMENTOS DE UN TODO POSIBLE

Sobre el exceso de imágenes que rodean a los ciudadanos comunes, Quintana plantea que prevalece la idea del resumen, sosteniendo que el ahorro de tiempo para alcanzar una vista capturada –y a la vez concentrada– puede provocar la atención del espectador: «En el mundo audiovisual actual lo importante es combinar la funcionalidad del material con el uso estético de la textura de los planos» (Quintana, 2011:188). Por lo tanto, el marco espacial que acoge la trama de la ficción, la ciudad común (que contiene los lugares proyectados como también los fuera de campo), constituye un escenario que muta según los períodos antes analizados. Sin embargo, en un contexto en que estamos rodeados de imágenes, se hace difícil que un espectador se detenga ante una de ellas; para que esta logre permanecer duradera y profunda requerimos de una única toma: «(...) la escena fílmica no cesa de ser recuperada como forma automática de un discurso que parece justificar la visión de toda una película» (Quintana, 2011:199). Entonces, ¿estamos en condiciones de abreviar la representación de la ciudad de

Santiago con modos o usos más actuales? A través de la operación de un remontaje –con espacios más icónicos– se consolida la función del cine en cuanto «reconstruye a través de la narrativa visual y cinematográfica que ligán a la memoria y el presente» (De los Ríos, 2013:116). Para construir una imagen de ciudad común desde las películas seleccionadas⁵, la incógnita conduce a reconocer a aquellas más significativas para el imaginario del Santiago cinematográfico. Con estas composiciones sus observadores viven, conocen, se reconocen y se descubren en los filmes más emblemáticos.

La exploración visual permite identificar tres tipos de retrato de la ciudad de Santiago como locación común en el cine chileno. Si bien poseen una carga temporal coincidente con el desarrollo de la producción cinematográfica, estos forman constantes identificables y reconocibles de la ciudad, siendo revisitados de manera sistemática por los directores nacionales.

LA CIUDAD EXCLUIDA

Liberado de censura, el cine chileno insistió en el descampado, poniendo de manifiesto la ausencia y, a la vez, una imperiosa necesidad del espacio común, del uso comunitario. El ‘peladero’, un plano terroso que no está intervenido ni apropiado, es igualmente común y encuentra usos alternativos comunes –como la cancha de fútbol o el estacionamiento– y, también, es el único vacío que da respiro al hacinamiento interior de las moradas periféricas. En esa desidia, las tramas de *Caluga o menta* y *El chacotero sentimental* exponen un obvio contraste con las áreas centrales santiaguinas (FIG. 5).

La arquitectura común de los bloques de vivienda social emerge como un conjunto de geometrías trasplantadas, tal como se proyectan las figuras de las copas de agua y las precarias edificaciones habitacionales. En este período se expone un trazado social de Santiago con énfasis en las orillas, en los límites terminales de la urbanidad. Es en esos espacios donde germinan los planes futuros y las esperanzas de progreso, haciendo que convivan y se contrapongan las siluetas icónicas de un modelo civilizador de infraestructura urbana –grandes obras para uso público contrapuestas a un raquítico equipamiento social de las viviendas de interés social–, generando un marco preciso para los conflictos de los personajes marginales.

En ese contexto, este Santiago cinematográfico actúa como contraste y crítica frente a la construcción de la ciudad oficial. La pretendida urbe en vías de desarrollo mantiene una antagónica visualidad con la habitabilidad de los excluidos. Por eso, la ciudad se proyecta incompleta y fragmentada; los edificios se presentan en una relación de no integridad con su contexto; lo inacabado inspira a romper lo natural –los descampados– con la presencia de una organización urbana funcional sin aditamentos estéticos. Sin embargo, aunque con tintes pesimistas, los espacios excluidos atesoran los sueños de un devenir incierto, tal como ocurre en *Taxi para tres*.

LA CIUDAD POSTAL

En general, en las producciones estrenadas entre 2001 y 2010, diversos planos fijos dan forma a otra proyección de Santiago. Postales del barrio alto, siluetas de edificios recordados, atardeceres con colores estridentes, noches iluminadas. Las películas describen una silueta urbana consolidada con locaciones que ilustran desde un centro maquetado (*La buena vida*, 2008) hasta las zonas más prominentes y sofisticadas del sector oriente (*Qué pena tu vida*, 2010). En este período, si bien la ciudad oficial se encuentra visualmente presente, Santiago se reconoce a través de un horizonte continuo respecto de la familiaridad de sus siluetas arquitectónicas comunes ya filmadas. No obstante, esta presentación preciosista posee intenciones demostrables: la ciudad está presente, pero solo se hace identificable como un paisaje lejano. Santiago se muestra a partir de un discurso de extrañeza donde los elementos representativos de la ciudad son reemplazados por sectores con otra escala urbana y que definen a la cordillera como referente en su tematización cardinal: oriente, poniente, norte y sur, según se van revelando a las clases sociales que acogen (FIG. 6).

