

# LA ARQUITECTURA DESAPARECE CONJETURAS SOBRE EL REGISTRO ESPACIAL EN EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO<sup>1</sup>

ARCHITECTURE DISAPPEARS: SPECULATIONS ON SPATIAL REGISTRATION IN CONTEMPORARY CHILEAN FILMS

MARCELO VIZCAÍNO\* JAVIERA ROBLEDO KARAPAS\* FERNANDA MARTIN MARTÍNEZ\*

°  
Marcelo Vizcaíno  
Universidad Andres Bello, Campus Creativo

Javiera Robledo Karapas  
Universidad Diego Portales

Fernanda Martin Martínez  
Universidad Diego Portales

## Resumen

Este artículo plantea una reflexión acerca de la presencia de los espacios arquitectónicos en el cine chileno y sus estrenos comerciales en los últimos 50 años. Un grupo paradigmático de films del período analizado da testimonio de un proceso donde las referencias de la arquitectura reducen su presencia, dejando de considerarse elementos protagónicos de las ficciones locales. La metodología consistió en estudiar películas estrenadas bajo del gobierno democrático, que incluyen a dos generaciones de realizadores, con el fin de identificar variables y categorías referidas a los elementos arquitectónicos proyectados. Acto seguido, con dichos parámetros ya detectados, se revisó la narrativa cinematográfica de las producciones locales y su relación con la arquitectura, con el objetivo de ofrecer una aproximación interpretativa del papel que tuvieron los elementos que conforman la visión de los espacios arquitectónicos en sus tramas. De esta forma, la investigación revela un proceso de paulatino reduccionismo de esos rastros arquitectónicos, que disminuyen su presencia en favor de una representación atmosférica de ámbitos habitables más difíciles de identificar, según aumentan ciertos estrenos de las producciones locales a partir del año 2000. A su vez, es posible leer este factor como un síntoma de la condición urbana actual, confirmando que el arte cinematográfico mantiene su vigencia como denunciante de las problemáticas urbanas de Chile originadas por sus dinámicas sociales.

## Palabras clave

arquitectura; atmósfera; espacio construido; Santiago

## Abstract

*This article reflects on the presence of architectural spaces in Chilean cinema's commercial releases over the past 50 years. A paradigmatic group of films from the analyzed period witnesses a process where references to architecture reduce, ceasing to be considered as key features within local fictions. The methodology involved the study of a series of films released under democratic governments, which include two generations of filmmakers, in order to identify variables and categories referred to the architectural elements that are shown. After detecting such parameters, these were used to examine the cinematic narrative of local productions and its relationship with architecture, offering an interpretative approach regarding the role played by the elements that shape the vision of architectural spaces within the film's plot. Thus, the study reveals a gradual process where these architectural traces begin to fade. As Chilean productions' releases increase since 2000, instead, we can see an atmospheric representation of habitable spheres that are more difficult to identify. In turn, it is possible to read this factor as a symptom of the current urban condition, confirming that the cinematographic art maintains its validity as a denouncer of Chile's urban problematics and its social dynamics.*

## Keywords

architecture; atmosphere; built space; Santiago

## INTRODUCCIÓN

La arquitectura y el cine mantienen múltiples afinidades a partir de la creación de este último. Desde sus inicios, el arte cinematográfico necesitó de la arquitectura para colaborar en la narración de sus historias. Las escenas estaban determinadas por el encuadre de la cámara y la captura del espacio donde se movían los actores. Por esto, es que “el espacio proyectado resulta de esa motivada relación entre realidad humana de espacio y la ficción del espacio filmico significativo” (Pérez Raota, 2003, p. 75). En consecuencia, el cine fue conquistando convenciones que se estabilizaron para configurar la representación de un espacio habitable. Para esto, es indispensable considerar que la arquitectura filmada y proyectada constituye un fragmento temporizado del espacio, ya que el observador debe entender un ambiente, sin que necesariamente lo que perciba en la pantalla lo sea realmente. Por lo tanto, es importante establecer que el cine utiliza solo algunos elementos, los necesarios para dar cuenta del espacio a fin de desarrollar la trama. No obstante, el conjunto de estos elementos constituyó el espacio arquitectónico capturado para la pantalla, el que ha mantenido “un rol importante en la visualidad de la arquitectura a lo largo de la historia del cine mundial” (Ramírez, 2010, p. 28)

Para el cine contemporáneo existen categorías que permiten reconocer e interpretar la proyección de la arquitectura teniendo en cuenta su construcción, es decir, cómo y dónde se ha materializado. Bajo esta premisa se puede distinguir a la arquitectura como *imaginada*, aun estando construida (la casa Ennis-Brown ubicada en Los Ángeles parece remitirse al tiempo futuro en varios films de ciencia ficción), *inexistente* (el pueblo de *Dogville*<sup>2</sup> se circunscribe a un dibujo en planta en un estudio) e incluso *re-descubierta* (reivindicando el valor histórico de la casa Curutchet en La Plata por su difusión en *El hombre de al lado*<sup>3</sup>) (Gorostiza, 2014).

En estos y otros casos, el marco espacial que ofrecen los elementos que hacen referencia a espacios arquitectónicos —y que aparecen en la pantalla como dispositivos protagónicos— siempre concluyen en otro valor que potencia la trama; en la medida en que se destaca la arquitectura, esta se describe de manera intencionada. Por lo tanto, la función narrativa del film debe gran parte de su singularidad a las condiciones de existencia materiales, de manera que “el espacio contribuye en la elaboración de ese mundo diegético: en ese sentido responde a una de las primeras preguntas de todo relato ¿dónde ocurre esto?” (Gardies, 2014, p. 109).

