



Facultad de Humanidades
Instituto de Sociología
Carrera de Sociología

**Valparaíso imaginario. El *imaginario* urbano de *Valparaíso* en la
producción *cinematográfica* chilena de los años 60 hasta la actualidad.**

Memoria para optar al grado de Licenciada en Sociología y

Título profesional de Socióloga

Mikaela Pérez Holzapfel

Profesor guía: Luis Henríquez Riutor

Diciembre, 2011

Índice

Índice de tablas	5
Índice de ilustraciones	5
Resumen	7
Prefacio	8
Capítulo 1. Presentación del objeto de estudio	10
1.1 Introducción.....	10
1.2 Pregunta de investigación	13
1.3 Objetivo General.....	13
1.4 Objetivos específicos	13
1.5 Antecedentes.....	14
Capítulo 2. Marco Teórico	16
2.1 Imaginario e imaginarios sociales.....	16
2.1.1 Los imaginarios sociales según Castoriadis	18
2.1.2 Las implicancias de lo imaginario	20
2.1.3 Imaginarios urbanos	22
2.2 Cine y sociedad	25
2.2.1 El universo cinematográfico.....	25
2.2.2 La industria y los espectadores.....	27
2.2.3 El cine y la cultura de masas	28
2.3 Cine e imaginarios	30
2.3.1 Cine, ciudad e imaginarios	32
2.4 Los imaginarios fílmicos como patrimonio urbano	33
2.5 El mito en las sociedades contemporáneas	34
2.6 El caso de Valparaíso	39
2.6.1 Breve historia social y económica de Valparaíso.....	39
2.6.2 Descripción del espacio urbano de Valparaíso.....	44
2.6.3 Desarrollo urbano reciente de Valparaíso	47
Capítulo 3. Metodología	50
3.1 Tipo de estudio y diseño	50

3.2 Universo y Muestra.....	51
3.3 Técnicas de producción de datos	54
3.4 Técnica de análisis de datos	56
3.5 Calidad del diseño	58
Capítulo 4. Análisis.....	59
4.1 Presentación de los filmes.....	59
4.2 Preámbulo sobre el imaginario fílmico de Valparaíso.....	64
4.3 Urbanidad porteña.....	66
4.3.1 Vistas (de la ciudad, a la ciudad).....	66
4.3.2 Espacios públicos	69
4.3.3 La vida en los Cerros.....	74
4.3.4 La infancia en la ciudad.....	81
4.3.5 Tránsitos	83
4.4 Las relaciones con el mar.....	89
4.4.4 Los que llegan. Valparaíso, una ciudad destino	96
4.5 La bohemia porteña, “cuando la noche era día”	98
4.6 La memoria encarnada	105
4.6.1 Los personajes urbanos	105
4.7 El imaginario sonoro	115
4.8 La significación del color.....	117
4.9 Significaciones latentes de lo cotidiano. Los tiempos de la ciudad; caminar, encontrarse y re-encontrarse en la ciudad	119
4.10 La pobreza como condición; la decadencia como destino	120
4.11 La pobreza porteña y lo popular en el cine chileno	124
4.12 Cambia la vida, cambian los habitantes.	125
4.13 La ciudad postal.....	126
4.14 Los cineastas y la ciudad.....	129
4.15 La urbanidad porteña en tiempos imaginarios	134
4.16 Atisbos del imaginario nacional encarnado en Valparaíso	136
4.17 La fuerza de la identidad de la ciudad: Valparaíso como nación.....	142

4.18 El mito de Valparaíso: un lugar sin tiempo.....	144
4.18.1 Las ciudades y sus tiempos, Valparaíso y su anacronismo	145
Conclusiones	149
Referencias	161
Anexos	171

Índice de tablas

Tabla 1. Universo empírico.....	53
Tabla 2. Ejemplo de Matriz de Análisis 1.....	55

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. La estructura del Mito según Barthes.....	36
Ilustración 2. Grabado del Valparaíso de 1647.....	39
Ilustración 3. Cuadro de Thomas Somerscales. Muelle Prat en 1850.....	40
Ilustración 4. Mapa de sectores y cerros de Valparaíso.....	41
Ilustración 5. Cuadro “Cerro Concepción” de Eduardo Mena.....	47
Ilustración 6.	59
Ilustración 7.	59
Ilustración 8.	59
Ilustración 9.	60
Ilustración 10.	60
Ilustración 11.	60
Ilustración 12.	61
Ilustración 13.	61
Ilustración 14.	61
Ilustración 15.	62
Ilustración 16.	62
Ilustración 17.	62
Ilustración 18.	63
Ilustración 19.	63
Ilustración 20.	63
Ilustración 21.	64
Ilustración 22. Panorámica de la ciudad.....	67
Ilustración 23. Cap Ducal.....	68
Ilustración 24. Imágenes de la cotidianeidad porteña.....	68
Ilustración 25. El Mercado en <i>Amnesia</i>	72
Ilustración 26. El Mercado en <i>B-Happy</i>	72
Ilustración 27. Vida de barrio en <i>Las tres coronas del marinero</i>	75
Ilustración 28. Relaciones vecinales.....	76
Ilustración 29. El espacio intermedio.....	77
Ilustración 30. Convergencia vecinal.....	77
Ilustración 31. Presencia de niños en las calles.....	82
Ilustración 32. Los niños de “Puertas Negras”.....	82
Ilustración 33. Subida.....	83

Ilustración 34. Bajada.....	84
Ilustración 35. Las escaleras.....	85
Ilustración 36. Troleys, micros, y ascensores.....	86
Ilustración 37. Ascensor como paseo.....	88
Ilustración 38. La contemplación en la ciudad.....	89
Ilustración 39. Avenida Altamirano.....	90
Ilustración 40. La libertad del mar.....	91
Ilustración 41. La playa como lugar de encuentro.....	92
Ilustración 42. La playa como lugar recreativo.....	92
Ilustración 43. Viejos inmigrantes.....	96
Ilustración 44. La imagen de la noche.....	98
Ilustración 45. Roland Bar.....	99
Ilustración 46. Yako Bar.....	99
Ilustración 47. Boîte Manila.....	100
Ilustración 48. El Siete Espejos.....	101
Ilustración 49. La noche como refugio.....	102
Ilustración 50. La última noche.....	102
Ilustración 51. Escena del Club El Cielo.....	103
Ilustración 52. Los personajes de la memoria porteña.....	106
Ilustración 53. Los infames del puerto.....	107
Ilustración 54. La decadencia de la bohemia.....	108
Ilustración 55. Ladrones.....	109
Ilustración 56. Organilleros y Chinchineros.....	112
Ilustración 58. Itinerantes de la ciudad.....	114
Ilustración 59. Itinerantes del transporte público.....	114
Ilustración 60. El Valparaíso de <i>Fuga</i>	122
Ilustración 61. Familiaridad territorial.....	124
Ilustración 62. Lugar patrimonial.....	125
Ilustración 63. El cine y la barbería.....	127
Ilustración 64. Casona.....	127
Ilustración 65. El mural.....	128
Ilustración 66. Festividades populares.....	130
Ilustración 67. Imágenes de presentación de Santiago y Valparaíso.....	145
Ilustración 68. Vistas y construcciones parte del imaginario instituido de Valparaíso.....	149

Resumen

Esta Tesis tiene como objetivo *analizar la configuración del imaginario urbano de la ciudad de Valparaíso en los largometrajes de ficción producidos desde los años 60 hasta la actualidad*, lo que es en definitiva, un intento por re-construir los sentidos por medio de los cuales los filmes de ficción significan la ciudad de Valparaíso. Estudiado un período temporal amplio (1969-2009), se observa especialmente las continuidades y los cambios de dichas significaciones.

Para el desarrollo de la investigación se utilizaron dos metodologías principales: el análisis documental (de largometrajes de ficción que tuvieran a Valparaíso como lugar en donde transcurre el relato, es decir, que apareciera la ciudad de Valparaíso evidenciada como tal en la trama narrativa, sin ser re-construida como una ciudad otra) y las entrevistas a informantes clave (en donde se entrevistaron a varios de los directores de las películas analizadas, con el propósito de reflexionar en conjunto sobre la relación cine-ciudad respecto de Valparaíso, así como también de rescatar sus propios imaginarios respecto de la ciudad).

El análisis busca establecer una relación constante entre las imágenes y discursos fílmicos, el imaginario porteño instituido (el que encontramos presente en otras fuentes, como crónicas, poesías, fotografías, pinturas, música, etc.) y el devenir urbanístico de la ciudad. Así, a partir de las temáticas sugeridas por los filmes (los espacios públicos de la ciudad, los barrios, la infancia en la ciudad, los traslados, las relaciones con el mar, la bohemia, la pobreza, los personajes urbanos, la cotidianeidad y los tiempos de la ciudad, entre otros), se va delineando una posible lectura del imaginario fílmico porteño, al mismo tiempo que se integra y desarrolla una reflexión respecto de la triada conceptual *imaginario-cine-ciudad* a través de elementos que el universo fílmico y las entrevistas sugieren (como la significación del color, la relación de los cineastas con la ciudad, el imaginario en la historia nacional, etc.).

Palabras clave: Cine, imaginario, ciudad, Valparaíso.

Prefacio

La reflexión desplegada en esta tesis busca dar cuenta de la interrelación entre la ciudad, los imaginarios y el cine. Tomar lo imaginario como motor conceptual ha sido en el fondo, tomar el camino de la búsqueda del sentido, y abordar el cine desde el pensamiento sociológico, ha sido considerarlo como medio/médium de lo social. Por ello, lejos de intentar un “análisis cinematográfico”, he buscado en un conjunto de películas, los signos y sentidos vertidos sobre Valparaíso; *lugar* de los relatos, nexo semántico de los filmes y motor de la reflexividad. ¿Cómo aparece la ciudad?: ¿Qué se ve?, ¿Cómo se ve? y ¿Cuánto se ve? son en definitiva las preguntas que subyacen e impulsan el desenlace de esta memoria.

Parto (y termino) esta tesis de la premisa según la cual *lo observado no es independiente del observador*, especialmente obvia en este caso, en donde a pesar de la rigurosidad teórica y la sistematicidad metodológica, la integración de teorías, conceptos, historias, películas, lugares y personajes, no se puede dar sino es *a través* de mi propia subjetividad, que aunque mediada por los imaginarios sociales compartidos, es al fin y al cabo, la responsable de los nexos y las ideas emergentes.

Por ello, a modo de presentación, comparto con el lector una rápida mirada a mi propio imaginario de Valparaíso. Habitante de la vecina Viña del Mar, Valparaíso es para mí un lugar definido por la intensidad de la experiencia que suscita; es intensa en sus formas, en su luz, en sus vientos, en sus olores, cansadoras sus subidas, abundante en colores, absorbente en sus vistas. A pesar de que por períodos ir a Valparaíso ha sido parte de una rutina cotidiana, cada vez que voy, la sensación de viaje persiste, y me refiero con esto a la actitud que el viaje suscita, una de atención, de asombro, de habitar el presente. Esta confesión tiene el objetivo de advertir, que si bien no habito la ciudad, la ciudad sí habita en mí, de una manera que ha cambiado con los años, pero que definitivamente ha crecido en la complejidad afectiva. Curiosamente, Valparaíso pareciera tener más que muchas otras ciudades; más gente, más

diversidad, más pobreza, más riqueza, más basura, más expresión, más actividad, más cuentos, más mitos. Tal como lo ha descrito Pablo Aravena (2009), Valparaíso es una ciudad que tiene un “capital simbólico” mucho más denso que otras ciudades. Quizás por esto la escogí como caso de estudio, como lugar del pensamiento...¹

En resumidas cuentas, Valparaíso se me ha presentado como el caso más sugerente, denso y cercano para observar e hilvanar esta triada conceptual: los *imaginarios*-el *cine*-la *ciudad*. Los invito entonces, a atravesar el camino hacia el *imaginario fílmico de Valparaíso* que he construido.

¹ “La verdad es que Valparaíso “en sí” no es más cultural que otras ciudades, pero sí tiene un “capital simbólico” más denso. A efectos prácticos, este llamado capital simbólico tiene que ver con los cuentos que se cuentan sobre la ciudad-y sobre ellos mismos- los habitantes, y lo que el forastero trae como preconcepción de ella. Se trata también de “mitologías”- que pasan por historia- muchas de ellas de “base real”, pero absolutamente libres en tanto interpretaciones” (Aravena, 2009, p. 17).

Capítulo 1. Presentación del objeto de estudio

1.1 Introducción

Un lugar a veces amado, deseado, odiado o temido; las ciudades no sólo se habitan, se sueñan, se imaginan, se padecen... La pregunta por las ciudades y el habitar urbano es de antigua data, más aún, la sociología como disciplina nace y se forja al pulso de las problemáticas y cuestionamientos que la ciudad moderna incita.

Una construcción socio-espacial dinámica, un producto histórico, una manera de ser y hacer el espacio y las relaciones sociales, el lugar de las decisiones políticas, el espacio de las disputas y el crecimiento económico; es fácil notar que la ciudad puede pensarse desde diferentes perspectivas. Según Mongin (2006), podemos estudiar la ciudad como *objeto*, a través del levantamiento de datos demográficos, del análisis de la distribución territorial, de su desarrollo económico, de la construcción de mapas, o como *sujeto*, entendido esto como la *experiencia* de la ciudad, la ciudad de los sujetos: la ciudad del poeta, del habitante común, las fantasías de la ciudad, su vida, su cultura, sus colores y olores. La presente investigación busca sumergirse en la ciudad *sujeto*, en esa ciudad imaginada que se re-crea en cada relato fílmico.

La perspectiva teórica de los imaginarios sociales actúa como una invitación a la reflexión sobre la relación cine-ciudad, y Valparaíso actúa como un caso gravitante para urdir todo: el cine, los imaginarios y la ciudad.

Pancho, el Puerto, La joya del Pacífico, distintos nombres para un mismo lugar: una ciudad fecunda para la creación de imaginarios. Marcada por la grandeza de su pasado y por un largo período de decaimiento económico, Valparaíso está enclavada en la historia nacional y mundial, de ahí su declaración como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (desde ahora en adelante UNESCO)². Valparaíso es una ciudad con una fuerte identidad histórica que

² La declaración de Valparaíso como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO se concretó al considerarse que cumplía con uno de los criterios de valor universal, en tanto "es un testimonio único, o por lo

marca el imaginario de quienes la habitan, de quienes por ella alguna vez pasaron y de quienes alguna vez la han visto (a través de películas, fotografías o postales) o escuchado (nombrar, contar, cantar). La pobreza y riqueza de la ciudad, sus fuentes de sustento, su traza urbana, sus construcciones, sus habitantes y sus costumbres, sus formas de transitar (de arriba abajo, por entremedio de los cerros, a través de calles laberínticas, de escaleras, ascensores, micros, troles), sus sonidos y olores, las leyendas que engendra, los discursos que *de y por* ella circulan, son algunas de las *dimensiones* que se interrelacionan en la construcción de su *imaginario*.

Esta investigación se inscribe en el campo de los estudios de los imaginarios urbanos. De manera general, estas investigaciones buscan re-construir los esquemas perceptivos por medio de los cuales las ciudades se *significan*, a través de las imágenes que de ellas se construyen o manifiestan. Puesto que son muchas las construcciones imaginarias que pueden hacerse de una ciudad, este enfoque plantea una serie de niveles de análisis posibles, así, dependiendo del foco metodológico, es probable que se encuentren distintos entramados de significaciones. A grandes rasgos, podemos distinguir dos perspectivas en este tipo de estudios: aquellas que buscan rescatar el punto de vista de los habitantes de una ciudad (indagando en sus percepciones presentes) y aquellas que buscan analizar las producciones simbólicas que expresan una cierta *imagen* de la *ciudad*. Esta última será nuestra puerta de entrada.

En Latinoamérica investigadores referentes en los imaginarios urbanos son Armando Silva (2006) y Néstor García Canclini (1999). De sus investigaciones destaca una conclusión de importancia para la presente tesis: los habitantes de una ciudad no suelen tener una visión de conjunto sobre ella, sino que por lo general tienen visiones restringidas, fragmentadas o parciales, frente a las cuales, las narraciones cinematográficas tienen la capacidad de presentarse como *estructuras completas*, visiones que ayudan a imaginar ciudades más o menos integradas (García Canclini, 1999).

menos excepcional, de una tradición cultural o de una civilización" (Consejo de Monumentos Nacionales, 2004, p. 39). Esto se fundamentó en que Valparaíso es un testimonio excepcional de la fase temprana de globalización de avanzado el siglo XIX, cuando se convirtió en el puerto comercial principal de las rutas marítimas de la costa del Pacífico de Sudamérica.

Las ciudades suelen ser el lugar predilecto de las historias fílmicas, exponiendo e incitando a través de diferentes relatos una particular *forma de ver* la ciudad. Así como la producción cinematográfica nacional en su conjunto reconstruye una imagen-país, interpelando al público masivo con códigos e imágenes locales que ayudan a conformar un “nosotros” imaginario (Peirano, 2006), la ciudad con sus particularidades, tanto arquitectónicas como sociales y culturales, se re-crea a través de este dispositivo cultural, conformando una idea de ciudad, un *imaginario urbano*.

Puesto que el relato cinematográfico se caracteriza por organizar y construir sentidos que sean coherentes con la experiencia colectiva, es que se ve en el cine un medio sumamente sugerente al momento de descifrar la construcción imaginaria de una ciudad, sobre todo en el caso de Valparaíso que ha sido un escenario predilecto en la producción cinematográfica nacional. Por otro lado, se considera la ventaja que presentan los filmes, en relación a otras fuentes, de permanecer como registro histórico de una época, cuestión que posibilita la realización de un estudio de carácter diacrónico, es decir, un estudio que observe un periodo de tiempo prolongado que permita observar qué permanece y qué cambia en la construcción imaginaria de Valparaíso con el devenir histórico.

Si consideramos que hoy el cine es una de las áreas más fértil en lo que a la producción cultural respecta, podemos pensar en las películas como una fuente privilegiada para buscar los sentidos que circulan y entretejen el espacio social contemporáneo.

Sintetizando lo expuesto hasta ahora, podemos decir que el objetivo de esta investigación es *analizar la configuración del imaginario urbano de la ciudad de Valparaíso en la producción cinematográfica*, a través del análisis de la representación del habitar urbano presente en las películas y de los elementos de la ciudad significados en los diferentes períodos históricos. Cabe destacar que no se cuestiona aquí si los filmes logran captar o no los imaginarios de los habitantes de Valparaíso, más bien se considera que en tanto dispositivos culturales, los filmes actúan como una invitación latente, tanto para sus habitantes como para quienes no la conocen, a significar la ciudad de cierta forma.

Si bien las influencias o repercusiones de los filmes no serán rastreadas, al tener presente el contexto histórico de producción de cada película y a los directores, nos acercaremos a las causalidades que convergen en la creación de estos discursos. Así, al develar qué aspectos de la ciudad se significan, reflexionaremos sobre los procesos y transformaciones que vive Valparaíso, es decir, intentaremos establecer un diálogo entre el devenir urbanístico de la ciudad y el imaginario que potencia el cine de la época. Estos elementos nos entregarán algunas pistas para comprender los elementos vertidos y los sentidos evocados, pero, se debe sincerar que, como la integración exhaustiva del contexto histórico macro implicaría un trabajo que trasciende las posibilidades temporales y espaciales de esta tesis, se considerará en aspectos generales, develándolo a partir del propio contenido de los filmes.

1.2 Pregunta de investigación

¿Cómo se manifiesta el imaginario urbano de la ciudad de Valparaíso en la producción cinematográfica que va desde la década de los 60 hasta la actualidad?

1.3 Objetivo General

Analizar la configuración del imaginario urbano de la ciudad de Valparaíso en los largometrajes de ficción producidos desde los años 60 hasta la actualidad.

1.4 Objetivos específicos

- Identificar y analizar los elementos de la ciudad de Valparaíso que son significados en los largometrajes del período 1960-2011.
- Analizar las continuidades y rupturas en los discursos de ciudad que se construyen en los largometrajes del período 1960-2011.

1.5 Antecedentes

1.5.1 Estudios cine/ciudad

La mayoría las investigaciones que aborda este dúo dan cuenta de la primigenia relación del cine con la ciudad, considerando que el crecimiento y desarrollo de ambos se fue dando en interrelación. Según Mennel (2008) las ciudades han sido claves en el desarrollo del cine en tres aspectos centrales: producción, representación y recepción.

Prácticamente todas las investigaciones en el área se abocan a analizar la representación de las principales ciudades europeas, norteamericanas y asiáticas en la pantalla grande (Barber, 2006; Costa, 2003; Sanders, 2006; Xalabarder, 1999), encontrándose la mayoría de los libros publicados al respecto, exclusivamente en habla inglesa (Clarke, 1997; Krause & Petro, 2003; Mennel, 2008; Shiel & Fitzmaurice, 2001). En este sentido, lo más relevante de los antecedentes, es que en su mayoría, las investigaciones que abordan la relación cine-ciudad lo hacen desde la perspectiva de las ciudades del “primer mundo”.

Estos estudios, centrados generalmente en los filmes de “ficción” (definidos así por contraposición a los filmes conocidos como “documentales”), dan cuenta de diferentes niveles de veracidad y reflexión respecto del fenómeno urbano. Analizan desde películas que se filman en parajes “reales”, hasta películas que inventan ciudades (como las de ciencia ficción). Quizás una de las observaciones más relevantes que se pueden rescatar para efectos de este trabajo, es que más allá de que recreen ciudades reales o se inventen ciudades nuevas, el cine pareciera tener una tendencia a engendrar en las ciudades que filma, utopías o distopías de sociedad, construyendo con ello una cartografía de las fantasías y los temores humanos.

1.5.2 Valparaíso y el cine

Dentro de la realidad nacional, Valparaíso puede considerarse como una ciudad cinéfila; ya desde los albores de la cinematografía nacional Valparaíso adquiere un rol protagónico. Durante el desarrollo del cine mudo y en los comienzos del sonoro se instalan más de 14 productoras en la ciudad (Valenzuela, 2003), consagrándose (durante este período inicial) como núcleo de la producción cinematográfica nacional. Si bien luego la producción la capitalizaría Santiago, Valparaíso como locación nunca ha perdido preeminencia en el contexto nacional. “Lo cierto es que Valparaíso es una ciudad fotogénica, ya se han realizado más de treinta películas nacionales en sus calles (sin contar las mudas), además de aquellas extranjeras que la incluyen en algunas escenas” (Cultura Puzzle, 2010, p. 108)³.

Si bien la cantidad de producciones cinematográficas desarrolladas en Valparaíso no puede considerarse como masiva, han sido sustantivas (en lo que a la cinematografía nacional respecta) y sobre todo, constantes en el tiempo, dando continuidad al fenómeno estudiado en esta tesis. Así también, vale la pena destacar que algunos de los filmes aquí rodados son considerados como parte de los mejores trabajos en lo que al cine nacional respecta, como es el caso de *Valparaíso mi amor* (1969), uno de los filmes fundadores del “Nuevo Cine Chileno” y, “sin disputa, uno de los pocos films chilenos que pueden calificarse de clásicos” (Mouesca y Orellana, 2010, p. 119), y *La luna en el espejo* (1990), película que hace de puerta de entrada a una de las etapas más importantes del cine chileno: *el cine de la transición*, siendo además considerada una de las mejores películas del período (Mouesca & Orellana, 2010)⁴.

³ Pero la “fotografía” de Valparaíso, ampliamente elogiada, no sólo la ha llevado a ser locación de importantes filmes nacionales, sino que también a ser locación y motivo de teleseries, programas de televisión y spots publicitarios, como “Cerro Alegre” en el ámbito de las teleseries (producción de Canal 13 realizada íntegramente en la región, cuya trama en la que estaba implicado el tema portuario, acontecía principalmente en Valparaíso. Fue exhibida el segundo semestre de 1999 y retransmitida posteriormente en dos oportunidades (el 2001 y el 2006) y “Doctor Patrimonio” en el ámbito de programas televisivos (programa exhibido por Televisión Nacional el segundo semestre del 2005 que rescata los principales aspectos que han dado a la ciudad de Valparaíso la Calidad de patrimonio de la Humanidad). Aunque todas estas producciones, que comparten el formato audiovisual, actualizan el fenómeno aquí estudiado (el imaginario urbano de Valparaíso), se considera al cine como el soporte con mayor densidad en lo que a los imaginarios urbanos respecta (se ahonda este tema más adelante).

⁴Cabe destacar que *La luna en el espejo* fue galardonada en numerosos festivales, siendo hasta el día de hoy una de las películas chilenas más premiadas internacionalmente (Mouesca y Orellana, 2010).

En lo que a antecedentes sobre este dúo respecta, luego de una exhaustiva revisión bibliográfica, se encontraron sólo dos investigaciones (una tesis de pregrado y otra de posgrado) que abordan de algún modo la relación cine-ciudad respecto de Valparaíso. Hay que destacar que ambas investigaciones tienen un objetivo bastante más acotado que el aquí planteado, puesto que se centran o en una película (*Amelia López O'Neill* (Toro, 2007)) o en un director (Aldo Francia (Abarca, 2009)). Aunque ambas investigaciones arrojan luces respecto de la íntima relación entre Valparaíso y el cine (y de los directores con la ciudad), ninguno aborda esta reflexión desde la perspectiva de los imaginarios urbanos ni considera en el análisis el conjunto de los filmes realizados en y/o sobre la ciudad. En este sentido, más que servir de referentes a la presente investigación, estos trabajos actúan como precedentes de la relevancia del tema aquí tratado⁵.

Por último, cabe destacar que los principales referentes de esta tesis vienen del ámbito de los imaginarios urbanos, encontrándose en esta área investigaciones de gran relevancia en tanto fuentes de inspiración y referencias para el diseño metodológico aquí desarrollado (García Canclini, 1999; Greene R. , 2006; Silva, 2006).

Capítulo 2. Marco Teórico

2.1 Imaginario e imaginarios sociales

Lo *imaginario* es considerado en esta tesis como un concepto que articula una manera de abordar la realidad social. La complejidad implicada en este concepto ha hecho que en el devenir del pensamiento occidental distintas y contrapuestas miradas se crucen tras su paso. Lo imaginario ha sido abordado de diversas formas, y algunas veces, como en el caso del pensamiento intelectualista o racionalista, se le ha tratado de manera peyorativa. La búsqueda

⁵ Cabe mencionar el libro de Claudio Abarca de reciente publicación (Septiembre de 2011) “Valparaíso, más allá de la postal 50 años de cine chileno, 1960-2010” que aborda la relación entre Valparaíso y el cine. Si bien he revisado el libro luego de concluida esta tesis (motivo por el cual no desarrollo más que en esta nota al pie dicha referencia), fui contactada por el autor a principios del 2011, por lo que, a raíz del intercambio de algunos diálogos y materiales, tuve acceso a la entrevista realizada por el autor (citada en el análisis) a Valeria Sarmiento.

de un conocimiento objetivo desde esta perspectiva ha privilegiado el mundo físico como punto de partida para abordar el conocimiento del ser humano y lo social, poniendo muchas veces a los componentes indeterminados, a-lógicos o imaginarios en el saco de lo ilusorio o simplemente los ha considerado aspectos irrelevantes en el proceso de significación de la realidad social (Carretero, 2001). Según la visión de Cornelius Castoriadis (1994), la historia de la filosofía occidental puede considerarse como la historia de la razón (y por tanto del ser determinado) en cuyo devenir, todo aquello que no procedía de la razón, todo lo indeterminado, fue considerado como un déficit o concebido como algo que trasciende la determinación, y por ello inaccesible. En otras regiones del mundo en cambio, como también en algunos pensadores occidentales que han tomado caminos alternativos de pensamiento, se ha visto la dimensión imaginaria como una fuente vital que a través del ensueño y la creatividad le otorga densidad y posibilidad de cambio a la vida de los individuos y las sociedades (Carretero, 2001).

En las últimas décadas la reflexión en torno a la dimensión imaginaria de la sociedad se ha visto revitalizada gracias al trabajo de algunos pensadores e investigadores que, influenciados en su mayoría por el psicoanálisis y el marxismo, han puesto la dimensión imaginaria en el centro del debate filosófico-social. Entre ellos encontramos a Gastón Bachelard (1884-1962), Jean Paul Sartre (1905-1980), Edgar Morin (1921), Gilbert Durand (1921), Bronislaw Baczko (1924), siendo quizás el más relevante Cornelius Castoriadis (1922-1997), filósofo francés que ocupará un lugar importante en la reflexión teórica aquí realizada.

El concepto *imaginario* posee una evidente polisemia, por lo que esclarecer sus implicancias es uno de los principales objetivos de esta sección. En un primer acercamiento se puede observar que lo *imaginario* implica etimológicamente una relación con dos conceptos: imagen e imaginación. Estos conceptos nos llevan a recorrer dos caminos distintos pero convergentes; distintos, puesto que la imagen remite a algo fijo o estático y la imaginación a una condición o capacidad humana que implica movimiento y acción. Pero convergentes en tanto están implicados; la imaginación sucede siempre en relación con imágenes. La capacidad creativa, interpretativa y figurativa de los seres humanos no se puede explicar sin imaginación,

de aquí que esta capacidad (imaginativa) juegue un rol clave en la construcción de sentido y, de la mano con ello, en el cambio social (en tanto posibilita la re-actualización de significaciones).

Bachelard piensa la relación entre imaginación e imaginario como primordial.

“Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación, no es *imagen*, es *imaginario*.” (Bachelard, 2002, p. 9)

Para este autor, la imaginación es la capacidad que nos permite *deformar* las imágenes percibidas; vinculada al *cambio*, la *espontaneidad* y la *asociación de imágenes*, la *imaginación* es definida por este autor como *acción imaginante*.

Esta noción se relaciona con el concepto de *imaginario radical* desarrollado por Castoriadis quien, al igual que Bachelard, plantea la utilización del concepto *imaginario* no como *imagen de*, sino que como *capacidad imaginante*⁶.

2.1.1 Los imaginarios sociales según Castoriadis

Si bien la base teórica de Castoriadis se encuentra en el psicoanálisis (y el marxismo), este autor se distancia de la noción de imaginario desarrollada por el psicoanálisis lacaniano que lo considera implicado en una triada indisoluble: Imaginario-Simbólico-Real. En esta visión lo imaginario refiere a la imagen de, lo especular, el reflejo. Castoriadis por su parte, encuentra otra noción para lo imaginario, que como planteábamos, se relaciona con una capacidad y actividad humana ligada en su base a la imaginación.

Al reflexionar sobre los imaginarios, Castoriadis distingue dos dominios: el dominio histórico-social y el dominio psíquico. El dominio psíquico es abordado a través del concepto de *imaginación radical*, y refiere principalmente a la capacidad de la psiquis humana de crear representaciones, de ver o tomar una cosa por otra, estando directamente relacionada con los símbolos y con la capacidad de abstracción. En el dominio histórico-social por su parte (el que

⁶ La noción de *imaginario radical* se explicita en el siguiente apartado.

no se explica sin el dominio psíquico), Castoriadis distingue dos tipos de imaginarios: el *imaginario social radical o instituyente* y el *imaginario social efectivo o instituido*. El primero se refiere a esa capacidad de cambio que late en toda sociedad. El segundo por el contrario, se refiere a los conjuntos de sentido establecidos, consolidados.

Es posible afirmar que la reflexión de Castoriadis en torno a lo imaginario nace de dos preguntas claves respecto del dominio histórico-social: ¿Qué es lo que mantiene unida a una sociedad?, y ¿Qué es lo que hace nacer sociedades de formas diferentes y nuevas?

La respuesta que propone: lo que mantiene unida a una sociedad es su *institución*. En este caso el concepto de institución es usado “en su sentido más amplio y radical, pues significa normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer las cosas” (Castoriadis, 1994, p. 67). Ante la pregunta sobre cómo las instituciones aseguran su validez efectiva, la coerción y el control no aparecen más que como una respuesta superficial; para Castoriadis son la adhesión, el apoyo, el consenso, la legitimidad y la creencia los mecanismos que actúan de manera más amplia y profunda, y en última instancia, “lo hacen mediante la formación (elaboración) de la materia prima humana en individuo social, en el cual se incorporan tanto las instituciones mismas como “los mecanismos” de la perpetuación de tales instituciones” (Castoriadis, 1994, p. 67). De ahí que para Castoriadis “todos somos en primer término fragmentos ambulantes de la institución de nuestra sociedad” (Castoriadis, 1994, p. 68).

Castoriadis observa que para que exista unidad en la *institución total* de la sociedad, existe una trama compleja de significaciones que riegan y dirigen la totalidad de la vida de dicha sociedad, como también a los individuos que físicamente la constituyen⁷. Esta trama o urdimbre es lo que Castoriadis llama el *magma de significaciones imaginarias sociales*. El concepto de *magma* en la teoría de Castoriadis hace referencia a una *multiplicidad* que no es posible de numerar; no se puede contar, ni saber exactamente lo que contiene, sólo se puede “descubrir” de un modo emergente. La unión de los términos reunidos en un *magma de significaciones imaginarias* se da por remisión, es decir, se refieren unos a otros. Cabe

⁷ Castoriadis entiende por *institución total* la suma de todas las instituciones.

destacar que cuando Castoriadis dice imaginarias está haciendo alusión a elementos que están dados por *creación* y no corresponden a cuestiones “racionales” o “reales”, y cuando dice sociales, es “porque sólo existen estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo” (Castoriadis, 1994, p. 68).

Resumiendo la visión de Castoriadis, la “sociedad”, en tanto unidad, debe su existencia a las significaciones compartidas, y especialmente a la institucionalización de significaciones imaginarias que otorgan coherencia interna a la experiencia, transformándola en experiencia compartida y en identidad social. Las *significaciones imaginarias* actúan estableciendo formas de ser-hacer, son productoras de sentido, de *sentido organizador*, “no están ahí para representar otra cosa, sino que estos esquemas organizadores son condición de representabilidad de aquello que esa sociedad puede darse” (Fernandez, 2007, p.43). Por ello, las *significaciones imaginarias* existen implícitamente en la vida de las sociedades y los individuos, es decir, no son obvias ni visibles a simple vista para la sociedad que las instituye, porque no son necesariamente lo que los individuos se representan o piensan, sino aquello por medio de lo cual los individuos se construyen en tanto individuos sociales. Siguiendo esta idea, constatamos que el *imaginario social efectivo*, en tanto conjunto de significaciones imaginarias establecidas y perpetuadoras del presente, es el que establece los criterios de verdad y realidad en las diferentes sociedades.

2.1.2 *Las implicancias de lo imaginario*

Bronislaw Baczko (1999) aborda los imaginarios sociales enfocando nuevas aristas de relevancia para esta investigación. Este filósofo concibe los imaginarios sociales como las representaciones globales que una sociedad crea de sí misma, como ideas-imágenes a través de las cuales los grupos sociales desarrollan identidades, perciben sus diferencias y divisiones, al mismo tiempo que legitiman sus poderes. Según Baczko, su realidad específica radicaría “en su existencia misma, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social” (Baczko, 1999, p.8).

El adjetivo *social* alude a dos aspectos específicos de la actividad imaginante cercando esta concepción sobre lo imaginario: por un lado se refiere a las representaciones de lo social (la estructura social, la jerarquía, las instituciones, la dominación, etc.), y por otro lado, lo social refiere también a la inserción de la acción imaginante individual en un fenómeno colectivo. De acuerdo a esto el adjetivo *social* implica también una significación del tiempo social, tanto en la conservación y moldeamiento de los recuerdos del pasado, como en las esperanzas y deseos proyectados a futuro.

Baczko remarca la estrecha relación de los imaginarios sociales con las identidades, puesto que toda comunidad o sociedad al elaborar una representación de sí misma, genera una distribución de papeles y posiciones sociales específicas, crea e impone creencias comunes, marcando así su territorio, definiendo su relación con los “otros” y creando imágenes de sus enemigos (Baczko, 1999). Los imaginarios sociales, al indicar a los individuos su pertenencia a una sociedad específica y al definir la forma en que estos se relacionarán con la sociedad (con sus instituciones, sus jerarquías, etc.), se transforman en una pieza clave de los dispositivos de control de la vida colectiva y del ejercicio del poder, por ello según Baczko, en el corazón mismo del imaginario social se encuentra el problema de las representaciones fundadoras de la legitimidad; “toda sociedad debe inventar e imaginar la legitimidad que le otorga al poder” (Baczko, 1999, p.28).

De acuerdo a la lectura hecha de Bachelard, Castoriadis y Baczko y su modo de trabajar la noción de imaginario social, podemos constatar que “la única funcionalidad reconocible de los imaginarios sociales, grosso modo, es la de permitir contar con una base de plausibilidad necesariamente unificadora para la sociedad misma” (Baeza, 2003, p.202). Pero más allá de que tengan o no funcionalidad, los imaginarios sociales tienen un *efecto*, no tienen simplemente una existencia etérea, sino que actúan instituyendo modalidades relacionales y prácticas sociales. En resumidas cuentas, al estar en la base de nuestra forma de percibir, significar y relacionarnos con el mundo, los imaginarios sociales ejercen un efecto directo sobre la realidad social.

Este último punto invita a sintetizar dos ideas clave que ya se venían anunciando: los imaginarios sociales no son estáticos ni permanentes, sino que cambian con el paso del tiempo, al mismo tiempo que están atravesados por relaciones de poder. Los imaginarios sociales son compartidos según los grupos o subgrupos que componen una sociedad, entrando muchas veces en pugna y dando como resultado el doblegamiento de algunos imaginarios frente a otros.

2.1.3 Imaginarios urbanos

Ante la pregunta ¿qué son específicamente los imaginarios urbanos?, podríamos nombrar una infinidad de aspectos que potencialmente los conformen y que nos podrían delinear un noción de contornos específicos (como por ejemplo: las tradiciones o costumbres de los habitantes de la ciudad, la relación entre la cultura popular y la cultura dominante, la traza urbana y su relación con las formas de transitar o de habitar los espacios, los miedos que transitan por los espacios públicos, etcétera). Antes bien, y siguiendo la línea reflexiva desarrollada sobre los imaginarios sociales y la idea de los *magma*s de Castoriadis, abordaremos este tipo de imaginario con una perspectiva amplia.

“[...] Toda ciudad es una proyección de los imaginarios sociales sobre el espacio” (Baczko,1999, p.31) plantea Baczko. Esta afirmación sugiere que la materialidad de la ciudad, es decir su construcción y reconstrucción, está en directa relación con los imaginarios que ahí se crean. Por otro lado, desde la perspectiva de Castoriadis podríamos plantear que cada ciudad se crea desde un imaginario social instituyente propio, génesis de la identidad particular de cada ciudad, al mismo tiempo que cada ciudad y sus prácticas sociales son parte en un imaginario social efectivo mayor (que podría ser el de un país o una región) del que forma parte, puesto que toda ciudad se enclava en alguna sociedad específica. Pero al mismo tiempo, cada ciudad instituye su propio imaginario de acuerdo a la interacción de sus elementos particulares (geografía, historia, habitantes, etc.).

Una idea ciertamente primordial en esta perspectiva, es que las ciudades no son sólo un conjunto de calles y casas, sino que constituyen *formas de vida* (Wirth, 2005). Toda ciudad se encuentra inscrita en las percepciones y afectos de sus habitantes, convergiendo y materializándose constantemente en las maneras de habitar el espacio urbano, al mismo tiempo que, con su materialidad histórica y características particulares, la ciudad “escribe” sobre quienes acoge. En definitiva, creamos la ciudad y somos creados por ella.

Planteamos entonces, que el imaginario de una ciudad es algo sutil y gravitante al mismo tiempo, ya que por un lado actúa como modelador de los marcos de sentido con los cuales los ciudadanos habitan y construyen su ciudad, y por otro lado, cuando un cierto imaginario se impone o vuelve dominante, puede operar como una carta que invita o rehúye a los visitantes, así como también ejercer una fuerte incidencia sobre los modelos políticos urbanos.

De manera general, y de acuerdo a lo que se venía planteando respecto de los imaginarios sociales, se puede decir que éstos son decisivos sobre todo en la manera de percibir, transitar y habitar la ciudad. La complejidad intrínseca de la ciudad hace que asirla como un todo sea una tarea propia de la imaginación; es a través de la imaginación que podemos generar una “idea de ciudad”, una abstracción que es llenada con significados provenientes de diversas fuentes (instituciones, experiencias cotidianas, medios de comunicación, etcétera) y que se condensan en una idea global cargada de racionalidades y afectos. Podemos entonces, comprender los imaginarios urbanos como los esquemas perceptivos por medio de los cuales se significan y habitan las ciudades.

Néstor García Canclini al referirse a los estudios urbanos (y desde la teoría de Jacques Lacan), define los imaginarios sociales como “un conjunto de repertorios de símbolos con que una sociedad sistematiza y legaliza las imágenes de sí misma, y también se proyecta hacia lo diferente” (García Canclini, 1999, p. 101). Esta definición nuevamente lleva la atención a la relación que existe entre los imaginarios sociales y la identidad, que para el caso de los estudios urbanos se debe especificar. En lo que respecta a las ciudades, lo imaginario dialoga con la identidad, sin embargo, no son lo mismo. Es necesario no confundirlos, puesto que si

bien puede existir una cierta identificación con los imaginarios que tengamos de una ciudad, ésta no es una condición necesaria para su existencia. Generalmente se utiliza la metáfora según la cual los imaginarios sociales funcionan como una especie de lentes ópticos que configuran una particular visión de mundo, permaneciendo ellos mismos imperceptibles, invisibles para quien los lleva. Esta idea relaciona los imaginarios urbanos con una construcción de sentido y la carga de ciertos afectos, pero no necesariamente de una identificación con ellos (Greene, 2008). Así por ejemplo, podemos imaginar Río de Janeiro o París sin nunca haber estado ahí y sin identificarnos con la imagen que tenemos de ellas.

Se debe aclarar que los imaginarios urbanos se crean y consensuan a través del lenguaje, del diálogo social y de los símbolos desplegados por los distintos medios masivos de comunicación, es decir, no son un conjunto de significaciones que se construyan individualmente. Si bien por lo general se crea un imaginario macro de cada ciudad, relativamente compartido que circula por los espacios simbólicos, también podríamos encontrar diferentes imaginarios de una urbe según los grupos sociales que la habitan. Como se destacaba anteriormente respecto de los imaginarios sociales, los grupos que componen una sociedad muchas veces entran en conflicto, dando como resultado (en la mayoría de los casos), que los imaginarios de los grupos dominantes se impongan a los de los grupos subordinados. Estos imaginarios dominantes llegan a “naturalizar” ciertos modos de pensar y de accionar logrando actualizar el fenómeno que Castoriadis llama *heteronomía*, que es cuando el individuo piensa y actúa como lo exige la institución y el medio social, ya sea abiertamente o de un modo subterráneo (Castoriadis, 2010)⁸.

Los imaginarios sociales generan explicaciones globales respecto de fenómenos fragmentarios, lo que se traduce en el caso de los imaginarios urbanos en que al configurarse, éstos efectúan una homogenización de una cierta “idea de ciudad” que nunca va a decir todo

⁸ A diferencia de la concepción más tradicional de *hegemonía*, que apela a una dominación de arriba hacia abajo, el concepto de *heteronomía* evoca una dominación que parte desde abajo hacia arriba, de elementos exógenos que son asimilados (porque son socialmente instituidos) y que llevan a los sujetos a pensar, creer y actuar desde ellos (Baeza, 2003).

acerca de ella, porque en su construcción se realiza una selección de ciertos aspectos a realzar, dejando otros soterrados.

Las investigaciones precedentes en esta materia dan cuenta de dos grandes ámbitos a través de los cuales se pueden abordar los imaginarios urbanos (García Canclini, 1999; Greene R., 2006; Silva, 2006): por medio de la experiencia de sus habitantes (a través de encuestas o técnicas etnográficas, como entrevistas, grupos de discusión, grupos focales, etc.), y por medio de producciones simbólicas, ámbito compuesto por una larga lista de medios en los cuales podemos encontrar objetivados ciertos imaginarios, como por ejemplo: el cine, la literatura, la televisión, los periódicos, la fotografía, la pintura, la música, etc. En esta segunda perspectiva se encuentra enmarcada la presente investigación, la que tomando como medio al cine, busca desarrollar una “lectura” del imaginario urbano de esta renombrada ciudad.

2.2 Cine y sociedad

2.2.1 El universo cinematográfico

Combinación de arte, técnica, espectáculo, economía e ideología, el cine es uno de los fenómenos culturales más importantes de fines del siglo XIX. Consagrado como 7º arte algunos años después de su creación técnica, se ha convertido en la actualidad en un fenómeno masivo y en creciente expansión. Autores de distintas corrientes de pensamiento han analizado este fenómeno, ya sea para enaltecerlo o criticarlo, pero aún en medio del antagonismo, ya sea considerando las películas como una obra de arte o como un instrumento de lucro y/o dominación, el acuerdo llega en tanto existe un *efecto* que no permite la indiferencia⁹.

Desarrollado en medio de los procesos de transformación cultural y espectacularización del capitalismo, el cine inaugura una nueva “forma cultural” que

⁹ Walter Benjamín, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Edgar Morin y Gilles Lipovetsky son, entre otros, referentes en lo que respecta a la reflexión cine-sociedad.

transforma en espectáculo lo que no lo era: la vida cotidiana (Morin, 2001). Con respecto a esto, Edgar Morin reflexiona:

“[...] La salida de una fábrica, el tren entrando en una estación, cosas centenares de veces conocidas y sin valor, atrajeron a las primeras multitudes. *Es decir, que lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando a una estación (hubiera bastado ir a la estación o la fábrica), sino una imagen del tren, una imagen de la salida de una fábrica. La gente no se apretujaba en el Salón Indien por lo real, sino por la imagen de lo real*” (Morin, 2001, p. 22).

Antes de que se pensara que el cine puede imaginar, las cámaras se ocuparon en captar el mundo real, sin actores, maquillajes ni guiones. En sus inicios el cine simplemente se volcó a las calles, registrando la vida urbana moderna, de aquí las constantes afirmaciones de que el cine nace y crece en la ciudad (Clarke, 1997; Mennel, 2008). Esta relación no sólo es destacada por los pensadores de la ciudad, sino que también por los cineastas, como es el caso de Win Wenders, quien plantea:

“El cine es el mejor espejo para las ciudades del siglo XX y para las personas que viven en ellas. Las películas son, más que cualquier otro arte, documentos históricos de nuestro tiempo. El séptimo arte, como así lo llaman, es capaz, como ningún otro, de captar la esencia de las cosas, capturar el clima y las corrientes de su tiempo y articular sus esperanzas, miedos y deseos en un lenguaje comprensible para todos” (Wenders, 2005, p. 115)

Esta reflexión sugiere una cuestión clave para nuestro estudio, y es que el cine condensa en un relato asible por todos, un conjunto de significaciones propias de una sociedad y su época. Pero antes de profundizar en este tema, abordemos la base.

Para esclarecer cómo se constituye el universo cinematográfico, se debe considerar que los filmes (las películas o las piezas cinematográficas) forman parte del conjunto que se comprende como **cine**, concepto más amplio implica todo lo que sucede *antes, durante y después del filme*, es decir, implica lo que se denomina como la industria cinematográfica: infraestructura económica de producción (modos de financiamiento), legislaciones, tecnología, biografía de los directores, así como también el contexto social, político e ideológico en el cual se producen los filmes. El cine entonces, puede ser considerado como un fenómeno cultural complejo que implica una serie de condicionantes para su producción y una serie de efectos en su exhibición. Por ende, para abordar el cine desde una perspectiva amplia y profunda, no se puede obviar su dimensión macro (en lo que respecta a la industria fílmica), ni su efecto micro (la experiencia cinematográfica).

2.2.2 La industria y los espectadores

Antes de retomar la relación cine-imaginario-ciudad, se considera necesario abordar la relación cine-espectador, ya que aunque los espectadores no formen parte del objeto de estudio de esta investigación, son ellos los que otorgan la base y el motivo a la producción cinematográfica, razón por la cual se transforman en un supuesto de esta investigación y de la mano con ello, en un tema a reflexionar.

Desde una perspectiva histórica (tanto en lo que respecta a la historia macro social, como a las particulares historias de vida), debemos tener presente que “los espectadores configuran la experiencia cinematográfica y son configurados por ésta en un proceso dialógico sin fin” (Stam, 2001, p. 269). La “lectura” de todo filme está en relación con el universo cinematográfico que lo precede. Así también, la forma de *ver* los filmes variará de acuerdo a la cultura y época en que se producen y exhiben; en definitiva, cada película es significada en relación con el contexto (momento y lugar) en que es visionada.

Ahora, si pensamos en los espectadores de una película en particular (como puede ser el caso de las películas que constituyen el foco de esta investigación), suponemos que son un <<grupo amorfo>>, es decir indefinido y cambiante (Allen, 1995). Si bien en los libros y estudios tradicionales sobre cine se piensa a los espectadores siempre desde las salas de cine, los cambios acontecidos en las últimas décadas han modificado radicalmente esta relación. La llegada de la televisión, luego del video, el DVD y los subsiguientes formatos digitales, hizo que las afluencias a las salas se fuera “en picada” y que disminuyera radicalmente el número de salas. Sin embargo, este fenómeno de carácter global no implica que el cine haya sido afectado en tanto dispositivo y objeto de consumo, ya que a pesar de estos cambios, la producción cinematográfica no ha menguado, es más, continúa en un aumento constante, desde Hollywood hasta Chile (cada uno con sus escalas por cierto).

Como evidencian Lipovetsky y Serroy (2009), en todas partes decrece la asistencia regular al cine. Mediatizado por el desarrollo tecnológico, el consumo de cine cambia su contexto inmediato, de un consumo eminentemente colectivo (en las salas de cine) se pasa un

consumo individualista y desregulado, el que si bien no anula las salas de cine, expande explosivamente las posibilidades de la experiencia cinematográfica. En la actualidad se pueden ver películas en múltiples pantallas (televisiones, computadores, hasta celulares) y se pueden conseguir a través de diferentes medios (arrendar, comprar, bajar por internet, ver en televisión, etc.), pero esta diversificación de formatos y pantallas no debilita al cine, por el contrario, “contribuye a difundir la mirada cinematográfica, a multiplicar la vida de la imagen animada, a crear una *cinemanía* general” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 25). Así también, esta tendencia a un consumo individualizado de cine (*hiperindividualismo* en palabras de Lipovetsky) no implica una erradicación de la sociabilidad del cine, puesto que las salas de proyección persisten, así como también su sentido social, ya que aún hoy “<<ir al cine>> se vive como un momento de convivencia y de emociones compartidas” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 65), y quizás hoy más que nunca, las películas forman parte de nuestra experiencia cotidiana, siendo tema constante y cotidiano de conversación y reflexión conjunta.

2.2.3 *El cine y la cultura de masas*

El cine es parte de una seguidilla de cambios en el espectro comunicacional, artístico e informativo (primero, la masificación de la imprenta, al tiempo la radio, luego el cine, a los pocos años la televisión, y por último, los computadores e internet). A mediados de la década de los 40, época de posguerra, comienza a vislumbrarse un fenómeno inédito posibilitado por los avances de la técnica: la producción (y el consumo) masivo de productos “culturales”. Este fenómeno, que rápidamente se conocería como “cultura de masas”, fue visto por los pensadores del viejo mundo como una degradación de lo que para ellos significaba la cultura, en cambio “para los teóricos norteamericanos de los años 40-50 la cultura de masas representa la afirmación y la apuesta por la sociedad de la plena democracia” (Martín-Barbero, 1991, p. 43).

Dos visiones contrapuestas se desarrollan en torno a la cultura de masas, especialmente respecto al cine. En esta época los medios de comunicación crecen

exponencialmente como fuerza socializadora, generando visiones contrapuestas, puesto que por un lado “degradarían” la Cultura (con mayúscula), pero por otro lado, la extenderían a nuevos grupos sociales, ya que los filmes, la televisión y la publicidad son producidos para todos los estratos y grupos sociales. Es este último factor el meollo de la discusión social, puesto que cobra inusitada relevancia la función política de las obras (de los filmes en este caso).

Respecto de este profundo cambio en la cultura occidental moderna, es interesante rescatar la reflexión de Walter Benjamin (1989) quien centra su interés en *la experiencia*. Benjamin revela que a diferencia de la cultura “clásica culta”, cuyo centro se encuentra en la obra, la clave de la cultura de masas se encuentra en la *percepción* y el *uso*. Este pensador vio en la reproductibilidad técnica del filme una transformación radical de la función del arte. Su análisis con respecto a la pérdida del aura (que definía como *la manifestación irrepetible de una lejanía* (Benjamin, 1989)), apuntaba a destacar el acercamiento de las masas con el arte. Al profanarse la sacralidad del aura, una nueva forma de existencia se hace posible, y por ello, una nueva forma de acercamiento, dejando al hombre de la masa en un lugar de accesibilidad a ellas (tanto material como simbólicamente). En este sentido, Benjamin ve en la masividad que la técnica permite una posibilidad de emancipación del arte, cuestión especialmente encarnada por el cine: dispositivo que permitiría abolir las separaciones y los privilegios asentados por largo tiempo en el terreno de la cultura y las artes.

El cine carga en su seno lo moderno, es un arte de consumo de masas, un dispositivo al mismo tiempo democratizador y comercial. El cine se dirige a un público masivo, buscando en la mayoría de los casos trascender las distinciones de clase, sexo, religión o nacionalidad, “se dirige al individuo medio o universal, evitando herir a los espectadores educados en culturas diferentes. Es todo lo contrario de un arte elitista que exige una formación y códigos específicos de lectura” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 39). Esto último se da especialmente en el cine de ficción a través de una retórica de la simplicidad, ya que través de una narrativa la mayoría de las veces clara y evidente, el cine cuenta historias que no requieren de un esfuerzo mayor del destinatario para su comprensión. De ahí su función de entretenimiento inmediato,

de distractor, de medio de ensoñación, y de ahí las críticas levantadas en su contra por Adorno y Horkheimer, quienes enfocando la cuestión de la cultura de masas desde la perspectiva del contenido, desarrollaron un análisis completamente diferente al de Benjamin. Estos autores, a través del concepto de *industrias culturales*, observaron que en la cultura de masas las lógicas de creación habitualmente responden a pautas estables que reproducen los estereotipos de las ideologías dominantes. De acuerdo a estos autores “la novedad del estadio de la cultura de masas respecto al liberal tardío consiste en la exclusión de lo nuevo” (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 9) sugiriendo con ello, que la constante repetición de lo mismo actuaría como un regulador de la relación con el pasado. De acuerdo a esta visión, las *industrias culturales* se fundarían en una doble funcionalidad: la diversión y la naturalización de las desigualdades de la estructura social.

Avanzado el tiempo, luego de un considerable crecimiento de las *industrias culturales*, Edgar Morin da nuevas luces en este tema. Este autor, observando los efectos de las *industrias culturales* en lo social, vuelve sobre ellas definiéndolas como el conjunto de “los dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario” (Morin, 1962, citado en Martín Barbero, 1991, p. 74), llevándonos con ello a reflexionar de vuelta sobre la intrínseca relación entre el cine y los imaginarios sociales.

2.3 Cine e imaginarios

El cine es un hecho estético y comunicativo. Cada película es un dispositivo que genera una *experiencia* (en tanto apela a la imaginación y genera sentimientos de agrado o desagrado), en cuya constitución están implicadas distintas artes (música, actuación, fotografía y plástica). Al mismo tiempo, cada película es un objeto que entrega *información*, y no sólo de los personajes, temáticas o lugares que aborde, sino que también el cine dice, a través sus imágenes (construcciones, vestimentas, gestos, costumbres, etc.) y sonidos (lenguas, músicas, máquinas), de las culturas en el tiempo, de las épocas y sus significaciones específicas.

El cine apela a racionalidades y sentidos, pero también y con intensidad, a la sensualidad y a la estimulación de los sentidos. Como observó Benjamin (1989), el espectador en el cine no asume una actitud de recogimiento, sino que más bien actúa como un examinador disperso que mantiene una atención liviana. Con una inmensa capacidad de apelar a lo emocional, el cine no exige esa concentración, abstracción o recogimiento que exige “la obra artística tradicional”, es decir, el arte de elites como la pintura o la escultura; no se necesita ser “experto” para ver o contar una película.

Una parte clave del dispositivo cinematográfico tiene relación con la *experiencia* de ver cine, en la cual el espectador se deja envolver por la historia, dándole cabida dentro de lo real. El cine invisibiliza sus rasgos de enunciación: tenemos que “entrar” en el mundo propuesto por la película, pero aunque el lenguaje cinematográfico, al igual que como sucede en los sueños, viabiliza un mundo en donde todo es posible, cada película debe ser creíble dentro de sus lógicas internas. Se podría afirmar que todo filme debe cumplir con ese criterio de credibilidad para generar seducción y atracción por la historia.

El cine tiene una vocación narrativa, relata acontecimientos (reales o imaginarios) que tienen la capacidad de invitar al espectador a una especie de juego en el cual éste debe tomar parte activa, “jugando” con la ilusión y la fantasía de que esa proyección tenga algo de real o alguna relación con lo real. Este hecho específico se comprende fácilmente desde la perspectiva de los imaginarios sociales, en tanto los filmes se crean desde los imaginarios propios de cada sociedad, posibilitando con ello una identificación con la historia y una proyección con los personajes.

Hoy las películas pueden ser vistas como los cuentos de ayer. Una “nueva” forma de relatos, que a través de la seducción son capaces de impulsar tendencias culturales, renovar formas de ser y de obrar, hasta hacer girar las orientaciones estéticas (Lipovetsky y Serroy, 2009).

Lipovetsky y Serroy (2009) al analizar el fenómeno cinematográfico proponen un vínculo casi ontológico entre el cine y la moda; ambos se mueven en el eje temporal del

presente, son industrias globales que buscan el éxito comercial inmediato y de la mayor magnitud posible, lanzan continuos productos que desfasan al anterior, siendo capaces de despertar, con cierta regularidad, pasiones pasajeras. El cine y la moda operan dentro de la lógica de lo efímero y la seducción, siendo capaces de desencadenar comportamientos miméticos de masas.

La popularidad y masividad que ha adquirido el cine en la época contemporánea sugiere influencias radicales en los imaginarios sociales que dan forma al devenir social, ya que “el cine crea gafas inconscientes con las cuales aquél [el individuo] ve o vive la realidad. El cine se ha convertido en educador de una mirada global que llega a las esferas más diversas de la vida contemporánea” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 28). Para Lipovetsky y Serroy las repercusiones del cine en el proceso de socialización contemporáneo son radicales, puesto que construiría una *percepción del mundo*, pero “no sólo según el papel clásico que se concede al arte, cuya función estética es, en efecto, hacer ver, a través de la obra, lo que en principio no se ve en la realidad. Sino, en un sentido más radical, produciendo la realidad” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 320). En definitiva, el cine según estos autores, actúa como un dispositivo global con una injerencia profunda en la construcción de la realidad social contemporánea¹⁰.