⁵ Bajo la clasificación de categorías de mayor audiencia y difusión, entendiendo a estos indicadores como generadores de un mayor circuito, tránsito, exhibición y apropiación de las imágenes de ciudad.



FIG 5 Fotomontaje realizado a partir de fotogramas de las películas / *Photomontage based on frames from the following films: Caluga o menta (1990), Historias de fútbol (1997) y Taxi para tres (2001).* Elaborado por / *Produced by Fernanda Martin.*



FIG 6 Fotomontaje realizado a partir de fotogramas de las películas / *Photomontage based on frames from the following films: Play (2005) y Qué pena tu vida (2006).* Elaborado por / *Produced by Fernanda Martin.*

La ciudad se naturaliza, Santiago se proyecta figurativo y sus expresivos edificios –en su mayoría vidriados y espejados– parecen constituir una segunda cordillera. Tal como ocurrió en los primeros filmes estrenados en democracia, los personajes no acuden a lugares específicos, no se detienen ni se reúnen, tan solo transitan por una ciudad común que se asume como contexto heredado. Asumido con este estilo, Santiago es proyectado como un paisaje carente de significado que no se critica, pero tampoco se exalta.

LA CIUDAD AUSENTE

El sello común de la globalidad, incipiente en locaciones de algunos filmes previos, se acentuó en los últimos años. Los escenarios asfixian a los personajes, especialmente, reduciendo sus dimensiones, haciendo que pierdan sus características locales para proyectarse como recintos híbridos y planteando la enajenación urbana o la introspección individual, tal como ocurre en *Metro cuadrado*. Martínez García afirma que «el espacio no es más que una proyección de lo que ocurre a los personajes» (Martínez García, 2011:75), pero, aun así, la ciudad como fondo aporta datos implícitos de un ambiente anónimo, caótico y un tanto amenazante. Según Gardies «lo visible en la pantalla es un saber asertivo mientras que lo no visible, el fuera de campo, es de naturaleza hipotética» (Gardies, 2014:115). Por eso, en las películas más recientes, Santiago y su materialidad se proyectan como espejo de los conflictos de sus personajes y no como una remisión a edificios emblemáticos de la ciudad. La descripción de los espacios urbanos cede frente a la exposición de los conflictos existenciales.

La pantalla da prueba de un fenómeno inédito, habilitando la percepción de escenarios esfumados o desenfocados (*La vida de los peces*, 2010). Así, las claves del Santiago cinematográfico no parecen seguir siendo ni arquitectónicas ni urbanas, sino de índole dramático. En consecuencia, la arquitectura de la ciudad parece estar desapareciendo y sólo se percibe de manera abstracta desde la intimidad de los parlamentos. Esta desaparición del contexto real en la ficción termina por escindir al *skyline* o a los volúmenes urbanos de su condición identitaria, perdiendo referencias concretas de su habitar.

Al carecer de datos narrativos como ubicación o detalles barriales, los recientes filmes chilenos apelan a escasos indicios reales de Santiago en una nueva forma de representación. Como se mencionó, los escenarios se proyectan incompletos o sugeridos, dejando fuera del encuadre elementos que el espectador debe descifrar y hasta completar, siendo apropiado catalogar a este corpus fílmico como un tipo de cine «cuya primera materia sería la ambigüedad, en la que el espacio real estaría constantemente puesto en duda, en el que el espectador nunca podría orientarse» (Burch, 2008:23). Bajo esta perspectiva, la ausencia de lo identificable en la pantalla puede plantearse como la pérdida de la dimensión visual de los espacios arquitectónicos a vista del ojo cinematográfico. De este modo, esta carencia acentúa la falta de experiencias significantes para sus espectadores.

Por eso, ante la escasa legibilidad de la ciudad, cabe preguntarse si hoy está superada la tradicional y exhaustiva elección de las locaciones en la etapa de preproducción. Aún considerando que las posibilidades técnicas determinan que cualquier sitio es factible de servir como escenario, el encuadre es el encargado ‘de ocultar’ cualquier signo de reconocimiento de la ciudad, dejando en suspenso el que los espacios urbanos continúen proyectándose como

elementos fílmicos decisivos de la trama. Es decir, en el proceso de edición se reduce a Santiago a una locación ineludiblemente común.