Difundidas varias investigaciones y publicaciones centradas en especular los vínculos del cine con la arquitectura,

este trabajo persigue ampliar y aportar a dicha discusión en el panorama del cine latinoamericano. En esta investigación, se parte del cruce teórico entre “el imaginario del cine, el desarrollo de la metrópolis y la emergencia del sujeto de la modernidad”<sup>4</sup> (Minuz, 2011, p. 12) con la teoría del “contenedor del espacio arquitectónico” (Gorostiza, 2015, p. 100). Así, planteado como un estudio de continuidad, este trabajo pretende alimentar la reflexión de la creación cinematográfica sobre la propuesta visual de los elementos de la arquitectura registrados con relación a su contexto. Vale decir, leer de la pantalla las posibles claves de la realidad espacial que inspiran o promueven a la ficción proyectada.

Centrándose en la producción cinematográfica chilena, una vez instaurado el gobierno democrático, es especialmente entre los años 2001 y 2013 que se demuestra que los elementos de la arquitectura —como un personaje más de la trama y entendiéndola tanto en su dimensión de objeto habitable como de ciudad— han reducido su presencia y protagonismo hasta casi desaparecer. Dicha hipótesis deriva de constatar la progresiva sustracción de elementos, cualidades y características espaciales vinculadas a los recintos arquitectónicos y al paisaje urbano que, en el escenario de los films precedentes, eran reconocibles como espacios habitables reales. Así lo demuestran etapas previas de la cinematografía chilena sin censura, donde tanto la arquitectura como la ciudad son agentes sociales activos y vinculados con el espacio público, lo que se contrapone a lo que ocurre en el último período de creciente producción.<sup>5</sup> Al mismo tiempo, aun cuando se considera vigente la observación de que “el cine proporciona material para una recepción colectiva simultánea como siempre ha hecho la arquitectura” (Benjamin, 2004, p. 28), hoy cuesta reconocer elementos compositivos de esta última, como aquel material sustancial en varios films del último período aquí considerado.

## LOS ESPACIOS DEL CINE CHILENO

La producción cinematográfica desarrollada con anterioridad al golpe del 11 de septiembre de 1973 mantenía una relación directa con la ciudad, enfatizando la captura de los hitos o paisajes urbanos como datos locales significativos. Los films de ficción de ese período revelaron la transformación de las ciudades y los procesos de urbanización desarrollados durante la modernización que intentaban dar respuesta a los desajustes sociales que traían los modelos económicos instalados.

Un caso filmico, ampliamente citado por los arquitectos chilenos, es *Largo viaje* (Kaulen, 1967). Este film plantea



**Figura 1.** *Largo viaje*.

Fuente: Fotogramas extraídos del film.

una bisagra entre el modelo Neorrealista Italiano —en cuanto a la verosimilitud de la visualidad proyectada— y el Nuevo Cine Chileno, “donde la visualidad adquiere un fin argumentativo” (Garrido, 2015, p. 1). Esta cinta conforma un enclave regionalista donde fue primordial proyectar temáticas sociales en la pantalla, objetivando a la ciudad y presentando a la arquitectura tal como estaba construida, a través del registro de sus espacios concretos antes que de construcciones o escenarios simulados. Sin artificios preciosistas, esta propuesta cinematográfica mantiene su trama cohesionada y en dependencia con el espacio arquitectónico, tanto exterior como interior, e identifica ciertos límites periféricos que existían por entonces, privilegiando la realidad como un soporte para la caracterización de los personajes.

*Largo viaje* retrata una tensión entre la inminente y amenazante planificación de la ciudad de Santiago que desalojará del centro a la masa campesina empobrecida que vive en sus conventillos ubicados en eje Bulnes. La anécdota que empuja al personaje a descubrir la ciudad comienza cuando debe llevar las alas de su hermano recién difunto al cementerio. El trayecto comienza en el centro de la ciudad donde, además de filmar los edificios eclécticos, se reiteran los primeros planos y tiros de cámara en contrapicado a la arquitectura moderna, buscando demostrar el protagonismo de esta nueva forma. También se filman desde la azotea de un edificio las calles del centro de Santiago a través de un plano picado, dimensionando para el espectador el crecimiento de la ciudad mediante una panorámica o *skyline*. Al término del film se describe el Mercado Central, se atraviesa el río Mapocho, se continúa por avenida La Paz para rematar en el acceso al Cementerio General. De este modo, *Largo viaje* plantea una travesía intencionada por la ciudad.

Las problemáticas sociales de aquella época tienen como escenario al espacio público real. “La ciudad y la arquitectura establecen una presencia de contrastes en tensión durante toda la proyección” (Vizcaíno, 2016, p. 107) y resultan imprescindibles para articular la trama, aún si las

acciones de los sujetos no dependen de su contexto. Las técnicas cinematográficas empleadas se comprometen explícitamente con las locaciones y los edificios del lugar, más allá de las precarias condiciones de producción. Lograr denunciar la realidad marginal, la miseria de los personajes sin-lugar, o la pobreza que parece ahogarlos, es la consigna del paisaje cinematográfico enmarcado. Concientizar era parte del discurso que se establecía en el denominado Nuevo Cine Chileno —nombre con el que algunos teóricos definían un período de alta efervescencia política y social— el cual se convertiría en un movimiento fílmico que afirmaba “una conciencia política y la defensa de su conexión cultural con su propio pueblo” (Cavallo y Maza, 2010, p. 13).