2.3.1 Cine, ciudad e imaginarios

Las ciudades suelen ser un lugar predilecto para el rodaje de películas. Cuando esto sucede, las imágenes que se muestran de la ciudad y el sentido que le dan al espacio urbano siempre re-presentan y re-construyen la ciudad dibujando un *croquis* de ella. A través de fragmentos de la ciudad en relación, los filmes dan cuenta de un territorio concreto pero de límites imprecisos, de aquí el uso del concepto de *croquis* desarrollado por Armando Silva (2006). Por contraposición con el mapa, dibujo de línea continua que constituye un simulacro visual del objeto que pretende representar (Silva, 2006), el *croquis* es concebido como una

¹⁰ “Lo que nos pone delante el cine no es sólo otro mundo, el mundo de los sueños y de la irrealidad, sino nuestro propio mundo, que se ha vuelto una mezcla de realidad e imagen-cine, una realidad cinematográfica vertida en el molde de lo imaginario cinematográfico. Produce sueño y realidad, una realidad remodelada por el espíritu de cine, pero en modo alguno irreal. Si bien permite la evasión, también invita a retocar los perfiles del mundo” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 320).

representación de línea discontinua o “punteada”, que tiene por destino “[...] representar tan solo límites evocativos o metafóricos, aquellos de un territorio que no admite puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social” (Silva, 2006, p. 66).

Cada “filme urbano” destaca y significa con fuerza algunos elementos de la ciudad, pero la selección de ciertas tomas implica siempre la omisión de un amplio espectro de la ciudad. En cada película que toma una ciudad particular como escenario, queda un enjambre de aspectos y lugares en la oscuridad, por ello, siguiendo el objetivo de analizar el imaginario urbano de una ciudad particular (Valparaíso), se considera pertinente estudiar un grupo amplio de filmes, un conjunto que permita comparar y poner en relación varios *croquis* de la ciudad, dilucidar cambios y constantes en el tiempo, y que posibilite una mirada panorámica sobre la ciudad y sus sentidos, para poder finalmente, delinear una cartografía imaginaria del Valparaíso fílmico.

2.4 Los imaginarios fílmicos como patrimonio urbano

García Canclini (1999) relaciona la noción de patrimonio cultural con sus usos sociales, haciendo un símil teórico entre el patrimonio cultural y el concepto de *capital simbólico* de Pierre Bourdieu. Canclini destaca que el patrimonio no está conformado por un conjunto de “bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre”, sino que más bien equivale a “un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce sedimentos, y es apropiado en forma desigual por diversos sectores” (García Canclini, 1999, p. 95). De acuerdo a esto, si bien aquello que llamamos patrimonio cultural pareciera estar a disposición de todos, es distinto para cada habitante o grupo social, puesto que dependerá de las relaciones sociales en medio de las cuales el individuo esté inserto y de las disposiciones subjetivas que haya adquirido. De aquí se deriva que si bien el patrimonio de una nación o una ciudad representa algunas experiencias comunes, “también expresa las disputas simbólicas entre las clases, los grupos, y las etnias

que componen la ciudad” (García Canclini, 1999, p. 95). La reflexión de García Canclini evidencia que los imaginarios que existen de una ciudad son múltiples y divergentes, sin embargo, también destaca que hay una serie de productos culturales que propician la estabilización de un cierto imaginario compartido, lo que también llama *patrimonio urbano inmaterial* (el que se constituye por películas, leyendas, mitos, imágenes, pinturas, etc.). El *patrimonio inmaterial* es una parte fundamental de los múltiples imaginarios o del imaginario múltiple que conforma la ciudad, ya que, sin ser compartido de la misma manera por todos, actúa como un sustrato común del que “[...] seleccionamos fragmentos de relatos, y los combinamos en nuestro grupo, en nuestra propia persona, para armar una visión que nos deje un poco más tranquilos y ubicados en la ciudad. Para estabilizar nuestras experiencias urbanas en constante transición” (García Canclini, 1999, p. 93).

2.5 El mito en las sociedades contemporáneas

La necesidad de estabilizar sentidos es una constante en las sociedades humanas. El relato ha cumplido en muchas sociedades a lo largo del tiempo esta función de otorgar sentido y continuidad. Abordando por lo general las relaciones duales (vida/muerte, amor/desamor, esperanza/desesperación, etc.), los relatos (cuentos, mitos, leyendas) transmiten y configuran una comprensión del mundo. Considerando al relato como una dimensión primigenia e ineludible dentro de las dinámicas psicológicas y sociales de la vida humana, Lipovetsky y Serroy (2009) plantean que frente el camino tomado por las artes tradicionales en la modernidad, cada vez más representativas y menos comprensibles, acabó siendo responsabilidad del cine mantener viva la función del relato en la sociedad contemporánea:

“Con toda sencillez y casi con ingenuidad, el cine sustituyó a las formas expresivas que cumplían hasta entonces esta función <<primitiva>>. Cuando nos disponemos a ver una película, sabemos que nos van a contar una historia y escuchamos con una atención y un placer parecidos a los de los niños” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 316-317).

Esto es lo que explicaría la fuerza y el éxito del cine, sobre todo el formato generado en Hollywood: relatos sencillos que incorporan arquetipos “clásicos”, y que a través de las normas generales de los relatos, explican cuestiones relativas a la condición y existencia

humana (la vida y la muerte, el placer y el sufrimiento, el bien y el mal). El cine, gracias a su fuerza de penetración y a su capacidad de despertar emociones como ningún otro arte, se ha convertido en el “relator” de la era contemporánea. “Entre todas las máquinas de soñar inventadas por el genio humano, el cine no sólo es la más ingeniosa, sino probablemente la más eficaz” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p.318).

Para comprender cómo se actualiza esta función del relato (de estabilizar el mundo y generar sentido) en una contemporaneidad bombardeada por los medios de comunicación podemos recurrir a la noción de mito desarrollada por Roland Barthes (2008). La reflexión de Barthes respecto del mito nos da pistas para comprender los filmes como una fuente fértil de mitos en la sociedad contemporánea, al mismo tiempo que entrega trazas metodológicas para abordar su lectura.

En un contexto altamente mediático, en donde el discurso y la imagen se han desarrollado constantemente en su capacidad de sintetizar ideas, Barthes desarrolla una re-interpretación del significado tradicional del mito (asociado a un relato de la creación del mundo o de seres sobrenaturales), actualizando su comprensión. Sintéticamente se puede decir que para Barthes el mito es un *habla* “constituida por una materia *ya* trabajada pensando en una comunicación apropiada” (Barthes, 2008, p.119). Para este autor el mito encuentra su soporte en toda unidad significativa que genere un discurso, ya sea verbal o visual, desde una imagen hasta un reportaje, desde un comercial hasta un espectáculo, desde una fotografía hasta una película. Si bien en todas estas *hablas* se busca comunicar diferentes cosas, lo común en tanto soportes míticos viene dado en la manera en que se comunica el mensaje; la particularidad del mito radica en la forma en que se le otorga significación al mensaje.

Esta concepción del mito nos acerca a una reflexión respecto de la creación social de los imaginarios, en la cual cobra vital importancia el lugar desde donde se crea la significación, la materia prima que toma para su construcción (presentándose los filmes como un soporte prolífico para este tipo de *habla*).

Para desarrollar este modelo interpretativo del mito, Barthes se basa en la lingüística de Ferdinand de Saussure. La lengua, según la lingüística de Saussure, es un sistema que se compone de tres términos: significante (la imagen acústica o cadena de fonemas que conforman la palabra hablada), significado (concepto) y signo (que es lo que une al significante con el significado). Estos tres términos conforman un esquema que es definido como sistema semiológico primero. El mito por su parte, corresponde a un sistema semiológico de segundo orden, en tanto utiliza el signo del primer sistema (que por definición ya tiene un sentido) como un significante, es decir, como vehículo para un nuevo sentido. Esto sucede mediante dos movimientos que se superponen: en un primer momento el signo es vaciado de su sentido original, dejando sólo su fachada, para luego ser llenado rápidamente con otro significado. Se forma así el signo del sistema semiológico segundo: *el habla mítica*.

Ilustración 1. La estructura del Mito según Barthes



Fuente: Mitologías (Barthes, 2008, p.120)

Cabe destacar, como se detallaba anteriormente, que en su análisis Barthes salta del lenguaje escrito a todos los medios (visuales, escritos y orales) que tienen la intención de comunicar algo, sirviendo por ello de soporte para este sistema semiológico de segundo orden. Según esta idea, el signo del primer sistema, con su sentido original, sirve para “ganar la confianza” de quien “lo lee” y aprovecharse de ella llenando ese signo con otros sentidos. Por ello, al deformar el sentido inicial, el habla mítica admite varias lecturas.

Una cuestión clave es que todo mito implica una cierta intencionalidad en su significación, pero al mismo tiempo, todo mito *se vive* como una palabra inocente, como un

“habla despolitizada”, pero no necesariamente porque sus intenciones sean ocultas, sino porque éstas se naturalizan.

“[...] Un determinado signo puede tener asociados distintos significados sociales, a un mismo significante. Se ha tratado de imponer un consenso sobre el significado, pero ese acuerdo no se ha alcanzado. Se convierte entonces en impuesto, y al ser dictado por la autoridad o el poder dominante parece convertirse en su significado <<natural>>: es decir, en mito” (Alonso y Fernández, 2006, p. 23).

En este punto confluyen decisivamente el mito en la versión de Barthes con la noción de imaginarios sociales, puesto que así como el mito es un *valor* cuyo fin es inmovilizar el mundo, fundamentando como naturaleza lo que es intención histórica y como eternidad lo que es contingencia (Barthes, 2008), “[...] un imaginario llega a ser dominante cuando lo presentado como “natural” logra vestirse con los ropajes de lo “no ideológico” (Baeza, 2003, p.28).

Es importante la relación de la forma (del mensaje) con el tiempo, ya que el tiempo de repercusión que tiene un mensaje en la conformación de un imaginario o en la construcción de un mito (en este caso se apela a lo mismo con ambos conceptos), va a depender del formato del mensaje. Como bien afirma Ricardo Greene, “los elementos que se van enhebrando para conformar el imaginario urbano poseen cada uno tiempos de reacción diversos” (Greene, 2006, p.58). La televisión tiene un efecto más inmediato que el cine, como también los periódicos que la literatura, lo que se entiende por sus tiempos de creación y de circulación. De acuerdo a esto, Greene afirma que las obras filmicas y literarias “operan ya sea reelaborando el pasado o bien anticipando el futuro; es decir, discurren *en* el presente, pero no *sobre* el presente.” (Greene, 2006, p.59). Esto nos lleva de vuelta a la reflexión de Baczko respecto de los imaginarios sociales, en tanto sugiere que el imaginario construido por el cine puede ser visto como una re-inención de la memoria. Esto porque los filmes, siempre en pos de la comunicación de una idea o historia, seleccionan y jerarquizan sus núcleos de sentido, al mismo tiempo que visibilizan ciertas cosas e invisibilizan otras. Los filmes entonces, hacen que ciertas discursividades de la ciudad se “materialicen” para pasar a formar parte del acervo cultural de la sociedad.

De acuerdo a lo reflexionado, existe un diálogo profundo entre los mitos y los imaginarios que circulan por el espacio social, especialmente en lo que respecta al cine como soporte y a la ciudad como significante. En este esquema comprensivo, el cine se presenta como un terreno sumamente fértil para el habla mítica, especialmente en lo que podríamos llamar los *mitos urbanos*, puesto que los filmes al mostrar un lugar o una dimensión de la ciudad (su gente, sus lugares, sus maneras de transitar o sus costumbres) lo hacen siempre significando la imagen de alguna manera, ya sea a través de la música, el enfoque, los colores o los tiempos. La imagen de la ciudad en este caso (o signo del primer sistema semiológico), a través de una composición que se presenta como un todo real o factible, es llenada con una serie de significaciones propuestas (o impuestas) por el relato fílmico.

Aterrizando en nuestro caso de estudio, podríamos decir que Valparaíso es una ciudad con un fuerte imaginario urbano, o más aún, una ciudad mítica, puesto que ha sido motivo de constantes construcciones discursivas, especialmente desde el mundo del arte. Son muchos los artistas que la han tomado como motivo de sus obras: canciones le son dedicadas, poemas le son escritos, pinturas de la ciudad abundan, así como también cómics y dibujos inspirados en ella. Se podría decir que el cine es un medio más entre los recién nombrados, sin embargo, la complejidad del constructo fílmico lo posiciona como un medio privilegiado a la hora de buscar los imaginarios, ya que, por un lado carga con más información que todos los anteriores (puesto que, en cierta medida, los integra), y por otro lado (retomando lo planteado en la introducción), las narraciones cinematográficas tienen la capacidad de presentarse como “estructuras completas”, visiones que ayudan a imaginar ciudades más o menos integradas (García Canclini, 1999) . Es por este motivo que se ha seleccionado y convertido este medio en nuestro objeto de estudio.

Ahora, ¿Por qué Valparaíso es una ciudad fecunda en la creación de mitos? Revisemos el caso.

2.6 El caso de Valparaíso

2.6.1 Breve historia social y económica de Valparaíso

Sin acta fundacional, como exigían las leyes de la corona española, Valparaíso nace de la progresiva ocupación de su territorio en función de las faenas portuarias. Su ubicación geográfica y topografía han sido elementos clave en el devenir de su singular historia.

Ilustración 2. Grabado del Valparaíso de 1647.



Fuente: www.ciudaddevalparaiso.cl.

En su etapa hispana era un humilde caserío que giraba en torno a las actividades portuarias, las fundaciones religiosas y la actividad militar. Comenzando el siglo XVII, con la inauguración de la ruta de Cabo de Hornos, Valparaíso comienza su historia como primer puerto de recalada del Pacífico. Los piratas, atraídos por el oro que pasaba por la ciudad en su viaje desde el virreinato del Perú a España, atacaron varias veces las costas de Valparaíso obligando a

construir una serie de fortificaciones que transformaron la incipiente ciudad en una plaza militar. En 1689 fue declarado “Plaza de guerra”, día desde el cual “tuvo derecho a un nombre y a un pequeño punto negro en las cartas geográficas del mundo” (Ivelic, 2008, p.19). Aunque es recién en 1802 cuando recibe el título oficial de ciudad.

Alrededor de 1820, diez años después de la consolidación de la independencia, Valparaíso adquiere fuerza como puerto. Primero se posiciona como puerto de la ciudad de Santiago, desarrollándose progresivamente hasta llegar consolidarse como puerto de relevancia internacional, adquiriendo por ello el apodo de *La joya del Pacífico*. En este período Valparaíso experimenta un rápido e inusitado aumento poblacional: de 5.000 habitantes en 1810, pasa a 40.000 en 1842, a 70.000 en 1871 y 162.000 en 1960 (Instituto de Historia Universidad Católica de Valparaíso, 1987).

La historia de Valparaíso ha devenido entre la esperanza y la tragedia; numerosas catástrofes han obligado a sus habitantes a reconstruir la ciudad varias veces desde las ruinas. Como escribiera Neruda: “Valparaíso a veces se sacude como una ballena herida. Tambalea en el aire, muere y resucita” (Neruda, 2005, p. 59). Terremotos, aluviones, epidemias, ataques de piratas, bombardeos de guerra, incendios y más terremotos han desolado la ciudad en distintos momentos¹¹. Las construcciones de la ciudad fueron frecuentemente devastadas, por ello, de sus construcciones originales (de los siglos XVI y XVIII) lo único que se conserva es la traza original de su planta inicial (Gerencia Barrio Puerto, 2009).

Ilustración 3. Cuadro de Thomas Somerscales. Muelle Prat en 1850.



Fuente: www.ciudaddevalparaiso.cl

El auge de la actividad portuaria, la constante inmigración y el desarrollo comercial impulsaron el crecimiento de la ciudad, primero en torno a su núcleo original

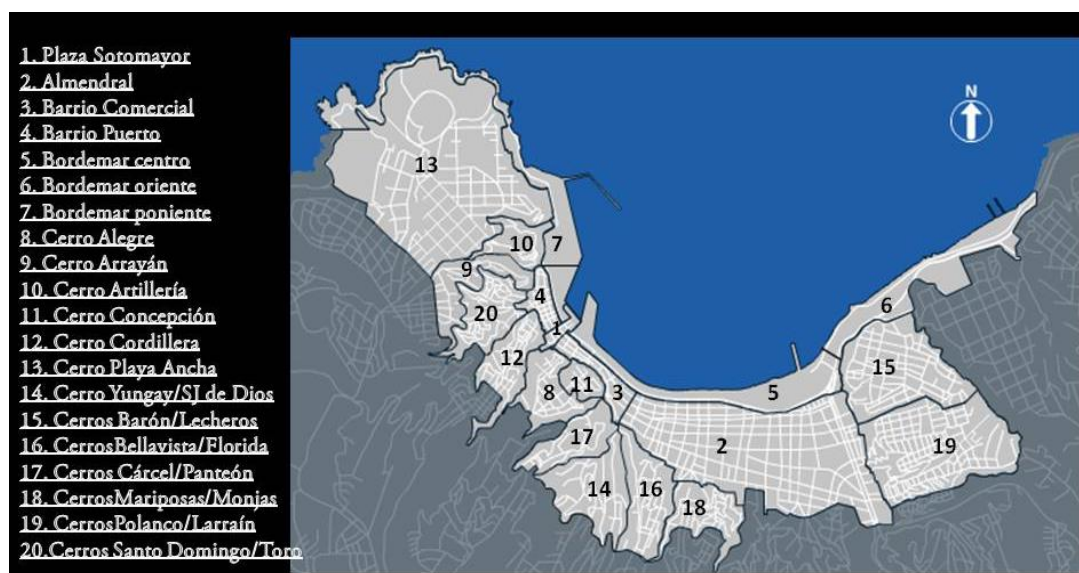
(alrededor de la iglesia La Matriz) ubicado en lo que hoy se conoce como Barrio puerto, para luego, producto de las primeras oleadas de inmigrantes (de ingleses y alemanes principalmente), expandirse progresivamente hacia los cerros Alegre y Concepción. La necesidad de expansión de la ciudad llevó a mediados del siglo XIX, a poblar intensivamente el sector del Almendral para lo cual fue necesario ganarle terreno al mar a través de constantes rellenos y del escarpe de los cerros. Se conforma así lo que hoy se conoce como “el Plan”, en un proceso que entre 1832 y 1930 cuadriplica la superficie plana de la ciudad (Consejo de Monumentos Nacionales, 2004). Un suceso clave en la consolidación del sector del

¹¹ Se han vivido continuos terremotos en la historia de Valparaíso: en 1647, 1730, 1751, 1822, 1851, 1896, 1906, 1985, 2010. El más terrible que se recuerda es el de 1906, luego del cual la ciudad queda devastada, pero esta situación “ocurrida en el contexto de la revolución industrial en la que se encontraba inmersa la ciudad, trae consigo un importante proceso de reconstrucción, que fortalece el carácter de Valparaíso como una ciudad puerto activa, dinámica y permanentemente en la vanguardia tecnológica, lo que trajo como consecuencia, casi 100 años después, su declaración como Sitio del Patrimonio Mundial por la UNESCO” (Gerencia Barrio Puerto, 2009, p. 24).

Almendral, es la construcción en 1863 del ferrocarril que uniría a Valparaíso con Santiago. La estación Barón aceleró el proceso de expansión de la ciudad hacia el este con nuevas viviendas, industrias y comercios.

La ingente actividad industrial que se desarrollaba a fines del siglo XIX en la ciudad, la convirtió en un importante centro de inmigración, tanto extranjera, como también de la ruralidad nacional (Ivelic, 2008). Ya en la segunda mitad del mismo siglo se consolida la trama urbana de la ciudad, cuestión que se ve manifestada en el crecimiento de la población hacia los cerros aledaños al sector almendral y en la densificación espacial de todo el territorio. Es importante destacar, con respecto al crecimiento y presente de la ciudad, que “Valparaíso no tiene un centro histórico, en el sentido tradicional del término, sino que se desarrolló generando diversos núcleos en un proceso dinámico” (Consejo de Monumentos Nacionales, 2004, p.31).

Ilustración 4. Mapa de sectores y Cerros de Valparaíso.



Fuente: Versión modificada por la autora del original disponible en el sitio Web: www.ciudaddevalparaiso.cl.

Valparaíso no sólo se destacó en el ámbito económico (aquí se crea la primera Bolsa de Comercio del país en 1850 y del Primer Banco Nacional de Chile en 1857), sino que también fue pionera en aspectos sociales y tecnológicos. En esta ciudad se funda el primer cuerpo de bomberos (en 1851), se crea la primera librería y nace el primer diario del país (“El Mercurio” en 1827).

“Valparaíso fue el cerebro, la médula, de muchas grandes cosas que se han hecho en Chile. El primer observatorio Astronómico, el Ferrocarril de Copiapó a Caldera, el de Valparaíso a Santiago, el Trasandino, el alumbrado a gas, el servicio telegráfico- el primero de América del sur -, el telefónico con aparatos eléctricos perfeccionado por Edison, para destacar algunas.” (Echenique, 1986, p.12).

La confluencia de inmigrantes que se radicaron en la ciudad produjo un rico intercambio de conocimientos, habilidades y mentalidades que hicieron de la diversidad cultural, el pluralismo y la heterogeneidad, la riqueza más grande de la ciudad y piezas claves en la conformación de la idiosincrasia porteña. Según el Consejo de Monumentos Nacionales, son estas características las que “constituyeron la riqueza esencial de la ciudad, riqueza que trascendió su época de auge: es parte esencial de la identidad actual de esta urbe, identidad de la que sólo el arte –el cine, la literatura y la plástica– ha sabido dar cuenta cabal” (Consejo de Monumentos Nacionales, 2004, p.30).

La fuerte y amplia presencia de inmigrantes, principalmente ingleses, italianos, franceses, alemanes y españoles, “es fundamental no sólo para su desarrollo económico, sino también para cruciales avances en el plano de las libertades fundamentales, particularmente la libertad de culto religioso” (Consejo de Monumentos Nacionales, 2004, p.30). En Valparaíso se crea el primer Cementerio Protestante en 1819, posteriormente su iglesia en 1825, y luego se construye una iglesia Anglicana en 1858, todos estos, hechos sin precedentes en el Chile conservador de aquella época, en donde se mantenía vigente la prohibición del ejercicio público de cultos que no fueran católicos. Esto es un ejemplo de la diversidad y riqueza cultural convergente en el puerto, en donde no sólo la religión prosperó en diversidad, sino que también las artes y las letras tuvieron un lugar importante en la realidad nacional de la época.

“Esta ciudad era un verdadero crisol cultural donde se amalgamaban las bellas artes, la literatura, el teatro y la música, en una mezcla curiosa y única. Así, elegante y a la vez maltrecha la vio el escritor y educador argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811- 1888) cuando la visitó a mediados de siglo y tuvo la idea de que Valparaíso era <<la Europa acabada de desembarcar y botada en desorden en la playa>>” (Peña, 2006, p. 26).

Con el aumento de población cosmopolita y el gran desarrollo de actividades en el puerto, Valparaíso transformó drásticamente su fisonomía. Se produjo una sectorización de la ciudad, en la cual los comerciantes extranjeros se ubicaron en el Plan y los grupos sociales más pobres en los cerros. Hasta el día de hoy Valparaíso se encuentra sectorizado por la altura; a medida que se sube en los cerros, mayor es la pobreza que se encuentra.

Se puede observar que el desarrollo tecnológico, económico y social han interactuado en la conformación de la identidad porteña¹². Un ejemplo en donde se entrecruzan estos tres ámbitos es la construcción de los ascensores en las laderas de los cerros; una evidencia de la riqueza de la ciudad, como también de una particular forma de habitar el territorio¹³. Los ascensores representan un valor preeminente de la ciudad, puesto que significaron un cambio en la habitabilidad de los cerros al establecerse como un medio de transporte óptimo para solucionar los contratiempos del medio geográfico¹⁴. Sumado a su función práctica, los ascensores actúan como miradores naturales, ya que gracias a su ubicación y movilidad, permiten observar un amplio espectro de realidades. Con el pasar de los años, los ascensores se convirtieron en hitos, actuando como puntos de referencia en el complejo entramado urbano porteño.

A comienzos del siglo XX Valparaíso comienza a vivir una fuerte recesión de la cual aún sufre los estragos. Para comprender el desarrollo de Valparaíso y su posterior decaimiento, es necesario comprender la ciudad en un contexto global, teniendo siempre presente su condición de puerto. El hecho que durante el siglo XIX Valparaíso se desarrollara de manera pujante, a un ritmo radicalmente diferente al del resto del país, se explica por el lugar que ocupaba en la cadena comercial dominada por el imperio británico, más que por razones internas de generación propia (Estrada, 2008). Es por ello que la apertura del canal de Panamá (1914), con el cual cambió radicalmente la ruta de muchas embarcaciones que ya no recalaron en el puerto, y la crisis económica de 1929, son sucesos claves en el decaimiento de la ciudad. Aunque factores internos como el terremoto de 1906, el crecimiento de Santiago, el desarrollo del puerto de San Antonio y la emergencia de Viña del Mar como polo de atractivo urbano,

¹² Cabe destacar que de aquí en adelante se nombrará indistintamente a Valparaíso como el Puerto, y a sus habitantes como porteños.

¹³ El primer ascensor fue inaugurado en 1883 en el Cerro Concepción y era a vapor. Luego de acuerdo al proceso de crecimiento de la ciudad, se fueron construyendo más ascensores hasta alcanzar un máximo de 30. Vale la pena destacar que estos medios de transporte, si bien son comúnmente llamados ascensores (y así se seguirán llamando en este trabajo), técnicamente son funiculares.

¹⁴ En general los ascensores demoran menos de un minuto en conectar el plan con el cerro, si bien las distancias son relativamente cortas (generalmente no más allá de 177 metros), sería imposible igualar con otro medio de transporte la eficiencia con que estos medios unen esos dos puntos, puesto que dada la pendiente de los Cerros, los caminos dan largas vueltas en zigzag antes de alcanzar los niveles de los ascensores. En este sentido los ascensores o ahorran una caminata extenuante o ahorran tiempo de subida en alguna locomoción.

también inciden en el decaimiento progresivo de la ciudad, dando pie a un período de depresión que se mantiene hasta fines del siglo XX¹⁵.

Así como a una anciana, a Valparaíso aún se le distinguen, bajo los surcos y el desgaste de los años, las facciones de un pasado esplendoroso. A pesar de su abatimiento, Valparaíso continúa siendo el puerto más emblemático del país; aquí llegan barcos de todo el mundo, recalán en el verano cruceros turísticos y se encuentra la base de la Armada de Chile (por lo que se encuentran recalados en sus costas los principales buques de guerra del país), sin olvidar por cierto las embarcaciones pesqueras y las pequeñas lanchas que se dedican a realizar paseos turísticos por la costa del puerto. La bahía de Valparaíso continúa siendo albergo continuo de diferentes embarcaciones que le dan movilidad al puerto y a la imagen que los porteños tienen de su costa.

2.6.2 Descripción del espacio urbano de Valparaíso

La ciudad de Valparaíso posee una particular traza urbana. Su trama no sólo evidencia una particular topografía, caracterizada por ser una cadena de montañas separadas por abruptas pendientes, sino que también implica y delata una forma de ocupar el espacio urbano.

En términos del territorio, se debe destacar su condición tripartita: el *Borde Costero*, el *Plan* y los *Cerros*.

La interrelación de estos tres niveles genera la particular forma de anfiteatro que distingue a Valparaíso. Aquí, cada nivel no sólo posee características singulares, sino que también cada nivel significa *lugares* diferentes.

El *Borde Costero*, en su mayor extensión contiene la vida portuaria, formándose una línea divisoria en gran parte de la ciudad entre el Plan y el mar. En los puntos en que el borde y el Plan se unen, se encuentran playas y roqueríos que funcionan como espacios públicos “naturales” de la ciudad.

¹⁵ El Puerto de San Antonio, al ser conectado vía línea férrea con Santiago y por encontrarse a menor distancia de la capital, hace perder a Valparaíso el título de “Puerto de Santiago”, restándole protagonismo portuario a nivel nacional.

El *Plan* es un espacio que le fue ganado al mar para la expansión de la ciudad. Su espacio actúa como un condensador de la ciudadanía, ya que es en este espacio en donde se concentran el comercio y los diferentes servicios de la ciudad. Sus principales espacios públicos son las avenidas, calles y plazas, las que se caracterizan por ser espacios de mucha vitalidad. Las plazas especialmente, cumplen una función capital para la vida ciudadana, sirviendo como espacios de encuentro y como hitos que sectorizan el espacio urbano.

Por último encontramos los *Cerros*. En este nivel es donde se concentra el espacio residencial de la ciudad, es en ellos en donde vive la mayoría absoluta de la población porteña. Su morfología abrupta y empinada ha potenciado no sólo una arquitectura propia, sino que también ha generado espacios públicos de marcada particularidad y contraste que se conjugan a lo largo de todo su territorio. Por ejemplo, en este nivel existen espacios públicos de gran intimidad que actúan como lugares de transición entre lo público y lo privado, como es el caso de varias las escaleras, paseos y pasajes, pero al mismo tiempo existen otros de gran apertura, como quebradas y miradores. “En Valparaíso, la ambigüedad entre los límites del espacio público y el espacio privado, y entre los espacios privados, es una condición que se encuentra en todos los rincones, y que conlleva a una forma particular de vida urbana y de relaciones humanas” (Gerencia Barrio Puerto, 2009, p. 29). En el devenir urbanístico de Valparaíso los cerros no fueron mutilados, sino que se habitaron de acuerdo a su forma, desarrollándose soluciones arquitectónicas propias, que mezcladas con los estilos de moda en diferentes países europeos, dieron como resultado uno de los elementos más valiosos del patrimonio urbano de la ciudad.

Sin ser trazada *a priori*, Valparaíso fue creciendo de acuerdo a las necesidades de sus habitantes. La mayoría de las viviendas de los cerros son construcciones vernaculares, nacidas de las imposiciones de los cerros, la creatividad local y, en algunos casos, el conocimiento erudito. La ocupación “espontánea” de Valparaíso fue subiendo desde las laderas de las quebradas, hacia la copa de los cerros. En este sentido se puede decir que en Valparaíso la ciudad es posterior a los ciudadanos, en tanto han sido los habitantes quienes han ido configurando la ciudad y su imaginario (no los urbanistas). De aquí por ejemplo el número

indefinido y cambiante de cerros. No es que efectivamente los cerros cambien, sino que la nomenclatura que los define y distingue ha ido variando con el paso del tiempo, porque en Valparaíso no es tanto la noción de cerro geográfico la que los nombra, como la noción de “cerro poblacional”. Así, a medida que Valparaíso fue creciendo, nuevos cerros aparecieron, y a medida que la población de ciertos cerros se densificó, la nomenclatura de éstos muchas veces también se extendió por el territorio.

En la actualidad se suelen nombrar un total de 42 cerros (ver Ilustración 4). Una parte importante del imaginario de la ciudad está en relación con sus cerros (comprensibles como una categoría propia de la noción de barrio).

Las formas arquitectónicas, entretejidas con la topografía, han generado un particular diseño urbano. En Valparaíso, el diálogo entre el Plan y los cerros, así como la irregularidad y estrechez de las calles, conforman elementos de “sorpresa” y variabilidad en los espacios públicos. A pesar del aparente caos, la ciudad es un todo “legible”, ya que el ángulo de los cerros hace que la orientación dentro de la ciudad nunca se pierda (siempre se puede contar con que el camino para llegar al Plan, es hacia abajo). Los cerros, el mar y las formas de la bahía son referentes constantes en la organización del paisaje porteño. En el Valparaíso de los cerros, a diferencia de lo que sucede en el Plan, se vive con una vista panorámica de la ciudad, con la posibilidad de “escapar” siempre con la vista hacia el mar. De acuerdo a esto, el caos aparente de las calles de Valparaíso, en vez de ser un elemento negativo, adquiere una connotación positiva, ya que, a diferencia de un entorno ordenado que tiende a encauzar patrones estables de movimiento y utilización del espacio, deja abierto una gama más amplia de posibles pautas de actividad.

Todas estas características mencionadas confluyen creando un particular “sentido de vida”. La forma de anfiteatro de los cerros permite, no sólo que la inmensa mayoría de los hogares tenga vista a la ciudad, al mar y a la bahía (generando una relación visual del habitante con la ciudad como un todo), sino que también crea, a través de las relaciones de altura, diversas formas de mirarse (entre sí), entre los vecinos próximos o los del cerro

contiguo, borrando muchas veces la privacidad de los espacios y generando, por esto mismo, particulares formas de sociabilidad.

Ilustración 5. Cuadro “Cerro Concepción” de Eduardo Mena.



Fuente: Sitio Web de la Galería de Arte Bahía utópica.
<http://bahia.utopica.over-blog.com/>

“Esta integración espacial en la ciudad favorece no sólo su valoración por parte del habitante, sino el conocimiento entre los vecinos, el diálogo diario, el encuentro y la socialización” (Consejo de Monumentos Nacionales, 2004, p.31). En definitiva, Valparaíso es una múltiples formas.

2.6.3 Desarrollo urbano reciente de Valparaíso

En la historia reciente se observan algunos hitos que van surcando el devenir de Valparaíso. En 1990 se instala en el sector del Almendral el Congreso Nacional emigrado de Santiago. Luego, en el año 2003 la UNESCO declara a Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad, y por último, el año 2004 es declarada Capital Cultural de Chile, transformando el edificio que antes fuera de Correos de Chile (ubicado en la Plaza Sotomayor), en la sede del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Estos hitos van gestando un nuevo modelo de desarrollo para la ciudad basado en el trinomio cultura-patrimonio-turismo. En definitiva, “la postulación a la UNESCO le ha valido a Valparaíso reorientar su desarrollo económico hacia el turismo cultural” (Ivelic, 2008, p. 24). Poco a poco el concepto del patrimonio inunda los discursos sobre Valparaíso que emanan de la política, el mundo empresarial y académico.

Por otro lado, Valparaíso en tanto realidad comunal y urbana ha mostrado indicios de decrecimiento constante en las últimas tres décadas. Entre los principales indicadores se encuentran la reducción del volumen de población en los últimos tres censos y la deslocalización de las actividades económicas más características de la última centuria:

portuaria, industrial y comercial, y el aumento considerable de las actividades económicas informales (Carroza, 2008). Por otro lado, se observa en la ciudad de Valparaíso un proceso demográfico de envejecimiento de la población asociado a dos fenómenos: los cambios en las tasas de crecimiento de la población, como también a los procesos migratorios dentro del Área metropolitana de Valparaíso (Fadda, Cortés, & Olivi, 2007). Esto último se entiende por el sostenido estancamiento económico que ha sufrido la ciudad a lo largo del siglo XX. Estos cambios socio-demográficos han sido acompañados de un detrimento en la infraestructura y el equipamiento urbano, especialmente evidenciado en el deterioro de calles, espacios públicos e inmuebles patrimoniales (Figueroa, Allesch y Zschoche, 2008).

En lo que concierne al plano regulador de la ciudad, lo más visible respecto de los cambios en los últimos años tiene relación con la edificación en altura, la ampliación de la zona patrimonial y el cambio de uso de suelo del Borde Costero. En relación con esto, Figueroa, Allesch y Zschoche (2008) distinguen tres tipos de intervención inmobiliaria en desarrollo (actualmente) en Valparaíso:

-Modelo de Suburbio: En los terrenos forestales ubicados alrededor de Valparaíso (lejos del núcleo histórico), se desarrollan proyectos habitacionales (principalmente en el modelo de condominio cerrado) e industriales, representados por el sector de Curauma y Placilla.

-Modelo de Renovación: Está representado por la proliferación de edificios en altura o “torres”, generalmente de más de cinco pisos. Este tipo de edificaciones se han construido principalmente en el Plan de la ciudad y en el sector de Barón y Placeres. Este modelo de alta densidad rentabiliza los terrenos, ofreciendo amplias vistas a la bahía, sin embargo, muchas veces se hace a costa de las vistas de viviendas vecinas y en detrimento general del entorno, ya que reduce la demanda de los espacios cercanos, al mismo tiempo que modifica las relaciones vecinales locales.

-Modelo de Rehabilitación: Está asociado al Subsidio de Rehabilitación Patrimonial¹⁶. En este modelo se expresa un conflicto de intereses entre los distintos valores respecto del patrimonio arquitectónico y urbano de la ciudad, en tanto se está viviendo en ciertas zonas (principalmente en el Cerro Alegre, Concepción y Barrio La Matriz) un importante proceso de *gentrificación*. “La gentrificación habitualmente implica la invasión, por parte de clases medias y grupos con elevados ingresos, de vecindarios o áreas en decadencia y la reubicación o desplazamiento de gran parte de sus ocupantes originarios” (Hamnett, 1984, citado en Rodríguez, Puga y Vázquez, 2001, p. 274).

Se ha visto privilegiado en la rehabilitación de viviendas un modelo de departamentos de un ambiente (lo que estaría apuntando a generar viviendas de segunda residencia), al mismo tiempo que los habitantes actuales, producto de la inflación de las viviendas, son desplazados a lugares fuera de la ciudad o a su periferia. La gentrificación implica no sólo la renovación física de viviendas en estado de abandono en pos de las demandas de unos nuevos ocupantes, sino que “en este proceso, el parque de viviendas afectado, haya sido o no renovado, experimenta un significativo aumento de precios. Además, este tipo de procesos de cambio incluye habitualmente cierto grado de transformación del régimen de tenencia pasando del alquiler a la propiedad” (Hamnett, 1984, citado en Rodríguez, Puga y Vázquez, 2001, p. 274). En el caso de los sectores porteños se genera una pérdida del tejido social precedente, representado especialmente por la vida de barrio. En general se distinguen dos áreas de intervención respecto de este modelo:

En zona típica: Cerro Alegre, Concepción y Barrio La Matriz.

En zona de conservación histórica: delimitada por el Plan Regulador de Valparaíso.

¹⁶ El Subsidio de Rehabilitación Patrimonial: “Ayuda a financiar la compra de una vivienda económica, de hasta 140 metros cuadrados, que se haya generado del reciclaje o rehabilitación de un inmueble construido con anterioridad al 31 de julio de 1959. Debe estar ubicada en una zona de Conservación Histórica o tener dicha condición” (Ministerio de Vivienda y Urbanismo, 2008).

Capítulo 3. Metodología

3.1 Tipo de estudio y diseño

Esta investigación surge por un cuestionamiento en torno al orden de las significaciones, y es la comprensión su principio de saber, por este motivo se pensó desde un comienzo un diseño de tipo *cualitativo* (Canales, 2006). Según la clasificación Delgado y Fernández (2006), existen cuatro tipos básicos de estudios cualitativos: Exploratorios, Descriptivos, Interpretativos-Explicativos y Predictivos. Siguiendo esta clasificación, se considera que el presente es un estudio de carácter descriptivo e interpretativo. Esto, puesto que el objetivo de analizar la *configuración del imaginario urbano de Valparaíso en el cine* implica estas dos estrategias o dos etapas a desarrollar: primero la descripción del contenido de los filmes respecto de la ciudad, y luego su puesta en relación y contextualización, proceso que forzosamente involucra un trabajo interpretativo. El terreno que sugiere el objetivo general es ciertamente complejo, puesto que no sólo implica analizar un conjunto de filmes cuya única relación es estar filmadas en una misma ciudad, sino que también considera integrar las relaciones entre *obras, autores y contextos de producción*. En este sentido, la descripción actúa como un supuesto de base para empezar a responder la pregunta de investigación, para luego, en un segundo momento incorporar la interpretación como camino reflexivo y de profundización en la materia.

La complejidad del objetivo de estudio y la escasez de investigaciones sociológicas en el ámbito audiovisual que sirvieran de referentes fueron factores gravitantes en el proceso de diseño de esta investigación. Según lo propuesto por Miguel Valles (1997), existen dos tipos extremos de diseños cualitativos: los emergentes y los proyectados. El primero alude a una investigación que a medida que se acerca al campo de estudio, va tomando decisiones respecto del tipo de muestras y de técnicas de producción de datos. El segundo en cambio, se refiere a

un diseño en donde se proyectan y estipulan al inicio del camino todas estas decisiones. Esta investigación se ha desarrollado en un plano intermedio, puesto que si bien se ha comenzado con una cierta proyección respecto de las muestras y las técnicas de producción de datos, éstas se fueron transformando a lo largo del camino investigativo (así por ejemplo, de una muestra inicial de 4 filmes se llegó a un universo de 16 y de una técnica de producción de datos se llegó a dos).

Esta investigación de carácter no experimental se desarrolla en un período temporal limitado (comenzado el proyecto el segundo semestre del 2009 y terminada el segundo semestre del 2011). Según esto y los conceptos tradicionales de metodología sociológica, debiera definirse éste como un estudio de carácter transversal, sin embargo, se cree más pertinente definir el carácter temporal de esta investigación como de tipo *diacrónica*, puesto que, más que observar un fenómeno en un momento particular, se analizan (de manera retrospectiva) los procesos de cambio de un fenómeno sociológico en un período temporal relativamente amplio (1969- 2011).

3.2 *Universo y Muestra*

Antes de definir el universo y la muestra, es necesario reflexionar un poco respecto de las dos grandes estrategias de producción de sentido que tiene el cine: el documental y la ficción. Desde sus inicios el cine se vio dividido entre dos aguas: reproducir la realidad o crear un universo diferente. Estos dos *tipos* de cine se diferencian por sus formas internas de estructuración, se rigen por diferentes formatos de creación y generan por consecuencia distintos pactos implícitos de *verosimilitud* con el espectador (Carmona, 2000). Así por ejemplo, en tanto espectadores, esperamos con los documentales que se nos muestre una realidad particular (que se entregue información verídica o una reflexión respecto de algún tema), en cambio con los filmes de ficción nos disponemos a escuchar una historia (historia que puede crear una realidad nueva, como en los filmes de ciencia ficción o los de fantasía, o historia que simplemente recrea la realidad a través de un relato imaginado, aunque no por ello necesariamente “fantasioso” o “falso”). Aunque, más allá de sus diferencias, se puede ver que

tanto documentales como películas de ficción actualizan un mundo posible. Este mundo posible tiene como fuente de sentido “lo social”, puesto que en ambos casos, temas, historias y códigos culturales cambian de la mano con el tiempo y el espacio. De acuerdo a esto, podemos ver que ambos son al mismo tiempo una fuente “documental” de lo social y un dispositivo que “ficciona” la realidad (ya que a través de qué se muestra y cómo se muestra, qué se dice y qué no, no sólo se cuenta algo, se crea un discurso).

De esta explicación se puede desprender que tanto filmes de ficción como documentales conforman el *Universo Teórico* de esta tesis¹⁷. No es más que la situación de los documentos fílmicos la que ha delimitado el universo empírico. Luego de un proceso largo de investigación de archivos, se ha constatado que Valparaíso es lugar de al menos 26 películas de ficción y 8 documentales. De este total, sólo 15 películas de ficción y 2 documentales fueron asequibles. Esta disparidad en las cantidades, sumado a las diferencias radicales en lo que respecta al orden de la significación (en documentales y ficción), son condicionantes que actuaron delimitando el *Universo empírico* específicamente a los *filmes de ficción*. Observemos entonces cómo se implica la ciudad en los filmes de ficción para especificar más detalladamente el *Universo empírico*.

Cada vez que una película utiliza como “lugar” de su relato a una ciudad particular, “edita” la ciudad en función de lo que se quiere comunicar y cómo, por ende, más que representar a dicha ciudad, la re-construye. En una primera y gruesa mirada, se puede ver que Valparaíso puede ser de-construido para inventar una ciudad otra, o ser significado en tanto *Valparaíso*, es decir, en tanto *lugar* histórico. En estos últimos casos suponemos que el espacio mostrado pasa a ser más que una simple ciudad, es *Valparaíso* con todas sus significaciones imaginarias adosadas. Por esta razón se trabajó con estos casos, con los filmes que “conservan” y re-crean la significación de la ciudad original, con aquellos filmes que al reconocerla como tal, más allá de las intenciones de cada director de significar o no a la ciudad de tal o cual manera, la recrea desde una mirada particular.

¹⁷ Para conocer el detalle del *Universo teórico* ver Anexo 1 (p.170).

Se puede definir entonces el *Universo empírico* como el conjunto de largometrajes de ficción (que tengan una duración de 40 minutos o superior) en que aparezca la ciudad de Valparaíso (por un tiempo mínimo de 20 minutos) evidenciada como tal en la trama narrativa, sin ser necesario que sea el único escenario, pero sin ser re-construido como una ciudad otra. Dadas estas especificaciones, se han encontrado un total de 26 filmes que van desde el año 1924 hasta el 2011.

Tabla 1. Universo empírico

Título	Autor	Año
Un grito en el mar	Pedro Sienna	1924
El hechizo del trigal	Eugenio De Liguero	1939
Hombres del sur	Juan Pérez Berrocal	1938
Bar Antofagasta	Carlos García Huidobro	1941
Romance de medio siglo	Luis Moglia Berth	1944
Encrucijada	Patricio Kaulen	1946
Regreso al silencio	Naum Kramarenko	1967
Valparaíso mi amor	Aldo Francia	1969
Ya no basta con rezar	Aldo Francia	1972
El último grumete	Jorge López	1983
Las tres coronas del marinero	Raúl Ruiz	1983
Consuelo, una ilusión	Luis Vera	1989
La luna en el espejo	Silvio Caiozzi	1990
Amelia López O'Neill	Valeria Sarmiento	1990
Amnesia	Gonzalo Justiniano	1994
Valparaíso	Mariano Andrade	1994
Un ladrón y su mujer	Rodrigo Sepúlveda	2001
El fotógrafo	Sebastián Alarcón	2002
B-Happy	Gonzalo Justiniano	2003
Fuga	Pablo Larraín	2006
Padre Nuestro	Rodrigo Sepúlveda	2006
Pretendiendo	Carlos Dabed	2006
El brindis	Shai Agosin	2008
Mejor no fumes	Daniel Peralta	2011

Fuente: Elaboración propia.

Luego, la *muestra* utilizada responde exclusivamente al criterio de accesibilidad. Es decir, la muestra se compone por las películas que fueron posibles de conseguir (o ver): un total de 16 filmes (destacados en negrita en la tabla anterior), que van desde *Valparaíso mi amor* (1969), hasta *Mejor no fumes* (2011). Los filmes previos a *Valparaíso mi amor* al

parecer están prácticamente desaparecidos de los registros del cine chileno, por lo que su accesibilidad es más que difícil, es casi imposible. De aquí se desprende entonces el período temporal seleccionado para el análisis, dentro del cual sólo se ha omitido un filme, *El Fotógrafo* (2002), al cual fue imposible de acceder, o contactarse con su director (quien está radicado en el extranjero).

3.3 Técnicas de producción de datos

Siguiendo los requerimientos del objetivo general que guía la investigación, se utilizaron dos técnicas de producción de datos: el *análisis documental* y las *entrevistas a informantes clave*.

Si bien todas las investigaciones sociológicas consideran en algún momento de su desarrollo el análisis documental (revisión de cifras, investigaciones, documentos públicos y prensa, entre otros), en este caso en particular, el análisis documental refiere a que el trabajo está basado en documentos cuya elaboración y supervivencia no ha estado presidida por los objetivos de la investigación (Valles, 1997). Las películas (o filmes) en este caso se convierten en fuente primaria de información. Luego, para ahondar en la comprensión del objeto de estudio se consideraron las entrevistas a informantes clave, específicamente a los directores de los filmes, como una técnica de producción de datos complementaria con respecto a la primera. Si bien el análisis documental es desde un primer momento la técnica de investigación a utilizar para el desarrollo investigativo, avanzado un poco el trabajo de análisis y profundizada la reflexión teórica, emergió como una arista relevante el director del filme en tanto fuerza imaginaria radical a considerar en el análisis, motivo por el cual fueron considerados como informantes clave. Se distingue este tipo de entrevista (a informantes clave) por tener como objetivo la recolección de información, puesto que no se busca realizar un análisis de sus discursos particulares, sino más bien complementar con información específica el análisis principal que tiene relación con el discurso de ciudad implicado en los filmes.

La producción de los datos principales (a partir de los filmes) obligaba una codificación previa que considerara las reflexiones teóricas. Así, en un camino que fue de la teoría al objeto (filmes), y del sujeto (ciudad) a la teoría, se desarrollaron dos instrumentos que permitieron una lectura sistemática de las películas. Inspirada en la teoría de los imaginarios sociales y algunos estudios previos de imaginarios urbanos (García Canclini, 1999; Greene R., 2006; Silva, 2006), se desarrolló una primera matriz de observación centrada en la realidad socio espacial de la ciudad presentada en los filmes y en información que los contextualiza¹⁸.

Tabla 2. Ejemplo de Matriz de Análisis 1

Información técnica		<i>Imagen</i> <i>Título del filme</i>
<i>Duración / Soporte / color</i>		
Fecha estreno		
Fecha y lugar estreno internacional		
Director		Estudios/trabajos:
		Relación con Valparaíso:
		Nº de la película dentro de la filmografía del director:
Guión		
Casa productora		
Co-producción		
Financiamiento		
Críticas / premios recibidos		
Accesibilidad de la película		
Descripción del filme		
Argumento		
Relación historia-ciudad		
Personajes		
Protagonistas		
Personajes de la ciudad		
Características socio-urbanas de los personajes/familia		
Estructura y dinámica familiar		
Situación laboral		
Condiciones físicas (infraestructura del hogar)		
Características entorno urbano inmediato		
Formas de habitar urbano		
Tránsitos: formas y motivos de desplazamiento.		
Espacios públicos		

¹⁸ Se expone una síntesis de esta matriz, a modo de presentación de cada filme, en el inicio del análisis, sin embargo, para revisar la matriz de cada filme completa ver Anexo 2 (p.172).

Sobre la (imagen de) ciudad	
Primera imagen de Valparaíso ¿cómo se presenta?:	
Hitos urbanos	
Alusiones directas a la ciudad	

Fuente: Elaboración propia.

Luego, sistematizando la información más relevante de esta primera matriz e integrando elementos particulares de Valparaíso (material e imaginario), se desarrolló una segunda matriz en base a indicadores que sintetizaran la gran cantidad de información presente en los filmes. La complejidad del material a analizar fue lo que sugirió el desarrollo de un instrumento de características sintéticas, de modo tal que facilitara la observación y comparación de los filmes como “un todo”, a través de la constatación de presencia o ausencia de ciertos significantes¹⁹.

Luego de desarrollar y pulir las herramientas que permitieran seleccionar, organizar y analizar la información de los filmes, se elaboró una pauta de entrevistas para recabar información respecto del imaginario particular del director y del proceso de elaboración del filme²⁰. La selección de los directores a entrevistar responde exclusivamente al parámetro de accesibilidad. Los directores entrevistados fueron: Rodrigo Sepúlveda, Claudio Dabed, Silvio Caiozzi, Luis Vera, Shai Agosin, Gonzalo Justiniano, Jorge López y Mariano Andrade²¹.

3.4 Técnica de análisis de datos

El proceso de análisis se desarrolló a través del camino trazado por la reflexión teórica respecto de los imaginarios sociales. Se decidió desde un primer momento seguir la pista del *magma de significaciones imaginarias sociales* del imaginario fílmico porteño a través de un análisis amplio y atento a la emergencia. En este sentido, el marco teórico fue desarrollado como una base reflexiva que permitiera comprender el motivo, motor y contexto de la investigación, pero no como conceptualización que sirviera para categorizar *a priori* los elementos particulares del imaginario urbano de Valparaíso en el cine. En la tarea de buscar

¹⁹ Para revisar Matriz 2 completa, ver Anexo 3 (p. 211).

²⁰ La Pauta de entrevista que sirvió como base para todas las entrevistas realizadas en Anexo 4 (p. 214).

²¹ Cabe destacar que de las entrevistas sólo se reproducen fragmentos de acuerdo a los requerimientos del análisis.

los significantes emergentes del imaginario urbano porteño se preparó “el terreno teórico” desde una conceptualización amplia que permitiera pensar el fenómeno de los imaginarios urbanos de manera general y aplicada al caso de Valparaíso. Por ello se debe advertir que muchas de las conceptualizaciones teóricas desplegadas en el análisis son producto de la necesidad emergente de estos significantes.

El objetivo de analizar *la configuración del imaginario urbano de la ciudad de Valparaíso en los largometrajes de ficción producidos desde los años 60 hasta la actualidad*, implica per se una gran cantidad de información diversa. En este panorama el primer paso fue distinguir los elementos relevantes, para luego ponerlos en relación. Por ello se aplicó en primer lugar la técnica conocida como *análisis de contenido*, a través de la cual se codificó la información y se organizaron los datos.

Hernández, Fernández, y Baptista (2006) han planteado que para formular un buen análisis de contenido se deben seguir los siguientes pasos: primero se deben recolectar, organizar y preparar los datos (a través de transcripciones y anotaciones), luego se deben revisar los datos (releer la información), para posteriormente descubrir las unidades de análisis y pasar por último a la codificación de la información. En el caso de esta investigación la linealidad de los pasos se transformó en un ir y venir que los consideró simultáneamente a todos²².

Los datos sistematizados en esta primera etapa permitieron observar los elementos de la ciudad más relevantes del imaginario fílmico, así como las continuidades y los cambios relacionados con la aparición y desaparición de ciertos elementos. Todas estas observaciones permitieron realizar inferencias respecto de dimensión histórica y de las relaciones internas de los significantes llevando con ello el análisis a un nivel mayor de profundidad. En este “segundo nivel de análisis” se siguieron los lineamientos planteados por Roland Barthes en su *análisis estructural del discurso*.

²² La *producción de los datos* con el *análisis* se desarrollaron en un ejercicio de carácter circular, puesto que la elaboración de las matrices implicaba ir codificando la información a medida que iba siendo observada.

El análisis de discurso propuesto por este autor (basado en la semiótica) implica dos operaciones básicas: recorte y ensamblaje. Para esto, se debe “localizar y señalar las unidades significativas principales, que son las que articulan el significado del texto, a través de una macrosegmentación del mismo” (Alonso y Fernández, 2006, p. 16). Siguiendo esta idea, se buscaron en cada filme los principales <<núcleos de sentido>> que refirieran al significante Valparaíso (escenas e imágenes que significan con mayor intensidad a la ciudad), separando cada núcleo de sus contextos de enunciación (la totalidad de cada película), para ser puestos en relación como parte de un mismo *magma de significaciones imaginarias sociales*. De acuerdo a esto, se ha desarrollado el análisis a través de núcleos temáticos que van hilvanando lentamente *una* ruta al imaginario fílmico de Valparaíso. El énfasis está puesto en desarrollar un análisis relacional que permita una mirada transversal (al conjunto de los filmes) y longitudinal (a sus relaciones temporales).

3.5 Calidad del diseño

Para asegurar la calidad del diseño se recurrió a dos criterios destacados por Valles (1997): la *credibilidad* y la *dependibilidad* (o *confiabilidad*). El primero hace referencia al conjunto de *recursos técnicos* utilizados y que en este caso se relacionan con la sistematización del trabajo analítico a través de la utilización de dos matrices de análisis, y con la realización de discusiones sobre los hallazgos con investigadores experimentados de manera que los posibles sesgos generados por un trabajo individual sean evidenciados y corregidos.

El segundo criterio (*dependibilidad o confiabilidad*), hace referencia a transparentar el proceso de investigación para otorgarle mayor *confiabilidad* (Valles, 1997). Siguiendo esta idea, se han adjuntado a modo de anexos las matrices de análisis con toda la información sistematizada.

Capítulo 4. Análisis

4.1 Presentación de los filmes

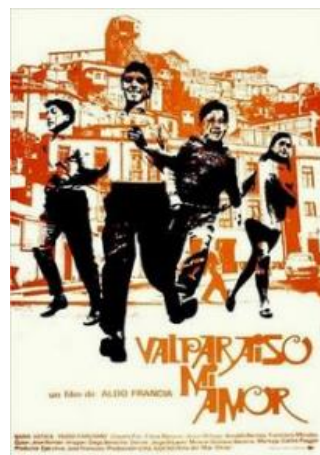
Valparaíso mi amor (1969)

Largometraje / 87 min. / 35 mm / Blanco y negro

Director: Aldo Francia (ópera prima)

Sinopsis: La historia, inspirada en hechos aparecidos en la prensa porteña, trata de un hombre cesante, inmigrante del campo, que es encarcelado por robar ganado (para alimentar a su familia). La película comienza con la persecución de los niños y la aprehensión, condena y encarcelación del padre. Luego, vemos el devenir trágico de cada uno de sus hijos. Marcelo, el menor, muere. Antonia, la única mujer, se transforma en prostituta. Ricardo y Chirigua de 14 y 11 años respectivamente, se

Ilustración 6.



Fuente: www.cinechile.cl

Ilustración 7

Ya no basta con rezar (1972)

Largometraje / 80 min. / 35 mm / Color

Director: Aldo Francia (segundo filme).

Sinopsis: La película, ambientada algunos años previos al triunfo de la Unidad Popular, retrata el proceso interno de un sacerdote católico que, tras evidenciar los agudos contrastes sociales, las injusticias cometidas contra la clase trabajadora y la complicidad que mantiene la jerarquía eclesiástica con las elites, decide emprender por su cuenta el cambio social.



Fuente: www.cinechile.cl

El último grumete (1983)

Largometraje / 106 min. / 35 mm / Color

Director: Jorge López (ópera prima).

Sinopsis: Basada libremente en la novela *El último grumete de la Baquedano* de Francisco Coloane, la película narra la historia de un joven porteño, hijo de un marino fallecido, que decide subirse como

Ilustración 8



Fuente: www.cinechile.cl

polizón en “La Baquedano” (buque escuela de la armada chilena), para ir al extremo sur del país en busca de noticias de su hermano desaparecido luego que se el de Valparaíso años atrás.

Ilustración 9

Las tres coronas del marinero (1983)

Largometraje / 117 min. / 35 mm / Color

Director: Raúl Ruiz (vigésimo segundo filme).

Sinopsis: La película comienza con una situación: un estudiante debe salir de Francia porque ha cometido un asesinato, un marinero le ofrece su puesto en un buque mercante que está por zarpar, a cambio de que escuche su historia, motor central de la película. Sin embargo, esta historia, poblada de múltiples relatos, va de un lugar a otro, de un tiempo a otro, no tiene un orden lógico, ni un argumento central claro. Lo único que se distingue en el entramado de recuerdos, sentimientos e historias de vida del marinero porteño, es que este comienza su historia cuando zarpa desde Valparaíso, al que posteriormente retorna.