La invisibilización proyectada no puede entenderse sólo desde las necesidades argumentales de construcción de un texto cinematográfico, sino que puede plantearse como una revelación que moviliza una crítica directa sobre la presentación de la ciudad para sus propios habitantes y espectadores. Tal como aconteció durante gran parte de la historia del cine, la ciudad no propone convertirse en un testimonio de su tiempo, sino que sólo parece proyectar condiciones insalvables a sus habitantes. Esto puede constatarse en el obstinado encierro de una mujer y su posterior salida a la calle (*Gatos viejos*, 2010); en su divague senil, Santiago se limita al cerro Santa Lucía, una topografía urbana que obtura la pantalla. La desorientación del personaje provoca en el público que sólo sea posible imaginar el contexto urbano debido una estruendosa bulla envolvente. Así, los recientes directores parecen eludir la construcción de Santiago, haciendo que la ciudad no condicione la acción de la trama ni que ningún detalle local atente contra un posible éxito de la comercialización global de sus obras (FIG. 7).

CONSIDERACIONES FINALES

La cámara en movimiento sigue siendo capaz de adquirir más capacidades técnicas para continuar ofreciendo inéditas revelaciones y posibilidades para la presentación de una ciudad real y, a la vez, fílmica; también es un ojo selectivo y crítico de cómo se construye día a día la urbe, encerrando los sueños de posibles cambios y aceptando las circunstancias de la ineludible realidad.

Este artículo reafirma la idea de que el cine sigue proponiendo formas que piensan, llaman a pensar y, sobre todo, reelaboran múltiples vínculos. Uno de ellos es la ciudad común, planteada como una encrucijada entre sus espacios filmados, los usos verídicos y su trascendencia dramática.

El Santiago que se proyecta como real no siempre se acomoda al que se narra en la pantalla y, por eso, cualquier abstracción que se genere provoca al espectador inmóvil. La aspiración cinematográfica del creador –pensada, intencionada, construida y proyectada– debe ser reinterpretada por quien la recibe y será esa devolución la que conformará el imaginario colectivo de la ciudad. Es aquí donde la observación de la presencia de la ciudad en la imagen cinematográfica genera preguntas que trascienden la materialidad fílmica y que se instalan cercanas a los encargados de ‘hacer’ la ciudad común –gobiernos, arquitectos, agentes culturales e inmobiliarios– y sus habitantes: ¿Qué pretende el cine construyendo un Santiago imaginado para la pantalla? ¿Qué buscan accionar los creadores cinematográficos al fortalecer una imagen común? Este artículo demostró que en los estrenos sucesivos, Santiago fue paulatinamente desapareciendo de la ficción, fortaleciendo su presencia ‘fuera de campo’. ¿O es que acaso comienza a surgir una original manera de proyectar y revelar la ciudad contemporánea en el cine chileno? **ARQ**

MARCELO VIZCAÍNO

<marcelo.vizcaino@udp.cl>

Arquitecto, Universidad Nacional de San Juan, Argentina (1993), Magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile (2000), y Doctor en Arquitectura, Universidad de Mendoza, Argentina (2009). Con su oficina ha obtenido premios en concursos en Argentina. Se desempeña como profesor asociado e investigador de la Universidad Diego Portales (Chile), y editor de la revista *180*.

CLAUDIO GARRIDO

<claudio.garrido@udp.cl>

Sociólogo, Universidad de Chile (1993) y candidato a Magíster en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile (2015). Profesor asociado de la Universidad Diego Portales, investigador de la Facultad de Comunicación y Letras de la misma universidad.



FIG 7 Fotomontaje realizado a partir de fotogramas de las películas / Photomontage based on frames from the following films: *La nana* (2009) y *Gatos viejos* (2010) y *Metro cuadrado* (2011). Elaborado por / Produced by Fernanda Martin.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- BARNOUW, Erik. *El documental. Historia y estilos*. Madrid: Gedisa, 1961.
- BONITZER, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- BORDWELL, David. *El arte cinematográfico*. Ciudad de México: McGraw-Hill Interamericana, 1997.
- BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.
- COMOLLI, Jean Louis. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg / FADU, Cátedra La Ferla, 2002.
- GARDIES, René. (comp.) *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2014.
- GIRARDI, Antonia. «Arquitecturas interiores. Indicaciones para (des)dibujar la ciudad». En: *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar, 2010.
- MARTÍNEZ GARCÍA, María Ángeles. *Laberintos narrativos. Estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Gedisa, 2011.
- QUINTANA, Ángel. *Después del cine – Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado, 2011.
- RAMÍREZ, Christian. «Pablo Larraín, una habitación cerrada». En: *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar, 2010.
- SCHMITZ, Sabine; THIEM, Annegret; VERDÚ SCHUMANN, Daniel. (eds.) *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- SEPÚLVEDA, Magda. (ed.) *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- TIRRI, Nestor. *El transeúnte inmóvil. La perspectiva urbana en el cine*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- URRUTIA, Carolina. «Tensiones espaciales, reflexiones temporales. Apuntes sobre Lucía y Metro cuadrado». En: *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.