En las producciones chilenas posteriores a la década del noventa, el interés por retratar aquella ciudad marginal se mantuvo, presentándola con renovada perspectiva. La ciudad ha cambiado, por ende, ahora es un escenario del intercambio social y se destaca la adaptabilidad de los espacios públicos frente a las problemáticas socioculturales. En sintonía con esta temática, es posible detectar una tensión entre los espacios de uso público y de uso privado. Inicialmente, sirve citar el ejemplo de *Caluga o menta* (Justiniano, 1990) donde el terreno baldío de una comunidad de bajos recursos, alejado del centro santiaguino, parece auspiciar las decisiones de los personajes protagónicos que permanecen en prolongadas escenas de ocio. También es el caso de *Historias de fútbol* (Wood, 1997) y *El chacotero sentimental* (Galaz, 1999) donde este mismo tipo de predio es, a la vez, plaza, cancha deportiva o dormitorio, mientras la arquitectura —block de vivienda social— se limita a convertirse en telón de fondo (Figura 2). Estos descampados están determinados por el alto grado de abandono, y son un recurso insistente para el discurso visual de la ciudad. “Los barrios comenzaron a morir cuando se alzaron las villas impulsadas por la dictadura. Las villas difirieron del concepto de poblar el centro de la ciudad y al contrario fueron ubicadas en los suburbios” (Sepúlveda, 2013, p. 20).



**Figura 2.** Desde *Caluga o menta* a *El chacotero sentimental* la periferia se forja como el retrato de Santiago a fines del siglo XX.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas extraídos de los films.

## UN PERIODO DE CLAUSURA

Como ya se ha mencionado, el cine local de la posdictadura comienza a transitar por distintas fases, en cuanto a la captura y al relato de la arquitectura y la ciudad. Destaca el hecho de que el paisaje urbano en continua transformación es un común denominador a todos los géneros filmados en Chile, y que Santiago es la locación más retratada por las ficciones, de manera que “el cine cumple con esa función reconstructiva a través del registro y visual y la narrativa cinematográfica” (De los Ríos, 2013, p. 116).

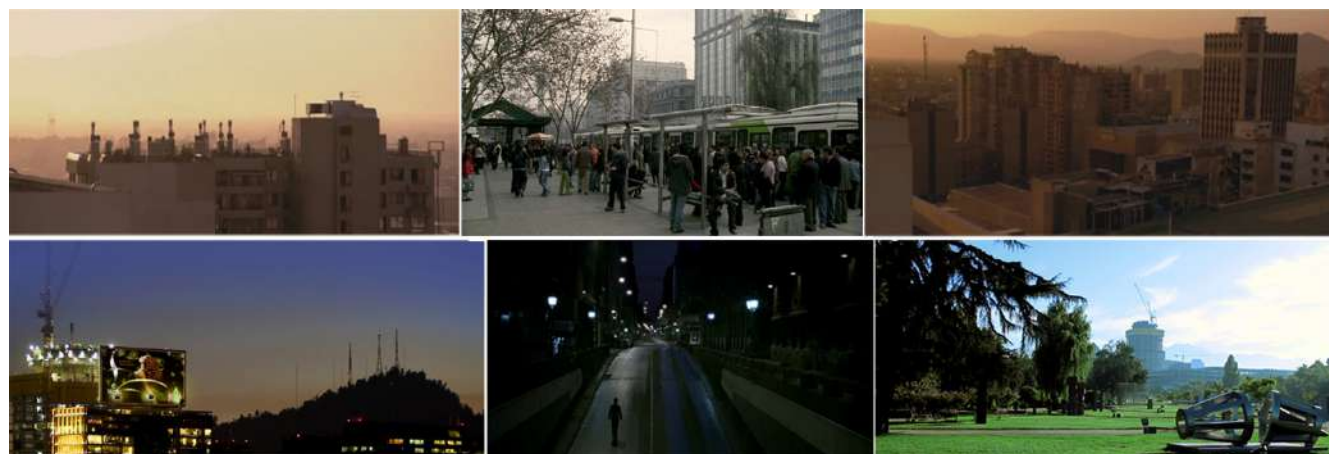
La descripción proyectada<sup>6</sup> de la casa en *Coronación* (Caiozzi, 2000) da inicio a un proceso de *desvanecimiento de la arquitectura en la pantalla* mientras que, al mismo tiempo, parece cerrar un ciclo en el que el espacio es un socio activo de la narración, a partir del momento en que interviene como “una de las fuerzas actuantes del relato” (Gardies, 2014, p. 111). Este film parece retratar un mundo que ya no existe o que dejará de existir tras la modernización de la ciudad, y nada mejor que elegir la locación de calle Bío Bío en la Población Huemul, y su entorno en extensión, para este registro cinematográfico (Figura 3). Con esta película, el cine chileno plantea una señal sobre la conjetura central de este artículo: no vuelve a utilizarse una obra de arquitectura con tanto detalle en ninguna de las producciones locales estrenadas posteriormente.