Fuente:
<http://www.otraparte.org/actividades/cine/coronas-marinero.html>

Consuelo, una ilusión (1989)

Largometraje / 95 min. / 35 mm / Color

Director: Luis Vera (segundo filme)

Sinopsis: La película retrata el regreso a Chile, un par de años antes del término de la dictadura, de un exiliado político en Suecia, quien vuelve en busca del reencuentro con su familia, sus amigos de barrio, su ciudad (Valparaíso) y su gran amor, Consuelo.

Ilustración 10



Fuente:
www.cinechile.cl

La luna en el espejo (1990)

Largometraje / 70 min. / 35 mm / Color

Director: Silvio Caiozzi (quinto filme).

Sinopsis: En Valparaíso, Don Arnaldo, un viejo marino, vive enfermo, encerrado y enojado porque su casa no tiene vista al mar. Con él vive su hijo, el Gordo, quien se desvive a su servicio. La película transcurre en la cotidianeidad de los personajes, en donde el viejo controla todo lo que sucede en su casa a través de múltiples espejos que pueblan el hogar.

Ilustración 11



Fuente:
www.cinechile.cl

Amelia López O'Neill (1990)

Largometraje / 94 min. / 35 mm / Color

Directora: Valeria Sarmiento (primer largometraje de ficción filmado en Chile).

Sinopsis: Dos personajes se encuentran en un bar de Valparaíso: un periodista que ha escrito un artículo sobre la vida de Amelia López

O'Neill después de su muerte, e Igor, un ladrón prestidigitador que ha conocido muy bien esta mujer (hija de una familia de “alta alcurnia” porteña) y que desea rectificar la imagen de Amelia ensuciada por una reputación de mujer fácil. La película es pues, la narración realizada por Igor sobre la verdadera historia de amor de Amelia y sus consecuencias

Ilustración 12



Fuente: www.cinechile.cl

Amnesia (1994)

Largometraje / 90 min. / 35 mm / Color

Director: Gonzalo Justiniano (quinto filme).

Sinopsis: Algunos años después de terminada la dictadura militar en Chile, se encuentran en Valparaíso, dos ex militares que habían servido juntos en un campo de concentración en el desierto de atacama: Ramírez, un soldado raso, y Zúñiga, su cruel superior que lo obligó a asesinar a unos presos políticos, sucesos que le dejaron una conciencia atormentada, y que marcarán el devenir del re-encuentro de ambos.

Ilustración 13



Fuente: www.cinechile.cl

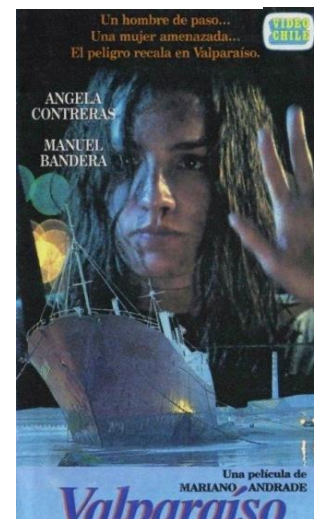
Valparaíso (1994)

Largometraje / 85 min. / 35 mm / Color

Director: Mariano Andrade (ópera prima)

Sinopsis: La película, basada en hechos reales que aparecieron en la prensa chilena y española, trata sobre la búsqueda del hijo de Marcela (joven porteña a la que una mafia dedicada al tráfico niños recién nacidos le ha robado su hijo) con ayuda de Javier (marino español de paso por el puerto de Valparaíso), con el desarrollo paralelo de dos historias: la de un romance entre un amigo de

Ilustración 14



Fuente: www.cinechile.cl

Javier y una mujer porteña, y las andanzas de tres niños de la calle.

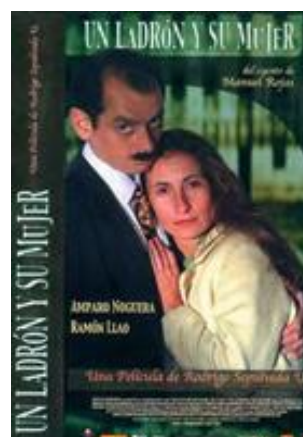
Un ladrón y su mujer (2001)

Largometraje / 80 min. / 35 mm / Color

Director: Rodrigo Sepúlveda (ópera prima).

Sinopsis: Esta película, ambientada en los años 50, está basada en el cuento de Manuel rojas del mismo nombre. La historia retrata a Francisco Córdoba, un ladrón porteño que es sorprendido robando un maletín en una estación de trenes en el sur de Chile. Es encarcelado y rápidamente se transforma, gracias a su simpatía, en un personaje popular en el recinto. Su mujer, Ana, viaja para visitarlo justo el día anterior a una fuga que tenían preparada otros presos. Córdoba con la ayuda de dos compañeros de celda huye por los bosques. Al final Ana y Francisco se encuentran en el tren que viaja de vuelta a Valparaíso.

Ilustración 15



Fuente:
www.cinechile.cl

B-Happy (2004)

Largometraje / 91 min. / 35 mm / Color

Director: Gonzalo Justiniano (octavo filme)

Sinopsis: Katy es una adolescente que vive con su madre y hermano mayor en un pequeño pueblo cercano a Valparaíso. La historia relata un fragmento de su vida, marcada por la ausencia de su padre (quien cumple condena por múltiples robos), por la repentina muerte de su madre y el posterior abandono de su hermano. Sola, Katy se va al puerto de Valparaíso en busca de su destino.

Ilustración 16



Fuente:
www.cinechile.cl

Fuga (2006)

Largometraje / 110 min. / 35 mm / Color

Director: Pablo Larraín (ópera prima).

Sinopsis: La historia trata de un músico (Eliseo Montalbán) que de niño es testigo del asesinato de su hermana sobre un piano. Eliseo se transforma en un músico obsesionado y mentalmente perturbado por la melodía que se compuso accidentalmente en el

Ilustración 17



Fuente:
www.cinechile.cl

asesinato de su hermana. Justo en el momento en que consagraría su carrera como compositor y director, y producto de una crisis, es internado en un psiquiátrico (del cual escapa para refugiarse en Valparaíso). Años después, un músico argentino busca rescatar esa melodía, para lo cual se embarca en la tarea de encontrar a Eliseo en el Puerto, y lograr que este complete la melodía inconclusa.

Padre Nuestro (2006)

Largometraje / 100 min. / HD. Distribución 35 mm / Color

Director: Rodrigo Sepúlveda (segundo filme)

Sinopsis: Caco, un hombre vividor de avanzada edad se encuentra en un hospital de Viña del mar viviendo sus últimos días. Bajo su llamado imperativo, sus hijos (Pedro, Meche y Roberto) viajan de Santiago a verlo, y en un momento de descuido, decide fugarse del hospital para pasar su última noche en la bohemia de Valparaíso, y en el intertanto, volver a reunir a su familia.

Ilustración 18



Fuente:
www.cinechile.cl

Pretendiendo (2006)

Largometraje / 108 min. / HD. Distribución 35 mm / Color

Director: Claudio Dabed (ópera prima).

Sinopsis: La historia trata de Amanda, una atractiva profesional mexicana que vive en Santiago, pero que después de ser traicionada por su pareja y despedida en su trabajo decide mudarse a Valparaíso y empezar una nueva vida, ahora disfrazada de una mujer fea.

Ilustración 19



Fuente:
www.cinechile.cl

El Brindis (2008)

Largometraje / 100 min. / Súper 16 mm, distribución 35 mm / Color

Director: Shai Agosin (ópera prima).

Sinopsis: Emilia, una fotógrafa mexicana, es invitada a Valparaíso por su padre (Isidoro, un hombre de avanzada edad al

Ilustración 20



Fuente: www.cinechile.cl

que apenas ha visto en su vida), para que lo acompañe en un momento de transición: la celebración de su Bar Mitzva. En este viaje Emilia conoce a su lejana familia chilena y a David, el rabino de la comunidad judía porteña, guía y amigo de su padre.

Mejor no fumes (2011)²³

Largometraje / 70 min. / HD / Color /

Director: Daniel Peralta (ópera prima).

Un joven que vive y trabaja en Valparaíso busca superar una ruptura sentimental. Vemos en el filme su vida cotidiana en un momento de crisis interna.

Ilustración 21



Fuente: www.cinechile.cl

4.2 Preámbulo sobre el imaginario fílmico de Valparaíso

Cada película, en el desarrollo de su relato permite entrever fragmentos de la ciudad: algunas calles, casas, plazas o personajes. Estas vistas van caracterizando el espacio urbano, relacionándolo con la trama narrativa de diferentes maneras, permitiendo al espectador reconstruir espacialmente esa narrativa, en este caso, la ciudad de Valparaíso. En general, podemos notar que el “utilizar” una ciudad real como lugar donde acontece la historia sirve como contexto espacial y como soporte de realidad del relato. Como se ha planteado en el diseño metodológico, la totalidad de las películas seleccionadas para el análisis han sido filmadas en Valparaíso conservando a la ciudad como tal, es decir, no sólo utilizan la ciudad como espacio físico, sino que también simbólico, ya que con el solo hecho de nombrar o identificar la ciudad como Valparaíso, se le adscribe al espacio (ahora) fílmico un cúmulo de significaciones imaginarias adosadas al imaginario de ciudad instituido a lo largo de los años.

²³Cabe advertir que dado que la tesis comenzó a realizarse el 2009, *Mejor no fumes* (Peralta, 2011) estaba ausente en la muestra inicial. Integrada tardíamente al universo empírico, esta película es la única (del total de los filmes analizados), que por motivos de tiempo y disponibilidad, no fue posible de obtener. Como sólo se tuvo la oportunidad verla en una oportunidad (en una exhibición pública), no está presente en la segunda Matriz (Anexo 3), ni se incorporan fotogramas.

De aquí que no resulte sorprendente que varias de las imágenes y elementos que se muestran de la ciudad sean recurrentes en las películas. Cabe destacar que con esto no se hace referencia sólo a imágenes de calles o edificios históricos, sino que también a personajes, modos de convivencia y formas de habitar el espacio urbano, “elementos” descriptores del espacio urbano muchas veces reiterados en los filmes a través del tiempo. Pero más allá de la especificidad de los elementos presentes en las películas, existe en cada película una significación general de la ciudad que varía considerablemente en intensidades e intenciones. La intensidad refiere a la cantidad de lugares (propios) de la ciudad que se muestren, a la forma como se nombre o presente la ciudad, y en definitiva, a los vínculos que entreteja la trama narrativa con la ciudad. Las intenciones por su parte nos remiten a una valoración afectiva o emotiva respecto de la ciudad y sus implicancias. Así, en el conjunto de los filmes analizados se han encontrado variaciones considerables en la relevancia que la ciudad adquiere en relación a la historia o simplemente en las imágenes. Si bien en todos los casos *Valparaíso* aparece, y en tanto tal, se significa, se puede notar que algunos filmes se relacionan con la ciudad con tal intensidad, que cuesta imaginar esa misma historia (y esos mismos personajes) en otro lugar, así como también hay varias historias y personajes que podrían perfectamente ser y suceder en cualquier otro lugar.

Nos embarcaremos entonces en la tarea de recorrer el camino imaginario que trazan los filmes, aunque hay que aclarar: la ruta lineal es imposible. El objetivo de delinear los contornos del Valparaíso fílmico ha sido conducido a través de la ruta emergente que sugieren los *magma de significaciones imaginarias sociales* (y de mi propia lectura de ellos por cierto). Esta ruta, lejos de linealidad, ha implicado conformar nodos temáticos que transitan por diferentes niveles de abstracción. Veamos entonces estos segmentos temáticos que aparecen al poner los filmes en diálogo o en simple relación.

4.3 Urbanidad porteña

Louis Wirth define la ciudad como “un establecimiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos” (Wirth L. , 2005, pág. 4); en definitiva la ciudad implica diversidad de individuos que desarrollan una manera de organizar socialmente el espacio. Siguiendo esta definición, la urbanidad o el urbanismo se comprenderá aquí en su significación más amplia, es decir, como el modo de vida característico que se da en las ciudades.

El espacio macro social territorializado (lo urbano), puede ser dividido a grandes rasgos en espacios públicos y espacios privados. Estos espacios cotidianamente se definen por contraposición, lo “público” es asociado con lo abierto, lo colectivo y lo común, y lo privado generalmente se asocia con lo cerrado y lo particular. Para los motivos del análisis se considera como espacios privados la interioridad de los hogares y como espacios públicos todo lo que comprende el exterior de las viviendas. Considerando que en los espacios privados se desarrolla principalmente (si no exclusivamente) la intimidad e interioridad de los personajes, se ha decidido centrar la atención en los espacios en donde la ciudad aparece, adquiriendo a ratos mayor relevancia que los personajes, es decir, en los espacios públicos.

4.3.1 Vistas (*de la ciudad, a la ciudad*)

La arquitectura es quizás la característica urbana de la ciudad de Valparaíso más destacada y valorada, por ello no debiera llamar la atención que las calles interiores, la fachadas e interiores de las casas, los contornos de las casas en los cerros y las vistas panorámicas desde los cerros y hacia los cerros (y su poblamiento), sean los motivos más repetitivos en las tomas de presentación de la ciudad. Con estas tomas de *presentación de la ciudad*, me refiero a las escenas en que se muestran partes o vistas de la ciudad sin la acción de los personajes protagónicos, sino más bien como imágenes del ambiente en el cual se desarrolla la historia (generalmente aparecen al comienzo de los filmes o cuando la ciudad aparecer por primera vez). Estas escenas funcionan como imágenes de contextualización de la

trama narrativa, dándonos pistas claves respecto de la mirada que de la ciudad se ofrece en cada película.

El atractivo que sienten los cineastas por la fisonomía de la ciudad es evidente; en prácticamente todas las películas aparecen vistas panorámicas de la ciudad que muestran el contorno de los cerros y la bahía, como la imagen expuesta a continuación²⁴.

Ilustración 22. Panorámica de la ciudad



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Valparaíso* (Andrade, 1994)

En estas tomas, la distancia con que se mira la ciudad posibilita una perspectiva de conjunto. Esta vista muestra un todo integrado, situando el relato en un lugar particular y reconocible del cual luego o antes recorrimos fragmentos. Esta imagen (de los cerros y la bahía) es la más amplia y una de las más fuertes (por su reiterativa aparición en los filmes) en la función de contextualizar el relato, así como también en la de dar un respiro a la trama, puesto que para tener esta visión panorámica, siempre se debe detener por unos segundos la acción de los personajes, para posicionarnos como observadores omniscientes de una ciudad que se escucha tras esa imagen de la quietud de sus construcciones.

En una escala intermedia nos encontramos con partes de la ciudad: el Borde Costero, el Plan y los Cerros. En esta triada geográfica se reparten los lugares de hábitat y transporte de Valparaíso. No todos los lugares aparecen en todos los filmes, pero muchos se repiten las vistas y visitas²⁵.

²⁴ De todos los filmes analizados, sólo en *Amnesia* (Justiniano, 1994) no aparece esta panorámica.

²⁵ Para tener una idea de los lugares y su aparición, ver Anexo 3 Segunda Matriz de análisis (p. 211).

Considerando los lugares aparecidos en los filmes se puede conformar una especie de cartografía fílmica. De acuerdo a esta, el Valparaíso imaginario va de este a oeste, de la copa de los Cerros hasta el infinito del mar, y de sur a norte, desde el Borde Costero de Playa Ancha hasta el Cap Ducal, en una longitudinal que desborda sus límites políticos. Curiosamente aparece con recurrencia el Cap Ducal como lugar de encuentro.

Ilustración 23. Cap Ducal



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *Consuelo* (Vera, 1989), *Valparaíso* (Andrade, 1994), *Padre Nuestro* (Sepúlveda, 2006).

Este gran edificio con forma de barco, si bien está ubicado en la vecina ciudad de Viña del mar, aparece en los relatos sin ser presentada la ciudad (Viña del mar), por lo que en la lectura de los filmes, puede considerarse como una extensión de Valparaíso²⁶.

Ilustración 24. Imágenes de la cotidianeidad porteña



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *Ya no basta con rezar* (Francia, 1972), *Consuelo* (Vera, 1989) y *Valparaíso* (Andrade, 1994).

Pero es adentro de la ciudad, en la vida de los Cerros en donde nos topamos con las imágenes más recurrentes de la urbanidad porteña, imágenes que se reiteran con el pasar de los años en diferentes filmes: ropa colgando,

Las imágenes que se muestran durante el análisis, como la recién expuesta, son fotogramas “tomados” desde los propios filmes con el fin de ilustrar las ideas expuestas. Todas las imágenes son citadas en sus fuentes. Cuando se exponen varios fotogramas de una misma escena son puestos en orden de aparición (salvo algunas excepciones que están indicadas).

gente asomada por las ventanas, perros y los gatos callejeros. Estas imágenes de la cotidianeidad, se pueden distinguir como una parte sustancial del imaginario urbano instituido de Valparaíso. Estas miradas al interior de la ciudad, hacia las calles y casas, sugieren siempre el tema de la habitabilidad de estos espacios y de la ciudad en general. Así por ejemplo, se pueden ver las imágenes de la gente asomada por las ventanas como una forma de habitar el espacio urbano a través de la mirada; desde la ventana se abre siempre la relación con la ciudad como conjunto, puesto que aunque la vista sea hacia el interior (de calles y casas) y no a la bahía y los Cerros, las ventanas aparecen siempre como una apertura, como una posibilidad de mirar la vida que transcurre fuera y de relacionarse con ella; en definitiva, como un escape a la soledad.

Esta pequeña reflexión inaugura un tema clave respecto de la ciudad y su imaginario filmico, que más allá de una imagen fotográfica, refiere a una “forma de vida”. Pasemos entonces de la imagen “externa” de la ciudad, a su dinámica interna, a ver cómo se muestra la interacción social en los diferentes espacios de la ciudad.

4.3.2 *Espacios públicos*

Según Fernando Carrión (2007) hay cuatro condiciones que definen al espacio público: lo *simbólico*, lo *simbiótico*, el *intercambio* y lo *cívico*. Estas condiciones dan pistas para observar distintos tipos de relaciones socio-espaciales. De acuerdo a este autor, lo *simbólico* tiene relación con la pertenencia y la función que se cumpla en el lugar, estando directamente relacionado con la construcción de identidad en el espacio. Lo *simbiótico* refiere a las relaciones que se producen y diversifican en este espacio, siendo significados como espacios de encuentro, de socialización y de alteridad, es decir, de integración social (Carrión, 2007). Luego está el *intercambio*, ya sea de bienes (por ejemplo en ferias y mercados), de servicios (comercio), de información (museos) o de comunicación (publicidad, propaganda), y por último, pero no por ello menos importante, el espacio público es definido por el *civismo*, en tanto espacio donde se juega la construcción de ciudadanía.

Vinculando estas condiciones con lo presentado en los filmes, se puede constatar que en el Plan de la ciudad se encuentran condensados espacios públicos caracterizados principalmente por el *intercambio* y el *civismo*: las calles, las ferias, los mercados, la bohemia, el comercio, el puerto, las plazas, el Borde Costero y las instituciones.

Las películas muestran el Plan de Valparaíso como su núcleo urbano por excelencia, en tanto lugar de encuentro de la diversidad y de intercambios, respondiendo casi exclusivamente a lo colectivo y manifiesto. Ahí están los recursos y las fuentes de subsistencia, los lugares de abastecimiento y diversión. Se podría decir que el “Valparaíso filmico” reproduce la urbanidad del “Valparaíso histórico” en donde el Plan “concentra el 80% de las actividades productoras de bienes y servicios de la ciudad y el 5% de la población residente” (Fadda y Cortés, 2007). Esta “actividad productora” es retratada en los filmes principalmente a través de ferias, mercados, restaurantes y bares, espacios de comercio e intercambio reiterados y puestos en valor a través de algunos filmes.

La feria y el mercado, presentes en tanto centros de abastecimiento cotidiano de la población porteña, aparecen con una continuidad curiosa en el imaginario fílmico. En los primeros filmes está presente exclusivamente la feria de la Avenida Argentina; bullente de vida la vemos en *Valparaíso mi amor*, *Ya no basta con Rezar* y *Consuelo*, y luego, en los filmes de los años venideros sólo encontramos al mercado como lugar de abastecimiento, en algunos casos es el Mercado Puerto (*La luna en el espejo* y *Amnesia*), en otros casos, el Mercado Cardonal (*Valparaíso* y *B-Happy*). Si bien son espacios diferentes, se puede observar una continuidad en lo que respecta a la sociabilidad de estos lugares. En ellos se congrega diversidad social (en edades y estratos socioeconómicos) y se desarrolla una interacción que generalmente deriva en relación. Ferias y mercados aparecen como espacios en donde la población se concentra pero se mueve con soltura, en donde la movilidad y la interacción social llenan el espacio de vida.

Las escenas de ferias y mercados mostradas en los distintos filmes se caracterizan por su realismo: los alimentos se pregonan y los caseros se conocen. Estas imágenes me llevan a reflexionar en la tesis de Gabriel Salazar (2003) según la cual en ciertos espacios de las

ciudades se fue configurando una especial disposición de resistencia frente a los poderes instituidos. Estos espacios, que en la actualidad son identificados en ferias libres, mercados, ramadas y festividades populares, son definidos por Salazar como espacios residuales de soberanía ciudadana²⁷.

Estas resistencias se observan en nuestro caso en una doble circulación entre lo formal y lo informal, puesto que si bien son lugares comerciales establecidos, o regularmente establecidos como el caso de la feria, son espacios en donde se congregan y proliferan variados tipos de economía informal (como vendedores ambulantes, artistas callejeros y ayudantes esporádicos²⁸). Otro elemento significativo en este sentido son los particulares modos de relación que se establecen entre vendedores y compradores, marcadas en algunos casos por la calidez y la cercanía. En la mayoría de las apariciones, aunque rápidas, se deja entrever una relación que va más allá de un vínculo contractual e impersonal, en donde el reconocimiento del otro es clave. De esta manera, alejándose de la mera función de *intercambio*, estos espacios en los que confluyen y se relacionan con cercanía y transversalidad grupos y personas (de diferentes edades y estratos sociales), dan cuenta más bien de las funciones *simbiótica* y *cívica*. Con especial nitidez se puede observar estos significantes en las películas de Gonzalo Justiniano.

²⁷ Salazar (2003) plantea que el ágora o foro de la época clásica representan el esplendor de la soberanía ciudadana. Con su lógica participativa, el ágora era de donde emergía el verdadero y legítimo poder; donde se demostraba la identidad social, política y cultural de los ciudadanos de la época. Este poder popular emanado de reuniones abiertas en espacios públicos, fue poco a poco mermado por un poder que progresivamente se centralizó en gobernantes e instituciones nacionales, coartando con ello las soberanías locales, su mantención y desarrollo. En el caso de Chile, Salazar identifica “soberanías residuales” que “fueron creando por doquier, por impulso propio y especificad funcional, sus propios espacios públicos” (Salazar, 2003, p.24). Salazar identifica estos espacios en las dinámicas de las chinganas, fiestas de la trilla y vendimia, festividades sagradas, y en la actualidad en ferias libres y mercados.

²⁸ Como vemos en *Valparaíso mi amor* en donde los niños bajan a la feria en busca de trabajo: los niños mayores se ofrecen como ayudantes a los feriantes (estrategia que no da buenos resultados) y luego a las clientas, para ayudarlas a cargar sus bolsas (estrategia exitosa). La niña y el menor se mueven por la ciudad (por la feria y los troleys) cantando a cambio de algunas monedas.

Ilustración 25. El Mercado en *Amnesia*



La primera imagen con la que comienza *Amnesia* es con una pila de pescados en las afueras del Mercado Puerto, luego aparece la pareja de protagonistas recorriendo el lugar, cuando se acercan al puesto de pescado, la mujer dice: *una corvina, la mejor que tenga. Esta noche es muy importante para nosotros, es nuestro aniversario.*

Esta es la mejor que tengo, responde el vendedor:

Luego, la mujer se da vuelta y le dice a su esposo mientras le pasa un listado: *vaya a comprarme las verduras.* El hombre se va, luego el vendedor se acerca a la mujer diciendo: *se ve mejor el caballero, ahora anda solo.*

Esta primera escena del filme da cuenta de una relación de largo plazo entre los protagonistas y el vendedor de pescados, en donde la cercanía y reconocimiento se hacen patentes.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de *Amnesia* (Justiniano, 1994)

Ilustración 26. El Mercado en *B-Happy*



Luego de que Katy (la joven protagonista de *B-Happy*) pasara su primera noche en Valparaíso, durmiendo sola en los botes del puerto, "Nina", un travesti que habita en un bote abandonado, la despierta: *buenos días vecina, ¿cómo amaneció? La invito a tomar desayuno.* Para luego encaminarse al mercado en donde Nina pasa saludando a los vendedores: *buenos días chiquillos, llegué!...Luchita tanto tiempo! Viste que te llegaron las paltas niña?* Luego presenta a Katy: *mi hija...- Ahonde la vista po china!* Le responde con simpatía la "luchita". Nuevamente Justiniano expone esta particular forma de relación entre los vendedores del mercado y sus clientes, en donde la soltura y confianza marcan la pauta de sociabilidad.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de *B-Happy* (Justiniano, 2004)

Contrasta fuertemente en el plano simbólico los espacios públicos de ferias y mercados con el de los supermercados. En *Mejor no fumes* (2011), última película filmada en Valparaíso, aparece como lugar cotidiano de abastecimiento de los porteños un gran supermercado de una cadena nacional (Jumbo). Por un lado llama la atención que siendo los supermercados un lugar integrado hace ya varias décadas en la cotidianeidad de muchos

porteños, haya tomado un tiempo curiosamente largo en emerger en el imaginario fílmico. Por otro lado, se ve cómo nuevos significantes emergen en el imaginario porteño de la mano con este espacio característico de nuestros tiempos (en tanto lugar cotidiano para la mayoría que habita en las ciudades).

El capitalismo en su fase de consumo trae este espacio que puede comprenderse dentro de la noción de no-lugar desarrollada por Marc Augé (1998). En un contexto que define como “sobremoderno”, Augé destaca la creciente presencia de estos espacios (no-lugares) que privilegian la transitoriedad por sobre la permanencia, y que se constituyen despojados de las expresiones simbólicas de la identidad, las relaciones o la historia. Estos no-lugares toleran la permanencia física de extraños, pero anulan toda subjetividad idiosincrásica, de acuerdo a lo cual sus residentes temporarios deben seguir un mismo patrón de conducta (legible para todos), borrando en cierta medida la “variabilidad” del espacio dada por el cambio constante de sus “pasajeros”. Ejemplos de estos espacios son aeropuertos, carreteras, ascensores y supermercados. El supermercado es un espacio que contiene implícitamente las ideas bases de la modernidad, el orden y la racionalidad instrumental. Ordenado lógicamente, el supermercado funciona bajo la lógica del autoservicio, en donde el impacto de la imagen es el principal mecanismo de incitación al consumo, a diferencia del pregón como es en el caso de la feria y el mercado. Contrastando con la apertura, la densidad y el flujo presentes en la feria y el mercado, el supermercado, en tanto espacio cerrado, pulcro y estable (desde su luminosidad hasta sus horarios), incorpora al imaginario fílmico porteño un nuevo significativo, sutil, por lo cotidiano de este espacio hoy, pero radical, en tanto pone en pantalla un significativo de la época actual (“sobremoderna”, “posmoderna”, “moderna tardía” o como quiera llamarse), elemento inédito hasta la fecha en el imaginario fílmico porteño.

4.3.3 La vida en los Cerros

En los Cerros se concentran los hogares. Tanto en el “Valparaíso histórico” como en el “Valparaíso filmico” aquí es donde vive la mayoría de la población²⁹. En los Cerros se genera un tipo diferente de espacios públicos y sociabilidad, marcada esta vez por la relación geografía/arquitectura: proximidad de los hogares, relaciones de altura y carencia de patio en la mayoría de las casas.

En los Cerros aparece un tipo de espacio público que se vincula estrechamente a las funciones *simbólicas* y *simbióticas*: los barrios. En los filmes, las calles de los Cerros aparecen con vitalidad como espacios relacionales, donde los vecinos se encuentran, los niños juegan y socializan. Este espacio local y vincular emerge como un eje clave en el imaginario fílmico porteño en tanto lugar de socialización primaria, forjador de lazos sociales con los otros y con la ciudad.

El barrio comprendido como el “arte de coexistir con interlocutores (vecinos, comerciantes) a los que nos liga el hecho concreto, pero esencial, de la proximidad y la repetición” (Mayol, 1999, p. 6), es un elemento relevante en los filmes desde *Valparaíso mi amor* hasta *Amelia López O’Neill*. En estos filmes el barrio aparece constantemente nombrado y/o mostrado en lo que respecta al habitar urbano. Cuando es motivo de enunciación prácticamente siempre se significa de manera positiva.

Pero ahondemos un poco más en este concepto. Los elementos prácticos que se conjugan en la conformación de los barrios según Mayol son: “la fijeza del hábitat de los usuarios, la costumbre recíproca derivada de la vecindad, los procesos de reconocimiento- de identificación- que ocupan su sitio gracias a la proximidad, a la coexistencia concreta sobre un mismo territorio” (Mayol, 1999, p. 8).

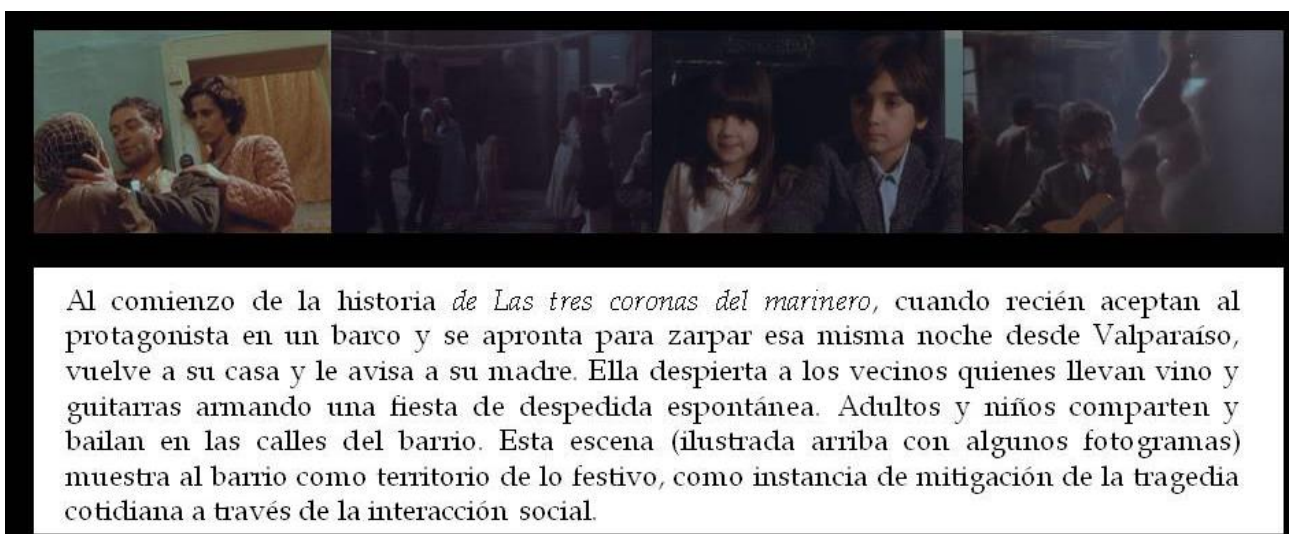
La relación público/privado juega aquí un rol clave, pues es en base a esta díada que el barrio encuentra una definición. Sin oponerse, estos dos extremos entablan en este espacio una relación de continuidad, en palabras de Mayol, “debido a su uso habitual, el barrio puede

²⁹ Del total de filmes analizados sólo un personaje- Don Isidoro (de *El Brindis*)- vive en el Plan.

considerarse como la privatización progresiva del espacio público” (Mayol, 1999, p. 10). Concordantemente con esta idea, el barrio aparece en los filmes como un espacio intermedio entre lo público y lo privado (representado por el interior de las viviendas), en tanto porción de la ciudad conocida y cotidianamente transitada y/o habitada.

En concreto, el barrio se evidencia en las películas, además de algunas referencias directas, en la ocupación recreativa de las calles aledañas a la vivienda y, sobre todo, en la interacción social que se da en este espacio, apareciendo como un lugar de reconocimiento social de gran relevancia³⁰.

Ilustración 27. Vida de barrio en *Las tres coronas del marinero*.



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme: *Las tres coronas del marinero* (Ruiz, 1983)

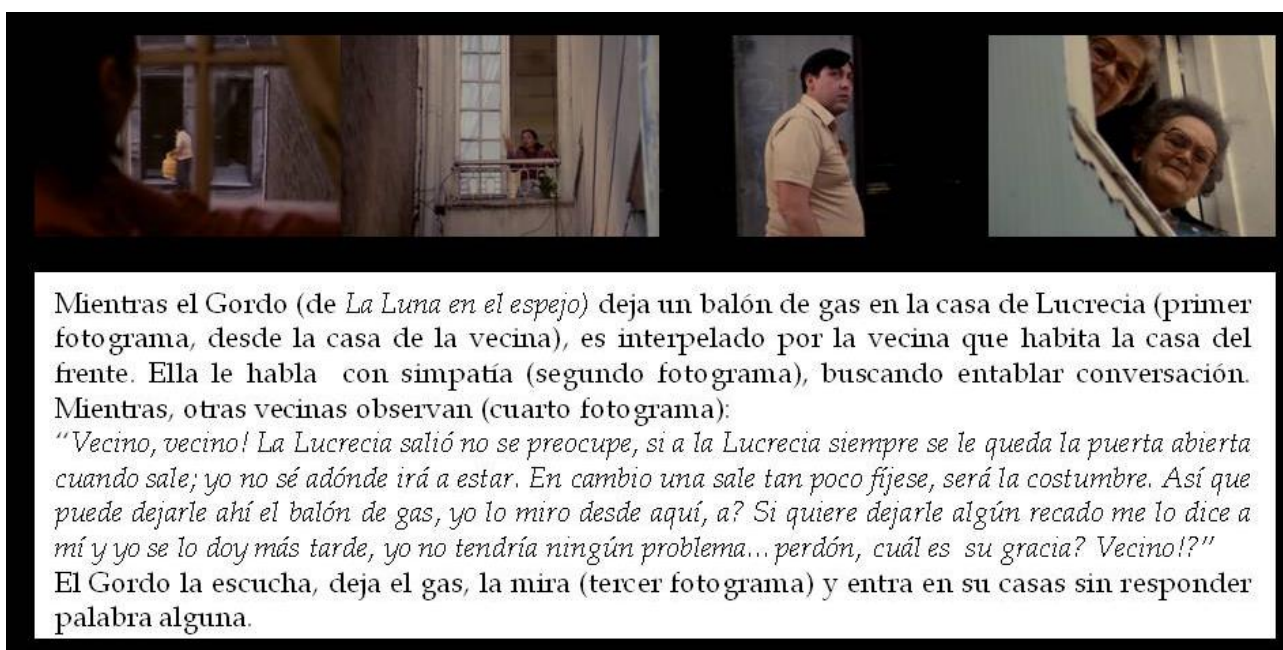
Respecto del barrio, *La Luna en el espejo* entrega mucha información, retrata fragmentos del mundo interior de los Cerros y aspectos de la vida de barrio con gran autenticidad. Sin ir más lejos, su historia trata, de manera muy intimista, sobre la relación de dos vecinos: el Gordo y la Lucrecia (y de éstos con su entorno, a pesar de que salen poco).

Varias escenas dan cuenta de la diversidad de lazos y relaciones sociales que se entablan en territorio barrial. Los niños jugando a la pelota en la calle (Ilustración 31), la vecina de enfrente intentando conversar con el Gordo (Ilustración 28) o Lucrecia excusándose

³⁰ Cuando se dice “referencias directas”, se está aludiendo a los diálogos de los filmes, en los cuales los personajes reconocen la existencia de barrios a través del uso del concepto, como en *Consuelo*, en donde Manuel (el protagonista) en el aeropuerto, recién llegado a Chile, lo primero que le pregunta a su familia es si irán directo a la casa, acotando: “tengo unas ganas de ver el barrio, de ver como está” (Vera, *Consuelo*, 1989).

de una invitación a comer en la casa del Gordo, por el “compromiso” de ir a jugar a las cartas con una vecina amiga.

Ilustración 28. Relaciones vecinales



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme: *La Luna en el espejo* (Caiozzi, 1990)

Respecto de esta última situación (Ilustración 28), vale la pena rescatar lo expuesto por Mayol:

“El chismorreo y la curiosidad son los impulsos intrínsecos absolutamente fundamentales en la práctica cotidiana del barrio: por una parte, alimentan la motivación de las relaciones de vecindad; por otro, sin cesar tienden a abolir lo que de extraño tenga el barrio” (Mayol, 1999, p. 17)

En el caso de Valparaíso, el chismorreo y la curiosidad se alimentan por las formas de la ciudad que aumentan el contacto: la estrechez de las calles, los trazados irregulares (muchas calles curvas y con distintas pendientes) y las relaciones de altura.

Los vecinos porteños se observan de diferentes maneras entre sí. En *La Luna en el espejo*, vemos cómo los vecinos pueden relacionarse desde el interior de sus propios hogares. Aquí la calle o el patio común se transforma en un lugar intermedio, un canal entre dos mundos privados.

Ilustración 29. El espacio intermedio



Vistas entre (desde y hacia) la casa del Gordo y la Lucrecia de *La Luna en el espejo*. A través de este espacio intermedio, en que cuelga su mundo privado (su ropa interior y de cama), se comunican los hogares. Hogares que curiosamente comparten entradas contiguas (primer fotograma de ilustración anterior).

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme: *La Luna en el espejo* (Caiozzi, 1990)

Se puede observar también que los vecinos son un elemento recurrente y relevante en el habitar porteño del Valparaíso de Aldo Francia. Especialmente en sus filmes el barrio aparece como un lugar de integración. Por ejemplo, vemos al principio de *Valparaíso mi amor* a un gran grupo de vecinos que aparecen cuando los niños son llevados por la policía hasta su hogar; los vecinos agrupados van a recibirlos y a reclamarle a la policía por el trato violento hacia los niños.

Ilustración 30. Convergencia vecinal



Escenas que acompañan los créditos de presentación de *Valparaíso mi amor*, luego de las primeras escenas en donde presenciamos la persecución policial de los niños por los bosques de la cima de los cerros de la ciudad.

¿Vive aquí Mario González? Preguntan los policías cuando llegan al hogar de los niños.

Oiga ¡y por qué los trae amarrados? Como si fueran animales, suéltelos! ¿Qué se creen que los chiquillos son huachos? Les reclama doña María. Luego vemos cómo los carabineros se llevan a Mario y sus hijos, mientras un gran grupo de vecinos los siguen reclamando (se escuchan diferentes voces).

- *¿Oiga qué está pasando aquí?*

- *Pacos desgraciados...*

- *¿Adónde se los llevan?*

- *Los pacos son unos desgraciaos oiga!*

- *Sirven pa' puro molestar a los pobres!*

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme: *Valparaíso mi amor* (Francia, 1969)

Con más fuerza aparece esta asociación en *Ya no basta con rezar*, en donde los vecinos de las partes altas de los Cerros, vinculados también en su calidad de obreros, se apoyan y organizan para alimentar a sus familias en períodos de huelga. En ambos filmes se evidencia aquello que los investigadores de la Escuela de Chicago observaron: las relaciones de solidaridad entre vecinos como un reducto de solidaridad dentro de la tendencia individualista de la gran ciudad (Bettin, 1982).

Otro tema a destacar en relación con el barrio es la segregación residencial. En términos generales, la segregación residencial puede definirse como “el grado de proximidad espacial o de aglomeración territorial de las familias pertenecientes a un mismo grupo social, sea que éste se defina en términos étnicos, etarios, de preferencias religiosas o socioeconómicos” (Sabatini, Cáceres, y Cerda, 2001, p.27)³¹. En el Valparaíso mostrado en las películas de Aldo Francia, en consonancia con el Valparaíso histórico, se observa una fuerte segregación residencial de carácter económico. En *Valparaíso mi amor* y en *Ya no basta con rezar* conocemos un Valparaíso estratificado, en donde la pobreza se acentúa a medida

³¹ Según los planteamientos de Sabatini, Cáceres y Cerda (2001) (quienes acotan la segregación en sus estudios a factores socioeconómicos), las ciudades chilenas y latinoamericanas en general se han caracterizado por poseer un patrón tradicional de segregación a gran escala representado por la forma de cono. De acuerdo a éste, las élites locales se fueron concentrando en una particular zona de crecimiento que une (en una dirección geográfica definida) el centro histórico con la periferia.

que se sube en altura. En las cimas de los Cerros se encuentra, con crudeza, la miseria de la ciudad. Sin embargo, es sólo en la filmografía de Francia en donde esta cuestión aparece visible y fuertemente significada, en el resto de los filmes esta problemática urbana es omitida.

Cabe destacar también, que si bien la segregación evidenciada en las dos películas de Aldo Francia, sólo lo vemos respecto de los barrios residenciales en los Cerros, ya que en ambos filmes los espacios públicos del Plan se caracterizan por formar un territorio común a todos los estratos socioeconómicos; en la feria, el mercado, los ascensores, el cementerio y las calles en general, constatamos una clara heterogeneidad social, cuestión que aparece de manera similar en prácticamente todos los filmes³².

La heterogeneidad de los espacios públicos de la ciudad aparece como uno de los atributos que el Valparaíso imaginado ha sabido mantener en el tiempo, a contrapelo de las tendencias de segregación socioeconómica que se viven con fuerza en la mayoría de las ciudades de Chile. Luis Vera, además de mostrar esta cuestión en su filme *Consuelo*, lo destaca con fuerza en su discurso *porteñista*³³:

“[...] eso lo sigue conservando, seguimos siendo 400.000 pelaos que nos encontramos en el colectivo, en el ascensor; es una ciudad muy democrática, una ciudad que me encanta, tenemos una gran posibilidad de convivencia a partir de una democracia de la convivencia, acá no hay bancos para ricos o para pobres, no hay malls para ricos o para pobres, porque acá confluyen todos, acá lo que nos junta es el Plan, nosotros vamos al Banco Estado o al Banco Santander, el empresario, el artista, el pescador, el vendedor callejero, y eso a mí me encanta, tú te tienes que subir al ascensor con el marino, el empresario, con el artista, con el vendedor callejero, y eso a mí me maravilla en un mundo tan segregado, sobre todo en un Chile que es un país muy segregado [...]” (Entrevista a Luis Vera, 2010).

Varios filmes re-crean esta característica de la ciudad destacada por Vera, principalmente en los espacios públicos. Se puede observar en *Consuelo*, *La Luna en el espejo* y *Amelia López O'Neill* cómo todas las clases sociales confluyen en el Plan de la ciudad. Esta última película tiene una escena que sugiere una ciudad con baja segregación. Al comienzo del filme, Amelia (protagonista e integrante de una de las familias acaudaladas del puerto) luego

³² En *Valparaíso mi amor* vemos con especial detalle esta heterogeneidad social en la interacción de los niños con señoras de clase social alta en la feria de la Avenida Argentina y en el Cementerio de Playa Ancha.

³³ Allan Browne Escobar plantea este concepto de *porteñismo* definiéndolo como “un estado del alma, pasión por la ciudad, amor a Valparaíso como puerto numen” (Browne, 2003, p.33). Se llama entonces *porteñista* el discurso de Luis Vera en tanto destaca su amor y pasión por la ciudad.

de deambular por la ciudad hasta el anochecer, entra en un bar para refugiarse de la lluvia. En este lugar de vida bohemia, se le acerca una mujer que comienza la siguiente conversación:

G: ¿Amelia López?

A: Sí

G: No creo que me reconozcas, hace diez años que no nos vemos, aunque yo de vez en cuando te veo en la calle. Mi madre vive cerca de tu casa.

A: Yo no lo recuerdo

G: Mi madre era la modista de la tuya, éramos amigas, y un buen día tu madre decidió que yo no era buena compañía para ti, tenías diez años” (Sarmiento, *Amelia López O'Neill*, 1990).

Luego de este encuentro, una bailarina de “boîte” y una mujer de familia “bien”, retoman la amistad interrumpida en su infancia. Este suceso, sumado a las omisiones que observamos respecto de la segregación residencial en las películas del 80 en adelante, sugiere que en el imaginario fílmico desarrollado después del cine de Aldo Francia, Valparaíso empieza un camino de resistencia imaginaria a la segregación, puesto que si bien aparecen diferentes estratos socioeconómicos en las películas de todas las épocas, los contrastes sociales dejan de ser evidentes, sobre todo porque aparecen con personajes secundarios o episódicos, y porque estos dejan de estar territorializados. Manteniéndonos en territorio imaginario, se puede constatar que (a excepción de las películas de Aldo Francia) el imaginario fílmico de Valparaíso tiende a concebir una ciudad con poca segregación residencial, especialmente a través de la idea de barrio; éste siempre aparece como un significante opuesto a la segregación, como un lugar de encuentro y reconocimiento.

“La vida de barrio en los cerros porteños era de amable convivencia entre las clases sociales y las distintas religiones y colonias que se entreveraban en sana tolerancia y camaradería. Teníamos amigos yugoslavos, ingleses o italianos, sin cuestionarnos la procedencia de las familias ni su origen. Tampoco era motivo de discriminación el que uno de nuestros amigos fuera luterano, anglicano o judío. Los barrios mezclaban familias de diversas culturas y en las calles o paseos convivíamos amparados por juegos en común” (Peña, 2006, p. 55).

Tal como describe Manuel Peña (uno de los cronistas contemporáneos de Valparaíso) en esta cita, los barrios de la ciudad suelen ser significados (entiéndase ahora esta significación como parte del *imaginario instituido* de la ciudad y no sólo fílmico) como espacios de sociabilidad, diversidad e integración.

4.3.4 La infancia en la ciudad

El barrio como espacio de re-conocimiento social es especialmente evidente en lo que respecta a los niños, puesto que aparecen en varios filmes como los principales usuarios y constructores de este espacio “intermedio”.

“La práctica del barrio es desde la infancia una técnica del reconocimiento del espacio en calidad de espacio social [... así...] el barrio se inscribe en la historia del sujeto como la marca de una pertenencia indeleble en la medida en que es la configuración inicial, el arquetipo de todo proceso de apropiación del espacio como lugar de la vida cotidiana pública” (Mayol, 1999, p. 11)

Tal como explica Pierre Mayol, el barrio como instancia de sociabilidad primaria, aparece claramente en las imágenes de *Ya no basta con rezar*, *La Luna en el espejo* y *Amelia López O'Neill*. Cabe destacar que el significante *barrio* aparece en los filmes no sólo en las dinámicas de acción cotidiana, sino que también en los mapas de la memoria evocados, como es el caso de *Consuelo*, filme que comienza con un relato del protagonista cargado de emoción:

“Suecia, uno de los confines de la tierra, al otro lado del mundo, de mi mundo, nunca imaginé que yo llegaría aquí alguna vez, ni tampoco que algún día tendría que dejar, sin saber por cuánto tiempo, mi Valparaíso; mi barrio, las calles, el mar, los amigos. Los amigos de mi infancia y de mi juventud: el Francisco, Simón, Alfredo, Gabriel. No creo que haya otro grupo mejor que ese” (Vera, *Consuelo*, 1989).

A través de estas reflexiones, el protagonista pareciera tender un puente de continuidad entre los significantes *barrio* y *Valparaíso*. Siguiendo esta idea, podemos ver también al barrio como un significante que no sólo habla de una “marca de pertenencia indeleble” al territorio local, sino que también a la ciudad en su conjunto (como una marca de pertenencia que se expande a la ciudad toda). En este caso, la distancia es el detonante de la memoria, la que se encarga de trazar una ruta de afectos que va del barrio a la ciudad.

Pero volvamos a la infancia en el barrio. En el Valparaíso fílmico, los barrios existen en su mayoría en los Cerros, y se componen principalmente por calles y quebradas, las que se transforman en patios comunes para los niños. Esto encuentra su justificación en la escasez de plazas y de patios en las casas, elementos prácticamente invisibilizados en los filmes.

Es común y reiterativa la presencia de los niños en calles y veredas, instancia que se da siempre en un contexto de libertad y seguridad. Siempre aparecen exclusivamente niños, sin

tutores celadores; ya sea en grupos, en pares o solos, aparecen sólo ellos, la calle y su juego. Ya sea improvisando juegos grupales, jugando a la pelota, elevando volantines, tirándose en “chancha” o simplemente estando sentados en una vereda, los niños aparecen como protagonistas de este espacio denominado barrio en *Valparaíso mi amor*, *Ya no basta con rezar*, *Consuelo*, *La Luna en el espejo*, *Amelia López O’Neill*, *Valparaíso* y en *Las tres coronas del Marinero* ³⁴.

Ilustración 31. Presencia de niños en las calles

	<i>Valparaíso mi amor</i> (Francia, 196)	<i>Ya no basta con rezar</i> (Francia, 1972)	<i>Amelia López O’Neill</i> (Sarmiento, 1990)	<i>La luna en el espejo</i> (Caiozzi, 1990)	<i>Valparaíso</i> (Andrade, 1994)
“Chanchas” Carretas de autoconstrucción para bajar cerros					
“Pichangas” Partidos de fútbol amistosos					
Volantines					
Niños jugando en las calles					

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *Valparaíso mi amor* (Francia, 1969), *Ya no basta con rezar* (Francia, 1972), *Amelia López O’Neill* (Sarmiento, 1990), *La Luna en el espejo* (Caiozzi, 1990) y *Valparaíso* (Andrade, 1994)

Resulta sumamente sugerente la presencia de los niños en los filmes de Aldo Francia, tanto en *Valparaíso mi amor*, en donde los protagonistas son niños, como en *Ya no basta con rezar*, en donde aparecen poblando las calles de los Cerros en grandes grupos. En ambos filmes los niños aparecen recurrentemente en las calles, en las imágenes de la cotidianidad,

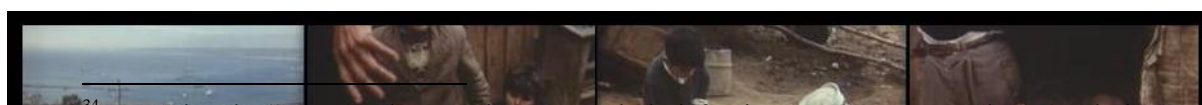


Ilustración 32. Los niños de “Puertas Negras”

Allegre. Me dejaba resbalar en una “chancha”, unos tablones con ruedas que bajaban hasta calle Esmeralda, por donde pasaban los tranvías haciendo el quite a estos carretones primitivos que no figuran en ninguna de las películas de Valparaíso” (Vial, 2008)

Ilustración 32. Los niños de “Puertas Negras” de *Ya no basta con rezar*. Esta población de extrema pobreza ubicada en la parte alta de los cerros de la ciudad, estaba afectada de una epidemia de tífus. En estas imágenes de corte documental Francia capta un fragmento de la cotidianidad de estos habitantes de las alturas de Valparaíso, otorgándoles especial protagonismo a los niños, quienes a pesar de la miseria, conservan una infancia cándida. Lo vemos en sus rostros, sonrisas y juegos.

evidenciando por lo general la pobreza y hasta la miseria de la ciudad, pero siempre significándola con candidez.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Ya no basta con rezar* (Francia, 1972)

4.3.5 Tránsitos

Las formas de transitar aparecen como otro elemento relevante en el habitar del Valparaíso fílmico. Estas escenas nos hablan con elocuencia de los ritmos internos de la ciudad. Así como la arquitectura, en Valparaíso los traslados están condicionados por la geografía de la ciudad, caracterizada por una pendiente abrupta. Como se planteaba respecto de los espacios públicos, entre los Cerros y el Plan se vive la cotidianeidad porteña, y consecuentemente con ello, las subidas y bajadas son tránsitos de bastante relevancia en la mayoría de los relatos fílmicos, tanto por lo reiterativo de las imágenes, como por los tiempos otorgados a estas escenas. En la mayoría de los filmes las escenas de subida y bajadas de los

Ilustración 33. Subida

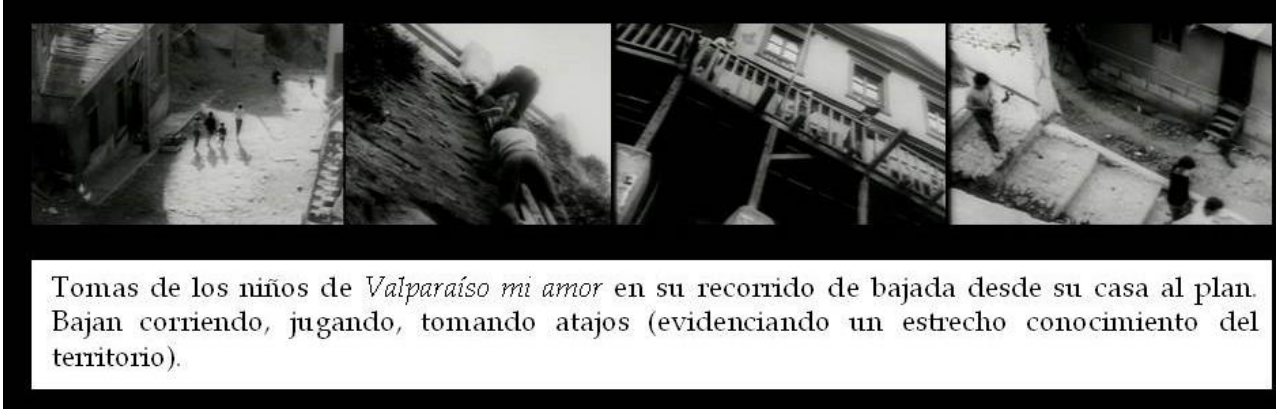
tranquilos ritmos de tránsito). En estos tránsitos la fuerza de las formas se impone para bien y para mal. La subida cansa, por lo que el apuro puede llegar a ser tortuoso. La bajada en cambio llega a ser signo de diversión y libertad. Como dijo Joris Ivens en *A Valparaíso* (1962) “[...] uno baja riendo, uno sube jadeando. Es gracioso, es cansador, es abominable, disfrutable, inhumano, solemne, ridículo y raro”.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *La luna en el espejo* (Caiozzi, 1990)



En *La luna en el espejo*, luego de un paseo por el borde costero, el Gordo debe volver rápido a su casa para darle el remedio a su padre. El apuro no les permite esperar el próximo ascensor y deben subir corriendo por las escaleras y empinadas calles.

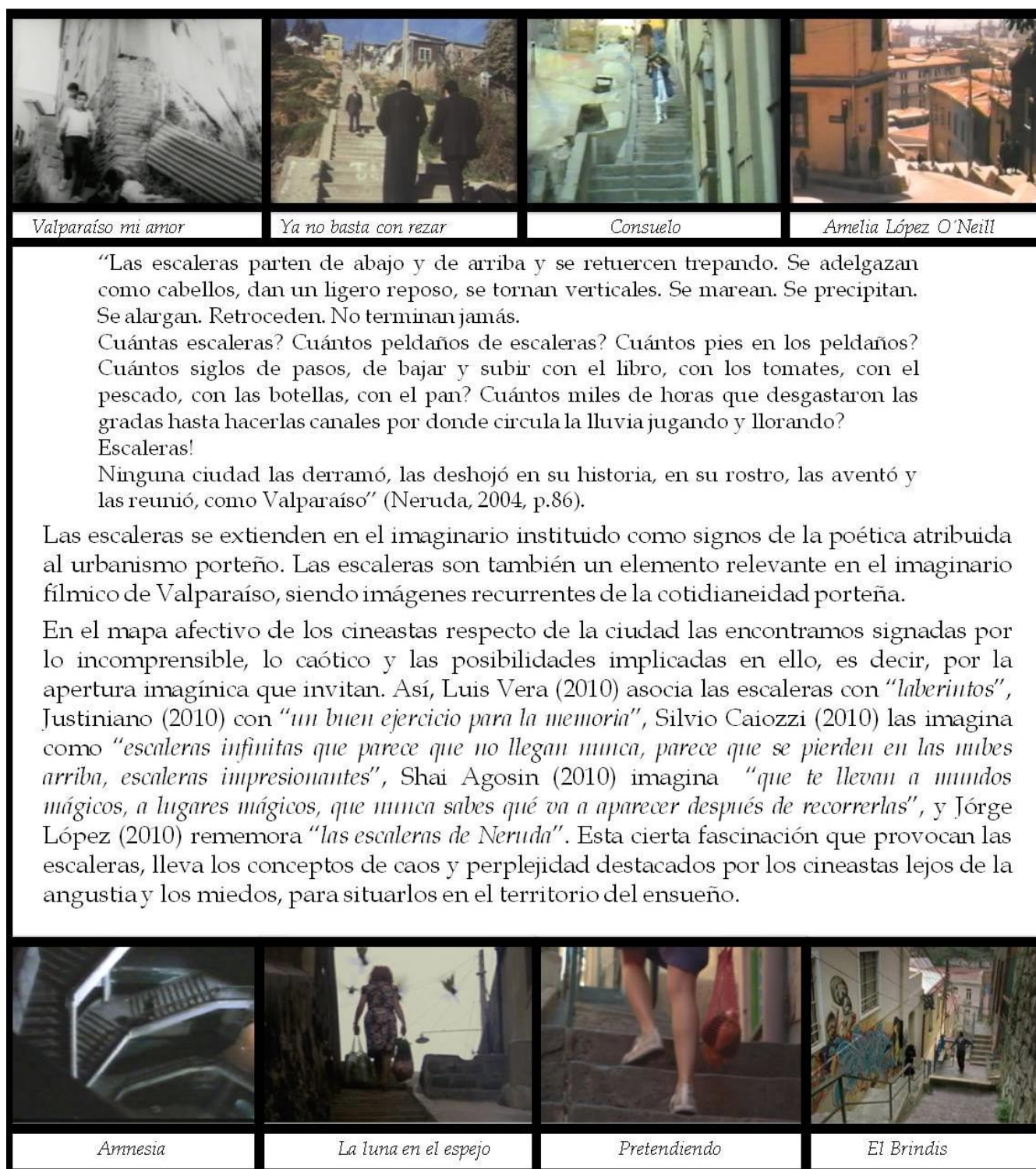
Ilustración 34. Bajada



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Valparaíso mi amor* (Francia, 1969)

La geografía de la ciudad es especialmente destacada a través de los tránsitos cotidianos; en estas escenas las cámaras destacan los ángulos agudos y la gran longitud de las distintas escaleras.

Ilustración 35. Las escaleras



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *Valparaíso mi amor* (Francia, 1969), *Ya no basta con rezar* (Francia, 1972), *Consuelo* (Vera, 1989), *Amelia López O'Neill* (Sarmiento, 1990), *Amnesia* (Justiniano, 1994), *La luna en el espejo* (Caiozzi, 1990), *Pretendiendo* (Dabed, 2006), *El brindis* (Agosin, 2008).

Respecto de los medios de transporte, troleys, micros y ascensores son los más comunes o visibles en el Valparaíso fílmico. En algunos casos aparecen como parte de la

trama al ser utilizados por los protagonistas, y en otros, aparecen simplemente pasando, como parte de las imágenes de la ciudad³⁵.

