



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Rubén García López

Universidad de Valparaíso

ruben.garcia@uv.cl

Braulio Rojas

Universidad de Playa Ancha

braulio.rojas@upla.cl

El puerto cuesta arriba. La escurridiza representación de lo portuario en el cine filmado en Valparaíso

The Uphill Port. The Slippery Representation of Port in the Cinema Shot in Valparaíso

Resumen

El presente escrito tiene por objeto indagar la representación de la ciudad de Valparaíso (Chile) en el cine de ficción realizado desde 1902 (fecha del primer registro filmico local de que se tiene constancia) hasta 2019 con ella como escenario, ya sea principal o secundario. Esta exploración se focaliza en el fundamental carácter marítimo-portuario de la localidad, considerando tanto el enclave marítimo con todo lo que conlleva (espacios, oficios, funciones) como el Barrio Puerto y su característica aura bohemia. El recorrido permite detectar diversas dominancias en su representación global (la riqueza hasta la década de los 60, la pobreza y decadencia desde entonces, lo turístico en el presente siglo), un general predominio visual del puerto aunado a una mayor ausencia en su dimensión laboral, así como una casi siempre sesgada y no muy abundante atención al universo bohemio, concluyendo un uso generalizado de la ciudad como lugar de visita, de partida o llegada, con una muy reducida presencia de ficciones dedicadas tanto a sus habitantes como a sus espacios menos típicos.

Palabras claves

Valparaíso, Representación cinematográfica, Ciudad portuaria, Imaginario local.

Abstract

This paper aims to explore the cinematographic representation of Valparaíso (Chile) in the fiction cinema made from 1902 (date of its first known recording) to 2019 with it as a main or secondary location. Our focus rests in the fundamental maritime-port character of the place, taking into consideration the port with all its various elements (places, works, functions) as well as the Port District with its peculiar bohemian personality. This itinerary allows to detect several dominant characteristics in its global representation (the wealth until the 60s, poverty and decadence from then on, tourism in the current century), a general predominance as a visual setting but not as a workplace, as well as a usually biased and not very regular attention to the bohemian world. The paper concludes a common use of the city as a visiting place, with a very reduced presence of features about its inhabitants as well its less typical locations.

Keywords

Valparaíso, Cinematographic representation, Port city, Local imaginary.

Durante sus primeros años de vida como república independiente (1810), Valparaíso se constituyó como el principal puerto de Chile, un polo de desarrollo económico y tecnológico de avanzada en el país, lo que fue configurando un campo cultural diferenciado de la metrópolis, Santiago. Un factor fundamental de este proceso es la condición de *entreport* de la ciudad-puerto durante la expansión capitalista del siglo XIX, la que se fue consolidando junto con el desarrollo de la marina mercante nacional, bajo la presión de los exportadores agrícolas del sur, los exportadores minerales del norte, y las grandes casas importadoras de mercancías, configurándose la leyenda de la posición fuerte de Chile en el mar (Véliz 15-17). Junto con ello hay que considerar que “en el siglo XIX, dos procesos generales aumentaron la importancia de las ciudades portuarias y transformaron su carácter: por un lado, la diferenciación interna de las actividades marítimas y, por otro lado, el paso de los navíos de madera a los de metal” (Osterhammel 401). Todo esto influyó en que Valparaíso fuese el principal puerto no solo de Chile sino del Pacífico Sur desde inicios del siglo XIX hasta la creación del canal de Panamá por lo menos, y, siendo legendario en todo caso aún mucho después de ello, resulta así lógico preguntarse por la presencia de la condición marítimo-portuaria de

Valparaíso en las representaciones que de la ciudad ha realizado la ficción cinematográfica chilena¹.

Algunas precisiones históricas pueden servir de preludeo a esta indagación: la caleta del valle de Quintil es en 1536 el primer punto de llegada de los españoles a la costa chilena. En la década siguiente será nombrada Puerto de Santiago (Pérez de Arce 22) y pese a conocerse ya bajo el nombre de Valparaíso, nunca fue localidad fundada como tal (Olivares Basualto 17-20). Esta área, “comprendida entre las quebradas que posteriormente los españoles denominaran de San Agustín (Tomás Ramos) por el oriente, y de Juan Gómez (Carampangue) hacia el poniente” (Olivares Basualto 18) equivale a lo hoy conocido como Barrio Puerto.

Si bien la historiografía oficial ha consignado de forma general el hecho de que los puertos de las colonias hispanas estuvieron aislados del tráfico transoceánico, algunos autores han llamado la atención a la condición permeable y porosa de todo enclave portuario, en un doble movimiento de introversión y de volcamiento al exterior (Rojas y Landaeta 11). Gruzinski, por ejemplo, da cuenta de la forma como por los puertos, desde siempre, circularon objetos, sujetos, ideas, imaginarios, entre los confines del Imperio español, lo cual es reafirmado por Wallerstein, quien documenta cómo el contrabando de mercancías por las rutas mercantes transoceánicas establecieron relaciones de todo tipo con los puertos del Caribe y del Pacífico, “engendrando las múltiples historias de vida de desplazamientos y movilidad de cuerpos libres y esclavizados (Rojas y Landaeta 11), lo que se enlaza con las *connected histories* (Subrahmanyam) que se configuran en el proceso de mundialización. Hechas estas precisiones, ciertamente será la independencia del país la que lo abra plenamente al comercio internacional,