Aportando a la hipótesis planteada, en el cine chileno de los últimos años (2009-2012) —es decir, la última fase de este proceso de clausura— ocurre un nuevo fenómeno: el espacio proyectado en la pantalla se ve comprimido por características arquitectónicas ausentes. Mientras *Coronación* describe una continuidad espacial con una abundante cantidad de secuencias de planos, evidenciando los ambientes habitados en su totalidad, en contraposición, los films chilenos recientes apelan a una nueva representación mental de la arquitectura ofrecida al espectador. Los espacios se muestran incompletos o simplemente están sugeridos, dejando fuera del encuadre algo que el espectador debe descifrar y completar. Resultaría apropiado incluir estos films dentro de aquel tipo de cine “cuya primera materia sería la (...) ambigüedad, en la que el espacio «real» estaría constantemente puesto en duda, en el que el espectador nunca podría orientarse” (Burch, 2008, p. 23).

De modo que las breves propiedades de la arquitectura reveladas en la pantalla plantean ciertas interrogantes. ¿Se establece como decisiva o superflua la elección del director sobre cuáles locaciones se eligen para filmar? ¿Deja de ser el espacio arquitectónico un elemento que ayuda a potenciar la trama? ¿Se omite en las películas de



**Figura 3.** La casa de *Coronación* es presentada como un microcosmos que se va derrumbando de a poco por el encierro.  
Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas extraídos del film.



**Figura 4.** La centralidad de Santiago registrada por *Taxi para tres*, *Qué pena tu vida* y *Play*.  
Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas extraídos de los films.

ficción incluir los datos locales de ubicación con objeto de no condicionar el accionar de la trama? ¿O no se incluyen dichos datos locales para no atentar contra el éxito de una comercialización global?

## EL FENÓMENO DEL DESVANECIMIENTO

Posterior al estreno de *Taxi para tres* (Lübbert, 2001), la periferia urbana dejó de ser un escenario familiar y los argumentos comenzaron a incluir un Santiago pujante que ofrecía destellos panorámicos alejados del centro histórico, como en el caso de *La buena vida* (Wood, 2008). Altas y espejadas, las torres de flamantes departamentos u oficinas son las siluetas referenciales de una ciudad que crece bajo las consignas de un sistema económico neoliberal instalado, un paisaje común para films como *Play* (Scherson, 2005) o *Qué pena tu vida* (López, 2010). Sin embargo, esos escenarios quedan excluidos de la trama narrativa ya que no abundan las escenas que ocurran perentoriamente en lugares ni edificios reconocibles por el espectador (Figura 4).

A diferencia del cine predictadura, en el período 2001-2010 la representación de la ciudad coincide con la de un paisaje genérico. Más que un hito o una situación urbana específica, la pantalla deja ver una ciudad entendida como conjunto. De modo que, a través de capturas en altura, la pantalla muestra la densidad de los barrios más pujantes de Santiago y omite los bordes marginales de la periferia. Así, el registro de la metrópolis del siglo XXI adquiere el estatus de una postal vista desde la distancia, y “Santiago se reconoce a través de un horizonte continuo respecto de la familiaridad de sus siluetas arquitectónicas ya filmadas” (Vizcaíno y Garrido, 2015).

Pudiendo enunciar que un fenómeno es la causa natural del otro, coincidimos con que a partir del año 2005 (salvo algunas excepciones) nos enfrentamos a un cine local “que parece no creer en nada y que se entrega al despliegue de unas imágenes (movimiento, paisaje, cuerpo, luz) vaciadas de contenido (en tanto discurso y alegoría)”, resultando “expresivamente ambiguas” (Urrutia, 2013, p. 26). Esta mirada también informa acerca de la ausencia



**Figura 5.** De forma paulatina, los espacios arquitectónicos del cine chileno insisten en una omisión del contexto urbano. Izquierda: *Metro cuadrado*; centro: *Gloria*; derecha: *La vida de los peces*.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas extraídos de los films.

gradual del espacio público de la ciudad, que da paso a un énfasis en el espacio privado. Las historias se confinan a ámbitos domésticos y escenarios comprimidos, destacando que la toma de cámara insiste en el primer plano del personaje. De este modo, el cine de los últimos años propone la lectura de una arquitectura más intimista, una que ya no responde a las temáticas sociales, sino que, al contrario, parece ser denunciada y anunciada como la responsable de la disociación entre individuo y sociedad.

En el caso de *La nana* (Silva, 2009) y otros films estrenados más recientemente —*Gatos viejos* (Silva y Peirano, 2010), *Metro cuadrado* (Ilic, 2010) o *Gloria* (Lelio, 2013)— la ciudad y el espacio público son una referencia cada vez más desdibujada. Aunque todavía se reconoce el espacio urbano, la secuencia fílmica utiliza el espacio privado como locación común. Pareciera que el encuadre de la escena coincide y se superpone al marco propuesto por la arquitectura para construir dichos espacios ficticios (por ejemplo, una puerta coincide con el límite escénico de una toma o sólo se deja ver el plano de fondo de una habitación, ninguna otra superficie). De esta forma, es la pantalla la que actúa como límite del espacio, ya no la arquitectura (Figura 5).