³⁵ Para constatar en qué películas y cuáles de estos medios aparecen siendo utilizados por los protagonistas (y no como imagen de la ciudad) ver Segunda Matriz de análisis, Anexo 3 (p. 211).

Ilustración 36. Troleys, micros, y ascensores

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *Amnesia* (Justiniano, 1994), *Valparaíso* (Andrade, 1994) y *La luna en el espejo* (Caiozzi, 1990).



Troleys

y ascensores tienen especial relevancia, ya que además de ser claros ejemplos de la época de esplendor vivida por el puerto y objeto de constante admiración, son resabios de una historia que sobrevive en el tiempo. Respecto de los primeros, cabe destacar que “ya no quedan en Chile ciudades con *troleys*” (Peña, 2006, p. 32), irguiéndose por ello como bastiones de la

memoria urbana, y sirviendo, en conjunto con los ascensores, como recurso estético que evoca un tiempo antiguo (o indeterminado). Siguiendo esta idea, se puede pensar en los medios de transporte como grandes signos del tiempo, puesto que gracias a los rápidos cambios en los modelos de automóviles y micros, éstos nos contextualizan con facilidad en el tiempo histórico de las películas.

La permanente actividad de troleys y ascensores, medios de transporte originarios del siglo pasado, actúan en el Valparaíso fílmico como significantes de un tiempo incierto, de un tiempo urbano que pareciese estar en suspensión.

Además de ser fuente de inspiración y recurso poético, los ascensores son uno de los significantes más fuertemente asociado al *signo Valparaíso*. Como plantea Manuel Peña, “en Valparaíso, todo está envuelto en poesía, pero desde luego, los ascensores constituyen lo más enigmático y asombroso del puerto. Benjamín Subercaseaux decía: <<No he visto nada más absurdo y atrayente>>” (Peña, 2006, p. 32).

Ya sea en uso o como imagen del paisaje de la ciudad, los ascensores son unos de los elementos de la ciudad más extendidos en las películas³⁶. Ahora, si bien los ascensores aparecen como una constante en el tiempo, se puede notar un cambio sustancial en su uso y, consecuentemente, en su significación. Se ha observado en los filmes, que con el paso de los años, los ascensores pasan de ser utilizados en la cotidianeidad de los protagonistas, a utilizarse exclusivamente en el tiempo “de ocio”. Desde el 2000 con *B-Happy* los ascensores comienzan a ser mostrados no como parte de una cuestión de habitabilidad de los Cerros, sino que con motivos exclusivos de paseo o turismo. Así, de manera sutil, se puede ver cómo de una necesidad (un uso práctico), pasan a significarse como un elemento turístico (en donde predomina su valor estético). Este uso turístico si bien tiene relación con la aparición de visitantes en la ciudad, finalmente se extiende hasta los habitantes en *Pretendiendo*, en donde la protagonista (quien vive en un cerro porteño) utiliza el ascensor sólo cuando sale a pasear por la ciudad asolada por una pena.

³⁶ Los ascensores sólo están ausentes en *Las tres coronas del marinero*, *Amnesia* y *Padre Nuestro*. En el caso de la primera película cabe destacar que era condición irrenunciable en tanto la película no se rodó en Valparaíso.

Ilustración 37. Ascensor como paseo



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Prendiendo* (Dabed, 2006)

Este cambio si bien es lento y no absoluto, va delineando un cambio gravitante en el imaginario fílmico de Valparaíso, el que se puede entender como parte de los discursos urbanos post declaración de la ciudad como Patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO, y como parte de la tendencia del Valparaíso actual de reconvertir su economía y orientar sus estrategias de desarrollo hacia el turismo (lo que paradójicamente se ha dado de la mano con el deterioro y clausura progresiva de los ascensores).

4.4 Las relaciones con el mar

Valparaíso es una ciudad marcada desde su origen por su estrecha relación con el mar. Consecuentemente, el mar se presenta como uno de los elementos más relevante de su imaginario fílmico. Gracias a la relación altura-forma que tiene la ciudad, el mar es una inmensidad siempre presente en las vistas. Ese gran azul es “el lugar común” de la ciudad, su apertura en una amplia panorámica es un privilegio de todos, ya sea en las vistas de los hogares (de una amplia cuota de la población), o a través los múltiples miradores repartidos por los Cerros de la ciudad. Aquí el mirar el paisaje que ofrecen los Cerros y el mar, parece ser un acto ineludible en el Valparaíso fílmico.

Ilustración 38. La contemplación en la ciudad



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *Pretendiendo* (Dabed, 2006), *Padre Nuestro* (Sepúlveda, 2006) y *El Brindis* (Agosin, 2008)

“El espacio público no se agota ni está asociado únicamente a lo físico-espacial (plaza o parque), sea de una unidad (un parque) o de un sistema de espacios. Es más bien, un ámbito contenedor de la conflictividad social, que contiene distintas significaciones dependiendo de la coyuntura y de la ciudad de que se trate” (Carrión, 2007, p. 80).

Si reflexionamos en torno a esta afirmación, Valparaíso y sus representaciones fílmicas, podemos pensar que las vistas (a la ciudad, al mar y la bahía) son un espacio público importante de la ciudad, en tanto patrimonio de una mayoría y en tanto motivo de una conflictividad urbana que versa sobre la construcción de la ciudad y las relaciones de ciudadanía.

Las vistas y perspectivas que ofrece la ciudad (en donde el mar es casi siempre una buena parte del paisaje), aparecen como uno de los elementos urbanos más reiterados por los cineastas, y en las detenciones frente a ellas, un significante de lo bueno de la urbanidad porteña. Así también, en tanto apertura de la ciudad, el mar como recurso narrativo es recurrente en los filmes; por ahí llega lo nuevo, por ahí se puede salir.

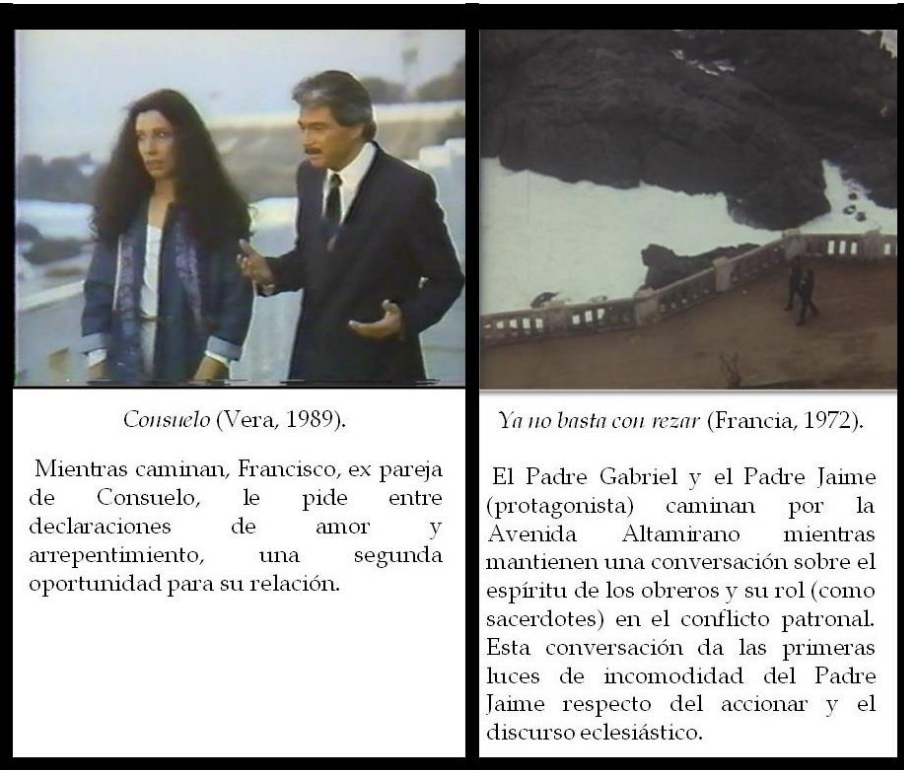
Reconocido signo de libertad, en cualquier forma que se presente, el mar en el imaginario fílmico es siempre un significante de liberación. Analicemos por partes:

4.4.1 El Borde Costero

Si bien todo Valparaíso es bordeado por el mar, el puerto cerca esta relación, ya que a lo largo de todo el almendral existen rejas y torres de containers que obstaculizan el paso y la vista al mar. A lo largo de este borde-mar sólo aparecen tres aperturas, lugares recurrentes en la acción fílmica: el Muelle Barón, el Muelle Prat y la Avenida Altamirano. Cada uno de estos lugares se relaciona con ciertos significantes en el universo fílmico. El muelle Prat se relaciona con la actividad marina y el mundo de los hombres de mar: boteros, pescadores y marineros (*Ya no basta con rezar*, *El último Grumete*, *Valparaíso*, *Un Ladrón y su mujer*, *B- Happy*, *Fuga*), el Muelle Barón

se relaciona con la contemplación de la ciudad en el ocaso (*Pretendiendo*, *Padre Nuestro*) y la Avenida Altamirano se relaciona la reflexividad (*Ya no basta con rezar*, *Consuelo*, *La luna en el espejo* y *Amelia López O'Neill*). Camino a Playa

Ilustración 39. Avenida Altamirano



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *Consuelo* (Vera, 1989) y *Ya no basta con rezar* (Francia, 1972).

Ancha encontramos la Avenida Altamirano, una vereda que va por el Borde Costero, abierta y dispuesta a recibir a los paseantes. Es retratada como un lugar aislado (del gentío de la ciudad) e intenso, tanto por la fuerza del mar, como por los motivos de diálogo que ahí convocan a los personajes. En *Ya no basta con rezar*, en *Consuelo* y en *La luna en el espejo* las veredas costeras que recorren la Avenida Altamirano aparecen para escenificar escenas en que el diálogo se basa en una introspección profunda.

En relación con esto aparecen los paseos en lancha por la bahía, como momentos de introspección y emancipación de las ataduras y miedos que la ciudad pareciera guardar en sus rincones. La posibilidad de salir y tomar distancia de la ciudad, ya sea viéndola como un cuadro desde el mar, o alejándose definitivamente de las construcciones para guardar sólo el vínculo con el mar (como es el caso de la Avenida Altamirano), pareciera permitir a los porteños mayor libertad en su expresividad y un respiro de las ataduras de lo cotidiano. En este sentido, tanto el caminar por la Avenida Altamirano como el pasear por lancha en la bahía aparecen como lugares de apertura, no sólo visual, sino que también interna.

Ilustración 40. La libertad del mar



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *La luna en el espejo* (Caiozzi, 1990)

4.4.2 La playa; presencia y ausencia

La playa, a diferencia del mar en las vistas, no es un elemento universal. Asociada a la recreación de algunos, emerge en el imaginario fílmico como un elemento de distinción social. La playa no aparece como un elemento popular, sino más bien asociada a la recreación de unos pocos privilegiados. Así por ejemplo, en el recorrido que hace *Valparaíso mi amor* y *B-Happy* por una niñez pobre y marginal, la playa está completamente ausente del imaginario fílmico, la playa como lugar recreativo pareciera no existir para estos niños; la necesidad y urgencia de subsistir parecieran no dejar tiempo a este espacio.

Avanzando en el tiempo histórico y subiendo en la gradiente socioeconómica, vemos en *Consuelo* (cuyo protagonista es de clase media) que la playa aparece como lugar de encuentro, signado por la alegría.

Ilustración 41. La playa como lugar de encuentro



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Consuelo* (Vera, 1989)

Un poco más adelante, vemos en *Pretendiendo* y *El Brindis*, a protagonistas de clase media-alta que disfrutaban de la playa, significándola como lugar de paseo y recreación en el primer filme, y como lugar de la memoria en el segundo filme.

Ilustración 42. La playa como lugar recreativo



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes *Pretendiendo* (Dabed, 2006) y *El Brindis* (Agosin, 2008)

Retomando lo planteado respecto de los imaginarios urbanos, esto es, que la ciudad se inscribe en sus habitantes (según dónde vivan, qué experiencias tengan, qué escuchen) como

un mapa de usos y afectos, se puede afirmar que la playa no existe en el imaginario de la pobreza filmica.

4.4.3 La actividad portuaria

Tres de las películas de la muestra (*El último grumete*, *Las tres coronas del marinero* y *Valparaíso*) cuentan, en los roles protagónicos, historias de marinos que salen y/o llegan por el mar. En estos filmes el puerto aparece como la puerta principal para entrar y salir del Valparaíso imaginado.

En *El último grumete* y en *Las tres coronas del marinero*, son dos marineros porteños los protagonistas. Ambos salen de la ciudad para recorrer mares lejanos, pero vuelven indefectiblemente a la ciudad. En estas dos películas el vínculo del protagonista con la ciudad tiene raíces profundas, y más aún en el caso de *Las tres coronas del marinero*, que linda con lo épico. En esta última película Valparaíso se muestra como una locación establecida en las rutas de navegación de los marineros itinerantes del mundo, tan exótico como oriente, tan fantasmal como las leyendas. Esta película, a pesar de no haber sido filmada en Valparaíso (sino que en Lisboa, lugar desde donde se re-crea Valparaíso), significa con fuerza la ciudad como un lugar encantado, dueño de una realidad maravillosa y trágica³⁷.

Por último, en *La luna en el espejo* nos adentramos en el mundo de un marino porteño retirado, quien postrado en su cama y sin poder ver el mar, se desvive en recuerdos e indicaciones.

Hasta principios del siglo XX Valparaíso fue el primer puerto de Chile, recibiendo una gran población flotante de marineros que marcó indeleblemente el destino de la ciudad, tanto por el desarrollo de una economía y cultura asociada a la bohemia, como por los mitos que se

³⁷ En la partida del protagonista de *Las tres coronas del marinero* (cuando se embarca por primera vez, en su comienzo como marinero), vemos una ciudad algo mágica y un barrio con profundos lazos sociales, para encontrar a su vuelta un Valparaíso trágico, inhóspito y doloroso. Luego de una larga travesía, el barco del marinero vuelve a Valparaíso; “El barco volvió a América. Un día vimos Valparaíso. me sentía feliz de ver a mi madre. Reconocí vecinos que fingieron no conocerme. Nadie conocía ni a mi madre ni a mi hermana” (Ruiz, *Las tres coronas del marinero*, 1983). Luego de su introducción recorreremos recuerdos que se confunden con fantasías. Diferentes versiones de lo acontecido a su llegada aparecen relatados como un sueño. Rescatando los hechos más evidentes del relato, se puede decir que su hermana se había suicidado, luego de lo cual su madre muere. Su casa estaba ahora abandonada y llena de fantasmas. “Durante días, me la pasé en bares, borrachísimo, tratando de olvidar...” (Ruiz, *Las tres coronas del marinero*, 1983).

construyeron y dispersaron por el mundo a partir de esta misma bullente y transitoria población. Algunos filmes, con una cierta vocación documentalista (o sociológica tal vez) como *Valparaíso mi amor* y *Consuelo*, retratan la realidad social de la ciudad dando pistas de la situación efectiva de los marineros en sus épocas correspondientes. En *Valparaíso mi amor* los vemos con el pasar de la cámara como parte de la bohemia nocturna de fines de la década del 60 y en *Consuelo*, filmada en 1988 y ambientada en 1985, los sabemos en declive; como dice Marilyn (vieja prostituta y amiga de Manuel, el protagonista): “Valparaíso no vuelve a ser más nunca lo que era antes, esto era un lujo, marineros de todo el mundo, no como este montón de borrachos, sin trabajo...” (Vera, *Consuelo*, 1989). Esta vieja trabajadora de la bohemia constata un hecho, material fecundo para el imaginario urbano, que a la ciudad le pesa en su memoria: la decadencia del puerto.

Los marineros forman una parte importante del imaginario urbano instituido de Valparaíso, por lo que no asombra que aparezcan en roles protagónicos o destacados en los diálogos de estos filmes. Pero curiosamente, en la década del 90 los marineros parecen desaparecer del imaginario fílmico porteño; los vemos por última vez en el *Valparaíso* de Andrade, película que más allá de tenerlos como protagonistas, es la última que todavía los muestra como parte de la población porteña. Este hecho estaría en consonancia con lo acontecido en el Valparaíso histórico, el que ha visto menguar progresivamente su actividad portuaria (y la población flotante que esta implicaba) aunque con un largo tiempo de desfase. Este hecho sugiere una reflexión respecto de los tiempos de cambio del imaginario urbano en el cine. Como destaca Greene (2006), el cine es un medio que transcurre *en* el presente, pero no necesariamente *sobre* el presente, por ello no es extraño toparnos con desfases temporales respecto de ciertos sucesos urbanos.

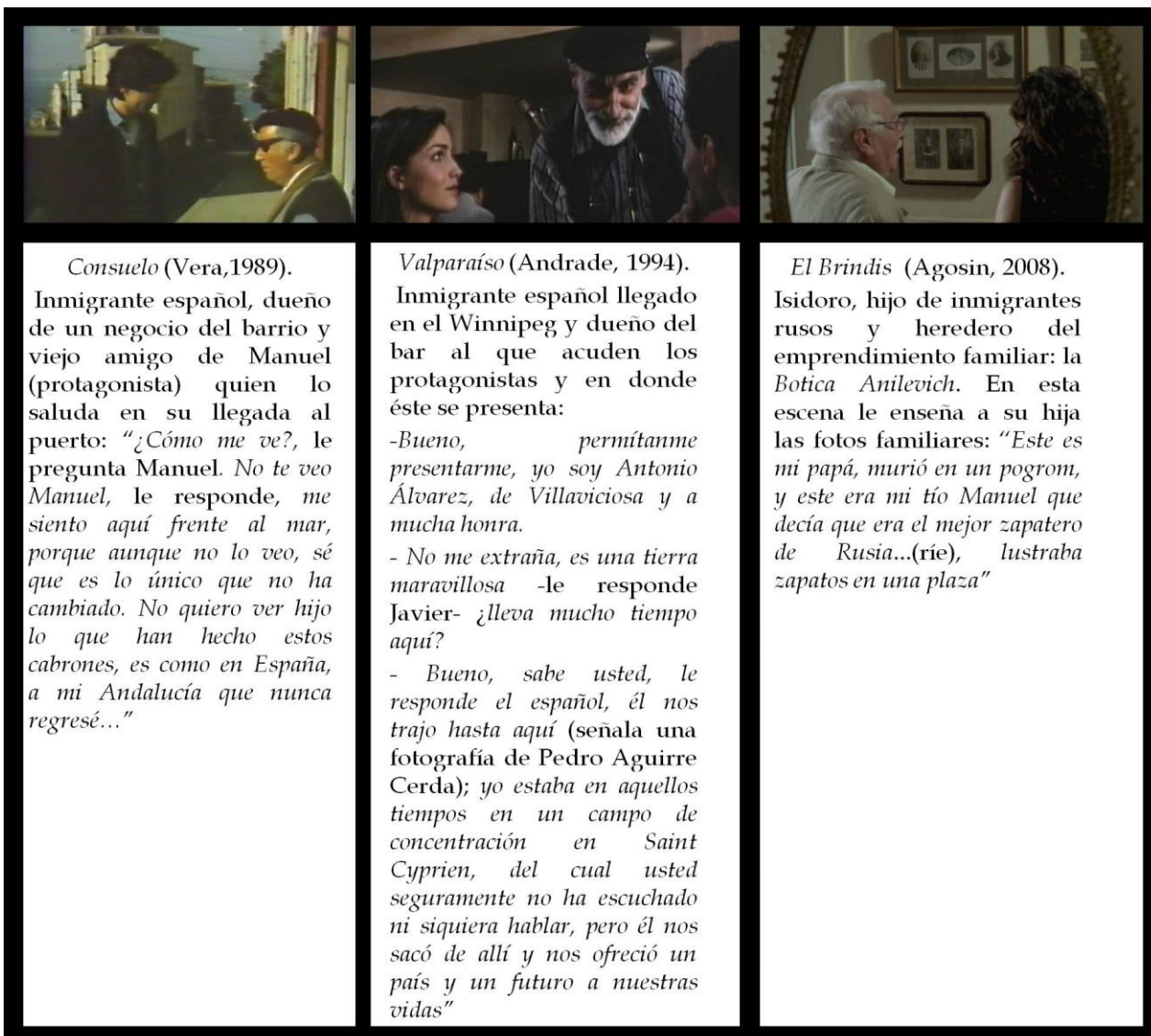
“Como un ejemplo de este desfase temporal puede tomarse la serie de cintas que se filmaron significando el centro deteriorado de Nueva York a fines de las década del setenta (“Taxi driver”, 1976; “The Warriors”, 1979), siendo que en dicha época la *gentrificación* llevaba ya un tiempo efectuando su microcirugía sobre el rostro de la ciudad” (Greene R. , 2006, p. 59)

Aún cuando hasta el día de hoy es normal ver marinos por las calles de Valparaíso, pareciera que la ausencia de su figura en los filmes nos hable respecto del debilitamiento del puerto en el imaginario urbano de la ciudad.

4.4.4 *Los que llegan. Valparaíso, una ciudad destino*

La inmigración es otro elemento que aparece por largo tiempo asociado al mar en la historia de la ciudad. En el imaginario fílmico nos encontramos con fragmentos de la inmigración histórica porteña en las historias de algunos personajes. En este punto se puede observar cómo las películas integran elementos de la ciudad real, y en este caso de su historia, para darle sustento y veracidad a sus relatos “ficticios”. Aparecen en *Consuelo, Valparaíso* y *El Brindis* tres casos de viejos inmigrantes que dan cuenta de la población europea que llegó a Valparaíso entre el siglo XIX y el XX y que forjaron ahí pequeñas y grandes historias de emprendimientos familiares.

Ilustración 43. Viejos inmigrantes



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *Consuelo* (Vera, 1989), *Valparaíso* (Andrade, 1994) y *El Brindis* (Agosin, 2008).

En los últimos años, especialmente con *Pretendiendo*, nos encontramos con otro tipo de inmigración, una propia del actual proceso de globalización. Esta vez son jóvenes profesionales, hijos de la individualización quienes llegan, no por mar ni arrancando de una persecución política-ideológica, sino que emigran desde el mismo continente (México y Argentina) y por iniciativa propia. Cabe destacar, que como afirma la protagonista de *Pretendiendo*, su decisión de irse a vivir a Valparaíso “no tiene nada que ver con el dinero” (Dabed, *Pretendiendo*, 2006). Se puede decir que ella se va de “lo frío de Santiago a lo cálido

de Valparaíso” (Entrevista a Dabed, 2010) en búsqueda de lo invisible, del amor y la realización interna. Notamos aquí, otro punto de inflexión en el imaginario fílmico, que se corresponde también con un cambio que se ha venido registrando hace algunos años en la ciudad: la llegada de un nuevo tipo de inmigrante, jóvenes relacionados al mundo de las artes que se han radicado especialmente en los Cerros Alegre y Concepción. Este tipo de inmigración sugiere una nueva figura que lentamente se incorpora al imaginario urbano de la ciudad, cuestión que nuevamente corrobora la afirmación de Greene (2006) según la cual para que la ciudad imaginaria reclute un nuevo miembro desde el cine, debe transcurrir un tiempo suficiente de decantamiento que permita generar dichos registros.

Por último, cabe destacar que en el imaginario fílmico no es algo aislado que Valparaíso aparezca desde la mirada extranjera, tanto en *El Brindis*, *Pretendiendo*, como en *Valparaíso* se da este fenómeno, en donde son extranjeros los protagonistas, y es a través de su mirada que conocemos la ciudad³⁸.

4.5 La bohemia porteña, “cuando la noche era día”

La diversión nocturna, antes llamada *bohemia hoy carrete*, es un elemento sustancioso en el imaginario urbano de Valparaíso.

Es común leer en crónicas y libros de historia que la *bohemia porteña* nace a fines del siglo XIX, cuando los barcos provenientes de todas partes del mundo, después de pasar por el tormentoso Cabo de Hornos, quedaban anclados por varios días, incluso semanas, en la bahía de Valparaíso, en donde sus tripulantes aprovechaban el tiempo divirtiéndose en los locales del Barrio Puerto, epicentro de la vida nocturna³⁹.

Las décadas del 50 y el 60 quedaron marcadas en la memoria de los (hoy viejos) porteños, como su época de esplendor. En la década de los 80’, con la represión militar, la vida

³⁸ Este es quizás uno de los motivos principales por los cuales en estas películas la ciudad aparece con una mirada más bien turística, en donde se destacan con cierta evidencia los atributos estéticos y “culturales” de la ciudad.

³⁹ Se comprende como el Barrio Puerto “la zona que va (de sur a norte) desde el edificio de la Aduana hasta la Plaza Echaurren y que comprende (de mar a cerro) desde la calle Errázuriz hasta los alrededores de la Iglesia de La Matriz” (González, 2002, p. 44).

bohemia del barrio puerto que subsistía, terminó por sucumbir (González, 2002). A esta vida nocturna, previa al decaimiento económico de la ciudad y a la dictadura militar, se le llama comúnmente bohemia, concepto que actúa en cierto modo como un receptáculo del imaginario de una época. Hoy la bohemia no existe, pero mitificada se ha conservado en la memoria de los porteños más viejos con aires de nostalgia⁴⁰.

Un circuito de bares, “boîtes” y prostíbulos conformaban esta vida bohemia que se puede visitar en el Valparaíso fílmico. Esta bohemia, con diferentes matices, es quizás el denominador común más realzado en las películas analizadas⁴¹.

Valeria Sarmiento en *Amelia López O'Neill* le otorga un rol protagónico a la bohemia porteña, inmortalizando el ya desaparecido y renombrado “Roland Bar”, y recreando, con aires de realismo mágico, esta (su) bohemia de la década del 50’.

Ilustración 44. La imagen de la noche



Amelia López O'Neill (Sarmiento, 1990)

En el imaginario fílmico porteño la noche siempre llega con esta imagen de la distancia, en donde la lejanía convierte cada casa y farol en un punto luminoso. Tal como lo describió Neruda:

“La noche de Valparaíso! Un punto del planeta se iluminó, diminuto, en el universo vacío. Palpitaron las luciérnagas y comenzó a arder entre las montañas una herradura de oro” (Neruda, 2005, p.29).

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Amelia López O'Neill* (Sarmiento, 1990).

⁴⁰ “El puerto, como le decimos los porteños, tenía entonces, 1920, la revista literaria más importante de Chile. Se llamaba SIEMBRA. Escribían grandes escritores españoles, Gabriela Mistral, y Neruda aun no se llamaba Pablo Neruda. Era, no lo olvidemos, la época de la bohemia porteña que yo llamaría verdadera. Cuando las tripulaciones que arribaban lo hacían desde todos los puertos del mundo y nadie pensaba en embarcarlas para Viña del Mar. No se conocía la palabra pub. Las mesas de los bares marineros tenían nombres de mujer grabados a cuchillo. Ecos de la victrola...“El Bar Roland”, en calle Bustamante. El “Scandinavian”, al pie de la subida Carampagne. El “Jacko”. “El Manila” (Sara Vial, 2008).

⁴¹ Sólo en 3 películas de las 15 analizadas, este elemento no aparece (en *Ya no basta con rezar, El último grumete* y *El Brindis*).

Ilustración 45. Roland Bar



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de *Amelia López O'Neill*

Con *Valparaíso mi amor* avanzamos en el tiempo y revisitamos la noche de los años 60. Aldo Francia retrató escenas del “Yako Bar” en donde aparecen prostitutas, ladrones, vendedores ambulantes, borrachos, marineros y músicos itinerantes, personajes que dan cuenta de una bohemia más marginal que la vista en *Amelia López O'Neill*. En estas escenas vemos a personajes típicos de la bohemia porteña, desde los genéricos recién contados, hasta algunos conocidos popularmente, como el aceituno (hombre que vendía aceitunas en su canasto de mimbre), el “Negro Farías”, ruiseñor de los Cerros porteños (Garrido & Martínez, 2003) y el propio Yako, dueño del bar homónimo. La veracidad de estas escenas puede llevar hoy a considerar estas filmaciones como archivos de la memoria porteña.

Ilustración 46. Yako Bar



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Valparaíso mi amor* (Francia, 1969)

Al igual que en *Valparaíso mi amor*, es común que los filmes que muestran la bohemia, filmen y nombren lugares de existencia real, muchos de ellos desaparecidos en la actualidad, pero vivos en la memoria popular, como el “Roland Bar”, el “Yako Bar” y la “Boite Manila”.

Ilustración 47. Boîte Manila



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Valparaíso* (Andrade, 1994)

Si bien la dictadura fue quizás el punto de quiebre último de la bohemia “mítica” de Valparaíso, ésta pervive en el imaginario fílmico hasta la década del 2000 con *Padre Nuestro*, película que ambientada en el año de su filmación (2006), revive las décadas “míticas” de la noche porteña (las del 50, 60 y 70). El protagonista (Caco), es un viejo “putamadre y vividor” (Entrevista a Sepúlveda, 2010) que en sus últimos momentos de vida, decide arrancarse de un hospital en Viña del Mar, para pasar su última noche en Valparaíso. Caco deambula por el barrio puerto pasando por bares y prostíbulos, reencontrándose con aquello y aquellos que le recuerdan sus mejores años de juerga, su etapa de mayor vitalidad. Como destaca su director: “[...] El viejo lo único que quiere, es reencontrarse antes de morir, y ese reencontrarse tiene que ver con la ciudad” (Entrevista a Sepúlveda, 2010).

En el relato nos encontramos con un prostíbulo de renombre que existió hasta la década del 70, “El Siete Espejos”, pero que en la actualidad vive sólo en la memoria de los asiduos de la antigua bohemia porteña (González, 2002). Utilizando como locación una construcción característica del barrio puerto (activo bar conocido actualmente como “Bar Proa al

Cañaverall”), se re-crea el mundo que el protagonista vivió en su juventud y que desea poseer una vez más antes de morir.

Ilustración 48. El Siete Espejos



Escenas de Burdel de *Padre Nuestro*. En un lugar de fuerte atmósfera porteña y con música en vivo, se re-crea el mítico “Siete espejos”, lugar al cual Caco era asiduo y que ahora introduce a su hijo (segundo fotograma): “Te voy a presentar a mi hijo Roberto. Mira Roberto, hay mujeres bonitas, hay mujeres feas, hay mujeres pobres, hay mujeres putas, hay mujeres damas, hay mujeres amigas, y la Neche, la Neche es todo eso...”

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Padre Nuestro* (Sepúlveda, 2006)

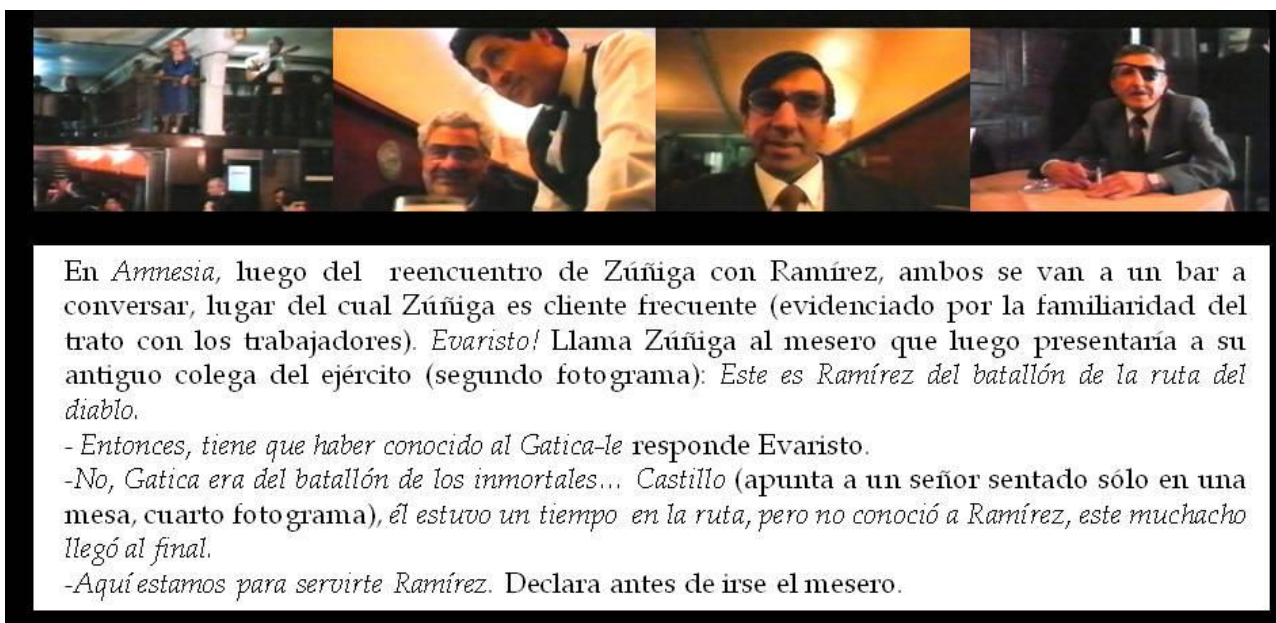
En *Padre Nuestro* aparece un Valparaíso signado por la decadencia, la calidez y la familiaridad; la ciudad conserva lo conocido, resistiéndose a los embates del tiempo y la transformación. Aparecen los signos de un lugar antropológico (Augé, 1998), un lugar que actúa como principio de sentido para quienes lo habitan, cargado de símbolos identitarios e historia local, un espacio de relación y reconocimiento. Estos símbolos desaparecen radicalmente en la última parte del filme cuando toman el camino de salida de Valparaíso hacia Quintero; túneles, carreteras e industrias transforman el paisaje, tornándolo frío e impersonal. Como destaca su director:

“ [...] llega a la casa de putas; es el mundo de él, es el Valparaíso de los años cincuenta, sesenta y setenta también, pero a medida que va acercándose a la muerte y que se sube en la ambulancia (la que es como el carro fúnebre que lo lleva a cruzar el Leteo), fuimos filmando un Valparaíso más urbano, pasa por estos puentes o por un túnel, y cada vez es una ciudad más fría, más inhóspita, más dura, como la muerte...” (Entrevista a Sepúlveda, 2010).

Los lugares de la bohemia que vemos en *Valparaíso mi amor*, *Amelia López O’Neill*, *Amnesia* y *Padre Nuestro* aparecen como territorio de encuentro, como parte de la

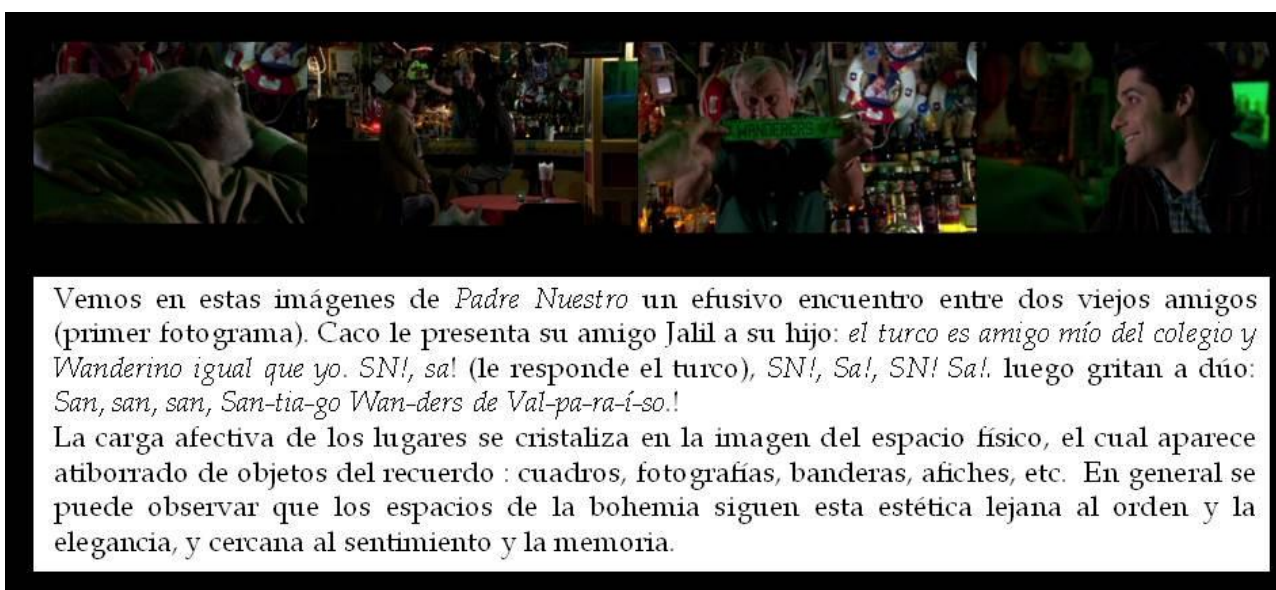
cotidianeidad; son lugares con vida, en donde los músicos cantan con pasión, y en donde clientes y locatarios, no sólo se conocen, son amigos⁴².

Ilustración 49. La noche como refugio



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Amnesia* (Justiniano, 1994)

Ilustración 50. La última noche



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Padre Nuestro* (Sepúlveda, 2006)

A pesar de esta suspensión temporal que sugiere *Padre Nuestro*, en general las películas van registrando los cambios que acontecen en la ciudad respecto de este tema en particular. Así por ejemplo, en *Consuelo* podemos constatar “cómo está de arruinado el

⁴² Si bien *Amnesia* comparte estas características del conjunto, se diferencia también del resto, puesto que el lugar de la bohemia que allí se presenta, aparece como un reducto de seres extraños, como un lugar en el cual los que fueran partícipes activos de la dictadura (ex militares torturadores), pueden compartir tranquilos, a rostro descubierto, y mantener el anonimato que tanto cuidan durante el día.

Roland’ (Vera, *Consuelo*, 1989), comentario que hace Manuel, el protagonista, luego de un rápido paso por ese decadente “Roland Bar” de los 80 (el cual vimos en esplendor en *Amelia López O’Neill*). Vale la pena recordar que la película se contextualiza en los últimos años de la dictadura, quizás el período más crítico en la vitalidad de la noche porteña. Pero volvamos a los cambios, luego de este paso por el agonizante Roland Bar, el amigo de Manuel introduce un nuevo cambio: “¿no queríai noche porteña? Yo te voy a mostrar la novedad del sistemita: los *topless*” (Vera, *Consuelo*, 1989). Siguiendo la pauta de los cabarets, los *topless* también son locales que ofrecen espectáculos y bebidas, en donde el show es bastante similar al que vemos en *Amelia López O’Neill*, sin embargo, algo que llama la atención es que el público parece estar transformando a uno de carácter casi exclusivamente masculino, elemento que nos da pistas de un cambio cualitativo devenido en la vida nocturna porteña: los locales pasan progresivamente a segregarse y homogeneizarse socialmente.

A pesar de la mantención de la bohemia “mítica” en el imaginario filmico hasta *Padre Nuestro*, durante ese mismo año, con *Pretendiendo*, la noche cobra una vida radicalmente diferente a la expuesta en los otros filmes; aparece esta vez asociada exclusivamente al segmento “joven” y en un ambiente que se acerca más al no-lugar (Augé, 1998) que al lugar antropológico aludido recién.

En este filme los protagonistas conservan la costumbre de salir a divertirse en la noche, pero esta vez van a un “club nocturno” o “discoteque” propia de la actualidad. Así, a través de la discoteque “El Cielo”, vemos aparecer una de las caras de la joven noche del Valparaíso actual (“del carrete porteño”): un espacio de recreación, diseñado para el baile y la interacción superficial, en donde la música grabada y la amplificación reemplazó a los músicos en vivo. Desaparecen de estos espacios los artistas populares y los itinerantes nocturnos. Como destaca el periodista Jorge Garrido:

Ilustración 51. Escena del Club El Cielo.



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Pretendiendo* (Dabed, 2006).

“La llegada y consolidación de los *Púbs* juveniles, provocó y sigue provocando, el recambio de los antiguos “Bares de Viejos” por estos modernos sitios de diversión actual. Esto ha ocasionado que el circuito en el cual trabajan los cantores populares se haya reducido. Hoy dicho circuito es más bien marginal, son pocos los lugares en los cuales se mantiene aún este estigma de la bohemia” (Garrido y Martínez, 2003, p. 264)

Este lugar marca un punto de quiebre en el imaginario urbano, en este sentido, desde *Valparaíso mi amor* hasta *Mejor no fumes* (en donde también aparecen estos “nuevos” espacios de “carrete” juvenil) vemos más que algunos cambios en la vida nocturna, el cambio en la denominación no sólo da cuenta de un cambio de público, lugar o época, da cuenta de dos fenómenos radicalmente diferentes.

4.6 *La memoria encarnada*

4.6.1 *Los personajes urbanos*

“Muchos porteños y porteñistas hemos coincidido en que el hechizo de o encanto de Valparaíso radica en varios factores: en su configuración topográfica; en su historia; en su mito y, por último, pero no menos importante, en su gente” (Browne Escobar, 2003, p.33)

La ciudad crea personajes, cada ciudad tiene los suyos, algunos propios y algunos comunes con otras ciudades. En el imaginario fílmico porteño aparecen personajes comunes a varias ciudades latinoamericanas, otros propios de la cultura popular chilena y otros oriundos de Valparaíso. Aunque la mayoría de los personajes que revisaremos a continuación aparecen en papeles secundarios (y algunos con escasos segundos de protagonismo), pasan, como en la vida diaria pasan, con sus sonidos y sus costumbres.

Para exponer estos personajes urbanos, se han aislado de sus filmes, reagrupándolos en tres grandes categorías que sin ser excluyentes, permiten generar reflexiones de mayor amplitud. Los tres grupos son: personajes de la memoria porteña, los infames del puerto y los

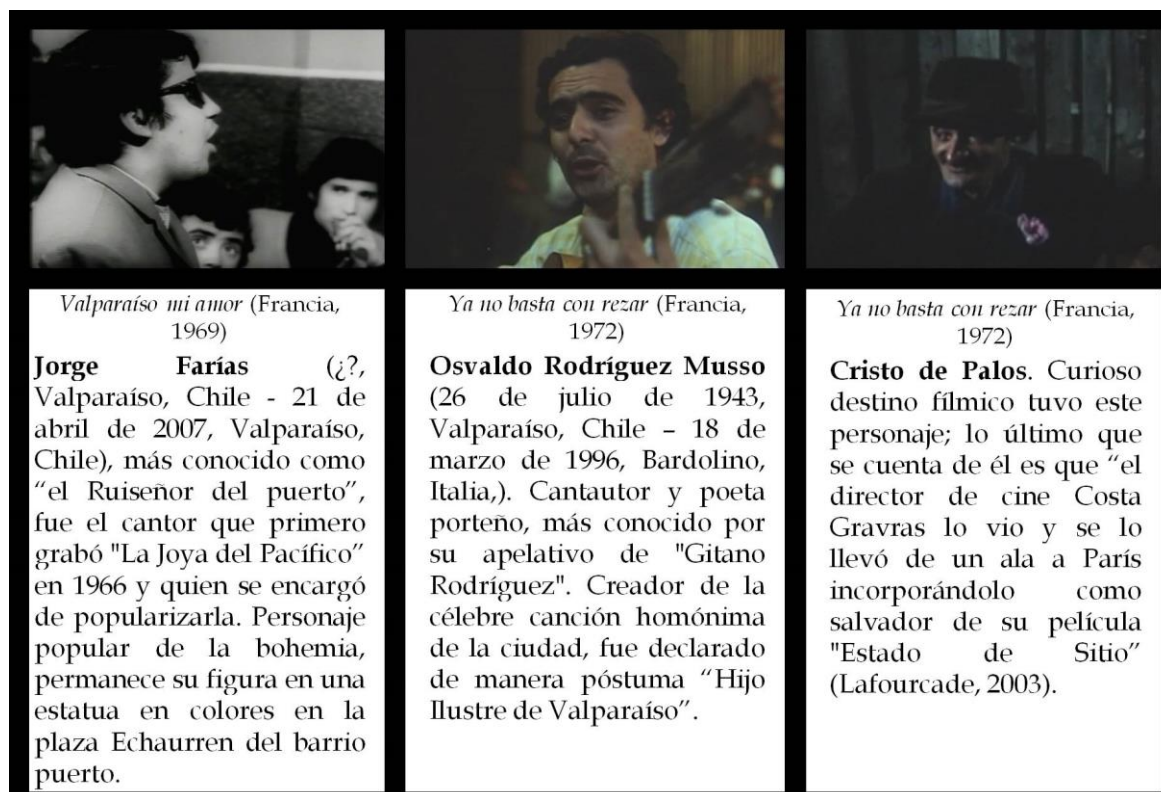
personajes populares⁴³. Cabe destacar que los personajes del primer grupo sólo aparecen al principio del período estudiado, los dos últimos grupos en cambio aparecen intermitentemente, pero a lo largo de todo el período estudiado (1969-2009).

Personajes de la memoria porteña: el Gitano Rodríguez y el Negro Farías, son más que personajes; hombres con nombre y apellido, nacidos y criados en Valparaíso, que al margen de su aparición en el cine, son recordados por su arte con cariño por los porteños. Incorporados al cine por Aldo Francia, el primero en *Ya no Basta con rezar* y el segundo en *Valparaíso mi amor*, aportan en ambas películas su cantar que hoy se ha transformado en signo de nostalgia. Ambos le dieron ánimo a la ciudad a través de sus canciones, y hoy ambos son considerados ciudadanos insignes de Valparaíso. La música aparece con ellos como una parte sustancial del imaginario urbano de Valparaíso, específicamente a través de dos canciones que han devenido en verdaderos himnos de la ciudad: “La joya del pacífico” y “Valparaíso”. Si bien el Gitano no canta su reconocido tema “Valparaíso” en *Ya no basta con rezar* (sino que una canción creada especialmente para la película), veinte años después lo recordamos en *Consuelo* a través de la voz del protagonista, quien canta “Valparaíso” para sus amigos suecos con claros aires de nostalgia.

Encontramos también dentro de este grupo al “Cristo de palo”, personaje que Aldo Francia integra en *Ya no Basta con rezar* como parte de la comunidad de puertas negras. Este personaje, con toda la veracidad de la locura, se representa a sí mismo. El “Cristo de palo” formaba parte de los personajes locales de la vecina ciudad de Viña del Mar, era un loco que se paseaba por las calles de la ciudad “en una suerte de éxtasis inocente” (Lafourcade, 2003). Nombrado así por su extrema delgadez, aparece como un indicio subliminal de la relación entre Valparaíso y Viña del mar, ciudades hermanas y diferentes, contrastantes pero unidas por la historia y, en muchos casos, por el flujo cotidiano.

⁴³ Cabe advertir y reiterar que las categorías no son excluyentes, ya que si bien se separaron los personajes de la *memoria porteña* de los *personajes populares*, no es porque éstos no sean populares, sino porque su identidad “con apellido” los distingue. Así también sucede con los arquetipos universales, quienes tampoco se excluyen de lo popular, pero se distinguen por su universalidad.

Ilustración 52. Los personajes de la memoria porteña



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *Valparaíso mi amor* (Francia, 1969) y *Ya no basta con rezar* (Francia, 1972).

Los infames del puerto: En los filmes analizados encontramos reiterativamente en roles protagónicos y secundarios a ladrones, prostitutas, travestis y locos⁴⁴.

Estos personajes pueden comprenderse como los *infames* descritos por Foucault (1996), existencias "invisibles" que sólo a través de su choque con el poder logran dejar un rastro en la historia. Personajes oscuros, sentenciados a ningún tipo de gloria y carentes de cualquiera de esas "grandeza instituidas y valoradas- nacimiento, fortuna, santidad, heroísmo o genialidad" (Foucault, 1996, p. 124). Como parte constituyente de la bohemia, no llama la atención que sean justamente estas "existencias destinadas a no dejar rastro" (Foucault, 1996, p. 124) quienes acaparen la atención de varios cineastas.

Se pueden distinguir dos grandes maneras de tratar a este tipo de personaje: de forma *crítica* o *mítica*. En el primer caso conocemos sus historias, el contexto social en que viven, y en general las circunstancias que los hacen devenir en infames. En el segundo caso, solamente conocemos al personaje en un momento de su presente, y algunas de sus características de

⁴⁴ Cabe destacar que sólo en este segundo grupo, de los tres grupos definidos (personajes de la micro historia porteña, los infames del puerto y personajes populares), nos encontramos con personajes protagónicos.

personalidad, pero nunca nos enteramos de las circunstancias que lo llevaron a ser un infame. Es relevante que en este tipo de enfoque (*mítico*), generalmente la infamia es liberada de significantes usualmente adosados a estos personajes como los vicios, la agresividad o la ignorancia, siendo añadidos significantes virtuosos como la ilustración, la reflexividad y la sensibilidad. En el enfoque crítico encontramos principalmente a las películas de Aldo

Ilustración 53. Los infames del puerto

	Ladrón <i>Valparaíso</i> (Andrade, 1994)
	Prostitutas <i>Valparaíso mi amor</i> (Francia, 1969)
	Loco <i>Fuga</i> (Larraín, 2006)
	Travesti <i>B-Happy</i> (Justiniano, 1994)

Francia y de Gonzalo Justiniano, quienes retratan con una mirada profunda la cara más cruda de la marginalidad: la de la infancia. En *Valparaíso mi amor* vemos el devenir de los niños protagonistas hacia la delincuencia y la prostitución. En *Valparaíso* aparece también un grupo de niños ladrones, y aunque no sabemos nada de las causas que los llevaron

ahí, a lo largo del filme se deja entrever algo de su precaria vida. Hay que destacar que en ambos filmes los niños ladrones se significan no por la maldad, sino que por la necesidad, apareciendo como víctimas de un contexto de abandono.

La prostitución infantil es otro tema relevante para el caso de los infames. Tanto en *Valparaíso mi amor* como en *B-Happy* seguimos el devenir de unas niñas hacia la prostitución. Lejos de las miradas estereotipadas y superficiales, en ambos filmes se presentan causas y contextos (la extrema pobreza y el abandono familiar son datos claves en los dos

casos), y se puede observar que la ciudad aparece como un lugar en donde pareciera no haber más opciones para las niñas.

Se puede agregar a este punto una escena de *Consuelo* en donde también se expone la prostitución infantil, y aunque no conocemos detalle alguno de la historia de la niña, es introducida por su madre en unas breves pero decisivas palabras. Se adscribe esta escena en el enfoque crítico puesto que no es mostrada de manera aislada, sino que se contextualiza en una situación de decaimiento socioeconómico generalizado de la ciudad (expuesto a lo largo de todo el filme).

En general se puede observar que los cineastas, siguiendo una vocación realista, recrean los usos sociales del territorio y esta no es una excepción. En todos estos filmes la prostitución (parte constitutiva de la bohemia)

aparece en el mismo sector de la ciudad, el barrio puerto, que como veíamos anteriormente, era el punto neurálgico, el sector más bullente de vida nocturna de Valparaíso. Así también, aunque esta vez con un enfoque *mítico*, encontramos en *Padre nuestro* la prostitución asociada a este sector de la ciudad (y a un renombrado burdel: “El siete espejos”). Vemos en este filme un barrio puerto sin conflicto social, con calles tranquilas y en donde las prostitutas son “viejas amigas” (Ver Ilustración 48). Aparece entonces, a través de estos signos positivos, una atmósfera mitificada de la bohemia de décadas anteriores.

Así como Sepúlveda sigue el enfoque mítico de los infames en *Padre Nuestro*, lo hace también en *Un Ladrón y su mujer*, cuyo personaje protagónico, formalmente catalogable como un delincuente, está lejos de encarnar los estereotipos asociados a este tipo de personaje. Así,

Ilustración 54. La decadencia de la bohemia



Consuelo (Vera, 1989)

Escena del “Roland Bar”. Manuel se encuentra con una prostituta conocida, la “Marilyn”, quien le presenta a su hija: “Jaqueline, mi hija. Aprendió a leer y a escribir, y ¿de qué le sirvió? Si tuvo que iniciarse en el único oficio que pudo, y apenas si sabe bailar. Mira que hermosa. Llévatela, dale un poco de vida, pero no dejes que se pierda como todo lo que está aquí, como todo lo que está allá afuera”

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Consuelo* (Vera, 1989)

paradójicamente, la figura del ladrón aparece en este filme, al igual que el personaje de Igor en *Amelia López O'Neill*, signado por la bondad (respecto de esto, vale la pena destacar que la versión extendida del título del filme es: “*Amelia López O'Neill. La historia de una mujer fiel del puerto de Valparaíso contada por un ladrón arrepentido*”).

Llama la atención que ambos filmes comparten el hecho de ser películas “de época”; rodadas con 10 años de diferencia, ambas películas están ambientadas en la década del 50 y muestran un tipo de ladrón caracterizado por buenos modales, buen vestir y profundidad psicológica. Uno es ladrón de carteras (*Un ladrón y su mujer*) y el otro es ladrón de casas (*Amelia López O'Neill*), sin embargo, ninguno anda armado o utiliza la violencia como medio; ni sus ropas, ni sus conductas, ni sus rasgos los delatan. Ambos son personajes protagónicos, por lo que la significación adquiere la fuerza suficiente para alejar el concepto de ladrón de lo marginal, hasta el punto tal de llegar a otorgarle un hálito cercano a lo mágico y heroico.

Ilustración 55. Ladrones



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes *Amelia López O'Neill* (Sarmiento, 1990) y *Un ladrón y su mujer* (Sepúlveda, 2001)

La locura aparece también en algunos personajes protagónicos (*Fuga* y *La luna en el espejo*) signando a la ciudad como parte del universo de su demencia. En *Fuga* asistimos a la decadencia del privilegiado; Eliseo Montalbán, hijo de un ministro de gobierno, pianista y compositor de prometedor futuro, es internado en un psiquiátrico producto de su perturbación mental. Prófugo de aquella institución, se refugia en el puerto siendo acogido por un buzo pescador que le enseña su oficio. Vive en estado catatónico hasta que encuentra la liberación a través de la muerte en medio del mar. Aparece en esta película un Valparaíso contenedor de la locura, en donde se la puede vivir tranquilamente y en donde la inmensidad del mar actúa como el único analgésico a las angustias de quien vive atrapado en su psiquis.

En *La luna en el espejo* somos testigos de una relación enfermiza entre padre e hijo, en donde el primero controla todo lo que pasa en la casa a través de los espejos colgados en las paredes, sometiendo a su hijo con una voluntad opresora. La ansiedad, el encierro y la angustia cargan con fuerza un relato fílmico, que sin mostrarnos grandes acontecimientos, nos permite conocer la intimidad de estos porteños. Valparaíso aparece acá como un lugar contradictorio, que acoge, pero que atrapa; un lugar de libertad (especialmente por el mar, el Borde Costero), pero también de encierro.

Personajes populares urbanos: En esta categoría encontramos diversos personajes que comparten dos características principales, que aunque paradójicas, coexisten en la práctica: libertad y necesidad. Casi todos son itinerantes de la ciudad, deambulan por diferentes lugares ejerciendo su oficio, sin empleador, ni seguridad laboral alguna, valiéndose de sus destrezas y astucias en el oficio de la sobrevivencia.

Los personajes que integran este grupo comparten el hecho de ser personajes incidentales o episódicos, es decir, aparecen en el relato sólo en una oportunidad y de manera fugaz. Generalmente aparecen como parte del entorno, a veces interactúan con los personajes protagónicos, y a veces sólo pasan o están habitando alguna parte de la ciudad.

De este gran conjunto se distinguen dos tipos: los que trabajan de día y los que viven de la noche. En la noche aparecen en bares, “boîtes” y prostíbulos: son músicos, cantantes y

bailarinas. Es fácil deducir que son parte de la bohemia del puerto, una parte importante, en tanto son los encargados de dar vida, más aún, de “hacer de la noche día” a través de sus actos. Prácticamente en todos los bares, “boîtes”, cabarets o burdeles, es común ver a cantantes y músicos que animan el lugar con boleros, tangos, milongas y valeses interpretados apasionadamente.

En el día, varios personajes más de estrato popular aparecen: comerciantes, trabajadores callejeros, vendedores ambulantes y artistas itinerantes. Casi todos hijos de la necesidad y herederos de un oficio familiar, salen en los filmes como parte de la población autóctona de la ciudad. A pesar de que en la mayoría de los casos aparecen en escenas cortas, hasta fugaces, su figura nunca pasa desapercibida, ya sea por sus atavíos, sus sonidos, o simplemente por pasar en un primer plano.

Entre los comerciantes nos encontramos con los trabajadores de ferias y mercados, que como ya vimos, aparecen recurrentemente desde la primera realización de Aldo Francia hasta la última de Gonzalo Justiniano, es decir, desde 1969 hasta el 2004. Entre los artistas itinerantes nos encontramos principalmente con cantores callejeros, chinchineros y organilleros, quienes llenan el espacio público con sus ritmos y melodías.

Ilustración 56. Organilleros y Chinchineros



Valparaíso mi amor
(Francia, 1969).



Valparaíso (Andrade, 1994)



Un ladrón y su mujer
(Sepúlveda, 2001).



El brindis (Agosin, 2008).

A fines del siglo XIX, producto de la inmigración de los organillos (instrumentos aerófonos; cajas de música portable que reproducen melodías por la acción de una manivela), aparecen estos personajes por las calles de la ciudad. Generalmente acompañados por un loro (que saca la suerte en papелitos de colores a cambio de algunas monedas), itineran por la ciudad llamando con su música a quienes se quieran acercar. El organillero vive de las propinas y de la venta de pequeños juguetes (algunos de autoconstrucción, como remolinos y runrunes, y otros de fabricación industrial, como pelotas y figuras inflables de plástico). Son comunes en algunos países Latinoamericanos, como México y Argentina (aunque en Buenos Aires ya se ha decretado la muerte del último organillero (Clarín, 1998)).

En la década de 1930 el organillero era acompañado por otros personajes, como el fotógrafo, el suplementero, el afilador de cuchillos y el farolero que indicaba la hora. Con el tiempo cada uno tomó su camino por separado o desapareció (como el farolero). En la década de 1960, luego de que nacieran en Valparaíso y se expandieran por la zona central del país, los chinchineros comenzaron a acompañar a los organilleros (Sepúlveda, 2000). El chinchinero puede considerarse como un "hombre orquesta", cuyo espectáculo consiste en tocar melodías mientras baila (con un bombo y unos platillos que lleva en la espalda).

