laFuga

El cine como recreador de ciudades

El Santiago de Play

Por Rodrigo Culagovski R.

Tags | **Cine de ficción | Espacios, paisajes | Estética - Filosofía | Chile**

Cine y ciudad moderna

> "*El cine es una forma de cultura peculiarmente espacial porque opera y es mejor entendido en términos de la organización del espacio: tanto el espacio en las películas -el espacio de la toma; el espacio del planteamiento narrativo; la relación geográfica de las diversas escenas en secuencia; el mapeo de un ambiente vivido en el cine; y las películas en el espacio- la formación de espacios urbanos por el cine como práctica cultural; la organización de su industria en los niveles de producción, distribución y exhibición; la función del cine en la globalización*" (Shiel, 2001).

El cine tiene una relación múltiple con el desarrollo de la ciudad moderna: es a la vez una representación, o con más propiedad una recreación, del espacio urbano; es también un factor que influencia e informa la creación de la ciudades, por su capacidad de representar y hasta crear imágenes y deseos; y es finalmente un producto industrial solo imaginable en su forma actual dentro del contexto de la ciudad contemporánea como hecho económico y comercial. Esta relación triple, tanto de mirar una realidad, darle forma y surgir de ella, hace que el análisis del cine relacionado con ciertas urbes nos pueda ayudar a entender sus procesos de cambios y la percepción social de estos procesos.

La ciudad industrial del siglo XIX se vio retratada con mayor lucidez en las novelas de Dickens, Flaubert, Hugo o Balzac, los que escribieron con una mezcla de asombro y repudio acerca de las hasta entonces no vistas aglomeraciones de personas en las grandes capitales de Europa. La novela fue, como sería después el cine, un producto y retrato de su época, por depender de una serie de avances tecnológicos y por presentar un conjunto de innovaciones en la forma narrativa de acorde tanto a su temática, su público y sus medios de producción y distribución.

A su vez, el cine vino a ser el gran espejo de la metrópolis del siglo XX, la que fue retratada, imaginada y mostrada al mundo a través del nuevo invento de la imagen-movimiento. El cine fue quizás el único medio capaz de retratar fielmente la sensación de estar por primera vez en una gran ciudad, salir de Grand Central Station o de la Gare de Lyon para encontrarse dentro de un espacio que generaciones anteriores ni siquiera pudieron imaginar.

La ciudad fue desde el principio un escenario lleno de connotaciones:

Ciudad Escenario, donde la urbe se veía como un gran escenario o telón dentro del cual se podía encontrar belleza y significado justamente en los grandes números de personas y objetos, en las máquinas y edificios. El cine como reflejo y artífice de una nueva estética surgida de una nueva política, especialmente en Dziga Vertov, Walter Ruttman.

Ciudad como cambio, oportunidad y libertad, espacio de cambio de relaciones sociales, de cuestionamiento de valores y jerarquías, especialmente en las comedias urbanas de Billy Wilder, Woody Allen, Nora Ephrom, etc.

Ciudad como espacio moral. El cine fue el encargado de hacerse cargo de las contradicciones que el cambio de una sociedad y una economía basada en la familia extendida rural hacia una basada en

familias nucleares e individuos urbanos, con toda la carga política, moral y espacial que esto implicó. Frank Capra, en sus **Mr. Deeds Goes to Town** (1936) y **It's a Wonderful Life** (1946) explícitamente muestra a la ciudad como símbolo (y origen) de muchos de los males de la sociedad de su época, generando un sistema de pares dialécticos:

ciudad / pueblo

hipocresía / honradez

sofisticación / sencillez

sexualidad / recato

discurso / acción

Una generación más tarde, y desde el lado opuesto del espectro político, Dennis Hopper mostraría a los no-citadinos como tontos, prejuiciosos y violentos en **Easy Rider** (1969).

El cine fue, especialmente antes de la adopción masiva de la televisión, la principal vía de percepción de las grandes ciudades del mundo. Aún es difícil visitar París, Londres, Los Ángeles o Nueva York sin el recuerdo artificial creado por las cientos de películas que las eligieron como escenario (Clarke, 1997).

Por otro lado, el desarrollo de ciudades como Los Ángeles o Bombay ciertamente se ha visto influenciado por sus roles como centros de industrias de producción de contenido con alcances globales, lo que ha atraído capitales hacia sus metrópolis así como influenciado decisiones de planificación y conservación de la 'marca' que representan.

El cine se presenta, entonces, como un texto espacial que permite la comprensión tanto de la sociedad que le dio forma como de las narrativas implícitas acerca de las ciudades en que se desarrolla.

Una lectura del Santiago actual

"*Creo que justamente es imposible encontrar una característica de Santiago. La única manera de sentir Santiago, de atrapar Santiago es ese abrazo más amplio, ese aceptar su complejidad. No tratar de que exista un centro o una postal. Es aceptar esta ciudad extendida y escurridiza, y sentirse cómodos con eso, no pelearle a la identidad. Al final de 'Play' hay una vista panorámica de la ciudad, y es como un abrazo. Con McDonald's incluido y todo. Ese McDonald's tratamos de sacarlo, de cambiar el ángulo, hasta que al final me di cuenta que es tan parte de Santiago que era vergonzoso sacarlo, era poco ético. Finalmente, es el último plano de la película*".