El hecho de no presentar la arquitectura como objeto, de insistir en tomas interiores y omitir tomas de fachadas — con la consecuente implicancia de perder la referencia de los espacios de la ciudad— termina por borrar así una dimensión más del entendimiento y reconocimiento específico de la locación utilizada. Al concentrarse en filmar el espacio contenido por el objeto edificado, se llega incluso a disimular las características físicas que componen los límites interiores de ese espacio, terminando por diluir la relación entre interior y exterior, así como la relación entre el ámbito privado y el ámbito público. Ejemplo de ello, es la descripción de *Metro cuadrado* propuesta por Girardi, film que en su opinión refleja un interés más general por narrar “historias simples, pero con sentido universal (...) pequeñas ecósferas dramáticas que, compartiendo sensibilidades y filiaciones, al tiempo que afirman su particularidad, se vincularían (...) centrípetamente con el afuera” (Girardi, 2010, p. 178).

Bajo esta perspectiva, se observa que algunas producciones recientes del cine chileno narran conflictos personales retratando un espacio arquitectónico comprimido en habitaciones pequeñas, herméticas y genéricas, donde el punto de relación entre arquitectura y ciudad se constriñe a la presencia de ventanas. Este elemento central es preciso para la narración de *Gatos viejos*, *La nana* o *Metro cuadrado*, donde aún se hace posible reconstituir mentalmente la arquitectura del escenario filmado. Sin embargo, la reciprocidad de dichos espacios con la ciudad pone en evidencia un conflicto y/o contradicción. Incluso, se llega a negar completamente el espacio exterior, como sucede en *La vida de los peces* (Bize, 2010), registrando un ámbito interior donde las ventanas permanecen ocultas detrás de las cortinas cerradas. En este caso, la cámara omite cualquier indicio de la obra arquitectónica en la que suceden los hechos, así como de la ciudad. La arquitectura es despojada de sus características físicas para promover y acentuar una atmósfera narrativamente dramática y sensorial.

De este modo, entre la elección de locaciones por parte del realizador y la lectura por parte del espectador, existen variadas interpretaciones, desde aquellas que son colectivas hasta las que apelan a la perspectiva personal. En esta nueva clave (y bajo estos nuevos códigos) del cine chileno, queda demostrado que la arquitectura deja de ser protagonista de los fenómenos y actos colectivos, y su narrativa pasa a caracterizarse por protestas privadas y ahogadas, recurriendo a planos fijos, pulcros y “seguros, que traducen en segundos un aire de herumbra y decrepitud, un ambiente de drama interior y privado” (Marín, 2013, p. 74).

## UNA ARQUITECTURA REDUCIDA

Los espacios arquitectónicos comprimidos se evidencian desde una nueva representación de lo íntimo. Si la función narrativa del film debe gran parte de su singularidad “a las condiciones de existencia materiales” (Gardies, 2014, p. 111), entonces la exteriorización del mundo interno del sujeto da a entender un ámbito de orden psicológico y no material. Los films antes citados declaran paulatinamente

el encierro individual de los personajes con la eliminación de los datos propiamente espaciales y/o arquitectónicos (ya no es evidente dónde ocurre la escena, cómo es ese espacio, ni a qué año o estilo pertenece la edificación). Los espacios retratados se caracterizan por aparecer en primeros planos y mediante tomas cerradas, sin que exista una búsqueda minuciosa con tiros de cámara especiales.

Pese a que sí existen límites físicos que determinan el espacio arquitectónico, estos se presentan de forma parcelada y fragmentada. En efecto, es posible reconocer suelos, muros, ventanas o cielos interiores en la pantalla, pero los reiterados *close-up* evitan que el espectador perciba alguna continuidad entre dichos elementos, e incluso en algunas ocasiones (*La vida de los peces*, 2010) la visibilidad tangible del espacio construido se diluye en una percepción fundamentalmente climática o atmosférica. ¿Qué se puede deducir de la continuidad del campo y fuera de campo en el visionado analizado? Si bien los directores ofrecen imágenes “concretas” del espacio habitado, apenas lo hacen como una indicación incompleta o una imagen total compuesta de fragmentos, un recorte del plano que omite otras condiciones arquitectónicas del espacio proyectado en pantalla que imposibilita al espectador reconstruir la totalidad del espacio de la escena.

En este sentido, y llevando estas observaciones —acerca de la creciente omisión y deconstrucción del espacio construido o reconstruido por la pantalla del cine chileno— hacia una cuestión atingente a la arquitectura, cabe preguntar ¿qué alcances tendría para la disciplina arquitectónica asumir este desvanecimiento de los espacios proyectados en el cine como un argumento que critica el actual diseño de los espacios domésticos? ¿Acaso el cine denota una obsolescencia de la arquitectura y expone su incapacidad para adaptarse a las nuevas problemáticas sociales que le interesan al cine? ¿O acaso esta inconsistencia del espacio arquitectónico en la pantalla refleja un acto voluntario de señalar a la arquitectura como causa del ensimismamiento de los ciudadanos?