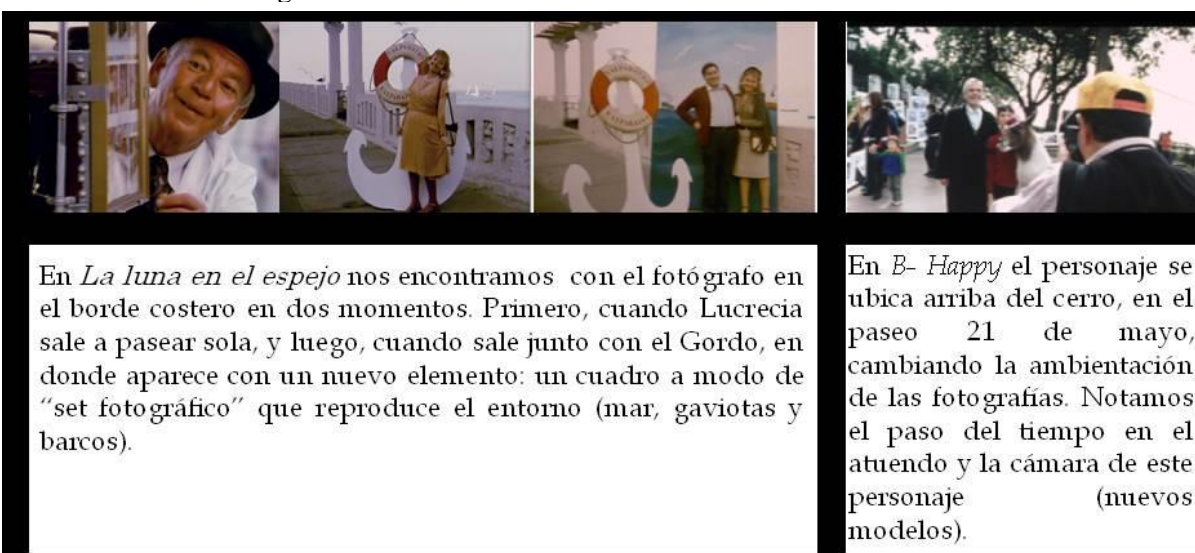
Si bien en un comienzo organillero y chinchinero recorrían juntos las calles de la ciudad, hoy es difícil encontrarlos juntos. Los filmes develan este cambio histórico, puesto que sólo en *Valparaíso mi amor* (1960) aparecen juntos. Luego, en *Valparaíso* (1994) y en *Un ladrón y su mujer* (2001), vemos sólo a organilleros acompañados de sus loros, y en *El Brindis* (2008) a una pareja tradicional de Chinchineros (padre e hijo bailando juntos).

En la actualidad no es extraño ni cotidiano encontrarse con chinchineros en las calles, se ven de vez en cuando, especialmente en festividades. Los organilleros por su parte, a pesar de que han menguado en las últimas décadas, continúan activos en la cotidianeidad porteña y viñamarina. Al parecer sólo quedan siete organilleros activos en la región, quienes fueron nombrados Patrimonio de la Humanidad en Valparaíso (La Nación, 2009).

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *Valparaíso mi amor* (Francia, 1969), *Valparaíso* (Andrade, 1994), *Un Ladrón y su mujer* (Sepúlveda, 2001) y *El Brindis* (Agosin, 2008).

Otro personaje que parece establecerse como parte de la cultura urbana de Valparaíso es el fotógrafo callejero. Tanto en *La luna en el espejo* como en *B-Happy* nos topamos con este personaje que saca fotografías con una antigua cámara de revelación instantánea a aquellos paseantes que quieran inmortalizar su presencia en el puerto. Este momento pareciera condensar y materializar el significativo *alegría* relacionado con el pasear por la ciudad como momento de placer y compartir.

Ilustración 57. El fotógrafo



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *La luna en el espejo* (Caiozzi, 1990) y *B-Happy* (Justiniano, 2004)

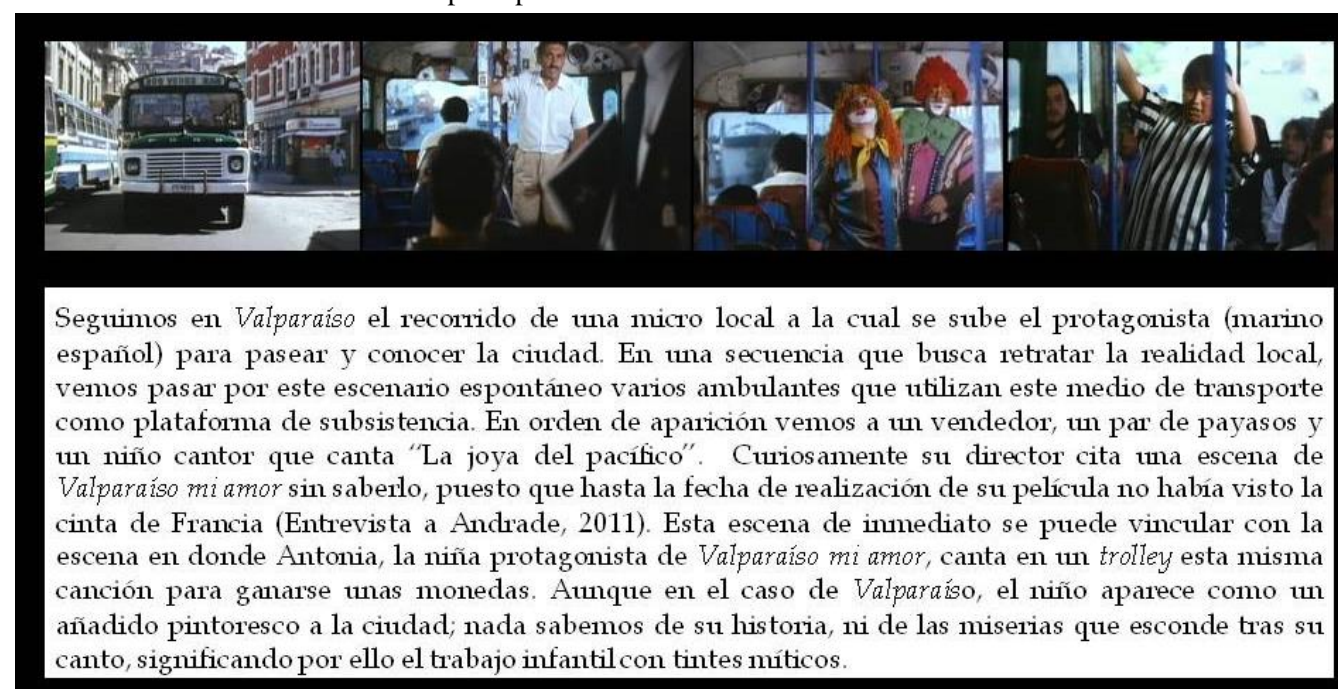
Aparecen también los vendedores ambulantes, caracterizados principalmente por sus sonidos y pregones. Como una “imagen que estremece” define el cronista de la ciudad Manuel Peña al vendedor de mote mei, quien recorre los Cerros con su candil pregonando ¡Calientito el mote mei...!. (Peña, 2006). Esa misma imagen, que sólo ocupa unos segundos de *La Luna en el espejo* es la que evoca Caiozzi al pensar en un porteño; un vendedor ambulante que trabaja junto a su hijo pequeño, uno de los que está hoy en extinción (Entrevista a Caiozzi, 2010). Llama la atención que *La Luna en el espejo* es uno de los filmes que más personajes populares urbanos presenta, además de los ya nombrados, encontramos al afilador de cuchillos y tijeras que recorre las calles de la ciudad anunciándose con su particular armonía dada por la “flauta pan”, al vendedor de helados que recorre la ciudad tocando un cuerno para anunciar su paso y al vendedor de gas, quien también recorre las calles avisando su paso a través de su particular percusión de los “balones” de gas.

Ilustración 58. Itinerantes de la ciudad



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *La luna en el espejo* (Caiozzi, 1990)

Ilustración 59. Itinerantes del transporte público



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Valparaíso* (Andrade, 1994)

4.7 El imaginario sonoro

Los personajes populares señalan un punto de sumo interés para la reflexión en torno al imaginario urbano: el sonido. El sonido se revela en este punto como un elemento clave en la relación cine-ciudad-imaginario, sobre todo por aparecer como una de las herramientas más eficaces para cargar de emociones el relato fílmico. En lo que respecta a la teoría cinematográfica, existen dos grandes formas de utilizar el sonido: dentro y fuera del universo ficticio creado por el filme. Para esto se utiliza el concepto de diégesis, el cual comprende la

historia “como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad” (Aumont, 2008, p. 114). El concepto de diégesis hace referencia a la tendencia de los filmes de presentarse como un universo paralelo, como un simulacro del mundo real que tiene sus propias pautas de verdad. En definitiva, se define como diegético a todo sonido que forma parte de la acción o de lo narrado en el filme (por ejemplo, si alguien escucha radio o ve televisión) y como extra diegético a todo sonido que no forma parte del mundo ficticio creado por el filme (por ejemplo, cuando escuchamos música de fondo que los personajes no escuchan).

Todos los sonidos que escuchamos de los personajes de la ciudad son de carácter diegético. Especialmente relevante es el caso de *La Luna en el Espejo*, película en donde los personajes populares parecieran encarnan una parte esencial de la vida urbana, la que penetra en las casas por medio del sonido, el que no se pueden obviar ni evitar. El afilador de cuchillos y el vendedor de gas son buenos ejemplos de esto, personajes típicos de Valparaíso y de varias ciudades chilenas, itineran por la ciudad generando algo más que una mera función comercial a través de sus sonidos, se podría decir que logran crear un hábitat familiar. El hecho de haber escuchado recurrentemente a estos personajes en la vida cotidiana genera al reconocerlos en los filmes un lazo inmediato con la memoria, cargando el relato fílmico con una cierta carga afectiva personal. Tal como plantea el cronista porteño Manuel Peña, estos personajes con sus sonidos hacen perdurar un Valparaíso del recuerdo que pareciera guardar en ellos parte de su esencialidad y motivo de su nostalgia:

“En el oleaje del mar, en la sirena de incendio, en un *trolley* que pasa lentamente sigue existiendo Valparaíso. Y también en las carretelas que pasan por sus calles de adoquines, en los cascos de los caballos resonando en el pavimento, en el vendedor de gas que sube por los cerros agitando una vara en los <<balones>> de metal o en la flauta del afilador de cuchillos que suena a lo lejos y que nos trae una inefable nostalgia” (Peña, 2006, p. 205).

Este cronista le otorga un rol clave a los sonidos del Valparaíso imaginario en tanto son capaces de evocar con fuerza el mapa afectivo del “Valparaíso personal”. Esta idea nos indica otro punto clave respecto del sonido: el tiempo. Puesto que cada época tiene sus sonidos, el sonido nos habla del tiempo. Así, en el caso de las películas de época, cuando se intenta recrear un tiempo pasado, además de la imagen, se debe re-crear el sonido ambiente ya que

éste también cambia con el paso de los años. Como relata Rodrigo Sepúlveda, para *Un Ladrón y su mujer* se tuvo que realizar un ejercicio de historia e imaginación para re-crear todo el sonido ambiente de la ciudad, lo que equivale a decir, que la realización de un filme de época implica imaginarse una ciudad a nivel auditivo; “[...] tuvimos que hacerle la banda sonora a la ciudad; con caballos, con tranvías, con barcos, con gaviotas, con gallinas, con gallo, hay unas gotas, es un tema central, las lluvias, la gotera...” (Enrevista a Sepúlveda, 2010).

Respecto del sonido hay un último tema que llama mi atención y tiene relación con las canciones de la ciudad. Las canciones aludidas son las ya nombradas (“La joya del pacífico” tema original del chileno Víctor Acosta, popularizada por Lucho Barrios y Jorge Farías, y “Valparaíso” tema original del Gitano Rodríguez); canciones fuertemente arraigadas en el imaginario instituido de la ciudad e incorporadas en el cine a través de *Valparaíso mi amor*, *Valparaíso* y *Consuelo*, filmes en que las canciones aparecen intermitentemente de manera diegética y extra diegética. Más allá de su intermitencia respecto de la diégesis, pareciera que cuando aparecen las canciones dedicadas a Valparaíso en un filme, inmediatamente la carga imaginaria de la canción se adosara a la escena creando una atmósfera particular en el filme⁴⁵.

4.8 La significación del color

La luz y el color es otra dimensión que emerge como ámbito relevante en la reflexión respecto al imaginario fílmico de la ciudad. Así por ejemplo, en *Valparaíso mi amor* Aldo Francia no sólo significa las carencias de la ciudad con la ausencia de la amplitud del mar, sino que también a través del uso del blanco y negro en la imagen. En *Ya no basta con rezar* en cambio, buscando un mensaje más bien esperanzador (de las posibilidades de la revolución socialista), utiliza el color en las imágenes e incorpora el mar como apertura o inmensidad

⁴⁵ “La joya del pacífico” es el tema central de *Valparaíso mi amor*, apareciendo en reiteradas ocasiones a lo largo del filme de manera extra diegética (al inicio y al final del filme) y de manera diegética (cuando es interpretada por el Negro Farías en su hábitat bohemio cotidiano y cuando es cantada por Antonia- la niña protagonista de dicho filme- en un trolley como parte de una rutina de subsistencia). Esta composición emblemática de la ciudad como se planteó anteriormente está también presente en el *Valparaíso* de Mariano Andrade, de manera extra diegética primero, y luego de manera diegética al ser cantada por un niño en el transporte público.

presente en la ciudad. Estos dos elementos (el mar y el color de la imagen) significan de manera sutil el mensaje del filme, acentuando la pobreza con la ausencia de mar y de color en la imagen.

Así también, en *Amelia López O'Neill* Valeria Sarmiento utiliza los colores de la filmación para crear una sensación de irrealidad en el filme. Este “detalle” se puede distinguir como un elemento sutil pero gravitante en la significación que el filme hace de la ciudad. A través de un uso específico de los filtros de las cámaras, Sarmiento busca plasmar el mundo imaginario de su “Valparaíso personal”, uno que guarda en la cartografía de su memoria como lugar lleno de fantasmas. En pos de “crear” esta ciudad fantasmal elimina uno de los tres colores primarios en la filmación:

“La leyenda dice que las muchas muertes violentas que ha habido en Valparaíso han provocado que haya fantasmas dando vueltas por ahí. Incluso esta dimensión de la ciudad la proyecté a los colores que predominan en la película. Cuando tú filmas y trabajas con los tres colores primarios, obtienes una sensación de realidad. Al eliminar uno de ellos, que fue lo que yo hice, dotas a la historia de cierta carga de irrealidad” (Entrevista a Sarmiento, 2011, facilitada por Claudio Abarca).

Amnesia es otro caso bastante sugerente en lo que respecta al uso del color en la imagen fílmica. Vemos en esta película, un Valparaíso signado por los colores oscuros. Grises y azules son los principales componentes de la gama cromática de la película recreando con ello una ciudad que lejos de la calidez y diversidad cromática, se presente como un lugar inhóspito, sombrío y lúgubre. La atmósfera creada por la persistencia de estos tonos, genera una fuerte sensación de realidad onírica. *El Brindis* en cambio, al mostrar un Valparaíso de vivos colores, actúa como contrapunto reflexivo en esta materia. Como el mismo Agosin explicita: “si tu lees los artículos, vas a ver que se dice [respecto de *El Brindis*]: se muestra mucho un Valparaíso que no estamos acostumbrados a ver, un Valparaíso limpio, pulcro, precioso, con colores y contrastes” (Agosin, 2010). Curiosamente, el efecto de la vivacidad de los colores pareciera generar una imagen hiperrealista de la ciudad, que más que una “foto bonita”, se acerca a una postal de ciudad⁴⁶.

⁴⁶ La idea de la *ciudad postal* se desarrolla en extenso más adelante.

4.9 Significaciones latentes de lo cotidiano. Los tiempos de la ciudad; caminar, encontrarse y re-encontrarse en la ciudad

“Irnos de Valparaíso, siempre significó regresar” (Vial, 2008)

En el transcurso de los relatos presenciamos fragmentos de la vida cotidiana de los protagonistas que habitan Valparaíso (sean porteños o no). La observación específica de las formas y costumbres cotidianas revela que el caminar es la manera más común de trasladarse. Ya sea para ir al trabajo, para abastecerse en alguna feria, mercado o negocio del Plan, aunque especialmente en lo que respecta al paseo como motivo, el caminar aparece como la forma privilegiada de transitar por la ciudad, manteniéndose vigente a lo largo de todo el tiempo observado. Prácticamente en todas las películas se muestra el *caminar* por la ciudad como algo común, como parte de un cotidiano calmo, lejos de las urgencias. El tráfico y el apuro no aparecen como significantes en el imaginario fílmico porteño, más bien la tranquilidad marca el ritmo del traslado, la misma que permite que suceda el *encuentro*, otro elemento de continuidad a destacar. El *encuentro*, en tanto acto de coincidencia de conocidos en un punto de la ciudad, aparece también reiterativamente en los filmes y a lo largo de todo el período estudiado; ya sea en las calles del barrio, en el mercado o en alguna parte del Plan de la ciudad, vemos escenas de conocidos que se topan sorpresivamente para detener su paso en beneficio del saludo.

Relacionado con estos significantes, aunque en otro nivel, aparece el *re-encuentro* con la ciudad como un hito en la biografía personal. Es motivo y parte de la trama central de varios filmes, luego de un tiempo de ausencia (relativo según la película), el reencuentro con la ciudad, sus lugares y la familia. Si bien esta idea del reencuentro sólo aparece en algunos filmes (y no en la mayoría), lo hace con cierta recurrencia a lo largo todo el tiempo observado. En estos casos, el vínculo con la ciudad es sinónimo de afectos (vinculados esencialmente a la familia, el barrio y la memoria en general), apareciendo una ciudad *lugar*, en tanto espacio social de identidad y reconocimiento (Augé, 1998).

Con especial intensidad aparece el reencuentro en *Las tres coronas del marinero*, *Consuelo* y *Padre Nuestro*, en donde somos testigos de un esperado y efusivo reencuentro de los protagonistas con Valparaíso, su ciudad. El alejarse de la ciudad natal implica en estos casos un volver indefectible, ya sea para despedirse en la última noche de vida (como en el caso de *Padre Nuestro*), ya sea para encontrar la desgraciada soledad (como en el caso de *Las tres coronas del marinero*, en donde el protagonista, luego de varios años de ausencia vuelve a un Valparaíso fantasmal, en el cual ha muerto toda su familia), o para reencontrar al amor de la vida (como en el caso de *Consuelo*). Aparece también esta idea del reencuentro, aunque con menor fuerza en la significación, en *El último grumete* y en *El Brindis*.

Valparaíso aparece en estos filmes como lugar de identidad primordial y de reconocimiento, construyéndose en muchos casos la ciudad como un objeto del recuerdo nostálgico (sobre todo en las películas que los protagonistas, lejos de la ciudad, la nombran, la recuerdan, la desean).

4.10 La pobreza como condición; la decadencia como destino

Siguiendo en la búsqueda de las constantes en el tiempo, se puede observar que en muchos de los filmes analizados la pobreza aparece como un estado generalizado, ya sea porque se omite la riqueza o porque aparecen diversos signos que dan cuenta de un estado de precariedad extendido. La pobreza, el desempleo y la falta de oportunidades son elementos que aparecen recurrentemente en el imaginario fílmico porteño desde los 60 hasta la última década del 2000. En algunas películas como en *Valparaíso mi amor*, *Las tres coronas del marinero*, *Un Ladrón y su mujer*, *B- Happy* y *Fuga*, la pobreza de la ciudad aparece como una realidad generalizada, como un supuesto de base que marca indeleblemente la vida y el carácter de sus ciudadanos. Si bien en las películas de Aldo Francia está siempre presente el contraste con la riqueza, la pobreza de “cerro arriba” es la que aparece como la realidad más sustancial de la ciudad. En resumidas cuentas, se puede notar que todas las películas recién

aludidas muestran la pobreza como un elemento constituyente de la ciudad, como una especie de esencialidad de “lo propiamente porteño”.

Aunque en los relatos de las películas no todos los ciudadanos sufren los estragos de la pobreza, pareciera que ninguno se salva del deterioro o la decadencia. Esta decadencia, recurrente en las historias de los filmes, suele ser una mezcla de decadencia material (pobreza), social (familias venidas a menos, o caídas en desgracia) y moral (locura).

Tanto en *Valparaíso mi amor* como en *B- Happy* observamos que la disolución de los vínculos familiares, el delito y la prostitución aparecen arraigados en el espacio urbano. En *Valparaíso mi amor* la falta de empleo lleva al padre de los niños, un campesino recién emigrado a Valparaíso, a robar ganado para alimentar a su familia. En el comienzo del filme vemos su captura, su juicio y encarcelamiento (por abigeato), dejando a su familia (compuesta por 4 hijos y una mujer embarazada) en una situación de aguda pobreza. Sus hijos empiezan entonces individualmente la carrera de la subsistencia: abandono de la escuela, trabajos precarios, y por último, robo y prostitución. Como vimos anteriormente, parecido es el desenlace de la historia en *B-Happy*, en donde la pobreza, el abandono familiar y la prostitución infantil aparecen como significantes encadenados. En ambos filmes la ciudad, especialmente el Plan, aparece como un polo de atracción, y la pobreza aparece encarnada en la infancia; son los niños los protagonistas del abandono y la injusticia social.

Siguiendo las observaciones de Mennel (2008) para el cine europeo y asiático, se puede ver también en el cine porteño una significación contrastante entre lo rural y lo urbano, en donde el primero significaría la inocencia y el trabajo duro, y el segundo la sexualidad y la decadencia. En *Valparaíso mi amor* los niños viven en lo alto de los Cerros (lugar de rasgos rurales por la ausencia de agua potable, comercio o servicios, y por la presencia de gallinas en las calles), en donde mantienen viva su infancia; es solamente ahí en donde se viven los juegos y las risas. El Plan de la ciudad en cambio aparece como el lugar de subsistencia, lugar donde la decadencia se hace carne. Así también en *B-Happy*, cuya protagonista luego de ser abandonada por su familia emigra del campo a Valparaíso en donde se prostituye para subsistir.

En el desarrollo de estos relatos seguimos fragmentos de las historias de vida de estos niños, en donde el robo y la prostitución parecieran ser un destino “natural”. Pero no se malentenda, esta “naturalización” se relaciona con la contextualización de estas historias y no con una ausencia de crítica social, puesto que, sobre todo en estos dos filmes aparece una mirada bastante certera al “círculo de la pobreza” y su contexto; carencia de servicios de salud (causales de la muerte del hijo menor en *Valparaíso mi amor*, y de la madre de Katy en *B-Happy*), sistemas de represión (encarcelamiento de los dos padres de las películas, y la infundada reclusión de Katy en una correccional de menores) y prejuicios sociales (cuando culpan a Katy en su colegio de un robo que ella no cometió). Sin estereotipar a los personajes, juzgarlos moralmente o mitificarlos, en ambos filmes la prostitución y la delincuencia aparecen como tácticas de subsistencia de un lugar que pareciera no presentar más posibilidades para ellos.

Así también, en *Las tres coronas del marinero*, *Un Ladrón y su mujer* y *Fuga*, la pobreza aparece como una condición que pareciera constituir a Valparaíso. En estos casos, a diferencia de los anteriores, la pobreza no es historia (y por ello motivo de crítica social), sino que aparece más bien como una base estética y argumental del relato. Vemos en estos filmes una ciudad vieja, venida a menos, empobrecida, como suspendida en el tiempo. En *Las tres coronas del marinero* aparece la historia de una familia (la del protagonista), que luego de una vida marcada por la carestía, muere en la pobreza sin dejar rastro alguno de su existencia. En el caso de *Fuga*, se muestra la ciudad como un lugar en estado de abandono, casi como un pueblo fantasma, en donde nadie (a excepción de los perros callejeros), transita por las calles y en donde hasta las casas habitadas están en un precario estado de abandono (como el caso de la casa en donde vive Eliseo, el protagonista, con su “padrino” pescador).

Ilustración 60. El Valparaíso de *Fuga*



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Fuga* (Larraín, 2006)

En *Amelia López O'Neill* en cambio, asistimos a la decadencia de una familia (la López O'Neill). Luego de la muerte del patriarca, las dos hijas quedan sumidas en una pobreza material inédita en su particular historia de vida. Más allá de sus especificidades, este relato revela una realidad histórica de decadencia económica acontecida en Valparaíso a comienzos del siglo XX y que se extiende hasta fines de siglo, en donde la mayoría de las familias acaudaladas de la ciudad afectadas por una aguda crisis económica emigraron a otras ciudades en busca de nuevos emprendimientos.

Otras miradas a la decadencia encontramos en *Consuelo* y en *La luna en el espejo*, filmes en donde la realidad nacional del momento pareciera penetrar con fuerza la atmósfera del relato, caracterizada por la angustia de lo inevitable (como el pasado o la decadencia). En *Consuelo* vemos a un exiliado porteño que se reencuentra con una ciudad carcomida por la cesantía, sin oportunidades y en donde la desesperanza ha poblado las calles. En *La Luna en el espejo* asistimos a un fragmento de la cotidianidad de unos porteños que viven entre la angustia y el ensueño, una relación enfermiza (entre padre e hijo) que los deteriora moralmente.

Por otro lado y ampliando la perspectiva, podemos observar la decadencia a través de las instituciones que aparecen en el imaginario fílmico; el hospital, el cementerio y la cárcel, aparecen con recurrencia significando corrosión⁴⁷. La escuela en cambio, como institución de

⁴⁷ Tanto en *Valparaíso mi amor* como en *B-Happy* los padres son condenados y llevados a la cárcel de la ciudad en donde sus familias van a visitarlos. Las escenas de ambos filmes retratan con gran realismo fragmentos de la vida interior de la cárcel en dos momentos diferentes (1969 y 2004). Estas escenas pueden también ser

significación más bien positiva y esperanzadora, aparece en los filmes sólo para constatar que los niños la abandonan (como en *Valparaíso mi amor* o *B- Happy*), revirtiendo instantáneamente sus cargas de significación⁴⁸.

4.11 La pobreza porteña y lo popular en el cine chileno

Según la tesis de María Paz Peirano (2005), en el cine chileno “del boom” (producción de cine nacional que va de mediados de la década del 90 en adelante) se ha dado una tendencia importante en tomar al mundo popular como tema central de la creación fílmica. Según su investigación, estos filmes han desarrollado personajes que recuerdan por un lado al tradicional “roto chileno”, caracterizado por la fuerza, el empuje, la violencia y la agresividad, y por otro lado al “roto pillo” caracterizado por la picardía y el ingenio para eludir la normatividad. Salinas y Stange concuerdan con esta visión, según ellos:

“[...] la representación del sujeto popular en el cine chileno del período (1997-2005) es una representación descriptiva, que concibe lo popular como un conjunto de atributos naturalizados, tomados del sentido común, con altos grados de componentes humorísticos y sexuales. Esta representación se realiza mediante la identificación de lo popular con ciertos estereotipos preconocidos por los espectadores, expurgándoles todo elemento político explícito o constitutivo” (Salinas y Stange, 2006, citado en Santa Cruz, 2008, p. 66-67).

Es interesante notar que lo popular tratado en los filmes porteños se escapa de esta tendencia. Quizás sólo *Fuga* siga esos patrones, con personajes populares suspicaces, violentos y apegados al estereotipo impuesto por los medios de comunicación, pero en el resto de las películas, lo popular se aborda de una manera diferente. Como ya vimos, en el cine porteño se puede conocer de cerca a algunos *infames*, que encarnando a los personajes más fuertemente estereotipados como ladrones, prostitutas y travestis, aparecen en el imaginario fílmico porteño generalmente con tintes míticos y caracterizándose por poseer profundidad psicológica, o, través de una mirada crítica que no elude el contexto social, las redes sociales y en definitiva las causas implicadas en la precarización de estas individualidades.

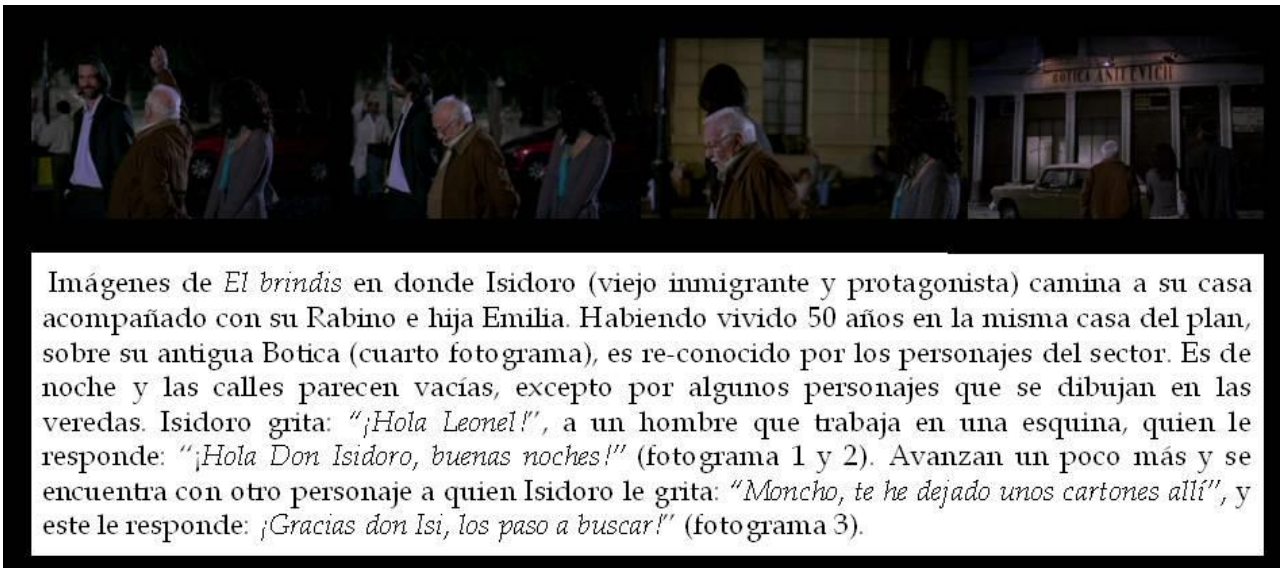
consideradas como archivos de la memoria porteña, puesto que este espacio físico, que fuera la cárcel pública de Valparaíso hasta 1994, hoy se ha transformado completa y radicalmente en un Parque Cultural (luego de que se construyera una nueva cárcel en las afueras de la ciudad).

⁴⁸ Para ver el detalle de las instituciones que aparecen, ver Anexo 3. Segunda Matriz de análisis (p. 207).

4.12 Cambia la vida, cambian los habitantes.

En el camino analítico recorrido se han encontrado algunos elementos que aparecen sólo en los primeros años de la muestra, para desaparecer más adelante al son de la emergencia de nuevos elementos significantes. Así por ejemplo, observamos que con el paso del tiempo, el territorio de las relaciones vecinales deja de aparecer como parte constituyente de lo cotidiano y un punto decisivo en el curso de la vida de los personajes protagónicos. *Amnesia* (1994) pareciera inaugurar un nuevo momento en el imaginario fílmico de Valparaíso en el que dejan de aparecer o de ser nombrados los vecinos y el barrio como dispositivos de integración social. Progresivamente las calles cercanas a la vivienda dejan de presentarse como un territorio familiar y cargado de afectos, casi desapareciendo por completo del relato fílmico, con la única excepción de una escena de *El Brindis* en donde se atisba este tipo de relación territorial.

Ilustración 61. Familiaridad territorial



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *El Brindis* (Agosin, 2008)

La calle como patio, como lugar de juegos infantiles no vuelve a aparecer. El fútbol, las “chanchas”, y los volantines, significantes de alegres relaciones territoriales, desaparecen del imaginario fílmico con el correr de los años. Por el contrario, vemos aparecer progresivamente un nuevo tipo de habitante “el joven profesional”, y una nueva forma de habitar la ciudad marcada por la individualidad. Aparece por ejemplo el deporte en las calles. En *Pretendiendo* y *El Brindis* vemos aparecer gente trotando como parte de una práctica

cotidiana “saludable”, incorporando con ello nuevos significantes al imaginario fílmico de Valparaíso.

4.13 *La ciudad postal*

Tanto en *El Brindis* como en *Pretendiendo* se puede notar una “estética” de ciudad sumamente cuidada: calles limpias, sin basuras excrementos o escombros, sin mendigos ni miserias que lamentar. Aparecen los Cerros, pero sólo el sector más remozado: los Cerros Alegre y Concepción. Resaltan los colores de la vistas con grandes casonas antiguas recién pintadas, calles de adoquines y personajes tradicionales “adornando” el espacio público.

Ilustración 62. Lugar patrimonial



En esta escena de *El Brindis* podemos observar cómo se transforma un callejón del Cerro Concepción, que en la actualidad sólo sirve de paso, en un paseo propio de una ciudad “patrimonial”. En este *lugar* creado en el filme, artistas pintan y exponen sus cuadros, se venden antigüedades, algunos toman café y la mayoría se reúne en torno al espectáculo de una pareja de chinchineros. Signado por los turistas y sus cámaras fotográficas, con este *lugar* se actualiza en parte el imaginario personal de Shai Agosin, para quien los cerros “son verdaderas postales” (Entrevista a Agosin, 2010).

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *El Brindis* (Agosin, 2008)

Ambas películas destacan la cara más amable de la actualidad de la ciudad: los paseos y el turismo, e incorporan un nuevo tipo de protagonista al imaginario fílmico porteño: jóvenes profesionales de lo visual (arquitectura y fotografía), de situación acomodada, sin carencias ni privaciones. Jóvenes individualizados, des-raizados, solitarios, en busca de la propia felicidad.

La individualización, consistente en transformar la “identidad” humana en una “tarea”, y en hacer responsables a los actores de la realización de esta tarea y de las consecuencias de su desempeño (Bauman, 2006), arremete como tema de fondo en los últimos filmes de la muestra (*Pretendiendo, El Brindis, Mejor no fumes*). Este fenómeno nace en conjunto con una ampliación de las libertades de los individuos, tanto en el plano político como en el discurso

que emana desde las esferas de consumo, provocando que las elecciones individuales se distancien de los proyectos y las acciones colectivas. En este panorama la responsabilidad hacia el otro se debilita frente a la responsabilidad de la propia felicidad, y por consecuencia, el vínculo social se diluye. De esta forma, la otra cara de la deseada y al mismo tiempo angustiantemente ineludible individualización, es la soledad y la corrosión progresiva de la “ciudadanía”, es decir, del sentido cívico y de la búsqueda de bienestar social.

A través de *Pretendiendo* y *El Brindis*, con relatos más estilizados y elitizados, y personajes cercanos al estereotipo de una individualización exitosa, se observa un cambio sustancial en la manera de mostrar y significar Valparaíso. Estos nuevos ciudadanos habitan una realidad que nada sabe de la decadencia percibida en las otras películas. La libertad de elección proclamada por la modernidad hace justicia con ellos, unos de los pocos personajes dentro del imaginario fílmico porteño que cuentan con un futuro esperanzador. Como plantea Bauman (2006), la mayoría de los individuos en el mundo son sólo individuos de *jure* (en el discurso) y sólo unos pocos son individuos de *facto*, es decir, personas que tienen los medios necesarios para una genuina autodeterminación. Y claro, las innumerables carencias que viven la mayoría de los ciudadanos porteños, y latinoamericanos en general, los aleja radicalmente de estas promesas o aseveraciones discursivas. En este sentido, se podría afirmar que estos filmes muestran un tipo ideal de individualización, imaginando y re-creando una ciudad con los privilegios del desarrollo urbano (como la accesibilidad a infraestructura, servicios, trabajos de calidad y libertad individual), pero que conserva las bondades de las comunidades rurales, esto es, la fuerte presencia de la religión, el caminar como forma de desplazamiento extendida, la tranquilidad, el valor del tiempo, la ausencia de criminalidad o cualquier otro conflicto social. Especialmente en *El Brindis* aparece una ciudad que conserva sus lugares tradicionales; distintas escenas nos confirman que los viejos siguen yendo al cine en grupo (a ver películas antiguas) y que la antigua barbería aun tiene una vida activa (igual que los viejos de la ciudad).

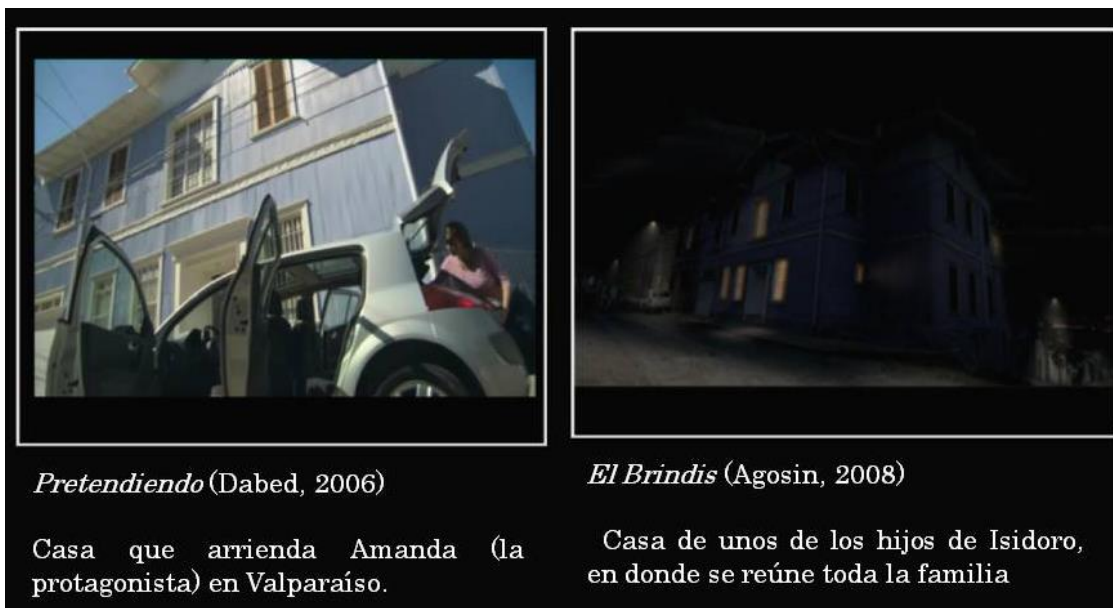
Ilustración 63. El cine y la barbería



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *El Brindis* (Agosin, 2008)

Curiosamente forma y fondo son similares en ambas películas; desde el hecho de que los personajes protagónicos habiten la misma casona del cerro Alegre, hasta la presencia de la religión como elemento significativo y de bastante relevancia dentro del relato (catolicismo en *Pretendiendo* y judaísmo en *El Brindis*). En ambos filmes la institución eclesiástica aparece como acogedora de la existencia individualista contemporánea.

Ilustración 64. Casona



Pretendiendo (Dabed, 2006)

Casa que arrienda Amanda (la protagonista) en Valparaíso.

El Brindis (Agosin, 2008)

Casa de unos de los hijos de Isidoro, en donde se reúne toda la familia

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de *Pretendiendo* (Dabed, 2006) y *El Brindis* (Agosin, 2008)

Se puede observar en estos filmes un Valparaíso cercano a la postal, un Valparaíso “patrimonial”, imaginado como una ciudad ideal con una gran calidad de vida que deja en la opacidad la conflictividad social que había aparecido recurrentemente en el imaginario fílmico de los años anteriores. La declaración de la ciudad por la UNESCO como Patrimonio Cultural

de la Humanidad parece ser un hito que marca un antes y un después en los discursos de ciudad. Estas películas parecieran mostrar únicamente significantes positivos de la ciudad. Valparaíso aparece en ambos filmes como una ciudad caminable, en donde sucede el encuentro, con “carácter” en su imagen; los colores y las formas urbanas se destacan y realzan. Así por ejemplo, vemos la aparición de murales y grafitis, pero no vemos ninguno de corte político, sexual o informativo, o posibles signos de conflicto social. Por el contrario, únicamente vemos los de corte poético, sumando significantes positivos al espacio público a través de la expresión y el color. En *El Brindis* no sólo se filmaron, sino que también se realizaron con el fin de “colorear” el lugar de una escena.

“[...] hay una escena en donde se encuentra Emilia con este rabino y se encuentran con la familia de él, ella no tenía idea de que este caballero era casado...en esa parte nosotros pintamos un mural muy bonito, porque no me gustó como estaba el lugar, nuestra directora artística pintó un mural que no existía [...]” (Entrevista a Agosin, 2010)

Ilustración 65. El mural



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *El Brindis* (Agosin, 2008)

Esto último, da cuenta de una voluntad de recrear la ciudad según las expectativas del director, sujeto clave en la construcción del discurso urbano.

4.14 Los cineastas y la ciudad.

Este último elemento destacado visibiliza un tema clave en nuestra reflexión: el imaginario personal de cada cineasta.

Como vimos en el camino recorrido, la ciudad se re-crea en cada película de ficción; en los pobladores y sus costumbres, en los lugares que se muestran, en su riqueza o en su

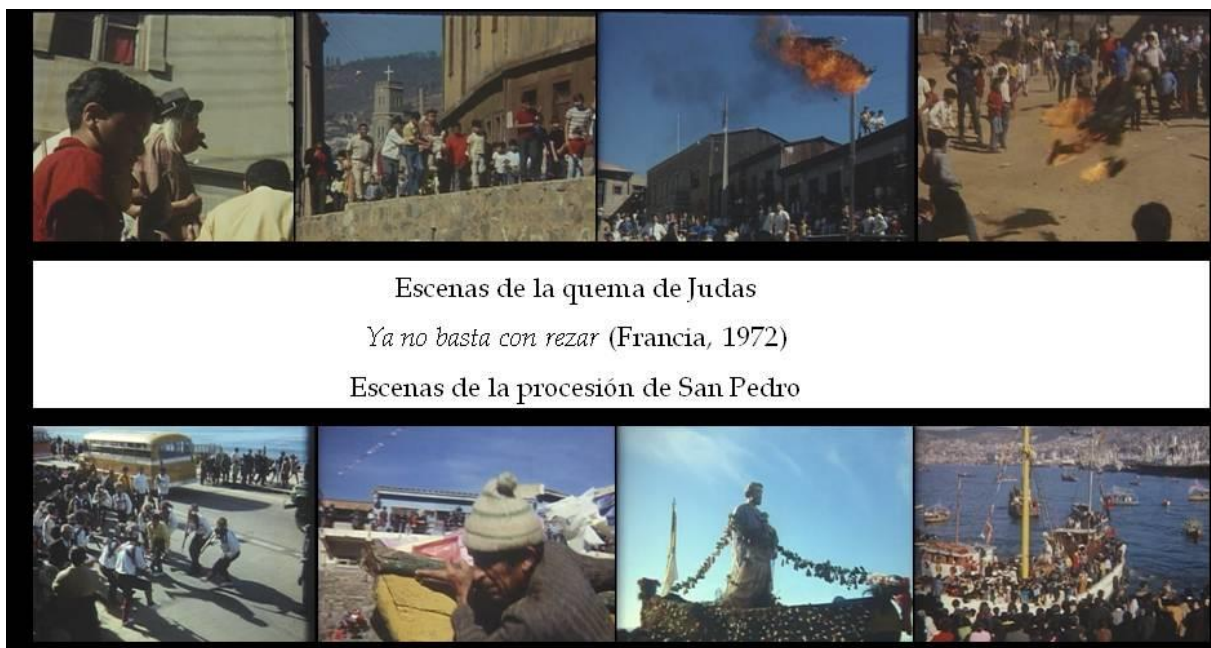
pobreza. Se puede observar que la significación global de la ciudad en cada película está directamente relacionada con el vínculo del director con la ciudad. La conjugación del qué contar con el cómo, se cruzan en la ciudad, atándose este vínculo de distintas maneras en cada uno. En definitiva, la ecuación pareciera ser que mientras mayor es el vínculo del cineasta con la ciudad, más relevancia tiene la ciudad dentro del relato fílmico, o, que dependiendo del valor que el cineasta le dé a la ciudad, ésta aparece en su película de una u otra forma.

El ejemplo más evidente es el cine de Aldo Francia. Este pediatra trabajó en Valparaíso, recorrió sus Cerros y conoció sus miserias, y en un estrecho vínculo con la ciudad, desarrolló sus películas. El vínculo va desde las temáticas tratadas y las imágenes mostradas, hasta el mismo proceso de filmación, en donde este director no se queda al margen de su entorno. Como cuenta Silvio Caiozzi:

“Aldo era una gran persona, un gran hombre, un gran cineasta, muy honesto, muy sincero. Te voy a contar por ejemplo un detalle, que tampoco se me olvidará nunca, estábamos filmando en pleno invierno en la punta de los cerros donde había una población muy pobre, muy pobre, un lugar donde el viento era casi constante, y las casuchas estaba hechas con tablas y el viento penetraba por las tablas al interior, una cosa tremenda, entonces la cantidad de guaguas y niños enfermos era enorme. Estábamos filmando ahí y era muy impactante de repente ver que Aldo, prácticamente él con su trabajo de médico, médico pediatra, producía él sus propias películas, en gran parte las producía él trabajando como loco y después producía una película, entonces, sabiendo que era plata de él casi toda, y de repente ver que llegaba una señora a decirle: doctor mi guagua está tosiendo y está pésimo y verlo a él parar la filmación, sabiendo que eso costaba mucha plata, parar la filmación para ir a varias cuadras de distancia a atender a una guagua, y después la misma cosa otra vez, la misma cosa otra vez, era bastante notable, era emocionante por decirlo menos” (Entrevista a Caiozzi, 2010).

A través de la filmación de los habitantes de Valparaíso, sus casas y modos de vida, Aldo Francia hace filmes de ficción que bordean el documental. Se puede notar en sus historias e imágenes un cariño especial por los niños, quienes aparecen recurrentemente en grandes grupos jugando en las calles (corriendo, elevando volantines, jugando a la pelota y tirándose en “chancha”). Además, es el único que incorpora personajes insignes de la ciudad (como el Negro Farías y el Gitano Rodríguez), y las festividades locales (como la quema de judas y la celebración a San Pedro, expuestas en *Ya no basta con rezar*).

Ilustración 66. Festividades populares



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Ya no basta con rezar* (Francia, 1972)

Otro ejemplo interesante es el de Silvio Caiozzi. Este cineasta, varios años antes de filmar *La luna en el espejo*, trabajó con Aldo Francia como director de Fotografía de *Ya no basta con rezar*, destacando esta experiencia como un suceso clave en su relación con la ciudad:

“[...] la primera vez que yo empiezo de verdad a conocer el Valparaíso realmente bonito es con Aldo Francia, entonces le hago la dirección de fotografía de *Ya no basta con rezar*. Ahí se produce mi primera relación fuerte con Valparaíso, porque me toca filmar en Valparaíso, y recorrer Valparaíso y descubrir estos lugares que Aldo conocía y que yo jamás había visto. Entonces, mi primer asombro con Valparaíso es filmando *Ya Basta con Rezar* con Aldo” (Entrevista a Caiozzi, 2010).

Ese asombro por la ciudad crecería luego, durante el proceso de filmación de *La luna en el espejo*, en donde la interacción con los porteños y el habitar cotidiano calaron hondo en la sensibilidad de este cineasta.

“Yo siempre fui un fanático de Valparaíso, visualmente encuentro que es una ciudad impresionante, y filmando *La Luna en el espejo* me quedó tan claro fíjate de que esta ciudad vertical, [...] de que arriba en estos cerros se produce un micro clima, una sociedad pequeña muy diferente a la otra, cosas que he notado en otros lugares como islas. En otras regiones también he notado lo mismo y curiosamente he sentido que estos bolsones de sociedades, que se interrelacionan de manera distinta a lo típico, distinta a la globalización del planeta, me da la impresión de que parecieran ser más felices, yo me he quedado con esa sensación [...] *La luna en el espejo* fue muy, muy fuerte porque ahí estuvimos casi dos meses prácticamente, viviendo ahí, y darse cuenta de que se produce una relación social que no tiene nada que ver con la de Santiago, nada que ver, yo ni siquiera conozco a mis vecinos, y allá era una cuestión de todos los días, de saludarse, de ayudarse. Yo tengo recuerdos imborrables de la filmación, como los vecinos de repente necesitábamos ponte tu, un ropero antiguo, ¿dónde habrá por ahí un ropero antiguo para colocar? Y yo tengo una imagen grabada que no se me va a olvidar nunca más, muy temprano en la mañana porque hay que filmar, y de repente salgo para afuera y digo, qué pasa acá no? Y en la calle veía gente

acercándose, vecinos acercándose con distintos roperos, es una imagen loca, gente acarreado roperos por encima de este cerro, te fijas? Para ir a ofrecer, qué les parece esto?, pero colaboración gratuita además, si no había presupuesto, entonces fue muy loco, muy, muy loco, y así fue toda la filmación. Entonces me quedó esta sensación de sociedades que por este entre comillas aislamiento parece que se relacionan entre ellos de mejor manera” (Entrevista a Caiozzi, 2010)

El caso de *La luna en el espejo* evidencia con claridad que las sensibilidades de los directores se plasman en los relatos fílmicos, puesto que aparece en este filme con bastante intensidad de significación las relaciones vecinales y su micro mundo, dando cuenta de su espesor y trascendencia, pero sin mitificar ni idealizar a sus habitantes o las relaciones sociales que allí se gestan.

Así también, Luis Vera conoce la ciudad, se vincula profundamente con ella y luego vuelve a rodar ahí su película, buscando justamente dar cuenta de la ciudad como un lugar de arraigo e identidad. Este cineasta, igual que Caiozzi y Francia, filman y piensan la ciudad; la critican y la aman al mismo tiempo. Estos tres directores (en conjunto con Valeria Sarmiento) son quizás los que más dan cuenta de Valparaíso, de sus personajes, de sus lugares, de su cultura, de su memoria, de sus problemas. Con ojo crítico y a la vez cariñoso estas películas muestran un Valparaíso veraz.

En su discurso oral (entrevista) y fílmico (película) Vera destaca lo bueno y lo malo de la ciudad, pero por sobre todo, el vínculo que une al hombre con ese territorio. “Yo tengo una relación identitaria con Valparaíso, porque parte importante de mi infancia, de mi infancia consciente está en Valparaíso” (Entrevista a Vera, 2010). Luego del exilio este director vuelve a Valparaíso para quedarse, siendo en la actualidad uno de los pocos cineastas aquí implicados que efectivamente vive en la ciudad (el otro es Daniel Peralta director de *Mejor no fumes*).

Pareciera ser que quienes menos vínculo con la ciudad tienen, más la mitifican. Por ejemplo, Claudio Dabed, director de *Pretendiendo*, admirador de la “especial belleza” de la ciudad, se relaciona con ella sólo como “visita”, como “espectador” (Entrevista a Dabed, 2010). Su película, plagada de signos positivos, como ya vimos, ciertamente está lejos de mostrar aunque sea un atisbo del dolor de la ciudad. Como cuenta, en tanto director, busca hacer un cine para un público global; “cuando hago cine no lo hago para un sector determinado, soy más bien global, no me relaciono con el cine chileno más que por el idioma”

(Entrevista a Dabed, 2010). De aquí que no resulte extraño encontrarnos con personajes propios de las grandes ciudades del polo “desarrollado”. Para este cineasta radicado en Estados Unidos, Valparaíso pareciera ser una locación con “aura” para contar su fábula⁴⁹.

Otro caso es el de Shai Agosin, director de *El Brindis*, quien se relaciona con la ciudad desde su memoria familiar.

“En primera instancia Valparaíso es mi ciudad, mi ciudad histórica desde el punto de vista que mi familia llegó a Valparaíso en el año 1900 más o menos, desde Rusia, y ese puerto de alguna forma marcó nuestras vidas, la vida de mi familia y la vida de todos como inmigrantes, un pueblo, una ciudad de inmigrantes, y aunque yo viví toda mi vida en Viña del mar, siempre me sentí mucho más porteño que viña marino, porque mis raíces estaba allá. Pero al margen de eso, yo que creo que todo eso me permitió conocer Valparaíso como una ciudad muy romántica, con una gran historia, con paisajes preciosos, con una fotografía única en nuestro país” (Entrevista a Agosin, 2010).

Agosin pareciera quedarse con esa imagen personal de la ciudad, marcada por el romanticismo de un pasado mitificado (relacionada con la inmigración, el emprendimiento, la construcción de ciudadanía y de arraigo).

Los artistas en general, suelen transitar por diferentes niveles y dimensiones: entre lo culto y lo popular, entre lo regional, lo nacional y lo internacional. No es difícil observar cómo todas estas dimensiones están implicadas en los filmes y puestas en diálogo, y como en general, las historias de las películas están íntimamente relacionadas con las experiencias de vida de los cineastas. Curiosamente pareciera que quienes tienen un vínculo más estrecho con la ciudad, como Aldo Francia, Silvio Caiozzi y Luis Vera, plantean una visión más crítica respecto de la ciudad (sin dejar por eso de “declarar” su amor a la ciudad a través de sus imágenes). Y cuando la relación pareciera ser más lejana, como en el caso de Dabed y Agosin, la denuncia desaparece en son del relato deseado.

Por último, vale la pena una pequeña reflexión respecto de los directores que incorporan nuevos elementos significantes al imaginario fílmico porteño, como Dabed y Peralta. Como ya vimos respecto del primer caso, el director tiene una relación por sobre todo estética con la ciudad, siendo quizás éste el motivo por el cual se distancia del imaginario

⁴⁹ Se toma el concepto de “aura” como es desarrollado por Walter Benjamin (1989) en su trabajo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Refiriéndose a la obra de arte, Benjamin define el aura como *la manifestación irreplicable de una lejanía*. En relación con esto, el sentido acá dado refiere a “aquello” que confiere a una cosa (obra de arte, o ciudad en este caso) la cualidad de unicidad y originalidad. Más adelante se desarrolla un poco más este concepto.

instituido de Valparaíso para incorporar nuevos elementos hasta entonces inéditos, como el “nuevo carrete” o la edificación en altura. El segundo caso es algo diferente, y se podría explicar por las motivaciones de creación del director (por la intención de su historia) y por cómo éste se relaciona con la ciudad. Si bien Daniel Peralta (el director) es porteño, declara filmar ahí su historia porque es la ciudad en que vive y la ciudad que conoce, no porque tenga intenciones de “dar cuenta” especialmente de Valparaíso.

“Rodé la película en Valparaíso, porque acá vivo, es una ciudad que conozco... es mi ciudad, acá trabajo, ando en bicicleta, compro el pan.

En ningún caso quise hacer “cine chileno de región”, para nada, al contrario, “Mejor no fumes” no habla de Valparaíso, y menos del “Valparaíso en el cine chileno” que a mi parecer está muy estereotipado. Lo más importante es el interior y crecimiento de Paulo, esta historia puede haber sucedido en Santiago, Concepción, Buenos Aires o Bogotá.

Además el Valparaíso que se muestra en la película es desde Paulo. Son sus lugares, su departamento, un puerto de librerías, bares, disquerías, y supermercados” (Entrevista a Peralta por Khamis, 2011).

Sin embargo, más allá de su discurso, la ciudad aparece y es relevante en su filme. El protagonista vive solo en un pequeño departamento con una inmensa vista a la ciudad, y si bien este espacio es su mundo, la ciudad y sus espacios públicos también lo son. Aunque es evidente que el director tiene un vínculo bastante íntimo con la ciudad, puesto que vive ahí, llama la atención el desapego respecto del imaginario instituido de Valparaíso. Curiosamente, a través de una historia sencilla, poco pretenciosa (de la cotidianeidad de un joven en el 2011), este joven director se aleja de algunas de las imágenes instituidas del imaginario urbano de la ciudad al incorporar en su filme nuevos significantes, como el supermercado y el carrete joven actual. Pareciera que, producto de un vínculo contingente con la ciudad, Valparaíso se filtrara en su cotidianeidad contemporánea, incorporando “lo nuevo” al imaginario fílmico y alejándose de la imagen postal que venía tomado consistencia con los filmes de los últimos años.

4.15 La urbanidad porteña en tiempos imaginarios

Así como veíamos en la presencia de grafitis poéticos en *El Brindis* una mirada voluntariosa de Valparaíso, se puede ver en *Pretendiendo* la edificación en altura como un signifiante positivo. En esta película los protagonistas trabajan en una oficina de arquitectura

que se encarga de desarrollar nuevos edificios (de altura) en los Cerros y en el Plan de la ciudad, construcciones que efectivamente se han expandido con gran velocidad en los últimos años en Valparaíso y que implican cambios radicales no sólo en la fisonomía arquitectónica de la ciudad, sino que también en su urbanidad. Este tema aparece en el filme desde la perspectiva de quienes los diseñan (los personajes ya aludidos de la individualización exitosa), presentándose simplemente como parte de su mundo laboral y significándose correlativamente como símbolo de éxito. Ninguna referencia o alusión aparece en el filme respecto de las consecuencias de dichas construcciones, como la conflictividad respecto de las vistas o la transformación de la vida barrial. Curiosamente la contraparte aquí aludida apareció mucho antes en el imaginario fílmico, en *La Luna en el espejo*, con una historia que nace desde la propia ciudad y que cuenta el drama de un viejo marino que vive postrado, privado de la vista al mar y condenado a ello por el alza en el precio de las viviendas. En definitiva, se puede notar que este filme plantea, con varios años de antelación, el tema de la construcción en altura y la incipiente gentrificación en los Cerros⁵⁰.

Pretendiendo y *La luna en el espejo* dan cuenta del proceso de gentrificación desde dos perspectivas contrapuestas. En *La Luna en el espejo* vemos el pesar y la angustia de quienes pierden uno de los bienes urbanos más preciados de Valparaíso (la vista al mar), y en *Pretendiendo* encontramos la versión de quienes llegan a la ciudad a construir nuevos edificios de altura y a habitar los remozados Cerros Alegre y Concepción. Con esta última película vemos el “lado bonito” del proceso de gentrificación que efectivamente ahí acontece, incorporándose al imaginario fílmico dos de los tipos de intervención inmobiliaria en desarrollo en Valparaíso, el modelo de *renovación* (en la construcción de edificios de altura) y el de *rehabilitación* (en la presencia de viviendas remodeladas).

⁵⁰ Relata Caiozzi el nacimiento de la idea del filme: “[...] Todo esto partió en realidad con Pepe Donoso que un día me llama y me dice: ...fui a Valparaíso y se me ocurrió ahí una situación de tres personajes, un viejo medio enfermo, marino retirado cuya gran problemática era que no podía mirar más el mar porque le habían puesto un edificio delante de su departamento, y luego me habló del otro personaje que había vislumbrado, me parecieron fantásticos los tres personajes... de ahí comenzamos a conversar los dos y nos pusimos a hacer el guión [...]” (Entrevista a Caiozzi, 2010)

Además de presentar significaciones contrapuestas de un mismo fenómeno (tema que nos lleva de vuelta al imaginario personal de cada cineasta), la relación de estos dos filmes sugiere una reflexión respecto de la dimensión temporal en el imaginario fílmico, puesto que más allá de las progresiones lineales respecto de los cambios en la urbanidad porteña, el cine pareciera encargarse, de una u otra forma, antes o después, de plantear cuestiones relevantes respecto de las transformaciones urbanas de una ciudad. Estando implicada la *imaginación radical*, es decir, la capacidad de cada cineasta de crear representaciones, símbolos y abstracciones, las observaciones y temáticas incorporadas en los filmes varían en algunos casos ampliamente, pero en general dan pistas de cuestiones propias y particulares de la ciudad, ya sea por la fuerza de algunas imágenes o problemáticas, o por la puesta en relación de los filmes entre ellos (y de éstos con la ciudad histórica y actual).