Alicia Scherson, entrevista en *Revista Bifurcaciones*.

La ciudad de Santiago está en un periodo de transformación. El auge económico producido después del retorno a la democracia en 1989 y la creciente integración a una economía y cultura cada vez más global, sumado a los cambios culturales y sociales que lo acompañaron, nos presentan con una urbe fuertemente transformada.

Quizás una de las mayores diferencias ha sido el desarrollo de una clase media amplia, -en términos de marketing: C1, C2, C3- que tiene acceso a productos, servicios y experiencias urbanas que hace solo un par de décadas hubieran estado completamente fuera de su alcance. La multiplicación de malls y cines, la baja de los precios de los bienes de consumo masivo como ropa y electrodomésticos y de los automóviles, por mucho que molesten a los 'conscientes esnobs' de siempre, son signos de una creciente democratización de la ciudad, en que cada vez más habitantes tienen acceso a los placeres importados que hasta hace relativamente poco eran un privilegio de las clases altas.

Frente a esto, surge un nuevo habitante, que viene surgiendo de la pobreza o llegando del campo y regiones a pasar a ser un ciudadano pleno de la ciudad, lleno de estímulos y oportunidades, como un hecho de resonancia espacial, económico y por cierto cultural.

La historia de **Play** (Scherson, 2005) es simple: trata de una joven mapuche, Cristina, que encuentra un maletín perdido por Tristán, un también joven arquitecto que acaba de romper con su pareja. El resto de la historia muestra como ambos protagonistas se buscan por la ciudad (aunque el arquitecto no lo sepa) y lo que pasa cuando se encuentran.

Detrás de esta aparente simpleza estructural, Alicia Scherson genera un retrato lúcido y sutil de muchos de los temas y conflictos de la ciudad de Santiago.

En primer lugar, y quizás de forma más obvia, Cristina viene a ser una actualización del *flâneur* del París del siglo XIX, aquel habitante-espectador, que se contentaba con recorrer su urbe, mirando sin tocar todo lo que ocurría a su alrededor. Este personaje, que no habría podido ser ni siquiera conceptualizado en la ciudad pre-moderna, era una consecuencia lógica del espacio fracturado y recompuesto de la ciudad 'racional', separada y segregada del siglo XX, vista como un hecho más comercial y estético que comunal. "Para el flâneur, los placeres de la ciudad surgían de una proximidad estética con los otros que estaba completamente separada de cualquier proximidad social" (Clarke, 1997, p. 5).

La ciudad moderna sería entonces primordialmente el espacio de encuentro con lo "extraño" y el cine su expresión máxima, ya que nos permite encontrarnos con éste con una distancia absoluta, sin ninguna posibilidad siquiera remota de contaminarnos, perdidos en la oscuridad y soledad de una sala llena de desconocidos.

Cristina pasa largas horas recorriendo Santiago, aislada de lo que pasa a su alrededor por los audífonos y reproductor de MP3 encontrados en el maletín que alguna vez fuera de Tristán. Aquí hay al menos cuatro capas de separación: Cristina es de afuera, no conoce a nadie; los audífonos grandes y evidentes imposibilitan que ninguna persona siquiera piense en hablarle; la música que escucha no le es propia, quizás ni sabe los nombres de los interpretes, ya que estaban grabados en el reproductor cuando lo encontró; y por último la velocidad de su paseo evita que se detenga, que interactúe con nada en un plano más allá de lo meramente visual. La protagonista de la película es casi la espectadora perfecta, que absorbe a la ciudad como si fuera una representación puesta en escena para su distracción.

A su vez dos de las escenas más características de la película, y que figuran prominentemente en su difusión, ocurren en medios de locomoción colectiva, espacios de estar-solo-junto-a-los-otros por excelencia, desde los cuales la ciudad se ve con un grado mayor de distancia, a su vez como una película que pasa frente a nuestros ojos sin que haga falta (ni sea posible) entablar ninguna otra relación con ella. (Esta observación no tendrá ninguna novedad para una gran parte de los habitantes de la ciudad que pasan dos, tres o más horas al día solamente desplazándose por ella dentro de buses, automóviles y carros de metro).

Cristina, en ambas escenas, sigue de cerca a Tristán o a su ex-pareja, Irene, oliéndolos y acercándose hasta casi tocarlos, pero sin nunca cruzar la raya entre espectadora y participante. Una diferencia, eso sí, con el flâneur que recorría las arcadas de Paris: Cristina es pobre, o al menos clase media-baja, y su paseo no es la entretención ociosa de un caballero que vive de sus rentas, sino más bien un acto proto-revolucionario, una conquista del espacio de la ciudad por todos sus habitantes. Es, en definitiva, un acto político.