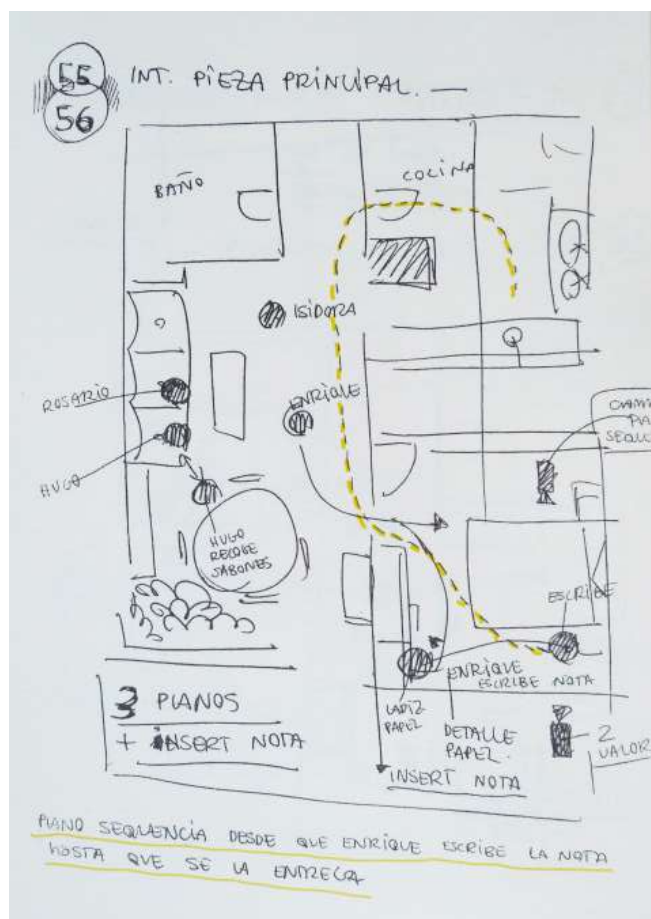
## LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO ATMOSFÉRICO

En la pantalla, la disolución de los límites construidos habilita la percepción de un vacío contenido por la cámara. En última instancia, el espacio termina siendo revelado por el cine al presentar claves que no son arquitectónicas, sino de índole dramático —y que sucede justamente con “la casa convertida en testigo de este fenómeno” (Bruno, 2007, p. 185).

Si en *Coronación* la arquitectura es una estructura construida, visible y que cualifica el espacio de la narración —a la que se le atribuye el rol de ser un personaje más—, en el otro extremo, *Gatos viejos* o *Gloria* desfiguran las dimensiones constatables del espacio arquitectónico, fundidas detrás de los primeros planos de los personajes y ocultas por una escasa iluminación o la presencia de objetos y decoraciones. La arquitectura ya no es *simulada* sino *emulada*, es decir, se la representa por medio de elementos que no son los propios (tal cual los espectadores la reconocen en la realidad), llegando a ignorar o incluso a exceder la locación elegida al transformarla en una atmósfera intangible.<sup>7</sup> Las partes que componen una habitación (como los muros, suelos o cielos) no dejan de estar incluidos en las tomas, pero se los presenta de manera parcial, frontal y nunca en perspectiva. Este efecto dificulta reconocer las dimensiones del espacio real.

Así, puede resumirse que el desvanecimiento de la arquitectura en la pantalla se traduce en *la representación de atmósferas más que en la proyección de la arquitectura, vista y construida como tal*.<sup>8</sup> Muchas de las preguntas acerca de la relación entre cine y arquitectura pueden ser respondidas por medio de las nociones de espacio y tiempo. Por eso, se debe acusar que hay films que se desarrollan, básicamente, en el eje temporal de la narración. El manejo de esa variable le permite al cine radicalizar la representación atmosférica y vivencial (o fenomenológica) de los espacios arquitectónicos y desestimar la utilidad de esta para aportar y soportar a la trama. Los films analizados aquí (desde *Coronación* en adelante) cuestionan este rol de la arquitectura<sup>9</sup> como motivo del efecto cinematográfico. Entonces, ¿qué papel juega la arquitectura una vez que deja de ser un elemento activo de la narración?

En los films chilenos de esta última década, el individualismo exaltado por la incomunicación de los personajes (como en *Gloria*, *Gatos viejos* o *Metro cuadrado*) se convierte en una idea recurrente y acentuada por el conflicto dramático que, a su vez, parece derivarse de la densidad, proximidad y encierro en espacios santiaguinos privados y comprimidos. Desde la casa de *Coronación* o *La nana*, pasando al departamento de *Gatos viejos* y *Metro cuadrado*, y luego a los recintos genéricos y fragmentados en *Gloria*, la arquitectura de Santiago se reduce y se cierra, acotándose casi exclusivamente al ámbito doméstico, de manera que el “espacio doméstico es el punto de confrontación entre los escenarios sociales y los deseos íntimos, entre las imágenes recibidas y las imágenes proyectadas” (Bourriaud, 2007, p. 67). También en *La vida de los peces* vemos estas constantes exageradas: fragmentos espaciales discontinuos, compresión del interior y negación del



**Figura 6.** Dibujo (en planta) de Sebastián Silva para los tiros de cámara de *Gatos viejos*.  
Fuente: Librillo de storyboard e ilustraciones incluido en DVD del film.

exterior. Por lo tanto, si el espacio se entiende como una dimensión, una materialidad, una configuración y una estructura (Camarero, 2001), entonces, el cine chileno de la última década se ha deshecho de aquella dimensión y materialidad, reemplazando la estructura física del escenario real por una representación más simbólica, abstracta y atmosférica del espacio.

En algunas de las últimas creaciones cinematográficas chilenas, se percibe la omisión de los relatos materiales con respecto a locaciones de Santiago (Figura 6). En aquellos casos, se sustrae el peso dramático de los elementos arquitectónicos en aras de un mayor predominio de lo etéreo y la ligereza de los fragmentos habitables, lo que permite obtener una estética y representación fundamentalmente atmosférica. Los factores como el sonido, la iluminación, las texturas y los colores son los responsables de construir espacios cinematográficos inéditos y cambiar la óptica de cierta tradición fílmica. De alguna manera, los matices de aquellas cualidades espaciales obtenidos a partir de los factores provistos por la técnica cinematográfica generan en el espectador una nueva percepción a la hora de interpretar lo que se proyecta en la pantalla.