4.16 Atisbos del imaginario nacional encarnado en Valparaíso

Adentrándonos en el tema de la temporalidad, se puede observar en general cómo el contexto histórico se filtra en el filme a través de las temáticas, los personajes y/o la atmósfera. A través de distintos elementos, algunas veces más evidentes que otras, aparece (en la mayoría de las películas, principalmente en las ambientadas en el presente) evidenciada la situación social, política y/o cultural del país en el momento de la producción del filme, algo que podríamos denominar como el imaginario social nacional de su época. En este sentido, el cambio de enfoque en el discurso de los filmes respecto de lo social, se transforma de la mano con los discursos sociales imperantes en la realidad nacional⁵¹.

A través de la aparición de las teorías de la dependencia y del resurgimiento del marxismo y de las esperanzas socialistas (Larraín, 2001), se observa en Chile a fines de los 60 un auge de las teorías críticas. “Se nota sí en la evolución de las ideas de esta época una radicalización creciente que hace que en los años 60 el capitalismo fuera cuestionado muy fuertemente, incluso por movimientos y partidos de centro de origen social cristiano” (Larraín,

⁵¹ Cabe destacar que esta afirmación si bien nos ayuda a observar el conjunto de los filmes en el tiempo, no se aplica exhaustivamente a todos. Por ende, sin pretensiones de hacer aseveraciones absolutistas, la atención e intención están puestas en desarrollar observaciones relacionales y marcos de comprensión para el conjunto de los filmes.

2001, p. 122). De acuerdo con esto, presenciamos en las películas de Aldo Francia una clara crítica al modelo social imperante. Impactado y motivado por el *neorrealismo* italiano, Francia, doctor de profesión y cineasta por vocación (fue un autodidacta), realiza *Valparaíso mi amor* con claras intenciones de denuncia social, de mostrar el círculo de la pobreza y de provocar una reflexión en torno a ella⁵².

Así como Larraín destaca la radicalización del pensamiento político durante el período de los 60 y 70, en el campo de la creación cultural “[...] es notorio que, conforme avanzan los años, en el tratamiento de los temas sociales se acentúa el carácter de denuncia, para culminar con contenidos abiertamente políticos” (Mouesca y Orellana, 2010, p. 106). Siguiendo el aire de los tiempos, Aldo Francia en su segundo filme (*Ya no basta con rezar*) desarrolla abiertamente la discusión política de la época a través de la historia del devenir interno de un sacerdote que radicaliza su visión y acción política. Este cineasta evidencia en ambos filmes el agudo contraste socioeconómico de la sociedad chilena y la territorialización de la pobreza, contextualizándola en medio de una trama de relaciones de dominación. La fuerza y evidencia del discurso político de los filmes (y de su director) se comprende fácilmente en el contexto sociopolítico chileno y latinoamericano en general, de auge de los discursos críticos de la izquierda y de todo un movimiento cultural, que en el ámbito específico del cine se conoció como el Nuevo cine (chileno y latinoamericano). En palabras de Francia:

“El nuevo cine es un fenómeno común a muchos países latinoamericanos: Argentina, Cuba, Brasil, Bolivia. Es un cine que trata de liberar al espectador. El cine, en general, es un opio, porque el espectador a través de él se libera, y no hace nada por liberarse en forma real. El espectador siempre es un ente pasivo. Justamente, entonces, este nuevo cine trata de liberar, de activar, desencajar, provocar al espectador. Esto es lo que yo entiendo por nuevo cine en América Latina, un cine con perspectiva social” (Entrevista a Aldo Francia por Muñoz, O., Salinas, S., Soto, H., Acuña, R., Squella, A., y Balic, H., 1972).

⁵² El *Neorrealismo* fue un movimiento cinematográfico que se desarrolló en la Italia de la década del 50'. Así, a finales de la segunda guerra mundial comienza una nueva etapa para el cine italiano, el cual “se dedicó a interpretar los cambios, los estados de ánimo y las contradicciones de la sociedad” (Costa, 2007, p. 129). Algunas de las fórmulas con las que se suele definir el cine neorrealista son: el uso de actores no profesionales, el rodado en las calles y en general, la búsqueda de plasmar la realidad sin manipulaciones (sin efectos especiales, ni sets de filmación). Autores referentes de este movimiento fueron Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio de Sica. Este movimiento causó gran impacto en el cine latinoamericano de la década del 60 y 70. Como declara Aldo Francia: “La primera película que me impactó realmente fue *Ladrón de Bicicletas*, de De Sica. De inmediato me dieron ganas de hacer cine, de filmar” (Entrevista a Aldo Francia por Muñoz, O., Salinas, S., Soto, H., Acuña, R., Squella, A., y Balic, H., 1972). De aquí que el primer filme de ficción de Francia tome las historias de hechos reales que ocurrieron en el puerto de Valparaíso.

Avanzando en el tiempo nos topamos con *El último grumete* y *Las tres coronas del marinero*, filmes del mismo año (1983) que comparten el desarrollo de la temática de los hombres de mar. *El último grumete*, filmado en Chile en plena dictadura militar y en un lugar icónico como el Buque Escuela Esmeralda, omite cualquier alusión a la realidad sociopolítica nacional. Desarrollada en un ambiente de férreo control ideológico, es esperable que no aparezcan intentos de crítica o reflexión respecto de la situación social, política o cultural del país, más bien por el contrario, siguiendo la idea central de la novela de Francisco Coloane el filme se centra en la inocencia del personaje protagónico y exalta la figura mitificada de los marineros como valerosos hombres de mar⁵³. Paralelamente se desarrolla *Las tres coronas del marinero*, película producida y filmada en el extranjero (una producción francesa filmada en Portugal), que en contraposición a *El último grumete*, pareciera ser justamente una gran reflexión respecto de una de las situaciones más complicada de la realidad nacional del momento: el exilio. Atravesando el complejo, enmarañado y hasta surrealista relato, muchos críticos han visto en esta obra de Raúl Ruiz una “una fascinante parábola del exilio” (Mouesca y Orellana, 2010, p. 167)⁵⁴.

Luego, a fines de los ochenta y principios de los noventa, entre los últimos años de la dictadura y los primeros del período conocido como de “transición hacia la democracia”, observamos que los filmes, ya sea evidencien la realidad nacional o no, desarrollan temáticas

⁵³ Jorge López carga la intención de realizar este filme por diez años antes de concretarlo. Es decir, tiene la idea en mente desde principios de los 70, para luego durante la dictadura concretarla, realizando uno de los pocos filmes que se produjeron en el país en ese período. Vale la pena destacar que el filme no estuvo exento de polémica. Como él relata:

“La película se filmó en época de dictadura, en el 82, entonces para los milicos de la dictadura cómo era posible que estuviéramos haciendo una película de un comunista, de adónde, y para la gente que estaba en contra de la dictadura, cómo era posible que hiciéramos una película en la Esmeralda con los milicos, entonces eran palos por aquí y palos por allá, entonces el proceso fue un poco duro derrepente, largo, porque no se hacía una película en Chile hacía 5 años, y no se volvió a hacer otra hasta 2 años después; había un apagón cultural” (Entrevista a López, 2010).

⁵⁴ “[...] Con *Las tres coronas del marinero* Ruiz ha realizado el filme más ligado al proceso político ocurrido en Chile de los últimos tres lustros (...) Entre las posibles lecturas de la película aparece la señalada, la cual se estructura a partir de la crisis del exilio. El marinero empieza su aventura en el momento en que se ve obligado a abandonar su tierra. La crisis que se ha producido lo ha dejado sin trabajo y ha llevado a su hermana a la prostitución. Su salida es posible gracias a un viejo, que siempre mentía a quienes buscaban trabajo en el puerto, le da al marinero el único dato verdadero antes de morir. Así puede embarcarse, pero el barco está tripulado solamente por muertos. Desde ese momento se convierte en uno más pues su vida le fue arrancada. Está obligado a iniciar su errar por el mundo, su exilio. Cuando puede regresar a Valparaíso, luego de un largo tiempo en que el barco no logra arribar a ningún puerto, se da cuenta que las cosas han cambiado. Al llegar a su casa encuentra la puerta tapiada y un desconocido le comenta que su madre y su hermana han muerto. Sobre ellas y el modo en que murieron se han tejido una serie de historias y versiones sin que se sepa nada claro” (B., 1988, p. 75).

que giran en torno a la angustia y la decadencia, apareciendo la crisis interna como un elemento común en los personajes protagónicos. Tomando como protagonistas a ciudadanos de clase media, estos filmes muestran el territorio de lo local (la ciudad de Valparaíso) como un espacio contradictorio, que se ama (por las raíces y los recuerdos), pero que se sufre (por la precariedad, por el encierro o por los mismos recuerdos). *Consuelo*, *La Luna en el espejo* y *Amnesia* se presentan como filmes en donde los directores parecieran purgar, en algún sentido, el peso social y psicológico que significó la dictadura.

En *Consuelo* vemos una ciudad marcada por la dictadura en un antes y un después. Aparece aquí el conflicto nacional encarnado en la vida del protagonista (un exiliado que retorna a su país) y territorializado en esta ciudad en particular (lugar del que es alejado por la fuerza y al cual vuelve apenas se lo permiten). La crisis aparece desde un nivel socio-económico, hasta lo más íntimo de la interioridad de los personajes. Recuerdos y ensueño aparecen como las formas recurrentes de escape al presente agobiador. El caso de esta película, realizada durante la dictadura y que aborda directamente la realidad social del país en ese momento, invita a destacar un tema gravitante y que actuó durante todo el cine hecho en Chile durante la dictadura: la censura. Más allá de las dificultades técnicas y económicas que enfrentaba el cine chileno en ese momento, la represión y el control ideológico actuaba con fuerza, y no sólo a través de las instituciones, puesto que de una u otra forma, se alojaba en la psiquis individual de cada realizador. Como cuenta Luis Vera:

“[...] en la intención que yo tenía de hacer esa película en el Chile durante la dictadura, de un exiliado que regresaba a Chile, sin haber terminado la dictadura, no te olvides que la película se estrena el año 88 y la dictadura termina el 89, por lo tanto mi reto era, no solamente hacer la película, sino que estrenar la película para mostrar este tema, y tema oído de un millón de chilenos repartidos por el mundo, todos tratando de volver a sus lugares, no todos tratando de volver a Valparaíso, pero todos tratando de volver al lugar que había congelado en su cabeza como el espacio de donde salió. Cada uno se había ido, y pasaban los años, pasaban 15 años, 20 años y cada uno tenía la razón de ese país congelado en su cabeza. Bueno y yo traté de descifrar eso con la condicionante de que la película tenía que estrenarse, ese era mi objetivo, y no que se incorporara a la larga lista de películas que andaban en el exilio, de libros o de canciones que no podían entrar al tráfico normal en Chile. De manera que tenía que abordar el tema, considerando que la censura era un hecho evidente, flagrante y presente, así que hasta donde yo fui capaz de romper la censura y la autocensura con el tema, es el resultado de *Consuelo*” (Entrevista a Vera, 2010).

Luego, en 1994, en “un momento en que los temas que pudieran tocar de cerca o de lejos el contexto político de la dictadura, apenas tenía un sitio en el cine de ficción” (Mouesca

y Orellana, 2010, p. 178) Gonzalo Justiniano estrena *Amnesia*, filme en el que conocemos la angustia de un ex militar forzado a la violencia y de un prisionero político al que éste salvó de la muerte. Ambos buscan la venganza del opresor, pero encuentran, quizás en la decadencia de éste, el perdón. “Lo más interesante del film es el esfuerzo por mostrar los enlaces entre las crueldades de los años del gobierno militar y la desmemoria y la locura como secuelas en el presente” (Mouesca y Orellana, 2010, p. 178). La película toma como motivo una realidad nacional de dolor y resentimiento, impregnando como por consecuencia de ello toda la ciudad con una atmósfera fantasmagórica.

Filmada en 1984 y estrenada en 1990, *La luna en el espejo* es “la puerta de entrada a una de las etapas más importantes de nuestra cinematografía: la del cine de transición y, por añadidura, una de las mejores del período” (Mouesca y Orellana, 2010, p.188). Esta película actúa como una fuerte alegoría respecto del estado psicológico de los chilenos de entonces. La sensación de encierro llevó a José Donoso y Silvio Caiozzi (guionistas) a pensar una película centrada en un interior ahogante, en un espacio en donde los objetos cobran una vida y relevancia algo angustiada. Una relación de dominación que bordea la locura, un espacio de encierro y vigilancia constante, unos deseos profundos de liberarse del yugo y vivir en libertad; más que alusiones directas, son las sensaciones del filme las que no pueden eludir el imaginario imperante⁵⁵.

Por último, en la década del 2000 podemos observar una polarización en los discursos de lo social. Dependiendo del estrato socioeconómico que tengan los protagonistas, es el imaginario social que se filtra. La pobreza aparece como protagonista en *B- Happy*, dándonos una visión crítica respecto de la sociedad chilena (tendiendo un puente de continuidad con

⁵⁵ “Miro “*La luna*” y es exactamente lo que sentía en esa época. Más que este viejo representa no se qué y este otro representa no se qua, lo que me parece interesantísimo es la sensación de esos años, los más oscuros de la dictadura. Lo que es muy curioso porque eran años en que ya no había tanta muerte, pero psicológicamente era la muerte total y sin salida. Y “*La Luna*” contiene eso, respira eso de principio a fin [...] Las cosas las descubro después que hago la película. Fue muy sabio José Donoso cuando me dijo “*tratemos de olvidarnos de Pinochet*”, porque era muy fácil caer en lo obvio. Más que por la historia y los personajes tratando de representar, que no lo hacen, es una metáfora porque muestra el daño. Si haces una película mostrando la injusticia, es menos profundo que mostrar el daño psicológico que provoca un régimen tiránico como ese, que es el daño más grande, más allá de la tortura. Es cuando la sociedad entera se enferma psicológica y anímicamente y no tiene respuesta ni esperanza ni deseo. Solamente un deseo de posar de algo de lo que no son, un deseo de parodiar y no mostrar lo que son. Eso es un daño muy grande en una sociedad y “*La Luna*” contiene todo eso, por eso me gusta tanto.” (Caiozzi en Villarroel, 2005, p. 108).

Valparaíso mi amor como describimos anteriormente). La clase media tiene el protagonismo en *Padre Nuestro* y *Mejor no fumes*, y la clase alta en *Pretendiendo* y *El Brindis*, últimos filmes que como vimos, proyectan a través de sus historias, un imaginario bastante similar. Se puede ver con facilidad que tanto *Pretendiendo* como *El Brindis* son representativos de la época de expansión neoliberalista, época en donde el discurso social se centra en el individuo y el éxito personal. Como destaca Jorge Larraín (2001), en esta nueva cultura *individualizada de consumo* la figura del “empresario conquistador” se transforma en ideal identitario. Justamente esta figura pareciera ser el arquetipo que aparece en los personajes protagónicos de *Pretendiendo*.

Con estos últimos filmes vemos en acción el potencial de legitimación de los imaginarios sociales⁵⁶. Así, enmarcados en el imaginario social dominante del presente, a través de dramas intimistas, en donde la búsqueda de felicidad y realización personal son motor del relato y premisa compartida, los últimos filmes de la muestra (y en este punto se debe sumar a *Mejor no fumes*) dan cuenta de un imaginario en donde el individuo pareciera estar por sobre lo social.

Se puede constatar, a través de estas reflexiones, cómo el contexto y los discursos imperantes se cuelean en los relatos fílmicos. En este sentido y tomando el caso específico de la ciudad, un ejemplo interesante es la declaratoria de la de Valparaíso como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO, la que como vimos anteriormente pareciera inaugurar un nuevo discurso de ciudad. *El Brindis* y *Pretendiendo* aparecen como claros ejemplos del efecto de la conversión de Valparaíso en Patrimonio mundial, no solamente porque dejen de mostrar “una parte” de la ciudad, como la pobreza o la infamia, sino porque intervienen y “arreglan” la ciudad para mostrar el territorio deseado.

“Esta es la primera vez, en mi película [*El Brindis*], es la primera vez en la historia que se filma Valparaíso desde el cielo al cine, son las primeras tomas, de hecho han sido utilizadas en varios seminarios, en conferencias, y en otros países para mostrar Chile desde el aire, y además la fotografía en general de la ciudad ha sido uno de los elementos que nos ha hecho ganar premios y quedar seleccionados en festivales, porque se muestra a Valparaíso

⁵⁶ Puesto que, como explicita Baeza, los imaginarios sociales dominantes “podrán, en el curso de la experiencia en sociedad, expresar “naturalizando” determinados modos de pensar, ciertas modalidades relacionales, tipos definidos de prácticas sociales, etc.” (Baeza, 2003, p. 27).

precioso, y bueno tuvimos que pintar y arreglar varias cosas para poder filmarla en todo caso...” (Entrevista a Agosin, 2010)

En un contexto globalizado en que se realza cada vez más el concepto de patrimonio, Valparaíso se valoriza como lugar cultural, patrimonial y de fuerte identidad. Su nuevo título internacional le delineó un camino de desarrollo y la consagró como destino del turismo “cultural” mundial. No es difícil notar que actualmente “aumenta la cantidad de turistas que visitan Valparaíso, así como su gasto promedio” (Álvarez, 2011, p.27); Valparaíso se transforma cada vez más en un lugar de deseo para los extranjeros.

“Ser patrimonio es el destino postindustrial de Valparaíso. A este peculiar presente de Valparaíso el pasado se integra de la única manera que puede tener sentido en el contexto de la lógica del capitalismo avanzado: en primer término como una eventual reintegración del “aura” a unos espacios u objetos obsoletos socialmente y, en segundo lugar, como “capital cultural” (Aravena, 2009, pp. 14-15).

En una década en la que la producción industrial tiende a la homogeneización, el *aura*, en tanto sinónimo de lo “original”, renace como concepto clave y como un bien con un alto valor comercial (sobre todo en lo que respecta al turismo cultural). “La “originalidad” o “autenticidad” es aquello que la gran industria no puede ofrecer, por tanto es a ello que se deben aplicar las políticas culturales” (Aravena, 2009, p. 16). En este contexto, podemos interpretar que Agosin y Dabed, enganchados con la estética de la ciudad y con su capital simbólico, muestran y crean un Valparaíso bajo los significantes que los títulos mundiales del patrimonio cultural le confieren. Queda la sensación de que estos directores, en un intento por hacer de Valparaíso un lugar deseado y deseable, “colorearan” el desgaste de la ciudad a través de imágenes que justamente parecen darle más vida al “aura porteño”.

4.17 La fuerza de la identidad de la ciudad: Valparaíso como nación.

Más allá del imaginario macro o nacional presente en los filmes, se puede observar en el territorio demarcado por el imaginario fílmico, que más que una ciudad, Valparaíso parece ser *un lugar* en el mapa. A través de marinos y migrantes Valparaíso aparece profundamente vinculado el mundo, a través de ellos se mantienen vivos los vínculos con otras tierras y se recrea con nostalgia la ciudad en el recuerdo. Esa ciudad, propia de la memoria y la

persistencia de la añoranza, adquiere una fuerza tan grande en la significación que, se podría afirmar, logra el status de nación.

Llama la atención que la relación ciudad-país que se establece entre Valparaíso y Chile sea casi imperceptible en varias películas. Sobre todo en el terreno de la memoria Chile pareciera desdibujarse ante un Valparaíso que adquiere los contornos de un país, como en *Consuelo*, en donde el protagonista del filme (Manuel) es un porteño entrañable, que se va de Chile exiliado para refugiarse en Suecia, desde donde siempre añora con regresar a su “puerto querido”. Luego de 12 años de exilio, apenas tiene la oportunidad, vuelve a Valparaíso para quedarse. Los recuerdos de Manuel, más que de Chile, son de Valparaíso, así también, cuando vuelve, el reencuentro que vemos, más que con Chile, es con esta ciudad, *su lugar*. Este *lugar* (Augé, 1998) representa sus raíces: su niñez, su familia, su gran amor. Revisemos (nuevamente) las palabras del protagonista que dan inicio al filme:

“Suecia, uno de los confines de la tierra, al otro lado del mundo, de mi mundo, nunca imaginé que yo llegaría aquí alguna vez, ni tampoco que algún día tendría que dejar, sin saber por cuánto tiempo, mi Valparaíso; mi barrio, las calles, el mar, los amigos.” (Vera, *Consuelo*, 1989)

En esta película, a pesar de aparecer clara y evidentemente el contexto nacional, el protagonismo de la ciudad gana. El director, desde su propio imaginario presenta a Valparaíso como un lugar de arraigo. Esta idea de Valparaíso como *lugar*, se presenta como una de las significaciones imaginarias claves dentro del magma que conforma el imaginario porteño, ya que existe tanto en el imaginario de los cineastas, como en el que crean a través de sus filmes. En el caso de *Consuelo* se puede constatar que es el imaginario personal del director el que se expresa en la película. Relata Luis Vera su retorno a Chile luego de 26 años de exilio, como un retorno al lugar de la memoria y el sentimiento:

“[...]yo elijo volver a Valparaíso porque era el lugar que yo naturalmente creía que tenía que venir a vivir, a habitar, era el único lugar que constantemente, en los distintos países que viví, en las distintas culturas que viví, el único país, el único lugar no país, bueno llámalo país, el único país que se me repetía en el mundo ancho en que anduve era Valparaíso[...] se me repetía como lugar de relación identitaria, o sea, yo no recordaba Chile, yo recordaba Valparaíso” (Entrevista a Vera, 2010).

Otro ejemplo clave respecto de este tema se puede encontrar en *Las tres coronas del marinero*. En esta película no aparece ningún elemento que permita reconocer a Valparaíso

como parte de Chile, y si bien como ya se dijo, esta película no fue filmada en Chile, ni es una co-producción chilena (ni siquiera es hablada en español, sino que en francés), dadas las posibilidades que ofrece el cine, así como se re-creó Valparaíso, Raúl Ruiz podría haber recreado cuestiones identitarias de Chile. En *Las tres coronas del marinero* “lo chileno” queda absolutamente invisibilizado por “lo porteño”; Valparaíso adquiere entonces el status de nación. Este caso sugiere que cuando el imaginario de ciudad es eje central del relato, en la fuerza de lo local se pulveriza el sentido de lo nacional. Traspasando la necesidad de la ciudad física para significar, el *magma de significaciones imaginarias* de Valparaíso tiene la fuerza suficiente para corporeizar su imaginario en una ciudad otra. Esto sugiere o da cuenta de un *magma de significaciones imaginarias sociales de Valparaíso*, que más allá de los cambios, de lo bueno o lo malo, ha adquirido consistencia y espesor suficiente como para devenir en *mito*.

4.18 El mito de Valparaíso: un lugar sin tiempo.

“Valparaíso yo creo que es una especie de mito, de mito para la humanidad en todas partes. La gente siempre de una forma u otra, a través de libros o a través de novelas, de acontecimientos históricos o terremotos, en todas partes del mundo de una forma u otra lo conocen y evocan con mucha fantasía. Yo muchas veces me he topado con franceses que me cuentan cosas que no habían pasado en Valparaíso, habían pasado en otros países, pero había que decirles que sí” (Entrevista a Justiniano, 2010).

Según Morin “el cine es el producto de una dialéctica en la que se oponen y se juntan la verdad objetiva de la imagen y la participación subjetiva del espectador” (Morin, 2001, p. 134). Aunque, si aguzamos la mirada, fácilmente podemos constatar que esa verdad “objetiva de la imagen” está *mediada* en el cine por varios elementos, como el sonido, el enfoque y el color. Podemos entonces, reelaborar la propuesta de Morin, y plantear que objetividad y subjetividad están implícitas en el cine como dos caras de una misma moneda, pero fundidas o mezcladas, puesto que, al mismo tiempo que se nos muestran “cosas reales”, esto se hace desde una perspectiva particular. La concepción de esta relación nos ayuda a re-pensar la noción de mito desarrollado por Barthes⁵⁷. Siguiendo su planteamiento, podemos ver la “objetividad” de la imagen como el *signo* del primer sistema semiológico (la imagen de la

⁵⁷ Confróntese sección *El mito en las sociedades contemporáneas* (p. 34).

calle, del interior de una casa, de un personaje o del mar por ejemplo)⁵⁸. El enfoque, los sonidos, los diálogos y la edición en cambio, serían los significados asociados que compondrían el *signo* del segundo sistema: el mito. Es fácil notar respecto de las películas cómo la conjunción de signos posibilita la construcción de relatos (mitos). Así por ejemplo, vimos cómo los espacios de la ciudad se significan de acuerdo a las formas sociales que aloja, a los sonidos que la acompañan y al trato del color en la imagen. En este sentido, cada película vincula y significa cada elemento de la ciudad que muestra, convirtiéndolo en signo de un significante mayor: Valparaíso. Nos recuerda esta reflexión, que el nombre de un lugar, no sólo " nombra", sino que actúa como un catalizador en la densificación imaginaria y afectiva de un territorio.

4.18.1 Las ciudades y sus tiempos, Valparaíso y su anacronismo

Louis Wirth define la ciudad como “un establecimiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos” (Wirth, 2005, p. 4). Este autor, siguiendo a Simmel, observa que este tipo de asentamientos, mientras más grande, más acentúa ciertas dinámicas sociales, como “la sustitución de rasgos primarios por secundarios, el debilitamiento de los vínculos de parentesco y la decadencia de la significación social de la familia, la desaparición del vecindario y la socavación de las bases tradicionales de la solidaridad social” (Wirth, 2005). A pesar de los años y la geografía, estas tendencias parecieran vigentes en las grandes urbes contemporáneas, sin ir muy lejos, Ricardo Greene al investigar los imaginarios urbanos de los habitantes de Santiago (a través de los cuentos enviados al concurso *Santiago en 100 palabras* en su versión 2005) encuentra estas mismas tendencias. A través de su estudio, Greene (2006) da cuenta de una serie de males denunciados por los santiaguinos: velocidad, multitud, indiferencia y aislamiento (o soledad urbana). Resulta interesante notar que ninguno de estos descriptores aparece en el imaginario urbano porteño que delinear los filmes analizados. Al Valparaíso imaginado por el cine pareciera no aquejarle ninguno de los males que refieren a la forma de vida y sociabilidad en las grandes

⁵⁸ Ver Ilustración 1. La estructura del Mito según Barthes.

ciudades modernas. En este punto vale la pena destacar que en algunas películas (como en *Pretendiendo* y en *Fuga*) está presente un fuerte contraste entre Valparaíso y Santiago. Cercano a lo descrito por Greene, Santiago aparece en estas películas marcado por lo frío, el gris y edificios de gran envergadura. Valparaíso en cambio, siempre aparece después, como un lugar colorido, desgastado y tranquilo. En *Pretendiendo*, las imágenes y sonidos de presentación contrastan a ambas ciudades a través de significantes opuestos: en Santiago aparece lo nuevo, el orden, la impersonalidad y el ritmo acelerado del jazz con algunos sonidos disonantes, y en Valparaíso en cambio, aparece lo viejo, el desorden, la calidez y una melodía de guitarras con ritmo tranquilo.

Ilustración 67. Imágenes de presentación de Santiago y Valparaíso



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del filme *Pretendiendo* (Dabed, 2006)

Si bien no todos los males (o conflictos) están ausentes del imaginario fílmico porteño, cuando aparecen en algunas películas, lo hacen siempre en relación a los “tradicionales” problemas de las ciudades latinoamericanas, como la segmentación, la marginalidad y la pobreza⁵⁹. Sobre todo la marginalidad y la pobreza aparecen en algunos filmes como fuertes significantes de la decadencia, pero no toda pobreza es mala en el imaginario fílmico porteño, ya que también en

⁵⁹ El crecimiento de las ciudades latinoamericanas se fue trazando por un acelerado proceso de emigración de lo rural a lo urbano, que sin ser congruente con un desarrollo industrial ni planificación alguna, produjo una hiperurbanización de la precariedad. La segmentación, la marginalidad y la pobreza son constantes en el proceso de crecimiento de las ciudades de América Latina, compartiendo hasta la actualidad la falta de empleo y la existencia de empleos mal remunerados, cuestión que provoca que cada vez más personas busquen subsistir de alguna manera a través del llamado sector informal (Gilbert, 1997). Las ciudades Latinoamericanas han mostrado una abrumadora tendencia a crecer, a expandir su radio y condensar su población, encontrándose en este continente algunas de las zonas metropolitanas más grandes del mundo.

relación con ella aparecen los personajes urbanos que dan vida al mito de la ciudad. En muchas de las películas es a través de artistas callejeros, vendedores ambulantes, marinos, prostitutas o ladrones que conocemos la ciudad y sentimos algo de su nostalgia⁶⁰.

Zygmunt Bauman plantea en su libro *Modernidad Líquida* (2006), que en la urbanidad contemporánea lo público se corroe por el miedo. Este autor destaca que el miedo al “otro” (que identifica a los desconocidos como peligro en potencia) crece constantemente en lo urbano, principalmente en las calles de las ciudades, re-significando la vivencia social del espacio público y llegando al extremo tal, de configurar una “política del miedo”, en donde la búsqueda de seguridad se posiciona por sobre la búsqueda del bienestar social. El miedo al “otro” en el espacio público, la enajenación y el aislamiento no se hacen presentes en el imaginario fílmico de la ciudad, más bien Valparaíso aparece como una ciudad tranquila respecto de los tiempos, o como un lugar inmune a los cambios implicados en el crecimiento urbano, el desarrollo de las tecnologías y el consumo. No aparecen malls, condominios cerrados, cámaras de seguridad, ni gigantografías publicitarias en el imaginario fílmico porteño, y si bien aparecen figuras marginales como delincuentes u orates, lo hacen fuera de las lógicas comprensivas más extendidas por los medios de comunicación (caracterizados por la violencia y la irracionalidad). En el Valparaíso fílmico, los infames, en vez de morir en el anonimato que su desviación social les impone, se convierten en fuente de protagonismo, hasta de magia. No aparecen narcotraficantes, ni la problemática de las drogas en general. Esta ausencia, al mostrar un Valparaíso libre de los conflictos actuales (como el tráfico de drogas y sus violencias asociadas), se suma al conjunto de significantes de la detención del tiempo en la ciudad.

La figura del *extraño* descrita por Bauman es solapada por la figura de lo familiar. En el Valparaíso fílmico los vecinos se conocen, la gente conocida se encuentra en las calles y los trabajadores y consumidores de bares, restaurantes, ferias y mercados, no sólo se conocen, cultivan tratos amicales. Las calles del Valparaíso fílmico aparecen como sinónimo de

⁶⁰ Se puede ver, a través de las crónicas por ejemplo (Peña, 2006), cómo con el paso del tiempo estos personajes se han ido instituyendo como estandartes de la memoria de la ciudad, personificando en cierta medida la nostalgia por el pasado.

encuentro e intercambio, aquí los espacios públicos se muestran bullentes de vida social (hasta de civismo, como en *Ya no basta con rezar*), y cuando aparece el caso de lugares solitarios de humanidad, lo hacen caracterizados por la apertura y fuerza natural, como espacios de reflexión e interiorización (como es el caso del Borde Costero en la Avenida Altamirano).

Se puede comprender entonces a Valparaíso como un signo que condensa un conjunto de significados; el mito de la ciudad. El mito porteño que cuenta el cine pareciera estar construido en base a un anacronismo. Se muestra en el cine a Valparaíso como un resabio de una urbanidad pasada, en donde las externalidades del crecimiento de las ciudades, como el aumento en los tiempos de viaje, la aceleración o la impersonalidad, están completamente ausentes. La ciudad cinematográfica, significada constantemente como lugar de identidad, memoria, encuentro y reconocimiento, se mantiene a lo largo del tiempo, densa en su centro y caminable en su escala, conservando todo lo bueno de esa “sociedad pequeña” descrita por Caiozzi. En un momento en donde las ciudades son cada vez “menos transitables, más inabarcables, más desconocidas, menos legibles” (Jordán y Segovia, 2005, p. 7) Valparaíso se recrea en el imaginario fílmico como un tranquilo reducto en donde el tiempo pareciera estar detenido, como un lugar cuya forma de vida está más cercana a las pequeñas comunidades rurales que a las grandes urbes. Pero no se mal interprete, no sólo significantes positivos construyen el mito de Valparaíso, también aparecen con fuerza en los filmes algunos significantes negativos, como el dolor, el abandono y la decadencia, los que se hacen presente en los más crudos relatos encarnados en la infancia (*Valparaíso mi amor* y *B-Happy*), o como trasfondo y sustento de algunos relatos fílmicos (*Consuelo*, *Amnesia*, *Las tres coronas del marinero*, *Amelia López O’Neill*, *La luna en el espejo*). La declinación y el menoscabo de la ciudad se ven reflejados en el principio de ruina, la mayoría de las veces evidenciado en las imágenes y en los personajes de la ciudad, pero es la decadencia quizás el mayor mal de la ciudad fílmica, una condición que varía en origen y desarrollo pero converge siempre en el mismo lugar: la muerte. Quizás el filme que ha llevado más lejos este aspecto es

Fuga, en donde Valparaíso aparece como un lugar para abandonarse en medio del abandono, como un lugar para ir a morir.

Conclusiones

Recapitulando e integrando reflexiones; Valparaíso icónico

Como ya se ha planteado, los filmes, en tanto artefacto cultural, no escapan jamás de las lógicas socio-culturales de su contexto de producción. Algunas veces presenta una imagen de la sociedad, otras veces crea sociedades ficticias, pero como bien plantea Caseti, el cine siempre nos muestra “lo que una sociedad considera que es una imagen, incluida una posible imagen de sí misma; no reproduce la realidad, sino la forma en que esa sociedad trata la realidad” (Caseti, 2005, p. 45). De acuerdo a esto, la presente tesis no ha buscado la “realidad” de la ciudad de Valparaíso en el cine, sino más bien, la forma en que la ciudad se mira, se piensa, se desea, se recrea y se sueña a través de este medio.

Desde una primera mirada retrospectiva y general de lo investigado, vale la pena destacar que a pesar de que en todos los filmes la ciudad se recorta y fragmenta (muchas veces creándose trayectos imposibles), siempre es re-construida dentro de sus lógicas urbanas características: las curvas, las vistas, los cambios de niveles, alturas y angosturas. La observación sistemática indica que existen ciertos lugares y vistas de la ciudad aparecen repetidas veces en la imagen fílmica, reiterando y reafirmando estos signos en el imaginario instituido de Valparaíso: las vistas panorámicas de la ciudad (tanto las miradas hacia la verticalidad de los Cerros, como aquellas en que se visualizan el contorno de los Cerros con la bahía y sus embarcaciones), algunas construcciones de particular arquitectura (devenidas en hitos urbanos, como la imagen de *La luna en el espejo* y de *Valparaíso* de la Ilustración 68) y varias imágenes que pueden definirse como de “la cotidianidad porteña” (gente asomada por las ventanas, ropa colgando, perros y gatos callejeros).

Al recurrir a estas imágenes de la ciudad, el cine reproduce en cierta medida el imaginario instituido de la ciudad actualizando un *Valparaíso icónico* reconocible a través de una simple y rápida mirada.

Estas “vistas” conforman un imaginario visual porteño profundamente vinculado a una estética de la pobreza, que lejos del menosprecio, es valorada como signo de “lo auténtico”. Pero estas imágenes sólo dan cuenta de la parte más evidente del imaginario urbano de la ciudad. Veamos entonces lo no evidente, lo subyacente.

Ilustración 68. Vistas y construcciones parte del imaginario instituido de Valparaíso



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de los filmes: *El último grumete* (López, 1983), *Un ladrón y su mujer* (Sepúlveda, 2001), *La luna en el espejo* (Caiozzi, 1990) y *Valparaíso* (Andrade, 1994).

El magma de Valparaíso

Como se ha expuesto en el análisis, se han encontrado varias significaciones de la vida urbana en Valparaíso transversal a varias películas (como la bohemia, el barrio, la dimensión temporal y el encuentro). Así, alejándonos un poco de este “Valparaíso icónico”, se puede ver que la fuerza de los significantes específicamente urbanos radican no sólo en el paisaje, sino que también, y prioritariamente, en lo social.

Se puede leer entre líneas, a lo largo del análisis, que el *magma de significaciones imaginarias sociales* de Valparaíso en los filmes aparece como una red de significantes asociados. Vale la pena en este punto recordar el planteamiento de Castoriadis según el cual los significantes que conforman los *magmas* no emergen solos, sino que por remisión; unos refieren a otros generando un *sentido organizador* (esquemas de representabilidad de la

realidad social). Algunas de las asociaciones que aparecen en el *magma de significaciones imaginarias sociales del Valparaíso fílmico* son fácilmente atribuibles al sentido (y deseo) común, como infancia-libertad, otras veces en cambio, la remisión de los significantes sólo es comprensible en el contexto específico de la realidad urbana e histórica de Valparaíso, como la bohemia-nostalgia, y en un tercer caso, se puede observar una remisión o un profundo entrelazamiento entre significantes definitivamente contradictorios, como infamia-bondad o libertad-encierro. Estos significantes refieren a un esquema de representabilidad de la realidad porteña que carga en su seno muchas contradicciones, las que, sin embargo, en la experiencia significativa aparecen carentes de conflicto. Quizás en esto radique la tan aludida *poética de Valparaíso*, un orden de significación en que se ve emerger belleza en el caos y riqueza en la pobreza.

Este *magma de significaciones imaginarias del Valparaíso fílmico*, lejos de ser un conjunto estático de significaciones, evidencia cambios, mutaciones; significaciones desaparecen y otras nuevas emergen. Y claro, los imaginarios sociales no se dan de una vez para siempre, sino que cambian a lo largo del tiempo, a través de la emergencia de nuevos significantes que son capaces de reorganizar los sentidos sociales establecidos. En el Valparaíso fílmico se suceden cambios relevantes: como la desaparición progresiva (en las historias e imágenes de la ciudad) de los marineros, el puerto y todo los significantes asociados a “los hombres de mar”. Una posible respuesta a porqué desaparece la vida portuaria y todo el imaginario relacionado con esta del imaginario fílmico, se podría encontrar en el progresivo debilitamiento del puerto en la economía de la ciudad y en el auge de Valparaíso como ciudad “cultural”. Estos cambios de la ciudad pueden ser también vistos como la causa de la emergencia de nuevos elementos, como la aparición progresiva de turistas, murales y grafitis en el espacio público, y el cambio radical en la significación de ciertos elementos, como es el caso de los ascensores, que sin perder preeminencia en el imaginario visual, pasan de ser significados como un medio de transporte inherente a la urbanidad porteña (como una parte importante de la habitabilidad de los Cerros), a un elemento netamente turístico. Así, progresivamente vemos aparecer en pantalla una “ciudad postal”, alejada la marginalidad de la

periferia de las copas de los Cerros para, con el pasar de los años, establecer una geografía imaginaria asentada en las zonas medias de los Cerros (especialmente del Alegre y Concepción).

En definitiva, se puede constatar un cambio sustancial en el imaginario urbano porteño con las últimas películas de la muestra, en las que se vislumbra un Valparaíso signado por el discurso “patrimonial”. Justamente son los filmes realizados después de la declaración de la UNESCO de Valparaíso como ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad, los que desarrollan un vínculo con la ciudad que remarca por sobre todo una cierta estética “patrimonial”. En algunos de estos filmes (*Pretendiendo*, *El Brindis*), la manera de abordar Valparaíso destaca su capilaridad, su capa externa, en un evidente intento por rescatar lo bueno y lo bello de la ciudad, omitiendo su cara menos amable o más dolorosa (que va desde la basura en las calles hasta la marginalidad). Estos filmes, al oscurecer en su relato toda conflictividad respecto de lo social o lo urbano, y centrar la trama en las problemáticas internas de cada individuo, dan cuenta con fuerza del imaginario nacional de las últimas décadas marcado por un proceso de despolitización e individualismo (una de las caras del proceso de individualización ya descrito).

Pero más allá de los cambios en el imaginario, se observa una sustantiva continuidad en lo que respecta a la valoración de la urbanidad, puesto que en general los filmes analizados plantean un discurso de ciudad a favor de una continuidad con el pasado (cada uno con sus matices por cierto). En prácticamente todos los filmes aparece “lo antiguo” con tintes de idealización: desde las imágenes de las calles de adoquines, los troleys y los ascensores, hasta el caminar como principal modo de moverse por la ciudad, el barrio como espacio de familiaridad y pertenencia, los personajes urbanos, la reiteración de la feria y el mercado como lugares de aprovisionamiento con una sociabilidad particular de cercanía, etc. Estos elementos significan a Valparaíso como un lugar antropológico en el sentido dado por Augé (1998), es decir, como un espacio relacional, de reconocimiento e identidad, en donde su historia está presente tanto en las formas como en el fondo.

Luego de un largo camino de análisis, se ve claramente que más allá de las intenciones particulares de cada director, las películas convergen en varios de los significados asociados al signo de Valparaíso. Es en cada uno de estos casos, cuando se observa el imaginario instituido de la ciudad en acción. Por ejemplo, así como vimos en la reseña histórica de Valparaíso, que la ciudad se cuenta y comprende por la influencia extranjera y la diversidad social, así también vimos en su imaginario fílmico que su carácter cosmopolita sigue siendo una característica que busca definirla. Así, la intersección entre el imaginario instituido de Valparaíso y la imaginación radical de cada cineasta, más allá de generar una amplia gama de perspectivas respecto de la ciudad, dan cuenta de un sentido común, eso que definimos como el *magma de significaciones imaginarias* de Valparaíso.

Se puede concluir que al interior de la muestra analizada existen dos extremos: desde películas en que el vínculo con la ciudad se basa principalmente en la estética (*Pretendiendo*), hasta películas que son concebidas *desde* la ciudad y su vida interna, en donde ésta adquiere el protagonismo de un personaje principal (*Valparaíso mi amor*). Curiosamente, más allá de las diferencias radicales que muestran estos filmes, ambos comparten ciertas significaciones, como por ejemplo, la habitabilidad de la ciudad en las formas de transitar y en las relaciones ciudadanas (en los dos filmes tomados como ejemplos vemos una ciudad caminable, en donde la gente conocida se encuentra en las calles). Esta cuestión sugiere que el imaginario urbano habitaría en una capa diferente, quizás más profunda que el *imaginario social dominante* (de la época). Al ser la ciudad un elemento de base, necesario para el relato de todos estos filmes (en tanto escenario del drama humano y social contemporáneo por excelencia), pareciera permear las imágenes fílmicas a través de la incorporación de su imaginario instituido, del cual cada director guarda y reproduce algunas nociones y/o impresiones (comunes) que hoy observamos y nos ayudan a poner en relación filmes que *a priori* no mostraban ninguna relación más que la localización de la historia en la misma ciudad (exceptuando quizás los casos de aquellos directores que tiene vínculo entre sí como Francia y Caiozzi, que trabajaron juntos, o Ruiz y Sarmiento, que además de trabajar juntos eran matrimonio).

Se pueden distinguir entonces tres niveles de lectura de los imaginarios. En primer lugar e integrando a todos, está implícito en cada filme el contexto sociocultural macro (el ya aludido *imaginario social nacional*, aunque muchas veces rebasa las fronteras de lo nacional), que como vimos respecto de las últimas películas, el individuo aparece como protagonista absoluto. Luego, se distingue un dominio intermedio, que tiene relación con el imaginario de la ciudad. Cada cineasta, al conservar a Valparaíso como tal en su filme (sin inventar ahí una ciudad otra), aunque sea sólo en la significación (como en *Las tres coronas del marinero* que no fue filmada en Valparaíso pero que, sin embargo, Valparaíso *aparece*, con una fuerte carga imaginaria), pareciera incorporar de una u otra forma (ya sea de manera consciente o inconsciente) el imaginario instituido de la ciudad. Y por último, pero no por ello menos importante (aunque sí quizás más enigmática), encontramos la *imaginación radical* encarnada en la figura del cineasta, quien en el caso de varios de los filmes analizados, no sólo cumple el rol de director (el encargado de las decisiones respecto de qué se dice y cómo), sino que también hace de guionista, productor, y en muchos casos, de financista. Se puede (y debe) destacar entonces la parte *imaginante* (activa, creativa y subversiva) de los imaginarios sociales como el motor de cada filme y como responsable de la riqueza en la mirada. Es esta parte *imaginante* un ejercicio de conciencia en el oficio de los cineastas, quienes a partir de su propia interioridad dan forma a un producto simbólico que nos permite hoy enriquecer un poco más nuestra concepción de la realidad social.

La ciudad cinematográfica como lugar de la memoria

Según Bronislaw Baczko “una de las funciones de los imaginarios sociales consiste en la organización y el dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico” (Baczko, 1999, p.9). El tiempo al que alude Baczko refiere principalmente al dominio de la memoria y las proyecciones (esperanzas, utopías). Esta dimensión temporal aparece como algo de suma relevancia en el caso del cine, puesto que además de ser un elemento base en la construcción del relato fílmico (cada película construye su propia temporalidad), los filmes actúan como dispositivos del plano simbólico temporal social. Así por ejemplo, los filmes de época nos dan a conocer un pasado (lleno de detalles respecto de la cotidianeidad que en general no aparecen en los libros de historia) y los filmes de ciencia ficción nos sugieren un futuro posible (muchas veces actuando como verdaderos oráculos del cambio social). Pero más allá de esto, lo que aparece como más relevante en este plano, es que los filmes al ser fruto, producto (y muchas veces reflejo) de su tiempo, se convierten en archivos de la memoria.

En el caso de los filmes analizados, o se re-crea el pasado cercano, o se re-crea la contemporaneidad. Las películas vistas no proyectan posibilidades, no viajan al futuro de la ciudad o la sociedad, sino que (en su mayoría) crean relatos que plantean como sus parámetros de realidad los mismos que los de la cotidianeidad presente, no cuentan sucesos extraordinarios ni sobrenaturales, simplemente relatan la vida de una persona de su época, de una persona “común” (aunque sea como un sueño al borde de la irrealidad, como en *Las tres coronas del marinero*). Los personajes que muestran las películas, no son héroes ni grandes personajes de la historia, en general son personas comunes o infames, gente genérica que encarna pequeñas pero especiales historias, muchas veces bordeando lo mágico, como si algo fantástico se alojara en los cerros de Valparaíso. Así, sin necesariamente dar cuenta de “hechos emblemáticos”, las películas van otorgándoles un carácter prominente a hechos cotidianos. Perviven en los filmes personajes y lugares de la ciudad que hoy no existen (como el *Roland* o el *Yako Bar*) o que lentamente desaparecen (como el vendedor de mote, el

organillero o el chinchinero). En este sentido, se pueden ver a estas películas como dispositivos activos en la construcción de la cultura y la memoria de la ciudad⁶¹.

En definitiva, los filmes dan cuenta, más allá de la complejidad material de la ciudad, de la compleja afectividad implicada en la ciudad. En un terreno que enmaraña la imaginación con lo social, están los filmes: dispositivos del recuerdo y de la identidad. Cada filme analizado aparece como el testimonio “personal” de un momento de la ciudad, testimonio que pareciera dar un vistazo diferente a una urbanidad misma.

En este punto se puede constatar la afirmación hecha en un comienzo: los imaginarios sociales son construcciones históricas, cuyas fuentes de sentido vienen dadas por su época (tiempo), cultura (espacio) y por los imaginarios sociales dominantes (de aquí los discursos de fuerte crítica social en las décadas del 60 y 70, el encierro y la angustia en los 90 y el éxito individual en el desarrollo del 2000). Pero, más allá de las fuerzas que convergen en la creación de estos dispositivos, quizás lo más interesante y relevante de los filmes, es que quedan, como un patrimonio común, como crónicas audiovisuales para generaciones futuras. Con el paso de los años, los filmes sirven (y servirán) de invitaciones a mirar cómo era la ciudad, sus flujos y lugares, y notar por cierto, los cambios y sus posibilidades, en tanto permiten reflexionar sobre qué tipo de espacios se potencian o desaparecen, y con ellos qué formas de socialización y de construcción de sociedad.

Esta reflexión abre el camino hacia un territorio incierto: el futuro, ya que así como los imaginarios actúan en el dominio de la memoria, actúan también estructurando sueños, utopías, proyecciones, porque “sólo en lo abstracto se oponen memoria y esperanzas colectiva; en la realidad histórica casi siempre una completa y alimenta a la otra” (Baczko, 1999, p. 9). En este sentido, si bien el pasado no se puede cambiar, sí nuestra forma de mirar el pasado, y de la mano con ello la acción política presente y futura. Así, cada filme actúa en el presente no sólo como registro de un pasado, sino que también como una semilla que guarda en latencia

⁶¹ Cabe destacar que se habla de *memoria*, porque como bien plantea De Nordenflycht “si la historia ha devenido nacional, la memoria es el proceso correspondiente a los haceres locales” (De Nordenflycht, 2009, p. 156). Por ello a pesar de su “ficción”, los filmes analizados pueden ser concebidos como retratos de un tiempo-espacio local, como un registro audiovisual de costumbres, gestos, símbolos, lugares, personajes y conflictos propios de un lugar.

las posibilidades de los imaginarios sociales a configurarse en el futuro, la posibilidad de actuar como referentes para la construcción de la ciudad presente y futura.

Reflexiones finales (sintetizando, abriendo y cerrando)

“Por las historias, los lugares se tornan habitables. Habitar es narrativizar. Fomentar o restaurar esta narratividad también es, por tanto, una labor de rehabilitación. Hay que despertar a las historias que duermen en las calles y que yacen a veces en un simple nombre, replegadas en ese dedal como las sedas del hada (De Certeau, 1999, p. 145)

Los lugares marcan, aunque sólo los veamos o andemos de paso. La *experiencia* es la base de la significación de la ciudad. En definitiva, es la *experiencia* la que construye a cada ciudad, desde la experiencia de un ciudadano, hasta la de un espectador (un turista, o un “lector”- de libros, prensa o filmes). Todo ciudadano genera vínculos con su ciudad o con alguna parte de ella. Este vínculo, entendido como un *imaginario personal* (impregnado de recuerdos y significados) generalmente tiene una larga duración, pudiendo perpetuarse por años, una vida entera o a través de generaciones. He aquí a los *imaginarios urbanos*, los posibilitadores de que el nombre de un lugar simbolice mucho más que territorio o un lugar en el mapa; un ente cargado de afectos, que de objeto de la razón se convierte en sujeto de los sentimientos.

Los lugares en que vivimos los habitamos *a través* de los imaginarios que de ellos tenemos, y los lugares que no conocemos, los deseamos visitar o los rechazamos (evitamos conocer) de acuerdo al imaginario que de ellos tengamos. Desde la perspectiva trabajada, se puede ver que los imaginarios sociales son algo simple y complejo al mismo tiempo. Lo simple se aloja en el renombrado *sentido común*, como por ejemplo, asociar París con el romanticismo (un *imaginario urbano* en acción). Lo complejo está en los mecanismos de configuración de los imaginarios, en los elementos que convergen en la creación de éstos. En este sentido, si bien hay tantos imaginarios como ciudadanos, los medios de comunicación, las

artes y las letras, van posicionando en el “espacio público global” (diarios, revistas, libros, cines, televisión, internet, etc.) una serie de significaciones comunes: un imaginario en relación.

Es importante tener presente que los encargados de poner estos discursos en circulación (los “autores”) generalmente dialogan entre sí; se leen, se estudian, y en muchos casos, se conocen. Por esto no sorprende encontrar puntos en común entre los filmes aquí analizados (vistos, sentidos, puestos en relación, interpretados). Pero estos puntos en común, vínculos o relaciones significantes entre los filmes, sólo nos hablan de este espectro “público” del imaginario. ¿Cómo imaginan los porteños su ciudad? Y ¿Cómo se relaciona este imaginario “ciudadano” con el imaginario fílmico de la ciudad? Son preguntas que quedan abiertas, como invitaciones a futuras investigaciones⁶².

En este sentido, es clave para la comprensión de la triada aquí analizada el imaginario de cada creador, puesto que todo lo visto en las películas nace producto de una voluntad creadora sometida a los designios de su imaginación. Cada director guarda recuerdos, sensaciones e historias propias de Valparaíso que de alguna u otra manera se cuelan en su película. Aunque, atravesando los particularismos, pareciera permanecer en el fondo y bastante estable en el tiempo, el mito de Valparaíso. A pesar de que todos “editan” la ciudad (la “usan” a favor de su relato), nadie miente, sólo la cuentan, la historizan, la narrativizan, la vuelven cuento. Más allá de los filtros a través de los cuales la vemos, Valparaíso *existe* en cada película. Encontramos desde fábulas hasta tragedias, cuentos de angustia y cuentos de redención, cuentos que muchas veces trascienden sus diferencias y confluyen instituyendo significaciones que densifican el nombre *Valparaíso*, que hacen crecer el mito.

El mito de Valparaíso envuelve a la cotidianeidad, incluso en su faceta menos glamorosa, con un sentimiento entrañable. El mito de Valparaíso cuenta una ciudad cuya

⁶² Interesante sería indagar en esta materia, puesto que un sentimiento particular emerge cuando uno ve “su ciudad” en una película, sentimiento que mucho puede decir de las valoraciones, sueños, esperanzas o frustraciones que la ciudad provoca. Los lugares “familiares” puestos en la pantalla grande, en el espectro macro social (global, mundial, internacional, como se quiera llamar), son algo más que una simple imagen, relacionados con ello desde la memoria, se siente como si algo de nosotros estuviera puesto ahí.

atemporalidad pareciera solapar el dolor de la miseria con el reconocimiento, y el cansancio de la decadencia a través de nostalgia.

La nostalgia pareciera ser el afecto más extendido sobre el territorio imaginario de Valparaíso. Este afecto o sentimiento de pérdida del pasado, es algo difuso pero persistente y hasta un poco doloroso, articula lo positivo y lo negativo como dos caras de una misma moneda. Los opuestos se encuentran aquí en una unión indisoluble, implica lo bueno (del pasado) y lo malo (ya pasó). Un deseo imposible, que late, que pulsa en los individuos y pareciera traspasar el tiempo para tender una red de significaciones imaginarias que unen lo más interno del individuo con lo más intangible o esencial del lugar.

La nostalgia sólo es posible a través de la persistencia de la memoria, selección de recuerdos que indican los lazos, las experiencias, lo querido, lo feliz de lo vivido. Pero las películas no solamente dan cuenta de este sentir respecto de la ciudad, sino que se relacionan intrínsecamente con la nostalgia en tanto actúan como una colección pública de recuerdos de la ciudad (que actúan a su vez como dispositivos futuros de nostalgia). Esta idea lleva directamente a re pensar las implicancias del cine para el futuro, es decir, su imbricación con el pasado: con la historia y la memoria.

Según lo analizado, la historia aparece en las películas vistas en lo definido como el imaginario nacional. Es la historia social del país y el contexto histórico encarnado en las historias (argumentos de los filmes) y personajes protagónicos. Algo así como el fondo cultural de los relatos, que va desde el motivo de la historia hasta los gestos, las vestimentas y las costumbres. La memoria en cambio, aparece como lo propio de la ciudad, lo local: sus lugares, personajes y sucesos, que en una dimensión distinta del marco histórico, pareciera suspenderse en el tiempo, resistirse al cambio y a los embates de la historia. Volvemos entonces al mito de la ciudad y a la nostalgia como concepto clave del *imaginario fílmico* de Valparaíso⁶³.

⁶³ Woody Allen en su película *Medianoche en París* (2011) desarrolla un muy buen ejemplo de cómo se interrelaciona la nostalgia con la ciudad, su imaginario y el cine. Aquí aparece la nostalgia encarnada en el protagonista, y mostrada a través del imaginario del romanticismo mágico de París.

Podemos ver en el *imaginario fílmico de Valparaíso* una huella ambivalente, existe aquí colorida (como en *El Brindis*, en donde el realce del colorido de la ciudad genera casi una sensación de hiperrealidad, mostrándose como una utopía o un tipo ideal de ciudad, una "ciudad postal") y desgastada (como en *Amelia López O'Neill* en donde los filtros generan una ciudad que se siente irreal, casi fantasmal), luminosa (como en *Pretendiendo*, en donde aparece como lugar de realización personal y felicidad) y oscura (como en *Amnesia*, en donde se ven emergen en suelo porteño los más oscuros recuerdos y sentimientos de las mentes atormentadas). En resumidas cuentas, la ciudad siempre aparece en el cine como un lugar más cercano al sentimiento que a la razón; una ciudad entrañable que actúa como un polo gravitacional cargado de afectos contradictorios. El Valparaíso imaginado por el cine, es para algunos un lugar del cual no se puede salir, y para otros, un lugar al que se tiene que volver indefectiblemente. Una ciudad que acoge y expulsa, que se ama y se sufre, que se la desea o se la evita. En definitiva, Valparaíso pareciera ser una ciudad provocadora, en donde la indiferencia es imposible. Una ciudad intensa, estimulante en lo bueno y lo malo de la palabra; no "una ciudad bonita", una ciudad más bien dramática.

Referencias

Bibliografía

- Abarca, C. (2011). *Valparaíso, más allá de la postal. 50 años de cine chileno*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Allen, R. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Aravena, P. (2009). “El lugar del patrimonio”. En Aravena, P. y M. Sobarzo (Eds.). *Valparaíso: patrimonio, mercado y gobierno*. (pp. 11-36). Concepción: Escaparate Ediciones.
- Augé, M. (1998). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J. (2008). *Estética del cine*. Buenos aires: Paidós.
- Bachelard, G. (2002). *El aire y los sueños*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión SAIC.
- Baeza, M. A. (2003). *Imaginarios sociales. Apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bauman, Z. (2006). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bettin, G. (1982). *Los sociólogos de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Browne, A. (2003). *Valparaíso a la vista*. Valparaíso : Universidad de Valparaíso Editorial y Puerto Claro Editores .
- Canales, M. (Ed.)(2006). *Metodologías de investigación social: introducción a los oficios* (1° ed.). Santiago: LOM.

- Carmona, R. (2000). *Cómo se comenta un texto fílmico* (4° ed.). Madrid: Cátedra.
- Carrión, F. (2007). “Espacio público: punto de partida para la alteridad”. En Segovia, O. *Espacios públicos y construcción social. Hacia un ejercicio de ciudadanía* (págs. 79- 97). Santiago: Ediciones Sur.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine* (3° ed.). Madrid: Cátedra.
- Castoriadis, C. (1994). *Los Dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2010). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Clarke, D. (1997). *The cinematic city*. London: Routledge.
- Costa, A. (2007). *Saber ver cine*. Buenos aires: Paidós.
- Cultura Puzzle (2010). *Valparaíso, Capital cultural*. Valparaíso: Ediciones Universitarias Valparaíso Pontificia Universidad Católica de Valparaíso .
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, M. y Fernández, M. (2006). *Introducción a las técnicas cualitativas de investigación en salud* (1° ed.). Barcelona: Universitat Auntonoma de Barcelona.
- Echenique, C. (1986). *Crónicas sobre Valparaíso*. Valparaíso: Altazor.
- Estrada, B. (2008). “Identidades históricas del Valparaíso Patrimonial: función portuaria durante la primera mitad del siglo XX”. En Estrada, B. (Ed.) Valparaíso. *Patrimonio arquitectónico, social y geográfico*. (pp. 25-52). Santiago: Altazor.
- Fernández, A. M. (2007). *Las lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires: Biblos.
- Figuroa, Allesch y Zschoche (2000). “Miradas turísticas e inmobiliarias al Patrimonio de Valparaíso”. En Estrada, B. (Ed.) *Valparaíso. Patrimonio arquitectónico, social y geográfico*. (pp. 99-120). Santiago: Altazor.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Ciudad de La Plata: Editorial Altamira.