El cambio de manos del maletín es un evento cargado, también, ya que viene a simbolizar el choque repentino, o fortuito, con una carga simbólica y cultural hasta ese momento ajena, cosmopolita, y la incorporación posterior de esta información a la cotidianeidad. No se nos muestra a Cristina tratando de descifrar sus contenidos, ni preocupada por su devolución, sino simplemente integrándolo a su rutina diaria, a su vida en la ciudad, tal como antes había incorporado el centro de Santiago y los video juegos. En un mundo globalizado, uno no tiene tiempo de parar a analizar cada nuevo símbolo, apenas tiene tiempo de meterlo a su mochila y seguir camino.

Cristina no echa de menos el campo, rechaza la falsa nostalgia de la vida 'buena y simple', aclarando que para la mayoría vivir en el campo equivale a vivir en la pobreza. La construcción de la ciudad no es ni como fuente del mal, ni en realidad con ninguna carga moral a priori, sino más bien como un simple abanico de experiencias y oportunidades. Rechaza la tradición y romanticismo mal entendido por la posibilidad de trabajar, de caminar, de mirar gente y jugar juegos de videos.

El sueño (sud-)americano

Dialéctica de Cristina

ciudad / campo

riqueza / pobreza

oportunidades / carencias

entretención / aburrimiento

realidad / fantasía

El quiebre de Tristán, el otro protagonista de la película, su desconexión con lo que lo rodea, pareciera referirse a una cierta clase media profesional, sin grandes problemas, pero que no logra establecer un vínculo con sus circunstancias, y se encuentra sin lugar frente a los cambios en su entorno. ¿Quiere estar en la ciudad antigua, de cantineras tatuadas y borracheras de trasnoche; o en la ciudad media-alta, de cafés y paisajismo cuidado y mujeres frías y distantes; o en las afueras, arriba de un cerro con su madre ciega (es decir, fuera del espectáculo de la ciudad)? Al terminar la película, aún no tenemos una respuesta.

En todo caso la pérdida, la transformación del arquitecto, se muestra como un hecho primordialmente espacial. En una ciudad segregada como la Santiago de principio de milenio, cambiar de barrio es ciertamente cambiar de vida.

Al final de la película la identidad perdida de Tristán le es devuelta producto de un accidente, y los personajes que integran el triangulo central de la narración se encuentran dentro de un espacio cerrado, íntimo. La joven mapuche, el arquitecto y su (ex-) amante tienen que dejar de ser espectadores distanciados y entrar en conflicto directo. ¿Cómo se resuelve este enfrentamiento?, ¿cómo se vuelven a encontrar estas imágenes distintas de la ciudad?

La película no quiere aventurar soluciones, nos deja con una vista panorámica de Santiago, desde la altura, un paneo lento que nos muestra a Cristina feliz, o al menos tranquila, de ver todos las calles, callejones y plazas que le falta recorrer.

La construcción de la imagen que se realiza en esta y otras películas del cine latinoamericano contemporáneo es la de una ciudad sin grandes hitos, sin espacios de extrema relevancia. Es una ciudad de pedazos, de texturas más que de puntos y líneas. Esta urbe extensa y diversificada se podría reconocer en casi cualquiera otra metrópolis latinoamericana, e incluso en otras capitales tercermundistas.

La relevancia de esta imagen emergente está en la búsqueda de sistemas de significación que permitan generar narrativas e imágenes que den forma y tengan cabida dentro de la ciudad contemporánea, construida no desde el esplendor mercantilista ni el autoritarismo grandilocuente, sino desde una lógica distribuida, de mercado y robo; a pequeña escala; de apropiación y adaptación.

El cine, definido desde sus inicios como la recomposición de una imagen fragmentada, parece ser, al menos al principio del siglo 21, el principal candidato para poder recrear a estas ciudades caóticas, espontáneas y profundamente latinoamericanas.

> “Santiago tiene esa cosa de que hay días que te encanta y días que lo odias. Y esta cuestión de tener un soundtrack, de repente todo te parece distinto, o eso, estás deprimido, y lo ves de otra manera”.
>
> Alicia Scherson, entrevista en *Revista laFuga*.

Bibliografía

D. B. Clarke (Ed.) (1997). *The Cinematic City*. London: Routledge.

Greene, R. (2005). Conversación con Alicia Scherson. La ciudad y las alcachofas. *Bifurcaciones*. Recuperado de www.bifurcaciones.cl/004/Scherson.htm

Janoschka, M. (2002). El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización. *EURE*, *XXVIII*(85), 11-20.

Kale, G. (2005). Interacción entre cine y arquitectura: una mirada a través de la primera mitad del siglo XX. *Bifurcaciones*. Recuperado de www.bifurcaciones.cl/003/Kale.htm

Shiel, M. (2001). Cinema and the City in History and Theory. En M. Shiel & T. Fitzmaurice (Eds.) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell Publishers.

Urrutia, C. & Pinto, I. (2005). Conversación/Entrevista a Alicia Scherson. *La Fuga*. Recuperado de http://lafuga.cl/articulos/entrevista_a_alicia_scherson/

Como citar: Culagovski, R. (2005). El cine como recreador de ciudades, *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2026-09-14] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-cine-como-recreador-de-ciudades/226