## CONCLUSIONES

Desde una u otra disciplina, durante el siglo XX, la arquitectura y el arte cinematográfico evolucionaban a la par, siendo citados y referenciados para evidenciar las problemáticas humanas trascendentes. Hoy, en cambio, los conflictos actuales revisten otras complejidades, netamente personales y mentales. Esto ocurre porque tanto el cine como la arquitectura ya no repercuten por fines colectivos, si no por decisiones particulares.

En el conjunto de los films analizados, el retrato de los espacios urbanos de Santiago del siglo XXI (ya sean públicos o privados) parece responder a ideales de la globalización, y su captura visual no es ajena a este paradigma. La proyección de estos espacios describe síntomas de una realidad que puede percibirse y reconocerse de manera concreta. Así, es innegable observar la apariencia de la hibridación (donde no se registran sitios ni edificios reconocidos por el espectador), que homologa muchos espacios y paisajes santiaguinos bajo las mismas formas y características.

Los actuales films del cine chileno no revelan ni se hacen cargo de mostrar, ni demostrar, situaciones cotidianas como la inseguridad urbana (la proliferación de rejas, persianas, candados), la creciente construcción de cápsulas habitacionales (condominios, barrios privados), o la excesiva abundancia de umbrales de control (cámaras de vigilancia, puntos de pagos por tránsito callejero, barreras), entre muchos temas propios. Sin embargo, sí es posible interpretar que la reciente producción cinematográfica está dando cuenta de una relación rota y destruida entre individuo y comunidad a partir de una visión utilitarista e inerte de la arquitectura que parece no adaptarse a las demandas, necesidades o intereses de una sociedad contemporánea, retratada a través de personajes ensimismados, psicológicamente estresados, confundidos y desarraigados en sus propios paisajes.

A través de la mirada auspiciada por el cine, asumiendo su vigencia y capacidad para enunciar problemáticas sociales, la arquitectura no puede pasar por alto el más reciente relato y registro visual de una ciudad deshumanizada, fragmentada, genérica, ilegible y cada vez más invisible que contrasta con espacios privados cada vez más densos, comprimidos y herméticos, exponiendo así que algo está en crisis. Como un síntoma, la disolución de los límites físicos del espacio arquitectónico proyectado en el cine acusa la existencia de lugares privados y alienados de todo contexto urbano, interiores caracterizados, ahora, como desiertos inexpressivos, en los que hay objetos, se mueven personas y se trazan historias, pero donde, y de manera singular, no cabe la arquitectura.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Bourriaud, N. (2007). *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bruno, G. (2007). Fashions of living: Intimacy in art and film. En G. Bruno, *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts* (pp. 163-188). Cambridge: The MIT Press.
- Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Camarero, J. (2001). Escribir y leer el espacio. En G. Perec, *Especies de espacios* (pp. 9-19). Barcelona: Montesinos. (Trad. Jesús Camarero).
- Cavallo, A. y Maza, G. (Eds.). (2010). *El novísimo cine chileno*. Santiago de Chile: Ediciones Uqbar.
- De Los Ríos, V. (2013). Ciudades robadas y ojo mecánico. En M. Sepúlveda (Ed.), *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine* (pp.113-130). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Estévez, A. (2005). *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago de Chile: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- Gardies, R. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Garrido, C. (2015). *Largo viaje y la transición al nuevo cine en Chile* (Ensayo sin publicar, Magíster de Estudios de la Imagen. Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile).
- Guerrero, C. (2012). El novísimo cine chileno. *Revista Lafuga*, 13. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/el-novisimo-cine-chileno/495>
- Girardi, A. (2010). Nayra Ilic: Arquitecturas interiores. Indicaciones para (des)dibujar la ciudad. En A. Cavallo y G. Maza (Eds.), *El novísimo cine chileno* (pp. 177-182). Santiago de Chile: Ediciones Uqbar.
- Gorostiza, J. (2014). Tipología constructiva del espacio arquitectónico. *Revista L'Atalante*, 17, 15-22.
- Gorostiza, J. (2015). *La construcción de la ficción: espacio arquitectónico – espacio cinematográfico* (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España). Recuperado de [http://oa.upm.es/40340/1/JORGE\\_GOROSTIZA\\_LOPEZ.pdf](http://oa.upm.es/40340/1/JORGE_GOROSTIZA_LOPEZ.pdf)
- Marín, P. (2013). No somos las estrellas del mundo (entrevista a Ascanio Cavallo). *Revista Capital*, 36, 73-78.
- Martin, A. (2014). *Mise en Scène and Film Style. From Classical Hollywood to New Media Art*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Minuz, A. (2011). *L'invenzione del luogo; Spazi dell'immaginario cinematografico*. Pisa: Editizione ETS.
- Pérez Raota, G. (2003). *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Poirier, E. (2011, julio-diciembre). La influencia neorrealista en los nuevos cines latinoamericanos: los límites suplantados. *El ojo que piensa, revista de cine iberoamericano*, 4. Recuperado de <http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/articulos/181>
- Quintana, Á. (2010). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- Ramírez, J. (2010) *La arquitectura en el cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sepúlveda, M. (Ed.) (2013). *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Urrutia, C. (2013). *Un cine centrifugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Vizcaíno, M. (2016). Ciertas citas en el Santiago proyectado. En R. Mora y M. Vizcaíno (Eds.), *Interiores urbanos* (pp. 101-114). Santiago de Chile: RIL Editores.
- Vizcaíno, M. y Garrido, C. (2015). La construcción imaginaria del Santiago cinematográfico. (Artículo sin publicar). Santiago.