- García Canclini, N. (1999). *Imaginarios Urbanos* (2° ed.). Buenos Aires: Eudeba.
- Gerencia Barrio Puerto. (2009). *Memoria Barrio Puerto*. Valparaíso: Ilustre Municipalidad de Valparaíso.
- Gilbert, A. (1997). *La ciudad Latinoamericana*. Ciudad México: Siglo XXI Editores.
- González, S. (2002). “El lujo de lo social”. En Aravena, P. (Ed.) *Miseria de lo cotidiano (en torno al Barrio Puerto de Valparaíso)* (pp. 43-68). Viña del Mar: Universidad de Valparaíso.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006), *Metodologías de la investigación*. (4a. ed). México: Mc Graw –Hill.
- Hernández, J. (1956). *Martin Fierro*. Buenos Aires: Ediciones Peuser.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Instituto de Historia Universidad Católica de Valparaíso. (1987). *Valparaíso 1536-1986. Primera Jornada de Historia Urbana*. Valparaíso: Altazor.
- Ivelic, I. (2008) “Ciudad de Valparaíso: Origen singular, destino Patrimonial”. En Estrada, B (Ed.). *Valparaíso. Patrimonio arquitectónico, social y geográfico*.(pp.13-24). Santiago: Altazor.
- Krause, L., & Petro, P. (2003). *Global cities : cinema, architecture, and urbanism in a digital age*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press.
- Larraín, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago: LOM.
- Lipovetsky, G., y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México: Gustavo Gili.
- Mayol, P. (1999). “Habitar”. En Certeu, M. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. (pp. 3- 132). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Mennel, B. C. (2008). *Cities and cinema*. London: Routledge.
- Mongin, O. (2006). *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós.

- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mouesca, J., y Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM.
- Neruda, P. (2004). *Confieso que he vivido* (1° ed.) Buenos Aires: Debolsillo
- _____ (2005). *Valparaíso*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- Peña, M. (2006). *Ayer soñé con Valparaíso*. Crónicas porteñas. Santiago: RIL Editores.
- Ruiz, J. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Salazar, G. (2003). *Ferías Libres: espacio residual de soberanía ciudadana*. Santiago: Ediciones Sur.
- Shiel, M., & Fitzmaurice, T. (2001). *Cinema and the city : film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell.
- Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Valenzuela, P. (2003). *Apuntes del cine porteño*. Valparaíso: Edición del Gobierno Regional de Valparaíso.
- Valles, M. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
- Villaroel, M. (2005). *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Cuarto propio.
- Wenders, W. (2005). *El acto de ver*. Barcelona: Paidós.

Tesis no publicadas

- Abarca, C. (2009). Análisis hermenéutico de la representación de Valparaíso en el cine de Aldo Francia. Tesis de Magister no publicada. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Carretero, Á. (2001). Imaginario sociales y crítica ideológica. Tesis de Doctorado. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Recuperada el 24 de Abril del 2010 de: http://www.archivochile.com/tesis/11_tefiloideo/11tefiloideo0007.pdf

Carroza, N. (2008). Cambios en la Estructura del Empleo y su impacto en el Territorio Urbano del Área Metropolitana del Gran Valparaíso. Memoria de Grado no publicada. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

Greene, R. (2006). Mi Santiasco querido. Exploraciones del imaginario urbano en 100 palabras. Tesis de Magister no publicada. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Toro, D. (2007). Codigos de la identidad cultural de Valparaíso reflejados en la película "Amelia Lopez O'Neill" de Valeria Sarmiento. Tesis de pregrado no publicada. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

Webografía y documentos electrónicos

Publicaciones periódicas en línea

Alonso, L y Fernández, C (2006). Roland Barthes y el Análisis del discurso. [Versión electrónica] EMPIRIA Revista de Metodología de Ciencias Sociales, 12, 11-35. Recuperado el 13 de Septiembre de 2009 de: www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2216537...0

Álvarez, M. (2009). Del código a la calle: "el caso" del graffiti latinoamericano. Estudios 88, VII, 99-120. Recuperado el 23 de Abril 2011 de: <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/88/MariaAuxiliadoraAlvarezDelcodice.pdf>

Costa, J. (2003). Visiones de la ciudad funcional europea y la ciudad blindada norteamericana en el imaginario del celuloide. Revista electrónica de Geografía y Ciencias sociales Scripta Nova, VII. Recuperado el 24 de Noviembre de 2009 de: [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(037\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(037).htm)

De Nordenflycht, A. (2009). El imaginario de Valparaíso a mediados del siglo XX en Sabadomingo, novela de Juan Uribe, y en De carne y sueño, memorias de Alfredo González. AISTHESIS , 45, 154 -166. Recuperado el 8 de Junio 2011 de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttextpid=S0718-71812009000100010&lng=es&nrm=iso. ISSN 0718-7181. doi: 10.4067/S0718-71812009000100010

Fadda, G. y Cortés, A. (2007). Barrios, en busca de su definición en Valparaíso. Urbano , 10, 016, 50-59. Recuperado el 2 de Marzo 2011 de: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/198/19801608.pdf>

Fadda, G., Cortés, A., y Olivi, A. (2007). Valparaíso: Hacia una ciudad amigable con el adulto mayor. *Revista Mad* , 16, 65-78. Recuperado el 16 de Septiembre 2011, de http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/mad/16/fadda_05.pdf

Garrido, J. y Martínez, L. Retrato de un artista popular: Jorge Farías, el ruiseñor de los cerros porteños. *Revista Chilena de Antropología visual* , 3, 254-265. Recuperado el 15 de Marzo 2011 de: <http://www.antropologiavisual.cl/etfarias.htm>

Greene, R. (2008). "Imaginando la ciudad: Revisitando algunos conceptos claves". En *Bifurcaciones* , 7. Recuperado el 5 de Octubre de 2009 de: www.bifurcaciones.cl/007/Editorial.htm

Rodríguez, Puga y Vázquez (2001). Bases para un estudio de la gentrificación en Madrid. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, Tomo CXXXVII - CXXXVIII, 273- 310. Recuperado el 10 de junio 2011 del sitio web: http://www.realsociedadgeografica.com/es/site/ver_boletines.asp

Jordán, R., y Segovia, O., (2005). Espacios públicos urbanos, pobreza y construcción social. Recuperado el 7 de Septiembre de 2009 del sitio web de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL): <http://www.eclac.org/>

Peirano, M. (2005). Imágenes de la nación en el cine chileno actual: la representación de "lo chileno" como cultura popular. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 6, 139-174. Recuperado el 13 de Marzo 2010 de: <http://www.antropologiavisual.cl/>

_____ (2006). Chile en el imaginario cinematográfico del boom (2007-2004). *Revista Chilena de Antropología visual* , 8, 121-142. Recuperado el 13 de Marzo 2010 de: <http://www.antropologiavisual.cl/>

Santa Cruz, E. (2008). El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Apuntes para un análisis histórico [Versión electrónica]. *Comunicación y Medios*, 18 , 57-69. Recuperado el 13 de Mayo del 2010 de: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewArticle/1094>

Sabatini, Cáceres y Cerda. (2001). Segregación residencial en las principales ciudades chilenas: Tendencias de las tres últimas décadas y posibles cursos de acción [Versión electrónica]. *EURE*, 27, 82, 21-42. Recuperado el 9 de Noviembre del 2009 de: <http://www.eure.cl/numero/segregacion-residencial-en-las-principales-ciudades-chilenas-tendencias-de-las-tres-ultimas-decadas-y-posibles-cursos-de-accion/>

Sanders, J. (2006). La calle, cuna de criminales: barriadas, niños y gangsters en el cine neoyorkino. *Bifurcaciones*, 6. Recuperado el 23 de Noviembre de 2009 de: http://www.bifurcaciones.cl/006/bifurcaciones_006_Sanders.pdf

Wirth, L. (2005). El urbanismo como modo de vida. Recuperado el 5 de Agosto de 2009, de: www.bifurcaciones.cl

Xalabarder, M. (1999). La ciudad en el cine canadiense. *Biblio 3W*. Revista bliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, 65. Recuperado el 20 de Diciembre de 2009 de: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-165.htm>

Documentos en línea

Consejo de Monumentos Nacionales. (2004). Postulación de Valparaíso como Sitio del Patrimonio Mundial UNESCO (Segunda serie, N° 70). Recuperado el 2 de Diciembre 2009 de la Unidad virtual de información cultural de la Biblioteca Centro Cultural de España: http://www.cceproyectos.cl/uvic/wpcontent/docs/docs_pdf/libros_y_documentos/15.%20CMN%20publicaciones_valparaiso_unesco.pdf

Muñoz, O., Salinas, S., Soto, H., Acuña, R., Squella, A., y Balic, H. Entrevista a Aldo Francia: "Todo cine es un engaño". Recuperado el 21 de Junio de 2010 del sitio Web: www.cinechile.cl

Khamis, C. (2011). Entrevista a Daniel Peralta, director de "Mejor no Fumes". *35 Milímetros*. Cine, arquitectura y espacio escénico. Recuperado el 23 de Agosto de 2011: <http://www.35milímetros.org/2011/09/entrevista-a-daniel-peralta-director-de-mejor-no-fumes/>

Ministerio de Vivienda y Urbanismo. (2008). Subsidio de rehabilitación patrimonial. Recuperado el 25 de Junio 2011 de: <http://www.chileclic.gob.cl/portal/w3-article-59991.html>

Sepúlveda, M. (2000). El chinchinero. Recuperado el 12 de Septiembre de 2011, de [chinchineros.cl](http://www.chinchineros.cl):
http://www.chinchineros.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=2&lang=es

Vial, S. (2008). La ciudad de los sueños. Recuperado el 14 de Julio 2011 de: http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/patrimonio_historia_sxxi_nueva2.php?id_hito=3

Revistas no especializadas, cartas al editor y artículos de periódico

Álvarez, O., (2011, 29 de Marzo). Crece gasto promedio de turistas. El Mercurio de Valparaíso. Recuperado el 29 de Marzo de 2011 de: <http://www.mercuriovalpo.cl/>

B., V. (1988). Las tres coronas del marinero. Enfoque, 3, 10, 75-76. Recuperado el 12 de Marzo del 2011 de: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0029363.pdf>

Clarín. (1998, 12 de Julio). Agoniza el último organillero porteño. Clarín. Recuperado el 14 de Julio de: <http://edant.clarin.com/diario>

La Nación (2009, 6 de Marzo). Alegría al ritmo del organillero. La Nación. Recuperado el 23 de Julio de 2011 de: <http://www.lanacion.cl/>

Lafourcade, E. (2003, 13 de Julio). Abundancia de locos. Continúa la pesca: Santiago, la meca de los chiflados. El Mercurio. Recuperado el 18 de Marzo de 2011 de: <http://diario.elmercurio.com/>

Material audiovisual

Agosin, Sh., (Director). (2008). *El Brindis* [Cinta cinematográfica]. Chile/México: Agosin Films.

Alarcón, S. (Director). (2002). *El Fotógrafo* [Cinta cinematográfica]. Chile: Orbis Producciones, In Vitro.

Allen, W., (Director). (2011). *Medianoche en París* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos/España: Gravier Productions, Mediapro.

Andrade, M., (Director). (1994). *Valparaíso* [Cinta cinematográfica]. Chile/España: Cine Chile, Cartel (España), Forma Producciones.

Caiozzi, S., (Director). (1990). *La Luna en el espejo* [Cinta cinematográfica]. Chile: Andrea Films.

Cepeda, R., (Director). (2005). *Doctor Patrimonio* [Programa de Televisión]. Chile: Trinacrio Ltda.

Dabed, C., (Director). (2006). *Pretendiendo* [Cinta cinematográfica]. Chile: Cada Films.

Francia, A., (Director). (1969). *Valparaíso mi amor* [Cinta cinematográfica]. Chile: Cine Nuevo Viña del Mar.

_____ (Director). (1972). *Ya no basta con rezar* [Cinta cinematográfica]. Chile: Cine Nuevo Viña del Mar y Emelco Chilena.

Ivens, J., (Director). (1962). *A Valparaíso* [Cinta cinematográfica]. Chile /Francia: Argos Film, Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Justiniano, G., (Director). (1994). *Amnesia* [Cinta cinematográfica]. Chile: Arca Ltda., Cine Chile.

_____ (Director). (2003). *B- Happy* [Cinta cinematográfica]. Chile/España/Venezuela: Sahara Films Producciones S.A.

Larraín, P., (Director). (2006). *Fuga* [Cinta cinematográfica]. Chile /Argentina: Fábula.

López, J., (Director). (1983). *El último grumete* [Cinta cinematográfica]. Chile: Chile Films.

Mason, C., (Director). (1999). *Cerro Alegre* [Serie de Televisión]. Chile: Canal 13.

Peralta, D. (Director). (2011). *Mejor no fumes*. [Cinta cinematográfica]. Chile: Daniel Peralta.

Ruiz, R., (Director). (1983). *Las tres coronas del marinero* [Cinta cinematográfica]. Francia: Films A2 / INA

Sarmiento, V., (Directora). (1990). *Amelia López O'Neill* [Cinta cinematográfica]. Chile/Suiza/Francia/España: Arion Productions, Thelma Films A.G., Ariane Films.

Sepúlveda, R., (Director). (2001). *Un Ladrón y su mujer* [Cinta cinematográfica]. Chile: Zoofilmes, Televisión Nacional de Chile (TVN).

_____ (Director). (2006). *Padre Nuestro* [Cinta cinematográfica]. Chile: Producciones Audiovisuales Caco Ltda., El Asombro.

Vera, L., (Director). (1989). *Consuelo* [Cinta cinematográfica]. Chile/Suecia: Andrés Martorell CIA, Arauco Films, Exat, Filmstallet, Latin Films Ltda, SVT Drama, Svenska Filminstitutet (SFI).

Entrevistas

Agosin, S., (2010). Entrevista realizada por Mikaela Pérez por motivos de esta tesis.

Andrade, M., (2011). Entrevista realizada por Mikaela Pérez por motivos de esta tesis.

Caiozzi, S. (2010). Entrevista realizada por Mikaela Pérez por motivos de esta tesis.

Dabed, C. (2010). Entrevista realizada por Mikaela Pérez por motivos de esta tesis.

Justiniano, G. (2010). Entrevista realizada por Mikaela Pérez por motivos de esta tesis.

López, J., (2010). Entrevista realizada por Mikaela Pérez por motivos de esta tesis.

Sarmiento, V. (2011). Entrevista realizada y facilitada a la autora por Claudio Abarca.

Sepúlveda, R. (2010). Entrevista realizada por Mikaela Pérez por motivos de esta tesis.

Vera, L. (2010). Entrevista realizada por Mikaela Pérez por motivos de esta tesis.

Anexos

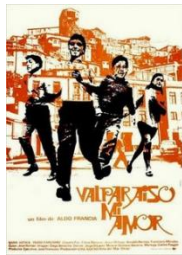
Anexo 1. Universo teórico

Largometrajes ficción/ Título	Director	Año
1. Un grito en el mar	Pedro Sienna	1924
2. El hechizo del trigal	Eugenio De Liguero	1939
3. Hombres del sur	Juan Pérez Berrocal	1938
4. Bar Antofagasta	Carlos García Huidobro	1941
5. Romance de medio siglo	Luis Moglia Berth	1944
6. Encrucijada	Patricio Kaulen	1946
7. Regreso al silencio	Naum Kramarenko	1967
8. Valparaíso mi amor	Aldo Francia	1969
9. Ya no basta con rezar	Aldo Francia	1972
10. El último grumete	Jorge López	1983
11. Las tres coronas del marinero	Raúl Ruiz	1983
12. Consuelo, una ilusión	Luis Vera	1989
13. La luna en el espejo	Silvio Caiozzi	1990
14. Amelia López O'neill	Valeria Sarmiento	1990
15. Amnesia	Gonzalo Justiniano	1994
16. Valparaíso	Mariano Andrade	1994
17. Un ladrón y su mujer	Rodrigo Sepúlveda	2001
18. El juego de Arcibel	Alberto Lecchi	2002
19. Tres noches de un sábado	Joaquín Eyzaguirre	2002
20. El fotógrafo	Sebastián Alarcón	2002
21. B-happy	Gonzalo Justiniano	2004
22. Fuga	Pablo Larraín	2006
23. Pretendiendo	Claudio Dabed	2006
24. Padre Nuestro	Rodrigo Sepúlveda	2006
25. El brindis	Shai Agosin	2008
26. Mejor no fumes	Daniel Peralta	2011

Documentales/Título	Director	Año
1. Valparaíso	Boris Hardy	1959
2. A Valparaíso	Joris Ivens	1962
3. Valparaíso	Marcia Orell	1987
4. Valparaíso abierto	Patricio Muñoz Rodrigo Cepeda	1999
5. Valparaíso anarquista	Andrés Brignardello Valdivia	2006
6. Valparaíso La Humanidad Del Patrimonio	Roberto Mathews	2007
7. Tercer Mundo. Made In Valparaíso	Pablo Hermanns	2009
8. Temporary Valparaíso	Vincent Moon	2010

Anexo 2. Matriz por película


Respecto de la información técnica de los filmes incorporada en las matrices (como las fechas de estreno, la biografía del director, el guión, la casa productora, la co-producción y las críticas y premios recibidos), en su mayoría fueron obtenidos a través la página web www.cinechile.cl. Dado el volumen de los datos, toda la información extraída desde este sitio web se encuentra en cursivas. El resto de la información “técnica” (como la relación el director con Valparaíso, el n° de la película dentro de la filmografía del director, el financiamiento y la accesibilidad) es de elaboración propia (ya sea a través de investigación bibliográfica diversa o a través de las entrevistas a los directores). Así también todo el contenido en lo que respecta a la descripción de los filmes es de elaboración propia (a través de la observación directa de los filmes).

<i>Largometraje / 87 min. / 35 mm / Blanco y negro</i>		 <p style="text-align: center;">Valparaíso mi Amor Aldo Francia</p>
Fecha estreno	1969	
Fecha y lugar estreno internacional	1970 (Festival de Cine de Cannes, Francia)	
Director	Aldo Francia	Estudios/trabajos: <i>Médico (pediatra) de profesión, su pasión por el cine siempre estuvo presente y la comenzó a llevar a la práctica a través de una cámara de 8 mm en donde filmó primero algunos documentales. Influido por el neorrealismo italiano (desde que vio El Ladrón de Bicicletas de De Sica) ve en el cine un arma para develar los conflictos y carencias sociales y concientizar así al espectador respecto a la realidad que lo rodea. En 1962 funda el Cine Club de Viña del Mar, y posteriormente sienta las bases para el Festival de Cine de Viña del Mar. En 1967 organiza el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en la ciudad de Viña del Mar.</i>
		Relación con Valparaíso: porteño. Trabajó toda su vida en Valparaíso, ejerciendo de pediatra entre los cerros de la ciudad.
		N° de la película dentro de la filmografía del director: ópera prima
Guión	<i>José Román Aldo Francia</i>	
Casa productora	<i>Cine Nuevo Viña del Mar</i>	
Co-producción	<i>no</i>	
Financiamiento	Autofinanciada por el director.	
Críticas / premios recibidos	<i>Recorrió con éxito la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, la Semana Internacional del Cine de Barcelona y el Forum de Berlín en el año 1970. Premio OCIC, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España.</i>	
Accesibilidad de la película	Película disponible on-line (por partes) en www.youtube.com . Exhibida en ciclos de cine (Festival de cine de Valparaíso año 2009)	
Descripción del filme		
Argumento	Un hombre, cesante y padre de cuatro niños, roba ganado para alimentar a su familia. Es detenido y encarcelado, dejando a sus hijos en una problemática situación de pobreza. El filme relata el devenir de los niños en el abandono y la marginalidad.	
Relación historia-ciudad	La historia está inspirada en hechos que sucedieron en Valparaíso (aparecidos en la crónica roja), y en la experiencia de la vida sobre los cerros porteños adquirida por Aldo Francia a través del ejercicio médico. Inspirada en el Neorrealismo italiano, la mayoría de los personajes que aparecen en la película no son actores, sino que se “interpretan a sí mismos”. Su acento y forma de hablar evidencia la cultura local. La película, si bien es catalogada como “cine de ficción”, tiene vocación de	

	documental, en tanto muestra un certero “mapa” de la pobreza porteña.
Personajes	
Protagonistas	<p>El padre: Mario González, González⁶⁴. Emigra desde Collihuay (lugar rural) a Valparaíso hace un año y medio. Trabajó 6 meses en un matadero, para luego quedar cesante por 1 año, robar ganado y ser encarcelado.</p> <p>Los hijos: tras el encarcelamiento de su padre, todos abandonan los estudios en busca de medios de subsistencia.</p> <p>Ricardo: 14 años. Comienza a trabajar con unos ladrones conocidos de su padre. Es atrapado por la policía en su primera noche de acción.</p> <p>Antonia: 12 años, la única mujer, se transforma en prostituta.</p> <p>Pedro (chirigua): 11 años. Se convierte en ladrón (independiente).</p> <p>Marcelo: 5 años. Se enferma de bronconeumonía y muere por falta de atención médica (lo llevan a un consultorio, pero no es atendido por falta de espacio).</p> <p>La comadre: María, vecina que se va a vivir con Mario cuando quedó viudo y a cargo de sus 4 hijos. Se dedica a lavar ropa para subsistir. Está embarazada de un hijo de Mario.</p>
Personajes de la ciudad	<ul style="list-style-type: none"> - Organillero - Chinchinero (Padre e hijo) - El Aceituno (hombre que vende aceitunas en los bares por las noches) - Cantores de Cueca y baladas en locales de la bohemia.
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Es una familia sumida en la pobreza. En un comienzo todos viven juntos, se cuidan pero se tratan generalmente de forma violenta. La trama de la película relata la desintegración del núcleo familiar producto del impacto de la pobreza (cada niño toma su propio camino).
Situación laboral	La cesantía del padre es el motor de la trama narrativa. De ahí que todos los niños deban buscar una fuente de subsistencia. Comienzan con trabajos precarios y mal pagados, como ayudantes en la feria (cargando bolsas) y el cementerio (ayudando a mantener las tumbas de los visitantes), cantar en las calles y troles, para terminar en el robo y la prostitución.
Condiciones físicas (infraestructura del hogar)	Casa pequeña, de materiales livianos: adobe, tablas, latas, piedras. Sin agua potable y sin servicios básicos (letrina exterior). Piezas pequeñas y sin puertas, todos los niños comparten una pieza y duermen de a dos en una cama, por lo que la privacidad no existe.
Características entorno urbano inmediato	En el barrio los vecinos se conocen. Se caracteriza por casas de pequeña altura, calles de tierra y grupos de niños pequeños poblando las calles. Está localizado cerro arriba y lejos del Plan que es donde se encuentran las fuentes de sustento.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: formas y motivos de desplazamiento.	Los niños se desplazan generalmente caminando, conocen la ciudad, y juegan con las posibilidades de tránsito: se deslizan por una cañería para bajar un muro, toman atajos por callejones, bajan corriendo, jugando. Caminan para bajar el cerro, para transitar por el Plan y para subir,


⁶⁴ El que Mario tenga el mismo apellido dos veces, indicaría que es un “huacho”, un hijo no reconocido por su padre, probablemente abandonado y criado sólo con su madre.

	aunque algunas veces suben en ascensor.
Espacios públicos	<p>En el cerro las calles parecieran ser una extensión de los hogares, un lugar tranquilo en donde los niños se reúnen en grupos sin la supervisión de adultos.</p> <p>En el Plan los espacios públicos son ampliamente transitados por diversidad de personas. En el Plan se concentra la gente porque es donde se encuentra toda la infraestructura y los servicios de la ciudad (la feria, los bares, el cine, el consultorio, etc.), así como sus fuentes de sustento. Por este motivo los niños desean bajar al Plan (a trabajar y a divertirse).</p> <p>En general (tanto para el Plan como para los cerros) se observa una familiaridad con la calle, los niños protagonistas habitan más tiempo el espacio público que el privado. En el Plan deambulan por las calles en busca de algún ingreso, piden dinero, trabajo o simplemente roban. No le temen a la calle, sin embargo en ella existen múltiples amenazas (territorialidad de grupos, abusos sexuales, robos, etc.), por ello es un espacio que se habita con viveza.</p>
Sobre la (imagen de) ciudad	
Primera imagen de Valparaíso ¿cómo se presenta?: Luego de las primeras escenas, en donde los niños van a buscar carne (robada y faenada por su padre) y la policía realiza un operativo para capturarlos. Aparece Valparaíso justo cuando la policía agarra al segundo hermano. Están arriba de la ciudad, en las afueras, pasado un bosque de pinos y un campo dunar aparece la ciudad, en esa imagen panorámica aparecen las letras de presentación: <i>Valparaíso mi amor</i> . Luego comienza la música, <i>La Joya del Pacífico</i> orquestada, e imágenes internas de la ciudad, hasta llegar al barrio de los niños.	
Hitos urbanos	<p>Cárcel (actual Parque cultural Ex Cárcel)</p> <p>Feria Av. Argentina</p> <p>Cine</p> <p>Cementerio de Playa ancha</p> <p>Lugares de la bohemia:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Las Cachás Grandes - Yako Bar
Alusiones directas a la ciudad	La ciudad se presenta literalmente al comienzo, a través de las letras de presentación. Posteriormente aparece recurrentemente a través de la canción <i>La Joya del pacífico</i> cantada por distintos personajes.

Largometraje / 80 min. / 35 mm / Color			Ya no basta con rezar Aldo Francia
Fecha estreno	28 de agosto de 1972		
Fecha y lugar estreno internacional			
Director	Aldo Francia	Estudios/trabajos: <i>Médico de profesión, su pasión por el cine siempre estuvo presente y la comenzó a llevar a la práctica a través de una cámara de 8 mm en donde filmó primero algunos documentales. Influidor por el neorrealismo italiano (desde que vio El Ladrón de Bicicletas de De Sica) ve en el cine un arma para develar los conflictos y carencias sociales y concientizar así al espectador respecto a la realidad que lo rodea. En 1962 funda el Cine Club de Viña del Mar, y posteriormente sienta las bases para el Festival de Cine de Viña del Mar. En 1967 organiza el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en la ciudad de Viña del Mar.</i>	
	Relación con Valparaíso: porteño. Trabajó toda su vida en Valparaíso, ejerciendo de pediatra entre los cerros de la ciudad.		
	N° de la película dentro de la filmografía del director: su 2° largometraje de ficción		
Guión	<i>Aldo Francia José Román Darío Marcotti Jorge Durán</i>		
Casa productora	<i>Cine Nuevo Viña del Mar Emelco Chilena</i>		
Co-producción	No		
Financiamiento	Filme autofinanciado por su director.		
Críticas / premios recibidos	<i>Colón de Oro del Público al Mejor Largometraje, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, 1975</i>		
Accesibilidad de la película			
Descripción del filme			
Argumento	La película, ambientada algunos años previos al triunfo de la Unidad Popular, retrata el proceso interno de un sacerdote católico que, tras evidenciar los agudos contrastes sociales, las injusticias cometidas contra la clase trabajadora y la complicidad que mantiene la jerarquía eclesiástica con las elites, decide emprender por su cuenta el cambio social.		
Relación historia-ciudad	Tras la llegada a la presidencia de Salvador Allende, filma esta, su segunda obra, una película crítica respecto del papel de la Iglesia Católica en tiempos de revolución. Si bien la historia podría haber sido contada en cualquier ciudad, Valparaíso sirve como un escenario óptimo para evidenciar la aguda		

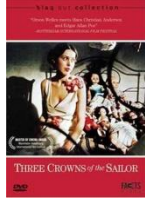
	brecha social entre patrones y trabajadores. Las grandes casonas del Cerro alegre, Concepción y Playa Ancha, contrastan brutalmente con las poblaciones callampas que surgen en las copas de los cerros, que es hacia donde emigra este sacerdote con la intención de ayudar al cambio social. Dentro de las problemáticas urbanas que plantea la película está la precariedad de estas poblaciones pobres de los cerros, las que además de sufrir hambruna y desnutrición, no cuentan con agua potable ni alcantarillado, factores que producen una epidemia de tifus que sólo se localiza en este fragmento de la ciudad.
Personajes	
Protagonistas	<p>Padre Jaime: Treinta y tantos años, sacerdote, con fuerte vocación social. Emigra de su parroquia en el Cerro Alegre, para crear una capilla en la Comunidad de Puertas Negras, comunidad de trabajadores y pescadores.</p> <p>Osses: cincuenta y tantos, dueño del astillero; patrón de empresa en conflicto. Habita en una casona del cerro Alegre con su mujer quien se dedica a la caridad.</p> <p>Trabajadores: de diferentes edades, están inmersos en la lucha social.</p>
Personajes de la ciudad	<p>Feriantes: cooperan con la olla común de los obreros en conflicto.</p> <p>Obreros del astillero: protagonistas. Están en conflicto gremial con el dueño del astillero.</p> <p>Pescadores: dialogan con los obreros y celebran a San Pedro.</p> <p>Empresarios: dueño del astillero y sus amigos.</p> <p>Sacerdotes: diferentes jerarquías eclesiásticas están presentes.</p> <p>“El cristo de palos” (loco local del cerro): personaje conocido en la comunidad de puertas negras.</p>
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Entre las familias de los trabajadores existe una relación de cercanía, cooperación y solidaridad: comparten el culto, las festividades populares (como la quema de judas o la procesión de San Pedro) y organizan ollas comunes.
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	<p>Contraste de dos mundos:</p> <p>Patrones: Viven en mansiones lujosas, con grandes cuadros, esculturas, grandes espejos, amplias habitaciones, etc.</p> <p>Trabajadores: viven en pequeñas y viejas casas de autoconstrucción, de material ligero, a mal traer, con escasas diferenciación de espacios, y sin servicios básicos.</p>
Situación laboral	Evidencian el conflicto de la relación laboral entre patrones y trabajadores. Los trabajadores están en paro, y las negociaciones no avanzan, la película termina con una situación de conflicto (enfrentamientos entre carabineros y obreros manifestantes).
Entorno urbano inmediato	<p>El barrio de los patrones es un sector cercano al Plan, urbanizado, con calles pavimentadas y miradores.</p> <p>La comunidad de puertas negras es un ejemplo de “población callampa”, población “espontánea”, con viviendas de autoconstrucción, ubicada cerro arriba, a gran distancia de Plan, con calles de tierra y sin servicios básicos como agua potable o alcantarillado.</p>

Formas de habitar urbano	
Tránsitos	La principal forma de desplazamiento es caminando, es común subir la primera parte del cerro en ascensor, para luego completar el recorrido a pie. El Plan de la ciudad por su parte, es también recorrido a pie, a excepción del patrón, quien se moviliza en automóvil.
Espacio público	<p>En el Plan se encuentra la urbanización, el comercio y los servicios, es transitado por un gran y diverso afluente de personas. En general este espacio es más bien funcional, puesto que se acude por razones específicas (abastecimiento en la feria, reparto de información en las calles, etc.). Otro espacio a considerar dentro del Plan de la ciudad es el Borde Costero, el que aparece como un lugar de paseo y reflexión.</p> <p>Respecto de los cerros, consideraremos la parte alta. Aquí las calles son de tierra, no existe alumbrado público ni ningún servicio básico. Aquí los espacios públicos están compuestos por quebradas llenas de basura y secos terrenos baldíos. La única infraestructura “pública” que encontramos es el consultorio y la capilla, ambos productos de la caridad religiosa.</p> <p>Es contrastante la utilización del espacio público de los cerros respecto del Plan (en este caso, nos referimos a la parte alta y la parte baja de los cerros), puesto que las calles son aquí el lugar de recreación de los niños. Tanto en la parte alta de los cerros, en donde se observan niños elevando volantines o jugando a la pelota, como también en la parte baja en donde los niños juegan a “tirarse” cerro abajo en unos carros de autoconstrucción conocidos en el Valparaíso como “chanchas”.</p>
Sobre la (imagen de) ciudad	
<p>Primera imagen de Valparaíso ¿cómo se presenta?: Un ascensor en movimiento, bajando, luego se muestran distintas vistas de la ciudad, el ritmo de los ascensores, sus rincones y aperturas. Las voces presentan la ciudad genérica; las campanadas presentan la ciudad eclesiástica, las grandes construcciones de casas e iglesias, están juntas riqueza y religión. Se muestra el contraste, construcciones ricas y pobres. Luego, la primera escena con personajes: una extremaunción.</p> <p>Se muestra primero la ciudad que los personajes.</p>	
Hitos urbanos	<p>Palacio Baburizza</p> <p>Maestranza y tornamesa de ferrocarril de la Estación Barón.</p> <p>Caleta El Membrillo.</p> <p>Feria de la Av. Argentina.</p> <p>Tribunales de Justicia.</p>
Alusiones directas a la ciudad	


<i>Largometraje / 106 min. / 35 mm / Color</i>			<p style="text-align: center;">El último grumete</p> <p style="text-align: center;">Jorge López</p>
Fecha estreno	25 de diciembre de 1983		
Fecha y lugar estreno internacional			
Director	Jorge López Sotomayor	Estudios/trabajos:	
		<p><i>Director. Estudió Cine y Televisión en la Escuela de Artes y Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Posteriormente se perfeccionó en dirección de cine en el San Francisco Art Institute (Estados Unidos) y en la Universidad de California. En Estados Unidos también realizó estudios en dirección de actores.</i></p> <p><i>En Chile su carrera se ha concentrado en la producción y realización de trabajos para cine y televisión. En el año 1983 co escribió y dirigió la película El último grumete basada en el libro del escritor chileno Francisco Coloane.</i></p> <p><i>En televisión ha realizado microprogramas como Visiones de canal 13, Unas y otras, La ruta del sueño en Televisión Nacional de Chile y K2: La montaña de las montañas y Crimen y Misterio para UCTV. El año 2007 estuvo encargado de la producción de la serie Prat, pieza de la serie Héros de canal 13.</i></p> <p><i>Su última incursión en el cine ocurrió el año 2005 cuando estrenó la cinta XS, la peor talla, largometraje que obtuvo el premio a la Mejor Película sobre juventud en el Festival de Auburn (Australia), el Premio del Público en el Festival de Lebu 2004 y Premio al Mejor actor en el Festival de Cuenca (Ecuador) el año 2005.</i></p> <p><i>Además de su carrera como realizador, también se desempeña como docente de la Universidad Tecnológica de Chile Inacap, Universidad Católica de Chile y Universidad Adolfo Ibañez. Actualmente ejerce la presidencia de la Asociación de Directores y Guionistas de Cine de Chile.</i></p>	
		Relación con Valparaíso: visitante.	
		N° de la película dentro de la filmografía del director: ópera prima	
Accesibilidad de la película	<p>Disponible en videoclubs para arriendo.</p> <p>Descargable en interne a través del programa ARES.</p> <p>Pasada por televisión abierta el año 2010.</p>		
Guión	<p><i>Jorge López Sotomayor</i></p> <p><i>Gerardo Cáceres</i></p>		
Casa productora	<i>Chile Films</i>		
Co-producción	No		
Financiamiento	Chile films, (en su 2º versión: Remasterizado con el apoyo del Fondo de Fomento Audiovisual)		
Críticas / premios recibidos	En 1983, en su año de estreno 270.000 personas fueron a verla a los cines (fuente: Entrevista del 8 de mayo que dio Jorge López Sotomayor al		

	programa de radio ADN, con Alejandro Guillier y Beatriz Sanchez)
Descripción del filme	
Argumento	La película está basada libremente en la novela El último grumete de la Baquedano de Francisco Coloane. En ella se narra la historia de un joven porteño, hijo de un marino fallecido, que decide subirse como polizón en “La Baquedano” (buque escuela de la armada chilena), para ir al extremo sur del país en busca de noticias de su hermano desaparecido luego que se embarcara desde el puerto de Valparaíso años atrás.
Relación historia-ciudad	El comienzo y el final de la historia acontecen en Valparaíso (el resto sobre el buque en altamar y en Punta arenas), Alejandro (el protagonista) es un joven de Playa Ancha que vive sólo con su madre y con el peso de su padre y hermano ausentes. Esta historia de hombres de mar, si bien acontece en Talcahuano en la novela, la calidad de ciudad puerto y casa matriz del buque escuela Esmeralda hace de Valparaíso un escenario idóneo para el relato, hasta mejor que el original (López, 2010).
Personajes	
Protagonistas	Alejandro Silva: 16 años. Estudiante del Liceo de Hombres de Playa Ancha. Vive sólo con su madre. De polizón pasa a ser el último grumete de la Baquedano, convirtiéndose así en un integrante de la marina chilena. Madre: Es una señora de 60 o 70 años. Viuda de un marino.
Personajes de la ciudad	Boteros del puerto: Alejandro los contacta para que lo ayuden en su intento de subirse a la Baquedano. Marinos: con sus diferentes rangos, son los protagonistas del relato.
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Es una familia de Alejandro y su madre viven solos, su relación es de cercanía y cariño, tienen un buen trato.
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Casa Antigua de buena construcción, aunque sencilla y oscura. Piso de madera, dos habitaciones, comedor, cocina, luz eléctrica y agua potable. Vive Alejandro y su madre, por lo que cada uno tiene su pieza. La casa tiene una amplia terraza con vista al mar.
Situación laboral	Reciben el montepío de su padre fallecido, pero su madre igual debe trabajar lavando ropa en su casa. Alejandro estudia, por lo que no colabora con los ingresos del hogar. Viven modestamente.
Entorno urbano inmediato	Viven en Playa Ancha, en el cerro aunque no muy arriba, es un sector con buena vista al puerto. Las calles son empinadas y con adoquines, las casa de los alrededores de pequeña altura. No existe segregación, están integrados a la ciudad.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	Aparecen dos formas trasladados, en micros o caminando. Para moverse por el Plan e ir a estudiar, Alejandro utiliza la micro en el Plan, y para llegar a su casa, tiene que subir a pie.
Espacio público	El espacio público está siempre en relación con el mar, ya sea en el puerto o en las calles del cerro. En el Plan, específicamente en el sector de puerto y la plaza Sotomayor, hay movimiento humano y de vehículos, pero no muy abarrotado, es tranquilo y puede ser un lugar de contemplación.

Sobre la (imagen de) ciudad	
Hitos urbanos	<p>Plaza Sotomayor.</p> <p>Molo de abrigo.</p> <p>Muelle Prat.</p>
Alusiones directas a la ciudad	<p>Se alude a la ciudad directamente en tres momentos, una con carga negativa, otra neutra y otra positiva:</p> <p>Dentro del buque, cuando Alejandro con otro grumete se pelean, su superior dice: “Aquí para pelear hay que pedir permiso, ¿qué cree?, ¿que está en los cerros de Valparaíso?”.</p> <p>En el buque, cuando están en Punta Arena avisan que en la mañana tienen que zarpar a Valparaíso. Sin carga ni positiva ni negativa, es simplemente una orden.</p> <p>Habla el protagonista narrador al final de la película: “recuerdo cuando me fui y dejé mis tan queridas calles de Valparaíso”.</p>

Largometraje / 117 min. / 35 mm / Color			<p align="center">Las tres coronas del marinero</p> <p align="center">Raúl Ruiz</p>
Fecha estreno	1983		
Fecha y lugar estreno internacional			
Director	Raúl Ruiz	<p><i>Estudios/trabajos: Uno de los más prolíficos cineastas del mundo y uno de los más importantes dentro de la historia del cine chileno. Raúl Ruiz cuenta con más de 100 películas a su haber y un reconocimiento mundial que lo ha llevado a trabajar con actores de la talla de Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve y John Malkovich.</i></p> <p><i>Llega a Santiago en 1961, con más de un centenar de obras de teatro escritas durante su adolescencia. Tal experiencia hace que fácilmente comience a trabajar en distintos proyectos teatrales y audiovisuales.</i></p> <p><i>La notoriedad le llega en 1968 con el estreno de Tres Tristes Tigres, un filme que marcará un estilo siempre apegado a momentos surrealistas y a la búsqueda de un lenguaje popular que explique la esencia del "ser chileno". Militante socialista, durante el gobierno de Salvador Allende, Ruiz realiza documentales y largos de ficción como La Expropiación y Palomita Blanca. Por esos años también se casa con la cineasta Valeria Sarmiento.</i></p> <p><i>Con el golpe de Estado se exilia en Francia, en donde continúa una prolífica carrera. Chile no queda fuera de sus temáticas. Así lo comprueban películas como Diálogo de Exiliados y Las Tres Coronas del Marinero. En 1983, la prestigiosa revista de cine Cahiers du Cinema le dedica un número en su honor, un privilegio que pocas veces la publicación concede a algún realizador.</i></p> <p><i>Con el regreso de la democracia, Ruiz periódicamente viene al país a concretar algunos proyectos. Así ha realizado filmes como Cofralandes (una monumental obra sobre la chilenidad) y Días de Campo. Últimamente ha trabajado para la Televisión Nacional (TVN), para la cual ha producido las series La Recta Provincia y Litoral.</i></p>	
		Relación con Valparaíso:	
		Nº de la película dentro de la filmografía del director: Vigésimo segundo filme.	
Accesibilidad de la película			
Guión	Raúl Ruiz (AKA Raúl Ruiz), François Ede, Emilio Del Solar		
Casa productora	Films A2 / INA		
Co-producción	No. Producción Francesa.		
Financiamiento			
Críticas / premios recibidos			
Descripción del filme			

Argumento	La película comienza con una situación: un estudiante debe salir de Francia porque ha cometido un asesinato, un marinero le ofrece su puesto en un buque mercante que está por zarpar, a cambio de que escuche su historia, motor central de la película. Sin embargo, esta historia poblada de múltiples relatos, va de un lugar a otro, de un tiempo a otro, no tiene un orden lógico, ni un argumento central claro. Lo único que se distingue es el entramado de recuerdos, sentimientos e historias de vida del marinero.
Relación historia-ciudad	Es la historia de un marinero de Valparaíso que se embarca queriendo dejar el puerto y viajar por el mundo, pero vuelve a la ciudad en busca de su familia y sus raíces. Valparaíso siempre está presente en sus historias, en lo lejano, con un aire fantasmal y mágico, y siempre con una alta carga afectiva. Aunque la película fue filmada en Lisboa y no en Valparaíso, la ciudad se significa con fuerza.
Personajes	
Protagonistas	Marinero protagonista, treinta y tantos. Porteño que esperaba para embarcarse y salir del puerto, en donde vivía con su madre y su hermana, hasta que zarpa en el Fuchalense.
Personajes de la ciudad	Un ciego: le avisa al protagonista sobre el puesto en el barco Fuchalense. Un marinero: le avisa al protagonista sobre el ciego herido en la calle. Lleva 15 años viviendo en ese barrio.
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Viven varios en una pequeña casa. Se asume que es una familia extendida. Tienen una relación de cercanía y buen trato.
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	La casa es pequeña, es humilde, de pocas habitaciones, viven algo hacinados.
Situación laboral	El protagonista estaba desempleado, esperaba un puesto en un barco para largarse. Su madre cosía para vivir, su padre estaba desaparecido, pero como cuenta, cuando estaba en Valparaíso no trabajaba, simplemente bebía.
Entorno urbano inmediato	Existe un barrio, de calles de adoquines, en donde los vecinos viven en cercanía, todos se conocen y son amigos. Cuando la madre se entera de que su hijo se va, despierta a los vecinos, quienes traen vino y guitarras y hacen una improvisada fiesta; todos bailan en la calle común.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	La única forma de desplazamiento que se evidencia es el caminar y el navegar. Se camina para transitar por la ciudad, siempre a un ritmo tranquilo, pareciera ser una ciudad sin apuro, que más bien espera que el tiempo pase.
Espacio público	Las calles parecen ser tranquilas, se ven pocas personas y se escuchan niños jugando.
Sobre la (imagen de) ciudad	
Hitos urbanos	No aparecen, más que el mar y los cerros.
Alusiones directas a la ciudad	"Comenzó en Valparaíso" presenta su historia con la ciudad En otro momento del filme el protagonista reflexiona sobre lo que hubiera gustado decirle a su madre: "que le perdonaba no tener

	apellido, que le perdonaba Valparaíso, las noches sin luz, y esta vez y otras cuando perdí mi estilógrafo y el pañolón. Le decía también...que la quería” era su primera carta.	
Largometraje / 95 min. / 35 mm / Color		 <p style="text-align: right;">Consuelo Luis Vera</p>
Fecha estreno	12 de mayo de 1988	
Fecha y lugar estreno internacional		
Director	Luis Vera	<p>Estudios/trabajos:</p> <p><i>Director. Actualmente reside en Valparaíso. Estudió Licenciatura en Filosofía en la Universidad de Chile, y es graduado con un Master of Arts con mención en Dirección de Cine y TV, en la Universidad de Bucarest. Desde 1972 ha realizado más de 40 cortometrajes, documentales, y programas de televisión en países tan diversos como Perú, Rumania, Suecia, Paraguay, y Chile. Ha escrito y dirigido 6 largometrajes, estrenados en cines y televisión en varios países, también seleccionados y premiados en importantes Festivales de Cine a través del mundo, entre los que destacan Cannes, Montreal, La Habana, Berlín, Shanghai, Róterdam, Estocolmo, New Delhi, Sao Paulo, Chicago, Cartagena, etc. Desde 1991 Luis R. Vera dicta cursos en Universidades e instituciones educativas de América Latina y Europa, y en 1995 funda y es Director General y de programación de la primera televisión hispana en Escandinavia, TVL.</i></p> <p>Relación con Valparaíso: actual habitante de la ciudad. Este director además guarda una relación profunda con la ciudad desde su niñez.</p> <p>Nº de la película dentro de la filmografía del director: 2º filme.</p>
Guión	<p><i>Hugo Amore</i></p> <p><i>Edgardo Mardones</i></p> <p><i>Luis R. Vera</i></p>	
Casa productora	<p><i>Andrés Martorell CIA</i></p> <p><i>Arauco Films</i></p> <p><i>Exat</i></p> <p><i>Filmstallet</i></p> <p><i>Latin Films Ltda.</i></p> <p><i>SVT Drama</i></p> <p><i>Svenska Filminstitutet (SFI)</i></p>	
Co-producción	<i>Chile, Suecia</i>	
Financiamiento		
Críticas premios	<p><i>/ Mejor Fotografía, Festival de Cine de Cartagena, Colombia, 1989.</i></p> <p><i>Premio del Jurado y Gran Premio del Público, Festival de Paraguay, 1989.</i></p>	

recibidos	
Accesibilidad de la película	Película disponible on-line en Arcoiris.tv (www.cinechileno.org), y en el sitio Web http://www.cinechile.cl/cineonline.php .
Descripción del filme	
Argumento	La película retrata el regreso a Chile, un par de años antes del término de la dictadura, de un exiliado político en Suecia, quien vuelve en busca del reencuentro con su familia, sus amigos del barrio, su ciudad (Valparaíso), y su gran amor, Consuelo.
Relación historia-ciudad	La historia le da un rol protagónico a la ciudad. Los recuerdos de Manuel más que de Chile, son de Valparaíso, el vuelve a reencontrarse con este lugar que representa sus raíces; su niñez, su familia, su gran amor. En el transcurso de la historia, se desvelan fragmentos de la vida porteña, todo envuelto en un gravitante contexto político/social de fines de los 80.
Personajes	
Protagonistas	<p>Manuel: Protagonista. Treinta y tantos años. Porteño entrañable. Se va exiliado de Chile y se refugia en Suecia, añorando siempre con regresar a su “puerto querido”. Luego de 12 años de exilio, apenas tiene la oportunidad, vuelve a Valparaíso para quedarse.</p> <p>Consuelo: Treinta y tantos años. Porteña. Se queda en Valparaíso durante el golpe de estado, sufre el desempleo y la falta de oportunidades, producto de lo cual termina trabajando como bailarina en una boîte.</p>
Personajes de la ciudad	<p>Inmigrante español: amigo de Manuel que se sentaba a fuera de su negocio a tomar el sol de la tarde.</p> <p>Mujer proxeneta: habla con Manuel en un bar.</p> <p>Bailarina de boîte: viviendo la noche bohemia porteña.</p>
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Una pareja, viven solos, el trato es contrastante, cariñoso y violento a ratos.
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Viven Manuel y Consuelo en un departamento, sencillo pero con una gran vista a la bahía y a los cerros.
Situación laboral	La situación generalizada en el puerto es de cesantía y pobreza. Manuel busca trabajo para reinsertarse en la sociedad chilena, como periodista le va mal, por último encuentra trabajo como fotógrafo publicitario. Consuelo deja de bailar en la boîte y busca otro tipo de trabajo, pero no encuentra, la situación económica es difícil.
Entorno urbano inmediato	Viven en medio cerro, el Plan es accesible, pueden subir y bajar caminando por calles empinadas o escaleras.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte	Las movilizaciones dentro de la ciudad son en automóvil o caminando.
Espacio público	El cerro es tranquilo, vida de barrio, en donde la gente se conoce y los niños juegan en las calles. El Plan es el lugar de la acción y recreación: ahí está la bohemia, la feria, el Borde Costero, la playa, etc.

<i>Sobre la (imagen de) ciudad</i>	
Hitos urbanos	Plazuela San Luis Edificio Reloj Turri Paseo en lancha (la ciudad vista desde el mar) Feria Av. Argentina.
Alusiones directas a la ciudad	<p>La película comienza con un monólogo de Manuel: “Suecia, uno de los confines de la tierra, al otro lado del mundo, de mi mundo, nunca imaginé que yo llegaría aquí alguna vez, ni tampoco que algún día tendría que dejar, sin saber por cuánto tiempo, mi Valparaíso; mi barrio, las calles, el mar, los amigos”.</p> <p>Llegando a Chile, cuando salen del aeropuerto, Manuel pregunta si irán directo a la casa: “tengo unas ganas de ver el barrio, de ver cómo está”</p> <p>La abuela, que viven en el campo, le dice al padre de Manuel: “Oye Juan, acuérdate que hay que ir a hacer unas compras a Valparaíso, el aceite se me está acabando y azúcar me queda bien poca...”.</p> <p>En un bar, una “cabrona” conversa con Manuel: “Valparaíso no vuelve a ser más nunca lo que era antes, esto era un lujo, marineros de todo el mundo, no como este montón de borrachos, sin trabajo...”</p> <p>Un amigo le dice a Manuel: “¿Querías noche porteña? Yo te voy a llevar a conocer la novedad del sistemita: los topless”</p>
Largometraje / 70 min. / 35 mm / Color	
Fecha estreno	3 de agosto de 1990
Fecha y lugar estreno internacional	1990 (Festival Internacional de Cine de Venecia, Italia)
Director	<p>Silvio Caiozzi</p> <p>Estudios/trabajos:</p> <p><i>Fascinado con unos catalogos sobre la carrera de cine, a los 17 años Silvio Caiozzi decide partir a estudiar dirección y producción de cine y TV en EE.UU. en donde se recibió de Bachelor of Arts in Communications en el Columbia College de Chicago en 1967.</i></p> <p><i>Con un conocimiento avanzado sobre la fotografía a color, se integra a la productora Protab, en donde es ayudante del director Helvio Soto. En 1970 forman Telecinema, una productora publicitaria y cinematográfica. Por esos años, el cineasta Costa Gavras viene a Chile a filmar Estado de Sitio, en donde Caiozzi trabaja en la segunda unidad de filmación.</i></p> <p><i>Posteriormente trabaja como director de fotografía en Ya No Basta con Rezar de Aldo Francia, Palomita Blanca de Raúl Ruiz y Caliche Sangriento de Helvio Soto, entre otras. Una experiencia que lo llevaría a codirigir junto a Pablo Perelman el filme A la Sombra del Sol en 1974. Pero en 1977 alcanza gran notoriedad por Julio Comienza en Julio.</i></p> <p><i>Para seguir con su carrera, alternó su trabajo con el quehacer</i></p>

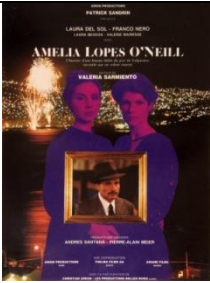


La luna en el espejo
Silvio Caiozzi

		<p><i>publicitario, mediante el cual logró el León de Oro de el Festival de Cannes en 1986, gracias al comercial de "el indio" de Firestone. Protagonizado por Luis Alarcón.</i></p> <p>Relación con Valparaíso: Visitante. Trabajó con Aldo Francia como director de fotografía en Ya no Basta con rezar, con quien conoce el “verdadero Valparaíso” (Caiozzi, 2010).</p> <p>Nº de la película dentro de la filmografía del director: 5º filme.</p>
Guión	<p><i>Silvio Caiozzi</i></p> <p><i>José Donoso</i></p>	
Casa productora	<p><i>Andrea Films</i></p>	
Co-producción	<p><i>No</i></p>	
Financiamiento	<p>Autofinanciada por su director.</p>	
Críticas / premios recibidos	<p>Galardones de "La Luna en el Espejo"(<i>info obtenida de http://www.silviocaiozzi.cl/realizaciones.htm</i>) :</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Nominada por el Gobierno de Chile a “Mejor Película Extranjera”, para el premio OSCAR de la Academia, USA</i> - <i>Premio Mejor Actriz, Festival Internacional de Cine de Venecia, Italia</i> - <i>Mejor Película, Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia</i> - <i>Mejor Película, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba</i> - <i>Premio Mejor Actor, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba</i> - <i>Premio Especial del Jurado, Festival Internacional de Cine de Valladolid, España</i> - <i>Mejor Película, Premio Anual APES--Periodistas de Espectáculos, Chile</i> - <i>Mejor Director, Premio Anual APES--Periodistas de Espectáculos, Chile</i> - <i>Mejor Director, Festival Internacional de Cine Cartagena de Indias, Colombia</i> - <i>Mejor Película Internacional, Festival Internacional de Cine de Montevideo, Uruguay</i> - <i>Mejor Película Latinoamericana, Festival Internacional de Cine de Montevideo, Uruguay</i> - <i>Mejor Película, Festival Internacional de Cine de Cuzco, Perú</i> - <i>Mejor Película Premio OCIC, Festival Internacional de Cine Amiens, Francia</i> - <i>Mejor Director Premio Glauber Rocha, Festival Internacional de Cine de Portugal</i> - <i>Mejor Película Premio Colibrí, Festival Internacional de Cine de Vitoria, Brasil</i> 	
Accesibilidad de la película	<p>Disponible en videoclubs para arriendo.</p> <p>Descargable en internet a través del programa ARES.</p>	
Descripción del filme		
Argumento	<p>En Valparaíso, Don Arnaldo, un viejo marino, vive enfermo, encerrado y enojado porque su casa no tiene vista al mar. Con él vive su hijo, el Gordo, quien se desvive al servicio de su padre. La película transcurre en la cotidianidad de los personajes, en donde el viejo controla todo lo que sucede en su casa a través de los múltiples espejos que pueblan la intimidad del hogar.</p>	
Relación	<p>La “idea” del filme nace desde la propia ciudad. “[...] Todo esto partió en realidad con Pepe Donoso que un día me llama y me dice: ...fui a Valparaíso y</p>	

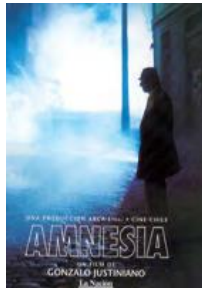
historia-ciudad	se me ocurrió ahí una situación de tres personajes, un viejo medio enfermo, marino retirado cuya gran problemática era que no podía mirar más el mar porque le habían puesto un edificio delante de su departamento, y luego me habló del otro personaje que había vislumbrado, me parecieron fantásticos los tres personajes... de ahí comenzamos a conversar los dos y nos pusimos a hacer el guión [...]” (Caiozzi, 2010). El argumento de la película indica una problemática propia de la ciudad: el tema de la pérdida de la vista al mar.
Personajes	
Protagonistas	<p>El Gordo: cuarenta y tantos. Es un hombre sometido a la disciplina de su padre, fuma a escondidas y sólo se permite soñar con el futuro fuera de su casa. Vive en una situación algo angustiada de encierro, en torno a su padre y su enfermedad.</p> <p>Don Arnaldo (el viejo): Es un marino jubilado de la tercera edad. Está enfermo, en cama, frustrado porque su casa no tiene vista al mar. Controla a su hijo a través de múltiples espejos dispuestos por la casa.</p> <p>Lucrecia: cuarenta y tantos años. Viuda. Es la vecina y trabaja con el gordo haciendo tortas que luego le venden a las señoras de las casonas de Playa Ancha.</p>
Personajes de la ciudad	<p>Heladero (que toca el cuerno): Afuera de la iglesia, en movimiento de día domingo.</p> <p>Afilador de cuchillos: Pasa fuera de la casa, tocando su silbido reconocible, avisando su paso.</p> <p>Manisero con carrito de dulces: Se baja de un ascensor al que Lucrecia se subirá.</p> <p>Fotógrafo del puerto: le saca una foto a Lucrecia.</p> <p>Camión del gas: pasa por el cerro, con su sonido reconocible.</p> <p>Niño con Volantín: se cruza por la calle.</p> <p>Señor del mote y su hijo: pasa por fuera de la casa gritando: “calientito el mote”.</p>
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	<p>El padre y el hijo tienen una relación tortuosa, el viejo somete al hijo a cuidarlo en su enfermedad. El hijo no tiene vida propia, se somete a su padre autoritario quien lo asedia a través de los espejos.</p> <p>Lucrecia, vecina de don Arnaldo y el Gordo, es una mujer sola que entabla una relación romántica y laboral con el Gordo (fabrican tortas caseras).</p>
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Viven en un departamento, que es en realidad una fracción de una casona antigua, por ello la cocina es muy pequeña, y la entrada una larga escalera. Cada uno tiene su pieza, y tiene otras en desuso. Es un espacio ordenado y limpio, con muebles finos, antiguos. Una casa llena de espejos. El hogar aparenta ser de una familia de clase media en decadencia puesto que se llueve con las lluvias y según el viejo “hay ratones”.
Situación laboral	Viven del Montepío de Don Arnaldo y de la venta de tortas del Gordo y Lucrecia. No tienen ingresos suficientes. Aún están en deuda por la compra del departamento.
Entorno urbano inmediato	Viven en una calle en donde los vecinos se conocen, ellos mismos (el Gordo y la Lucrecia) son amigos-amantes. En la calle común (de

	<p>adoquines) los niños se juntan a jugar a la pelota. La calle es estrecha por lo que las casas se enfrentan con mucha cercanía y no tiene gran privacidad. Desde la casa se ven los patios de las casas vecinas. Las vecinas (dueñas de casa) están atentas a cuándo sale cada cual, y se comentan entre ellas.</p> <p>Para llegar al barrio deben tomar el ascensor y subir escaleras y calles, por lo que se asume que viven cerro arriba, sin embargo no viven en una situación de segregación o marginalidad.</p>
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte	Se baja al Plan para ir al mercado, de compras, a misa o simplemente a pasear por el Borde Costeroo la bahía. Se utiliza cotidianamente el ascensor, y el caminar, puesto que éste sólo cubre un fragmento del cerro y en el Plan las distancias no son muy largas.
Espacio público	En esta película el espacio público se caracteriza por ser un espacio abierto, por contraste con el encierro del espacio privado, tiene la condición de apertura en donde se puede pasear y expresar los sueños y deseos.
Sobre la (imagen de) ciudad	
Hitos urbanos	<p>Iglesia la Matriz y su atrio</p> <p>Mercado Puerto</p> <p>Borde CosteroPlaya Ancha: Paseo Altamirano.</p> <p>Ascensores</p> <p>Fuegos Artificiales Navideños.</p> <p>Paso en Lancha por la bahía</p>
Alusiones directas a la ciudad	<p>“En Valparaíso, para comer Locos buenos y frescos, hay que ir al Almendral, a la pescadería de Don Floridor”, dice Don Arnaldo, afirmando su calidad de porteño conocedor de la ciudad y de su gente.</p> <p>Don Arnaldo lee una carta de su mujer muerta: “El puerto parece vacío sin ti”.</p> <p>El Gordo afirma ante los reclamos de su padre por los ratones: “Todas las casas viejas de Valparaíso tienen ratones”</p>

<i>Largometraje / 94 min. / 35 mm / Color</i>			<p style="text-align: center;">Amelia Lopes O'Neill</p> <p style="text-align: center;">Valeria Sarmiento</p>
Fecha estreno	1990		
Fecha y lugar estreno internacional	1991 Festival de cine de Toronto 1991 Festival de cine de Nueva York		
Director	Valeria Sarmiento	<p>Estudios/trabajos:</p> <p><i>Estudió en la Escuela de cine de Viña del Mar, hasta su cierre en 1970. Luego comenzó a trabajar como editora en cortometrajes dirigidos por su esposo, el cineasta Raúl Ruiz. Una sociedad que se ha extendido también en los guiones de los trabajos tanto dirigidos por ella como por Ruiz.</i></p> <p><i>Sus primeros trabajos como realizadora fueron en el género documental. Una vez exiliados junto a su esposo en Francia, comenzó a hacerse un nombre como montajista de diversas realizaciones galas.</i></p> <p><i>Su primer largometraje de ficción data de 1981. El filme Notre marriage fue realizado en Portugal, pero producido en Francia y hablado en francés. Era nada menos que un relato de Corín Tellado adaptado al cine.</i></p>	
		Relación con Valparaíso: Porteña radicada en Francia.	
		N° de la película dentro de la filmografía del director: Primer largometraje de ficción filmado en Chile.	
Guión	Valeria Sarmiento, Raúl Ruiz		
Casa productora	Arion Productions , Thelma Films A.G., Ariane Films		
Co-producción	Chile, Suiza, Francia, España		
Financiamiento			
Críticas / premios recibidos	<p>Presentación en festivales internacionales:</p> <p><i>Berlin Film Festival, New York Film Festival (Lincoln Center), Toronto Film Festival, Montréal Film Festival, Bruxelles Film Festival, Cartagena Film Festival, Taiwan Film Festival, Le Caire Film Festival, New Delhi Film Festival, Rotterdam Film Festival, Huelva Film Festival (Prix de la Critique)</i></p>		
Accesibilidad de la película			
Descripción del filme			
Argumento	<p>Dos personajes se encuentran en un bar de Valparaíso: un periodista que ha escrito un artículo sobre la vida de Amelia López O'Neill después de su muerte, e Igor, un ladrón prestidigitador que ha conocido muy bien a esta mujer y que desea rectificar la imagen de Amelia ensuciada por una reputación de mujer fácil. La película es pues, la narración realizada por Igor sobre la verdadera historia de amor de Amelia y sus consecuencias.</p>		
Relación historia-ciudad	<p>La ciudad y la historia están profundamente entrelazadas, se podría decir que la ciudad adquiere un rol protagónico en la película. Desde el argumento macro,</p>		


	<p>de una familia de alta alcurnia porteña en decadencia, hasta los detalles que le dan densidad al relato, como la presencia de diversos mitos porteños (la cueva del chivato, la silla del gobernador, la piedra feliz) están pensados desde una cierta “porteñidad”.</p> <p>Si bien la narración está plagada de fantasías, de cuestiones mágicas que se escapan a parámetros “realistas”, el relato continúa siendo “creíble”. La magia se entremezcla con lo real, con las calles, escaleras casas, bares, etc. Los espacios de la ciudad se convierten en lugares, lugares en donde los personajes están irremediamente unidos. La ciudad aparece como un lugar del cual no se puede escapar más que con la muerte. Parece haber una atracción subterránea que lleva a los personajes a converger, que los atrae a suelo porteño.</p>
Personajes	
Protagonistas	<p>Amelia López O’Neill: treinta y tantos años, porteña de una familia de alta alcurnia venida a menos. Su padre ha muerto y sólo les ha dejado la casa y el apellido. Nace y muere en la misma casa de Playa ancha de su familia.</p> <p>Igor: aproximadamente cuarenta años, es un mago y ladrón porteño, amigo de Amelia y quien se encarga de contar su verdadera historia.</p>
Personajes de la ciudad (quienes/con qué motivo aparecen)	<p>Diarero</p> <p>Organillero</p> <p>Bailarina de Cabaret</p>
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Amelia vive en la casa de su familia con su hermana, luego de que nace su hijo Cristóbal deja la casa para ir a vivir con sus ex vecinas. La relación con su hermana es cercana y conflictiva luego de que se casara con el padre de su hijo.
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Viven en una gran casona de Playa Ancha, de amplias habitaciones, solas las dos hermanas con la empleada. A pesar de la decadencia económica de la familia, la casa conserva los muebles finos y el piano.
Situación laboral	Amelia en principio no trabaja, luego de la muerte de su padre cuando los ingresos escasearon y en un caso de urgencia, Amelia se prostituye con el hombre al cual le jura ser fiel. Luego del nacimiento de su hijo resulta imperante que trabaje y se convierte en modista, trabajo que desarrolla sin dificultad, permitiéndole un buen pasar.
Entorno urbano inmediato	El barrio es de amplias calles empinadas, casas grandes, separadas, con patios. Se evidencia en el relato que el barrio no es homogéneo, que coexistían distintas clases sociales en el mismo sector.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	Caminando y en automóvil. La mayoría de los desplazamientos son con motivo de paseo. Sobre todo en la noche.
Espacio público	Calles no muy pobladas, tranquilas. Las calles se muestran con familiaridad. Los niños andan solos en la noche en las calles, sin ser significado como algo negativo.

<i>Sobre la (imagen de) ciudad</i>	
Hitos urbanos	<p>Paseo 21 de Mayo</p> <p>Borde Costero: Paseo Altamirano</p> <p>La piedra Feliz (re-creación de la desaparecida piedra feliz, lugar dinamitado por los constantes suicidios ahí acontecidos).</p>
Alusiones directas a la ciudad	<p>Todas las alusiones a Valparaíso las hace Igor durante su relato:</p> <p>Al comienzo de su relato Igor relata: “Esta ciudad, sin ir más lejos, a mí, para serle franco no me gusta mucho, casi nada, es que es tan triste, uno se vuelve mezquino. Esta ciudad nos mata poco a poco. Con eso y todo, yo he seguido fiel a Valparaíso. Antes yo era un ladrón, y aquí dicen que los ladrones son pájaros viajeros, yo no he robado nunca en otra ciudad, he preferido serle fiel a este puerto...”</p> <p>“No es cierto que a la gente de Valparaíso le guste tanto la vida nocturna. Apenas se hace de noche, la gente decente se encierra en casa, y no es por miedo, es de puros mezquinos, para no gastar, apagan la luz y nos espían desde la oscuridad [...] Cuando cae la noche, el que anda en por calle en Valparaíso es porque no anda en nada bueno, es porque son gente mala como nosotros o peor...”</p> <p>“En Valparaíso todos se enteraron de lo que le pasó a Amelia...”</p>

<i>Largometraje / 90 min. / 35 mm / Color</i>		 <p style="text-align: right;">Amnesia Gonzalo Justiniano</p>
Fecha estreno	28 de julio de 1994	
Fecha y lugar estreno internacional	1994 (Festival de Cine del Mundo de Montreal, Canadá)	
Director	Gonzalo Justiniano	<p>Estudios/trabajos:</p> <p><i>Estudió en la Universidad de París y en la Escuela de Cine Louis Lumière. Regresó a Chile en 1984, en donde realiza un documental sobre el movimiento punk llamado Los guerreros pacifistas. Al año siguiente dirigió su primer largometraje, Los Hijos de la Guerra Fría, que ganaría el premio Opera Prima en Biarritz, el Forum Award Festival Internacional de Cine de Berlín y el premio al mejor director del Festival de cine de Cartagena. En 1988 presentó el filme Sussi, que obtuvo un gran éxito de público, algo que se repetirá con <u>Caluga o Menta</u> dos años después.</i></p> <p>Relación con Valparaíso: visitante</p> <p>N° de la película dentro de la filmografía del director: 5° filme</p>
Guión	Gonzalo Justiniano y Gustavo Frías	
Casa productora	Arca Ltda. Cine Chile	
Co-producción	no	

Financiamiento	Tuvieron participación algunos canales extranjeros, empresas privadas Chilenas y productoras privadas.
Críticas premios recibidos	<p><i>Premio del Público, Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, 1994.</i></p> <p><i>Primer Premio, Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, 1994.</i></p> <p><i>Mejor Actor, Mejor Fotografía, Premio de la Crítica, Premio OCIC, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1994.</i></p> <p><i>Premio de la Crítica, Mejor Guión, Mejor Película, Festival Iberoamericano de Cine de Huelva, España, 1995.</i></p> <p><i>Premio del Público Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, 1995.</i></p> <p><i>Mejor Película. Festival de Cine de New England. E.E.U.U., 1995.</i></p> <p><i>Premio de la Juventud, Festival de Cine de Fribourg. Suiza, 1995.</i></p> <p><i>Mejor Película Iberoamericana, Festival Internacional de Cine de Montevideo, Uruguay, 1995.</i></p> <p><i>Mejor Película, Mejor Actor, Festival de Cine de Gramado, Brasil, 1995.</i></p> <p><i>Mejor Película, Mejor Actor Secundario. Festival Internacional de Cine de Damasco, Siria, 1995.</i></p> <p><i>Mejor Película Festival de Derechos Humanos Buenos Aires Argentina, 1995.</i></p> <p><i>Premio de la Prensa Festival de Cine de Bruselas, Bélgica, 1995.</i></p>
Accesibilidad de la película	Este film fue distribuido en cine y televisión en Inglaterra, Francia, Alemania, Brasil, Taiwan y México entre otros.
Descripción del filme	
Argumento	Algunos años después de terminada la dictadura militar en Chile, se encuentran en Valparaíso dos ex militares que habían servido juntos en un campo de concentración en el desierto de atacama: Ramírez, un soldado raso, y Zúñiga, su cruel superior que lo obligó a asesinar a unos presos, sucesos que le dejaron una conciencia atormentada, y que marcarán el devenir del reencuentro de ambos.
Relación historia-ciudad	Valparaíso es el escenario del reencuentro de dos personajes que compartieron un pasado oscuro, dos militares que una vez terminada la dictadura se refugian en esta ciudad para llevar una vida de civiles incógnitos. Valparaíso se presenta como un reflejo de la interioridad de los personajes, como una ciudad laberíntica y lóbrega.
Personajes	
Protagonistas	<p>Zúñiga: mediana edad. Ex militar, vive en Valparaíso con su mujer.</p> <p>Ramírez: Ex militar de edad avanzada, vive en Valparaíso, en donde se refugia de su pasado como represor trabajando de noche.</p>
Personajes de la ciudad	<p>Vendedores del mercado</p> <p>Borrachos: están en el mercado cuando Ramírez va en la noche en busca de Zúñiga.</p> <p>Camarero</p>
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Un matrimonio que vive solo, sin hijos ni otros familiares.

Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Viven en una casa antigua, sencilla pero amplia, con piso de madera, luminosa y de techos altos.
Situación laboral	Respecto de Ramírez no se evidencia. En el caso de Zúñiga se muestra que trabaja de nochero, en un trabajo que resulta ser ideal para esconderse.
Entorno urbano inmediato	Ramírez y su mujer viven cerca de una iglesia (se escuchan las campanas desde el hogar). Viven arriba del cerro, pero cerca del Plan puesto que se pueden movilizar a pie.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	Por la ciudad se desplazan caminando, en trolley o en micro. Las distancias son aparentemente cortas, y los tránsitos siempre son tranquilos, sin apuros.
Espacio público	En esta película la principal característica del espacio público es la diferencia entre el día y la noche. En el día los lugares son transitados por diversidad de personas (vendedores, compradores, cargadores), no son muy abarrotados, pero tienen vida y tránsitos constantes, es un espacio amigable. En la noche en cambio, el ambiente se torna hostil, en las calles, mal iluminadas, reina una soledad casi absoluta a excepción de algunos borrachos y locos.
Sobre la (imagen de) ciudad	
Hitos urbanos	Mercado Puerto Bar La Playa
Alusiones directas a la ciudad	Zúñiga le reclama a Ramírez la noche que se encontraron, mientras caminaban por las calles de un cerro: “[...] uno hizo el trabajo sucio, y ahora, ¿adónde están todos? Ahí, ahí en sus casitas y uno cagándose de frío en este cerro de mierda”.

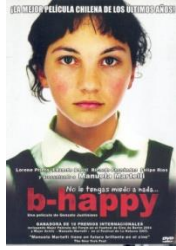
Largometraje / 85 min. / 35 mm / Color			<p>Valparaíso</p> <p>Mariano Andrade</p>
Fecha estreno	15 septiembre de 1994		
Fecha y lugar estreno internacional	1995 España		
Director	Mariano Andrade	<p>Estudios/trabajos:</p> <p><i>Desde 1978 ha sido parte de numerosos programas de estudios para formación de directores de cine, entre los que destacan el diplomado en Dirección de Cine en la Escuela Superior de Artes y Espectáculos de España y el diplomado en Arte del Intituto Americano de Cine de Los Ángeles.</i></p> <p><i>Su primer largometraje, Valparaíso, se estrenó en 1994. Tras este debut, trabajó realizando producciones para televisión y publicidad. La co producción chileno- española Antonia fue su segunda película y contó con las actuaciones de Carolina Fadic,</i></p>	

	<p><i>Jorge Zabaleta y Javier Lago.</i></p> <p><i>Desde el año 2003 ha trabajado en la producción ejecutiva de co producciones como Rojo Intenso y Atacama. También ha dictado clases en instituciones como la Escuela de Cine de Chile, Universidad de Viña del Mar y Universidad Europea de Madrid.</i></p> <p><i>Hace nueve años es el gerente y socio de La Joya Producciones, empresa dedicada a la producción de películas de largometraje, spots publicitarios, documentales institucionales, series de TV y prestación de servicios para producciones extranjeras.</i></p>
	<p>Relación con Valparaíso:</p> <p>N° de la película dentro de la filmografía del director: ópera prima</p>
Guión	<i>Mariano Andrade</i>
Casa productora	<i>Cine Chile</i> <i>Cartel (España)</i> <i>Forma Producciones</i>
Co-producción	<i>Chile, España</i>
Financiamiento	
Críticas / premios recibidos	
Accesibilidad de la película	Accedida a través de su director.
Descripción del filme	
Argumento	Los protagonistas son Javier, un marino español de paso por el puerto de Valparaíso y Marcela, una joven local a la que una mafia dedicada al tráfico niños recién nacidos le ha robado su hijo. La historia trata sobre la búsqueda del hijo de Marcela con ayuda de Javier, con el desarrollo paralelo de dos historias: la de un romance entre un amigo de Javier y una mujer porteña, y las andanzas de tres niños de la calle.
Relación historia-ciudad	La película está basada en hechos reales que aparecieron en la prensa chilena y española. Valparaíso, como personaje, es una excusa perfecta para aunar las tres historias que se desarrollan. La ciudad y sus personajes son un recurso constante en el transcurso de la película.
Personajes	
Protagonistas	<p>Javier: joven marino español que está de paso por Valparaíso. La historia se desarrolla los tres días que éste permanece en el puerto.</p> <p>Marcela: Adolescente porteña a la que le robaron su hijo recién nacido. Se conoce por casualidad con Javier, involucrando a éste en sus planes de búsqueda.</p> <p>Cañizares y Margarita: marino español (amigo y colega de Javier) y mujer porteña que viven un romance.</p> <p>Niños de la calle: tres niños de entre 7 y 12 años aproximadamente que viven en la marginalidad, vagando por la ciudad, robando y drogándose.</p>

Personajes de la ciudad	Escolares Turistas Vendedores ambulantes Organillero Artistas callejeros (cantores y payasos) Marinos
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Marcela tiene 19 años y vive con sus padres, no trabaja ni estudia.
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	La casa es amplia, cada cual tiene su habitación, tiene chimenea, amplia, tv y radio. Es una casa de clase media.
Situación laboral	Marcela no trabaja. La situación laboral de la familia no se evidencia.
Entorno urbano inmediato	La casa está ubicada en el cerro, distanciada del Plan. Tiene rejas en la ventana, lo que sugiere un barrio algo peligroso. Afuera de la casa hay juegos de niños en una extensión de tierra los que son utilizados por grupos de niños.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	La ciudad es transitada a pie y en auto por Marcela. Los marinos de paso utilizan taxis y micros.
Espacio público	Es protagonizado por el Plan, es un espacio muy activo, muy vivo, con muchos actores: vendedores ambulantes, artistas callejeros, niños jugando.
Sobre la (imagen de) ciudad	
Hitos urbanos	Mercado Cardonal Muelle Prat Boite Manila Bar Cinzano Atrio iglesia La Matriz Edificio Reloj Turri Alejo Barrio (Ramadas) Pasaje Bavestrello Cap Ducal
Alusiones directas a la ciudad	En el segundo encuentro entre Marcela y Javier, Marcela le pregunta: <i>¿qué estás haciendo?. Paseando</i> , le dice él, <i>conociendo la ciudad. ¿Y le gusta?. Sí, mucho</i> , es la respuesta de Javier. En la canción de Lucho Barrios “ <i>La Joya del Pacífico</i> ”, que aparece como música extradiegética y diegética, y en una cueca que tocan en una ramada del Alejo Barrios (diegética).


<i>Largometraje / 80 min. / 35 mm / Color</i>		 <p style="text-align: right;">Un ladrón y su mujer Rodrigo Sepúlveda</p>
Fecha estreno	16 de agosto de 2001	
Fecha y lugar estreno internacional		
Director	Rodrigo Sepúlveda	<p>Estudios/trabajos:</p> <p><i>Su formación como realizador de cine y televisión la realizó entre Chile y Estados Unidos. Sus primeros trabajos fueron para televisión, enfocándose en el área infantil con la realización de series como Tronia y Jaguar yu de Televisión Nacional de Chile. Posteriormente se cambió de casa televisiva y actualmente se desempeña como Director de contenidos del área de ficción de Canal 13, donde ha encabezado producciones como Los Simuladores. En el cine debutó como director con la cinta Un ladrón y su mujer, adaptación del cuento del escritor chileno Manuel Rojas estrenada el año 2001. Cinco años más tarde regresa a la cartelera local con el largometraje Padre Nuestro, film que recibió enormes reconocimiento fuera de Chile.</i></p> <p>Relación con Valparaíso: visitante.</p> <p>N° de la película dentro de la filmografía del director: ópera prima</p>
Guión	Alejandro Goic Mateo Iribarren	
Casa productora	Zoofilmes Televisión Nacional de Chile (TVN)	
Co-producción	no	
Financiamiento		
Críticas / premios recibidos		
Accesibilidad de la película	Visible on-line en el sitio www.cinechile.cl (http://www.cinechile.cl/cineonline.php)	
Descripción del filme		
Argumento	Esta película, ambientada en los años 50, está basada en el cuento de Manuel rojas del mismo nombre. La historia retrata a Francisco Córdoba, un ladrón porteño, que es sorprendido robando un maletín en una estación de trenes en el sur de Chile. Es encarcelado y rápidamente se transforma, gracias a su simpatía, en un personaje popular en el recinto. Su mujer, Ana, viaja para visitarlo justo el día anterior a una fuga que tenían preparada otros presos. Córdoba con la ayuda de dos compañeros de celda huye por los bosques. Al final Ana y Francisco se encuentran en el tren que viaja de vuelta a Valparaíso.	
Relación	Es una historia de un ladrón porteño y su mujer, también porteña. El relato se	

historia-ciudad	intercala entre la cárcel de Lautaro (sur de Chile) y el puerto de Valparaíso.
Personajes	
Protagonistas	<p>Francisco Córdoba Córdoba: es un porteño de mediana edad, pobre y ladrón de oficio. Es un tipo tranquilo, ladrón de billeteras y carteras, pero inofensivo. No es el estereotipo de ladrón ignorante y violento, éste es uno de buenos modales, buen vestir, simpático y calmado.</p> <p>Ana: Es una porteña de mediana edad, tranquila y fiel a su marido. Trabaja en un bar del puerto atendiendo y limpiando.</p>
Personajes de la ciudad	<p>Organillero</p> <p>Botero del puerto</p>
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Son una familia extendida, puesto que vive Francisco, su mujer, su hijo y su suegra. Es una familia que se quiere, pero disfuncional, se separan y vuelven, puesto que a Francisco lo meten preso regularmente (en Valparaíso primero, en Lautaro después).
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Es una casa pequeña y humilde de un cerro porteño. Apenas tienen muebles y adornos, la suegra trabaja cosiendo en la misma pieza en que duermen.
Situación laboral	Es precaria, puesto que viven de los ingresos de Ana en el puerto y de las costuras de su madre. Francisco aporta intermitentemente con las ganancias de sus robos.
Entorno urbano inmediato	Al parecer viven a medio cerro, porque el ascensor pasa por un costado, su calle es tranquila y no se ven vecinos, ni niños en las calles, pero se sabe que están ahí (en el momento en que Francisco llega con un organillero a darle una “serenata” a su mujer a las afueras de su hogar, ella hace alusión a los vecinos, fuertemente preocupada por “ el qué dirán ”).
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	Se utiliza el tren para viajar fuera de Valparaíso, y el caminar para trasladarse dentro de la ciudad.
Espacio público	Las calles de los cerros de noche y de día son poco transitadas y sumamente tranquilas. Los perros callejeros están presentes. El puerto es un lugar muy concurrido, especialmente la noche de año nuevo.
Sobre la (imagen de) ciudad	
Hitos urbanos	<p>Muelle Prat</p> <p>Bar</p> <p>Cárcel</p> <p>Año Nuevo</p>
Alusiones directas a la ciudad	“¿Usted es porteño, cierto?”, le pregunta el barbero de la cárcel de Lautaro a Francisco con simpatía.

<i>Largometraje / 91 min. / 35 mm / Color</i>		 <p style="text-align: right;">B-Happy Gonzalo Justiniano</p>
Fecha estreno	<i>8 de enero de 2004</i>	
Fecha y lugar estreno internacional	<i>2003 Festival Internacional de Cine de Toronto, Canadá</i>	
Director	<i>Gonzalo Justiniano</i>	<p>Estudios/trabajos:</p> <p><i>Estudió en la Universidad de París y en la Escuela de Cine Louis Lumière. Regresó a Chile en 1984, en donde realiza un documental sobre el movimiento punk llamado Los guerreros pacifistas. Al año siguiente dirigió su primer largometraje, Los Hijos de la Guerra Fría, que ganaría el premio Opera Prima en Biarritz, el Forum Award Festival Internacional de Cine de Berlín y el premio al mejor director del Festival de cine de Cartagena. En 1988 presentó el filme Sussi, que obtuvo un gran éxito de público, algo que se repetirá con <u>Caluga</u> o <u>Menta</u> dos años después.</i></p> <p>Relación con Valparaíso:</p> <p>N° de la película dentro de la filmografía del director: 8° filme.</p>
Guión	<i>Gonzalo Justiniano Fernando Aragón Sergio Gómez Daniela Lillo</i>	
Casa productora	<i>Sahara Films Producciones S.A.</i>	
Co-producción	<i>Chile, España, Venezuela</i>	
Financiamiento	Fondart	
Críticas premios recibidos	<p><i>/ Segundo Coral, Mejor Largometraje, Mejor Actriz Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 2003.</i></p> <p><i>Mejor Film del Forum, Premio CICAIE, Mención Especial, Don Quixotte Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, 2004.</i></p> <p><i>Mejor Actriz de Reparto, Mejor Guión Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia, 2004.</i></p> <p><i>Mejor Actriz, Mejor Guión, Mejor Fotografía Festival Internacional de Cine de Santo Domingo, República Dominicana, 2004.</i></p> <p><i>Premio a la Diversidad Cultural Festival de Cine Independiente de Buenos Aires Argentina, 2004.</i></p> <p><i>Mejor Actriz Festival de Cine Contemporáneo de Bolivia, 2004.</i></p> <p><i>Premio de la Crítica, Círculo de Críticos de Arte de Valparaíso, Chile, 2004.</i></p>	
Accesibilidad de la película	Disponible en videoclubs para arriendo.	
Descripción del filme		


Argumento	Katy es una adolescente que vive con su madre y hermano mayor en un lugar rural cercano a Valparaíso. La historia relata un fragmento de su vida, marcada por la ausencia de su padre (quien cumple condena por múltiples robos), por la repentina muerte de su madre y el abandono de su hermano, quien la deja sola. Este último hecho la impulsa dejar su casa, e ir al puerto de Valparaíso en busca de su destino.
Relación historia-ciudad	Katy va a Valparaíso a ver a su padre a la cárcel con su madre, y luego a buscarlo cuando queda sola. Es el puerto el lugar en donde se va en busca de subsistencia, en busca de propia vida. Valparaíso es el escenario de la decadencia y desgracia de una niña atrapada en el círculo vicioso de la pobreza y la injusticia. Recuerda el argumento de <i>Valparaíso mi amor</i> , de cómo los niños, producto de un sistema injusto, caen en la marginalidad.
Personajes	
Protagonistas	<p>Katy: Adolescente, deja los estudios cuando queda sola, y parte al puerto en busca de su padre. Ahí la encierran en una correccional, sin más motivo que estar sin familia, para escapar de ahí y transformarse en prostituta.</p> <p>Mercedes: Madre de Katy, mujer de mediana edad, trabajadora. Muere de neumonía en su hogar.</p> <p>Radomir: Padre de Kahy, ladrón de Valparaíso, hijo de inmigrantes. Pasa encerrado en la cárcel de Valparaíso varios años, luego sale y abandona a su familia para volver a robar.</p>
Personajes de la ciudad	<p>Fotógrafos callejeros</p> <p>Vendedores del Mercado</p> <p>Prostitutas y travesti</p>
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Familia compuesta principalmente por la madre (padre está en la cárcel) y sus dos hijos. La relación madre-hija es buena, de diálogo y cariño. Con el hermano hay constantes discusiones violentas. En el tiempo que el papá está en la casa, ambos padres pelean con violencia. Luego de la muerte de la madre y del padre, el hermano mayor abandona a Katy demostrando un débil vínculo familiar.
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Casa oscura, de material ligero, y con algunos muros de ladrillos deteriorados: es una casa pobre. Tienen televisión a color y algunos muebles. La casa es precaria, y si bien cada uno tiene su pieza, no existe la privacidad puesto en vez de puertas tienen cortinas y las paredes tienen agujeros.
Situación laboral	La Madre es quien sustenta el hogar, trabaja en un almacén (en un pueblo cercano) con cuyo dueño mantiene una relación de amante.
Entorno urbano inmediato	Viven en el campo, como a 20 minutos de Valparaíso. No se ven vecinos, campo en toda la extensión, lugar solitario con un camino de tierra cerca, por el que pasa el bus interurbano que los lleva a Valparaíso.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	Valparaíso se recorre a pie y en ascensor.

Espacio público	
<i>Sobre la (imagen de) ciudad</i>	
Hitos urbanos	El puerto La Cárcel Cementerio de Playa Ancha. Plaza Sotomayor. Mercado Puerto.
Alusiones directas a la ciudad	


<i>Largometraje / 110 min. / 35 mm / Color</i>		 <p style="text-align: center;">Fuga Pablo Larraín</p>
Fecha estreno	30 de marzo 2006	
Fecha y lugar estreno internacional	1 de marzo 2007	
Director	Pablo Larraín	<p>Estudios/trabajos: <i>Estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Uniacc. Es socio fundador de la productora la Fábula, empresa dedicada al desarrollo de cine y comerciales. Bajo el alero de esta marca dirigió su primera película Fuga el año 2005. Dos años después estrenó su segundo trabajo, Tony Manero, que recibió enormes premios en el extranjero. Su próxima película es Post Mortem, segundo filme ambientado en la dictadura militar, esta vez a pocos días del golpe de Estado.</i></p> <p>Relación con Valparaíso: N° de la película dentro de la filmografía del director: Ópera prima.</p>
Guión	<i>Mateo Iribarren Pablo Larraín Hernán Rodríguez</i>	
Casa productora	<i>Fábula</i>	
Co-producción	<i>Chile, Argentina.</i>	
Financiamiento		
Críticas premios recibidos	<i>Mejor Efectos Especiales, Mejor Dirección de Fotografía, Mejor Montaje, Mejor Música Original, Mejor Dirección de Arte, Premios Pedro Sienna, Chile, 2007.</i>	
Accesibilidad de la película	Disponible en videoclubs para arriendo.	
Descripción del filme		

Argumento	La historia trata de un músico (Eliseo Montalbán) que de niño es testigo del asesinato de su hermana sobre un piano. Eliseo se transforma en un músico obsesionado y mentalmente perturbado por la melodía que se compuso accidentalmente en el asesinato de su hermana, motivo por el cual es internado en un psiquiátrico. Años después, un músico argentino busca rescatar esa melodía, para lo cual se embarca en la tarea de encontrar a Eliseo, refugiado en Valparaíso, y lograr que este complete la melodía inconclusa.
Relación historia-ciudad	Eliseo se escapa del psiquiátrico y se va a Valparaíso, un lugar en el que vive en el anonimato porque así lo quiere. Aquí encuentra a un buzo-pescador que lo apadrina y le enseña su oficio. Valparaíso aparece como un lugar contenedor de la locura, con imágenes que combinan la decadencia y la calidez.
Personajes	
Protagonistas	Eliseo: Joven hombre de Santiago, viene de una familia aristocrática, su padre es un ministro y hombre de influencias. Estudia en Europa música y composición, vuelve a Chile en donde se desencadena su estado mental perturbado. Su familia decide encerrarlo en un psiquiátrico, pero él decide arrancarse de todos. Valparaíso es el lugar en el que se esconde y su último destino.
Personajes de la ciudad	Boteros del Puerto Pescadores
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	La familia de Eliseo es una familia nuclear tradicional. Las relaciones son formales, distantes. Eliseo se escapa y su familia al parecer no lo busca.
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Eliseo pasa de vivir en un palacete santiaguino, a una casa pobre de un cerro porteño. El contraste es agudo. Esta última casa parece ser abandonada, es sucia, sin amoblar, con escombros. Sólo guarda unas pocas pertenencias de sus habitantes.
Situación laboral	En su período porteño tiene un trabajo de subsistencia: pesca y marisca.
Entorno urbano inmediato	El barrio, ubicado cerro arriba, está lleno de perros en las calles, apenas se ven sus colas, pero se escuchan sus ladridos fuertes. No se ven personas en las calles, y las casas se ven en decadencia, hasta el punto de parecer todas abandonadas.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	Se utilizan los ascensores para subir el cerro, y se camina para trasladarse sobre el cerro y en el Plan.
Espacio público	Las calles son desiertas, pareciera que sólo las habitan los perros vagos, sin embargo, el puerto y sus bares son lugares con vida y concurrencia, aunque exclusivamente masculina.
Sobre la (imagen de) ciudad	
Hitos urbanos	Puerto. Muelle Prat Bar del puerto Playa
Alusiones directas a la	“Pero si este es Valparaíso” reconoce la mujer, que es parte del


ciudad	grupo de músicos que busca a Eliseo, cuando ve una foto.
---------------	--

<i>Largometraje / 100 min. / HD. Distribución 35 mm / Color</i>		 <p>Padre nuestro Rodrigo Sepúlveda</p>
Fecha estreno	<i>5 de octubre 2006</i>	
Fecha y lugar estreno internacional	<i>2006 (Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba)</i>	
Director	Rodrigo Sepúlveda	Estudios/trabajos: <i>Su formación como realizador de cine y televisión la realizó entre Chile y Estados Unidos. Sus primeros trabajos fueron para televisión, enfocándose en el área infantil con la realización de series como Tronia y Jaguar yu de Televisión Nacional de Chile. Posteriormente se cambió de casa televisiva y actualmente se desempeña como Director de contenidos del área de ficción de Canal 13, donde ha encabezado producciones como Los Simuladores. En el cine debutó como director con la cinta Un ladrón y su mujer, adaptación del cuento del escritor chileno Manuel Rojas estrenada el año 2001. Cinco años más tarde regresa a la cartelera local con el largometraje Padre Nuestro, film que recibió enormes reconocimientos fuera de Chile.</i>
		Relación con Valparaíso: visitante
		N° de la película dentro de la filmografía del director: 2° filme
Guión	<i>Rodrigo Sepúlveda</i>	
Casa productora	<i>Producciones Audiovisuales Caco Ltda. El Asombro</i>	
Co-producción	<i>No</i>	
Financiamiento	<i>Fondart</i>	
Críticas premios recibidos	<i>Mejor Actor, Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia, 2007. Mejor Actor, Mejor Guión, Premios Pedro Sienna, 2007. Mejor Guión -Tulipanes Latino Art y Film Festival -USA 2007. Mejor Guión, 9° Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, Bolivia 2007. Premio Especial de la Juventud de Santa Cruz, 9° Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, Bolivia 2007. Mejor Actor, Jaime Vadell, 47° Festival Internacional de Cine y TV. de Cartagena de Indias, Colombia. 2007. Premio Sarasvati, 5° Festival Internacional de Cine de Bali, Indonesia, 2007. Selección Oficial de Chile al GOYA a la Mejor Película de Habla Hispana, Madrid, España 2007. Selección Oficial de Chile al OSCAR a la Mejor Película Extranjera, Los Ángeles EE.UU 2007. Selección Oficial de Chile a los Premios Ariel a la Mejor Película Iberoamericana, México 2008</i>	


Accesibilidad de la película	Disponible en videoclubs para arriendo.
Descripción del filme	
Argumento	Caco, un hombre vividor de avanzada edad, se encuentra en un hospital de Viña del mar viviendo sus últimos días. Bajo su llamado imperativo, sus hijos (Pedro, Meche y Roberto) viajan de Santiago a verlo, y en un momento de descuido, decide fugarse del hospital para pasar su última noche en la bohemia de Valparaíso, y en el intertanto, volver a reunir a su familia.
Relación historia-ciudad	Caco es un porteño, conocedor y amante de la vida bohemia de Valparaíso y de sus personajes, a tal punto, que decide pasar sus últimas horas ahí, entre amigos de la infancia y prostitutas.
Personajes	
Protagonistas	<p>Caco: porteño de 72 años, vividor y mujeriego, Wanderino y amigo de los locatarios del barrio puerto.</p> <p>Pedro: hijo mayor, vive en Santiago y trabaja el Minimarket que heredó de su padre.</p> <p>Meche: hija del medio, viven Santiago.</p> <p>Roberto: Hijo mejor, vive en Santiago. Es el único hijo que fue a la universidad. Es profesor.</p>
Personajes de la ciudad	<p>Locatario del bar</p> <p>Locataria del burdel</p>
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Los hijos van a ver al padre que está pronto a morir, ahí reviven sus conflictos e historias. Mantienen una relación de cariño, pero con mala comunicación. Todos los hijos tienen sus propias familias. Son un ejemplo de la “clase media chilena”.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	Dentro de Valparaíso se trasladan caminando, con un paso calmado, paseando en sus tránsitos de un lugar a otro.
Espacio público	Valparaíso aparece de noche. Sus calles aparecen como espacios abiertos y tranquilos, la ciudad no presenta ninguna amenaza, es un lugar familiar por el que se puede transitar despreocupadamente a altas horas de la noche. Pocas personas transitan, las calles se ven oscuras y prácticamente vacías, aún así no son amenazadoras. Las luces del fondo iluminan la noche (las luces de la distancia, de las casas en los cerros, de los barcos en la bahía).
Sobre la (imagen de) ciudad	
Hitos urbanos	<p>Muelle Barón</p> <p>Cap ducal</p> <p>Bar La Playa</p> <p>Los siete espejos (Actualmente Bar “El Proa”)</p>
Alusiones directas a la ciudad	

<i>Largometraje / 108 min. / HD. Distribución 35 mm / Color</i>			<p>Pretendiendo</p> <p>Claudio Dabed</p>
Fecha estreno	9 de noviembre 2006		
Fecha y lugar estreno internacional	Noviembre 2006		
Director	Claudio Dabed	<p>Estudios/trabajos:</p> <p><i>Director. Estudió Comunicación Visual en la UNIACC. Ha trabajado en publicidad y también ha incursionado en el videoarte, obteniendo el primer lugar del Festival de Videoarte de Santiago, organizado por Sony. En los años 80 se va del país y reside en Balí, Indonesia por once años. A su regreso realiza su primer largometraje: Pretendiendo. Actualmente vive en Los Angeles, California. Está casado con la actriz australiana Melissa George.</i></p>	
		<p>Relación con Valparaíso: visitante</p>	
		<p>N° de la película dentro de la filmografía del director: Ópera prima.</p>	
Guión	Claudio Dabed Franklin McDonald		
Casa productora	Cada Films		
Co-producción	No		
Financiamiento	Privado		
Críticas / premios recibidos			
Accesibilidad de la película	Transmitida por TVN el año 2009 Descargable en internet a través del programa ARES.		
Descripción del filme			
Argumento	La historia trata de Amanda, una atractiva profesional mexicana que vive en Santiago, pero que después de ser traicionada por su pareja y despedida en su trabajo decide mudarse a Valparaíso y empezar una nueva vida, ahora disfrazada de una mujer fea.		
Relación historia-ciudad	Amanda se va a vivir a Valparaíso en busca de una nueva oportunidad de vida, no busca dinero ni fama, sino que vivir una vida tranquila. Aquí fácilmente encuentra trabajo en una oficina de arquitectura que se dedica a diseñar nuevos edificios para la ciudad.		
Personajes			
Protagonistas	Amanda: es una joven arquitecta. Mujer decidida y guapa, el estereotipo de una mujer contemporánea exitosa. No tiene dificultad alguna en lograr lo que quiera.		

	Marcelo: joven arquitecto. Argentino y radicado en Valparaíso. Igualmente, el estereotipo de hombre exitoso: joven, profesional, con buena situación económica, guapo, soltero y mujeriego.
Personajes de la ciudad	Lustra botas Vendedor de algodones de azúcar
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Los dos protagonistas, Amanda y Marcelo, son solteros y viven solos. No aparece alusión alguna a sus familias respectivas.
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Ambos viven en amplias casas del cerro Alegre, casas antiguas. La de Amanda es una casa bien mantenida, de un estilo clásico. La casa de Marcelo en cambio, es de fachada antigua, pero remodelada en un estilo moderno (como un Loft), con muebles de diseño y arte de decoración.
Situación laboral	Ambos son profesionales bien calificados, por lo que pueden elegir dónde trabajar. Amanda, cuando llega a Valparaíso, elige al azar en qué oficina de arquitectura trabajar, y en su primera opción es contratada.
Entorno urbano inmediato	Amanda vive en el cerro Alegre y Marcelo en el cerro Concepción, cerca del Plan, con negocios de barrio y un ambiente residencial tranquilo.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	Se trasladan en auto para ir al trabajo. Cuando quieren pasear lo hacen caminando o se utiliza el ascensor. Para salir de noche lo hacen a pie.
Espacio público	
Sobre la (imagen de) ciudad	
Hitos urbanos	Iglesia Cerro Alegre. Restorán El gato tuerto. Edificio de La Sudamericana de Vapores. Estación Puerto del Metro. Caleta Portales. Muelle Barón. Plaza Sotomayor. Bar La Playa.
Alusiones directas a la ciudad	“Mi decisión de venir a vivir a Valparaíso no tiene nada que ver con el dinero”, declara Amanda en su entrevista de trabajo.

<i>Largometraje / 100 min. / Super 16 mm, distribución 35 mm / Color</i>			<p>El Brindis Shai Agosin</p>
Fecha estreno	7 de agosto de 2008		
Fecha y lugar estreno internacional	12 de marzo de 2008 Festival de Cine de Guadalajara		
Director	Shai Agosin	<p>Estudios/trabajos:</p> <p><i>Estudia Sicología en la Universidad Diego Portales e Historia y diplomado en Historia en la Universidad Adolfo Ibañez. En su juventud trabajó como animador de Televisión en un programa infantil, El Club Disney. Tras ello se aleja como rostro televisivo y comienza a forjar una productora (Agosin Producciones) que desarrolla proyectos con programas de televisión por cable, además de gestionar eventos y espectáculos masivos. Atraído por el cine, produce y dirige su primer largometraje: <u>El Brindis</u>.</i></p> <p>Relación con Valparaíso: visitante</p> <p>N° de la película dentro de la filmografía del director: Ópera prima.</p>	
Guión	Roberto Brodsky		
Casa productora	Agosin Films		
Co-producción	Chile, México		
Financiamiento	Inversionistas privados (mexicanos y chilenos), y capital del director.		
Críticas premios recibidos	/ Premio del público, San Diego Latin Film Festival, EE.UU., 2008. Mejor película, Tulipanes Latino Art & Film Festival, Michigan, EE.UU., 2008. Premio del público, Festival Internacional de Cine de Ourense, España, 2008.		
Accesibilidad de la película	Disponible en videoclubs para arriendo.		
Descripción del filme			
Argumento	Emilia, una fotógrafa mexicana, es invitada a Valparaíso por su padre (Isidoro, un hombre de avanzada edad al que apenas ha visto en su vida), para que lo acompañe en un momento de transición: la celebración de su Bar Mitzva. En este viaje Emilia conoce a su lejana familia chilena y a David, el rabino de la comunidad judía porteña, guía y amigo de su padre.		
Relación historia-ciudad	La historia de los personajes se entrelaza con la historia de Valparaíso. Isidoro es hijo de inmigrantes rusos, creó una botica en el Plan de la ciudad, la que heredó su hijo y sobre la cual aún tiene su hogar. Isidoro aún conserva su acento ruso, a pesar de haber vivido prácticamente toda su vida en el puerto. Por otro lado, Valparaíso se muestra bajo la mirada de Emilia, una mexicana que si bien nació en el puerto, apenas lo conoce, por lo que es una mirada más bien turística.		
Personajes			

Protagonistas	<p>Emilia: joven fotógrafa de Ciudad de México. Visita Valparaíso para reencontrarse con sus raíces.</p> <p>Isidoro: hombre de avanzada edad. Se convierte al judaísmo a los 83 años. Ha vivido toda su vida en el mismo lugar del Plan de Valparaíso, conoce a sus vecinos y al cartonero local.</p> <p>David: rabino de mediana edad. Santiaguino radicado en Valparaíso para liderar la pequeña comunidad judía porteña.</p>
Personajes de la ciudad	<p>Vendedor ambulante de pasteles de la ligua.</p> <p>Chinchineros. Padre e hijo</p> <p>Turistas</p> <p>Barra del Wanderers</p>
Características socio-urbanas de los personajes/familia	
Estructura y dinámica familiar	Del primer matrimonio, Isidoro tiene dos hijos, luego, tuvo a Emilia con una mujer que nunca fue aceptada en su familia. Sus dos hijos mayores viven en Valparaíso. La familia extendida se reúne regularmente.
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Familia de clase media/alta. Todos viven en casas antiguas, amplias y bien tenidas, con arte decorando los espacios, biblioteca y muebles finos. Todos tienen empleadas domésticas.
Situación laboral	Isidoro posee una Botica (“Botica Anilevich”) en el Plan de la ciudad, la cual administra su hijo. En el piso de arriba está su casa.
Entorno urbano inmediato	Isidoro vive en el Plan de la ciudad, en una tranquila calle de adoquines. Sus hijos viven en medio cerro, en el Cerro Alegre, en barrios residenciales. Todos viven integrados a la ciudad.
Formas de habitar urbano	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	Todos tienen autos con los que se trasladan. Sin embargo, cuando salen a pasear, lo hacen caminando.
Espacio público	Es un espacio de esparcimiento, las calles de los cerros se muestran como un lugar óptimo para pasear, con miradores, escaleras y callejones en donde se ven muchos turistas y artistas callejeros locales. El espacio público es también un lugar para hacer deporte.
Sobre la (imagen de) ciudad	
Hitos urbanos	<p>Hotel Brighton</p> <p>Cementerio n°2 de Valparaíso</p> <p>Av. Brasil</p>
Alusiones directas a la ciudad	<p>Los hijos de Isidoro conversan con el rabino porque éste “se quiere ir de Valparaíso”.</p> <p>“En Valparaíso en noche siempre refresca” le comenta Isidoro a Emilia</p> <p>“Qué bonito es Valparaíso no?” le dice Emilia a David mientras pasean.</p>

<i>Largometraje / 70 min. / HD / Color /</i>			<i>Mejor no fumes</i> Daniel Peralta
Fecha estreno	2011 (<i>Festival Internacional de Cine Digital</i>)		
Fecha y lugar estreno internacional			
Director	Daniel Peralta	Estudios/trabajos:	
		Relación con Valparaíso: Porteño	
		N° de la película dentro de la filmografía del director: ópera prima.	
Guión	<i>Daniel Peralta</i>		
Casa productora	<i>Daniel Peralta</i>		
Co-producción	<i>No</i>		
Financiamiento	Autofinanciada. Definida por su director como cine “Garage”.		
Críticas / premios recibidos			
Accesibilidad de la película	Visto en el Festival de cine digital de Viña del Mar (DIFF).		
Descripción del filme			
Argumento	Un joven que vive y trabaja en Valparaíso busca superar una ruptura sentimental.		
Relación historia-ciudad	El protagonista es un porteño que vaga por la ciudad en un intento de superar el término de una relación amorosa. Solitario y melancólico recorre una ciudad que aparece en su cotidianeidad contemporánea.		
Personajes			
Protagonistas	Paulo: joven de veintitantos años.		
Personajes de la ciudad			
Características socio-urbanas de los personajes/familia			
Estructura y dinámica familiar	El joven vive solo, sin hijos ni otros familiares.		
Condiciones físicas (nivel de vida: infraestructura del hogar)	Vive en una pequeña casa en el cerro. Sencilla, cómoda, con una amplia vista a la bahía.		
Situación laboral	Es un asalariado, un poco agobiado por su trabajo de escritorio.		

Entorno urbano inmediato	Vive cerca del Plan. Se le va bajar a pie.
<i>Formas de habitar urbano</i>	
Tránsitos: medios de transporte (formas y motivos de desplazamiento)	Por la ciudad se desplaza caminando y en trolley.
Espacio público	
<i>Sobre la (imagen de) ciudad</i>	
Hitos urbanos	
Alusiones directas a la ciudad	

Anexo 3. Segunda Matriz de Análisis

Dimensiones	Película	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	Total	
		Valparaíso o mi amor 1969	Ya no basta con rezar 1972	El último grumete 1983	Las tres coronas del 1983	Con suelto 1989	La luna en el espejo 1990	Amelia López O'Neill 1990	Amnesia 1994	Valparaíso 1994	Un ladrón y su mujer 2001	B-happy 2004	Fuga 2006	Pretendiente 2006	Padre Nuestro 2006	El brindis 2008	Presencia Item	
Información respecto de la estructura de la historia; lo que se muestra en imágenes.	Personajes																	
	clase social/ NSE	Clase Alta		1				1					1	1		1	5	
		Clase media			1		1	1		1	1				1		6	
		Pobre		1	1	1					1		1				5	
		Marginal	1									1					2	
	Edades protagonistas	Niños/adolescentes	1		1				1		1	1					5	
		Jóvenes/adulto joven		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	12	
		Adulto/mayor						1								1	3	
	Tipo de Familia	Familia unipersonal													1		1	
		Familia nuclear	1	1	1	1		1		1	1		1	1		1	10	
		Familia extendida					1		1		1						4	
	Entorno vivienda/ barrio	El barrio no tiene relevancia								1	1			1	1	1	5	
		Barrio heterogéneo		1				1	1								4	
		Barrio segregado: homogéneo	1	1		1	1										4	
		Barrio marginal (posicionamiento urbano)	1	1													2	
Ubicación de vivienda	Plan															1		
	Medio cerro		1	1		1	1	1		1	1		1	1		10		
	Cerro arriba	1	1													2		
Características del habitar urbano;	Relaciones barriales	Identificación de barrio	1	1	1	1	1	1	1			1					8	
		Relación estimada con vecinos	1	1		1	1	1									6	
		Relación vecinal evitada	1					1	1								3	
	Modos de transporte/transitar	Ascensores (como paseo)										1	1	1			3	
		Ascensores (cotidianamente)	1	1				1			1		1				5	
		Troles	1			1				1							3	
		Micro		1	1					1	1						4	
		Automovil		1			1		1		1				1		6	
		Taxi	1				1				1						4	
		trenes / estación de trenes		1								1			1	1	4	
		Caminar	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	15	
		uso de escaleras	1	1			1	1	1	1	1				1		9	
		encuentros en la calle					1	1	1		1				1	1	5	
	Espacios públicos lugares de la ciudad	Lugares de provisiónamiento	Mercado						1		1	1		1				4
			Feria	1	1			1										3
		negocio/quiosco						1						1			2	
Lugares recreativos		Muelle Prat		1						1	1		1				4	
		Paseo en lancha por la bahía		1	1		1	1				1	1				6	
		Áreas verdes/parques														1	1	
		Plaza													1		2	
		Playa					1			1			1	1		1	5	
		Borde costero		1			1	1	1		1						5	
		Paseo/mirador				1	1		1				1		1		6	
		Cine	1						1								3	
Lugares institucionales		hospital	1	1					1		1		1			1	7	
		cementerio	1									1	1				4	
		la cárcel	1									1	1				3	
		iglesia		1				1							1		4	
	escuela															0		
Personajes de ciudad protagonistas, secundarios o extras		inmigrantes					1				1				1	1	4	
		Turistas						1			1					1	3	
		Marinos/marineros	1		1	1	1	1	1		1						7	
	Personajes populares	Policías	1	1								1	1				4	
		Trabajador callejero						1		1	1		1		1		5	
		Vendedores ambulante	1				1	1	1		1			1		1	7	
		Artistas callejeros	1						1		1	1					5	
		Pescadores		1			1							1			3	
	Los infames del puerto	Mendigos						1			1						2	
		Borrachos	1			1	1		1	1			1		1		7	
		Prostitutas	1			1	1		1		1		1			1	7	
		Niños de la calle	1	1							1		1				4	
		ladrones	1	1						1	1	1	1				6	
		travestis				1							1				2	
		Locos		1						1				1			3	

Dimensiones	Película	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	Total		
		Valparaíso o ni amor 1969	Ya no basta con rezar 1972	El último grumete 1983	Las tres coronas del 1983	Con suelto 1989	La luna en el espejo 1990	Amelia López O'Neill 1990	Amnesia 1994	Valparaíso 1994	Un ladrón y su mujer 2001	B-happy 2004	Fuga 2006	Pretendiente 2006	Padre Nuevo 2006	El brindis 2008		Presencia Item	
Imágenes de la ciudad	Imágenes globales (vistas de la ciudad)	vista interior a los cerros		1			1				1		1	1			5		
		Cerros y bahía (panorámica)	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	14	
		ciudad desde el mar		1		1	1	1	1		1			1				7	
	Imágenes internas de la ciudad	Plaza Sotomayor											1					1	
		Calles plan con vehículos (autos/micros)		1			1		1		1							5	
		Trolleys	1			1	1		1	1								5	
		Calles empinadas	1	1	1	1	1		1		1		1	1	1	1	1	12	
		Quebradas		1														1	
		Paseos/Miradores					1				1		1					3	
		Escaleras	1		1		1		1	1	1			1				7	
		Plazas							1		1				1			3	
		calles de adoquines	1	1		1		1	1	1	1	1		1	1	1	1	12	
		calles de tierra	1	1					1									3	
		Hitos de Valparaíso	Containers			1	1					1		1				1	5
			Caleta Pescadores		1			1						1	1				4
			Playa (como valneario)					1							1			1	3
			Borde costero roqueríos		1			1	1	1		1						1	6
			Cap ducal		1			1				1					1		5
	Cap ducal						1				1					1		3	
	Muelle Prat																	0	
	Grafitis														1		1	2	
	Murales														1		1	2	
	Basura en calles o quebradas		1	1					1									3	
	Ropa colgando		1	1	1	1	1	1										6	
	Perros callejeros		1				1		1			1		1				6	
	gato en una ventana						1								1			2	
	gatos en la calle						1	1								1	1	4	
	Imagen de ascensor		1	1	1		1	1	1			1	1	1	1		1	11	
	Significaciones genéricas de la ciudad y lo urbano		ciclos vida/muerte	nacimientos	1						1		1						3
				muerres	1	1		1			1			1			1	1	7
				suicidio				1											
		matrimonio/ pareja de novios						1							1				2
		Reencuentros (ciudad/memoria)				1	1	1			1					1	1		6
Conflictos sociales		Desempleo/Falta de oportunidades	1			1	1		1	1			1					6	
		Represión		1								1	1					3	
		Delincuencia juvenil/infantil	1								1							2	
		Pobreza	1	1			1	1			1	1	1	1				8	
Acciones/actitudes		positivo	Religiosidad		1				1							1	1	4	
			Solidaridad (ayuda entre vecinos/familiares)		1			1	1									3	
			robos	1	1							1	1	1				5	
		negativo	Alcoholismo		1		1	1			1				1				5
			Drogadicción									1	1						2
			Prostitución	1			1	1				1	1						5
	Violencia (asalto/pelea callejera)		1	1			1			1	1		1	1				7	

	Dimensiones	Película	1 Valparaíso o mi amor	2 Ya no bast a con rezar	3 El últim o gru mete	4 Las tres coro nas del	5 Con suel o	6 La luna en el espe jo	7 Ame lia Lóp ez O'ne ill	8 Ann esia	9 Valp araíso	10 Un ladr ón y su mije r	11 B- hap py	12 Fuga	13 Pret endi endo	14 Padr e Nue stro	15 El brind is	Total	
			1969	1972	1983	1983	1989	1990	1990	1994	1994	2001	2004	2006	2006	2006	2008	Presencia Item	
Imágenes del imaginario porteño	La infancia en la ciudad	niños jugando en la calle	1	1				1	1		1							5	
		Niños elevando volatines		1					1	1		1							4
		niños jugando a la pelota		1				1	1			1							4
		Niños tirándose en "chancha"	1	1					1										3
		Grupo de niños en la calle	1	1		1			1	1		1							6
	cultura urbana porteña	Wanderes (en imagen o diálogo)						1									1	1	3
		Multiculturalismo (inmigrantes)				1	1			1		1		1		1	1	1	8
	Sonidos urbanos	Gaviotas (g) / ladrido perros (p)							1		1								2
		organillero	1						1			1	1						4
		chinchineros	1													1		1	3
		Las canciones porteñas	1	1		1						1							4
		afilador de cuchillos							1										1
		camión del gas							1										1
		campanadas iglesias		1				1	1		1								5
		Luces/luminosidad noche	luces de la ciudad (puntos a la distancia)		1				1	1	1	1	1					1	1
	Comida	año nuevo							1	1			1						3
		chorillanas													1				1
	Pescados/mariscos	Pescados/mariscos							1		1								2
		Restoranes/fuente de soda	1								1						1	1	1
	Vida Bohemia	Bares	1			1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	11
		Discoteques					1									1			2
		topless/cabaret/boite/burdel				1	1			1							1		4
		músicos en restoran o bar	1					1		1	1	1					1		6
		familiaridad con los locatarios									1							1	
		El puerto y sus barcos	La Esmeralda						1							1			2
	Arquitectura	Buques										1							1
		cruceros en la bahía															1		1
		desde el muelle barón										1				1	1		3
		Botes de pesca artesanal	1				1	1											3
		arquitectura rica		1					1	1		1				1		1	6
	significaciones implícitas	Vista al mar desde el hogar		1	1			1	1							1			5
		arquitectura pobre	1	1				1		1									4
Decadencia (social/material)		1				1	1	1	1			1	1	1		1		9	
Festividades religiosas populares	Relación con las raíces (Valpo como lugar)				1	1	1		1			1				1	1	7	
	Nostalgia						1	1										2	
Alusión a Valparaíso: significación de la ciudad.	Quema de judas		1															1	
	Procesión de San Pedro		1															1	
Imágenes	Letras de presentación	1							1		1				1			4	
	Carteles (en que aparezca "Valparaíso")							1				1						2	
	Diálogos	Significarla positivamente en el discurso			1	1	1						1			1	1	1	7
		Significarla negativamente en el discurso			1	1	1	1	1	1									6
	Nombrar directamente a Valparaíso			1	1	1	1	1	1			1	1	1	1	1	1	11	

Anexo 4. Pauta Entrevista

1. Filmaste tu película en Valparaíso... ¿Porqué Valparaíso?
2. ¿Cuál es tu relación con Valparaíso?
3. ¿Qué te gusta del Valparaíso actual? Y ¿qué no?
4. ¿Cómo te imaginas a Valparaíso en el futuro?
5. ¿Cómo nació la película?
6. Cómo fue el proceso:
 - a. ¿La elección de las locaciones?
 - b. ¿La relación con la gente del lugar?
7. ¿Cómo se financió la película?
8. ¿Qué es lo que te motiva para hacer cine?
9. ¿cómo te relacionas con el cine chileno?
10. ¿Qué opinas sobre el cine chileno contemporáneo?
11. Juego de palabras/asociación libre. Decir la primera imagen que se venga a la mente con:
 - a. Valparaíso
 - b. Un porteño
 - c. Los cerros
 - d. El puerto
 - e. Las escaleras
 - f. El patrimonio