## FILMOGRAFÍA

- Asensio, M. (Productor) y López, N. (Director). (2010). *Qué pena tu vida* [Película]. Chile: Sobras Producciones.
- Caiozzi, S., Bornard, G. (Prod. Ejecutivos) y Caiozzi, S. (Director). (2000). *Coronación* [Película]. Chile: Andrea Films.
- Castillo, A. (Productor) y Galaz, C. (Director). (1999). *El chacotero sentimental* [Película]. Chile: Cebra Producciones.
- Díaz, M. (Productor) e Ilic, N. (Directora). (2010). *Metro cuadrado* [Película]. Chile: Trébol Film, L90 Cine Digital.
- Gándara, S., López, M. (Prod. Ejecutivos) y Scherson, A. (Directora). (2005). *Play* [Película]. Chile: Parox S.A., La Ventura, Morocha Films (Argentina).
- González, G. (Productor) y Silva, S. (Director). (2009). *La nana* [Película]. Chile: Forastero, Diroriro, Tiburón Filmes, Puntoguionpunto.
- Wood, A., Hassan, M., Herrero, G., Dubcovsky, D. (Productores) y Wood, A. (Director). (2008). *La buena vida* [Película]. Chile: Wood Producciones S.A., Chilefilms, DB Cine (Argentina), Tornasol (España), UK Films (Reino Unido).
- Honorato, A., Torres, P. (Productores) y Wood, A. (Director). (1997). *Historias de fútbol* [Película]. Chile: Wood Producciones S.A., Ross Films.
- Larraín, P. (Productor) y Lelio, S. (Director). (2013). *Gloria* [Película]. Chile: Fábula.
- Lübbert, O. (Productor y Director). (2001). *Taxi para tres* [Película]. Chile: Orlando Lübbert Producciones Audiovisuales.
- Parrilla, A., Tasselli, A. (Productores) y Kaulen, P. (Director). (1967). *Largo viaje* [Película]. Chile: Naranjo-Campos Menéndez.
- Peraldi, A., Vera, P., Rojas, J. (Productores) y Justiniano, G. (Director). (1990). *Caluga o menta* [Película]. Chile: Arca Ltda.
- Robinson, D., Jose, K., Silva, S. (Productores) y Silva, S., Peirano, P. (Directores). (2010). *Gatos viejos* [Película]. Chile: Elephant Eye Films, Diroriro.
- Solar, A. (Productor) y Bize, M. (Director). (2010). *La vida de los peces* [Película]. Chile: Ceneca Producciones.

## NOTAS

- 1 Este artículo recoge resultados iniciales de la investigación financiada por el concurso Jorge Millas 2017 de la Universidad Andres Bello, Chile.
- 2 Lars von Trier (Director), *Dogville*, 2013 (Dinamarca: Zentrop Entertainment).
- 3 Mariano Cohn y Gastón Duprat (Directores), *El hombre de al lado*, 2009 (Argentina: Aleph Media).
- 4 Esta autora categoriza la relación cine y ciudad en cuatro apartados: a) el imaginario del cine, el desarrollo de la metrópoli y la emergencia del sujeto de la modernidad, b) la configuración del paisaje en el cine y la interpretación del nexo visualidad-patrimonio cultural, c) el cruce entre experiencia visual y experiencia de la espacialidad definido desde los dispositivos del museo, shoppings malls, instalaciones artísticas, parques temáticos y numerosas otras formas de intermedialidad contemporánea y d) la relación entre el imaginario del cine y el turismo.
- 5 Desde el año 1990 a 2013 se realizaron un total de 360 producciones nacionales, con un promedio de 23 películas estrenadas por año. Cabe destacar que en el año 2014, los estrenos comerciales alcanzaron los 45 títulos.
- 6 Premio mejor dirección de arte, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2000. Film basado en la novela homónima de José Donoso y que tuvo una primera versión rodada en México, dirigida por Sergio Olhovich y estrenada en 1976.
- 7 El recurso utilizado en *Gloria* es el de presentar a la arquitectura disimulada y desdibujada por los espacios genéricos o difíciles de identificar por el espectador.
- 8 En *Coronación* y *La nana* la arquitectura enmarca y restringe la trama en un solo edificio, mientras que en *Gatos viejos* y *Metro cuadrado* son varias las acciones, simultáneas, que suceden en un mismo ambiente. En el segundo caso, el espacio se presenta como comprimido y se percibe como sinónimo de densidad.
- 9 Los títulos incluidos en el presente artículo conforman un *corpus* que se convirtieron en citas frecuentes en varios encuentros y debates disciplinares de la arquitectura como: ArqFilmFestival (en sus ediciones 2012, 2013 y 2015), Bienales de Arquitectura (organizado por el Colegio de Arquitectos de Chile), ciclo "La Ciudad y las Palabras" (organizado por el Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Católica de Chile) y Seminarios de Ciudad y Cine (en sus dos versiones 2014 y 2015, realizados en la FAAD, Universidad Diego Portales) en Chile.