¹ Algunas excepciones: para el presente estudio, aparte de las producciones nacionales, entre los 43 títulos consultados (de 1903 a 2019) se han considerado coproducciones rodadas completa o parcialmente en Valparaíso independientemente de si son obra o no de cineastas chilenos, así *Docteur Chance* (1997), del francés F. J. Ossang, *De la noche a la mañana* (2019) del argentino Manuel Ferrari, así como *Amelia Lopes O'Neil* (1990) o *Valparaíso* (1994) de los chilenos Valeria Sarmiento y Mariano Andrade respectivamente. Excepcionalmente, se han tenido en cuenta por su importancia y singularidad dos largometrajes íntegramente extranjeros, con total o parcial ambientación porteña pese a, sin embargo, no haber sido rodados en la ciudad: *Les trois couronnes du matelot* (1983) y *Mémoire des apparences* (1986), del también chileno Raúl Ruiz.

convirtiendo a la pequeña localidad contrahecha y de orografía imposible en una ciudad floreciente donde enseguida proliferarán almacenes, aduanas, redes ferroviarias, el primer cuerpo de bomberos, la primera Bolsa y tantas cosas más, además de albergar a una importante burguesía formada por comerciantes ingleses, franceses, alemanes o españoles, aunque es necesario señalar que según las últimas revisiones sobre las inmigraciones en el país, como la de Gilberto Harris, la mayoría de la masa europea inmigrante estaba constituida por “proletarios, aventureros, criminales, desertores y deudores” (Harris 181), los denominados “proletarios-aventureros plurinacionales”, grupo en el cual se destacan los muchos desertores que desembarcaban huyendo de las crueles condiciones de vida en los barcos, tanto mercantes como de guerra, siendo en su gran mayoría británicos, norteamericanos y franceses; y en menor medida italianos y alemanes. Esta perspectiva es reafirmada por Osterhammer, quien documenta desde una perspectiva global, que se trató de una migración ante todo proletaria considerando que “entre 1815 y 1914, un mínimo de 82 millones de personas cruzó voluntariamente la frontera para ir a otro país” (Osterhammel 228). Esto relativiza el mito de que el europeo, en especial anglosajón o germano, se enriqueció de forma rápida, pues en su gran mayoría llegaron siendo pobres y continuaron así por muchas generaciones.

La representación cinematográfica apenas acude a estas épocas, con la sola excepción de *María Graham* (Valeria Sarmiento, 2014), la de ambientación más remota al localizarse en 1822, y de hecho podría sostenerse que la presencia porteña en el cine chileno (o más valdría decir: la relevancia de esta presencia) arranca en verdad con la decadencia de la ciudad, o con esta como dominante en su representación, una en todo caso que tardará todavía unas décadas en afirmarse, esto es, imponerse al tópico de Valparaíso como ciudad moderna, cosmopolita, símbolo de riqueza y progreso, que aún pervive en las representaciones de las décadas 20-50.

“La apertura del Canal de Panamá en 1914, el curso de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la declinación insalvable del salitre y la Gran Depresión de 1929 terminaron por dejarle a Valparaíso una pesada carga de pobreza y nostalgias”

(León Cáceres *Bohemia* 25). A ello hay que añadir la creación del puerto de San Antonio, que en 1918 empieza a funcionar a pleno rendimiento (*Raíces* 20)², pero también el terremoto de 1906, que como “*onda de choque* y como proceso de fractura” (Didi-Huberman 106), constituyó un quiebre en la temporalidad del progreso en la ciudad-puerto, pues la catástrofe, una categoría por la cual se ha pensado “el devenir infausto” de Valparaíso (Candia & Guerra 99) tuvo como efecto la enajenación de la decisión política local por parte de la oligarquía santiaguina. Como señala Martland, “el saldo político y administrativo del terremoto es complejo, pero en general disminuyó el poder municipal y aumentó el poder estatal” (Martland 197), decantándose la rivalidad con Santiago a favor de la capital. Por todo ello no debe sorprender que, pese a ser la ciudad-puerto la más conocida de Chile internacionalmente, su presencia en el cine de ficción chileno sea muy menor a la de Santiago, pese a ser eso sí la más filmada después de esta (Abarca 24).

Sin embargo, a excepción de *Cabo de Hornos* (Tito Davison, 1956), cuyo retrato es más amplio, la comparecencia de Valparaíso en *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926), *El hechizo del trigal* (Eugenio de Liguoro, 1939) o *El Gran Circo Chamorro* (José Bohr, 1955), independientemente de lo desigual del tiempo dedicado a su presencia, es en tanto centro de riqueza, tierra de grandes negocios, capital de la más moderna y competitiva alta burguesía, mientras que la aparición de estos elementos en *Valparaíso, mi amor* (1968) y *Ya no basta con rezar* (1972), de Aldo Francia, se dará en relación (conflicto, explotación, represión) con la pobreza, sobremanera en la segunda. La figura del burgués y el gran empresario nunca volverán a la ficción porteña, y así la empresa de arquitectura de *Pretendiendo* (Claudio Dabed, 2006) es una más bien modesta de tan solo cuatro

² Poldy Valenzuela sitúa en esta década los primeros indicios de “una incipiente industria cinematográfica en Valparaíso” (23), empezando por los cuatro largometrajes producidos por la casa fotográfica Hans Frey, como *Alma chilena* (Arturo Mario, 1917), o *Todo por la patria* (Arturo Mario, María Padín, 1918), la mayor parte de cuyos materiales se perdió en un incendio en 1919 (Valenzuela, 23-26).

empleados, y el multimillonario de *De la noche a la mañana* vive en la vecina Viña del Mar.

Como sugiere este último párrafo, la década de los 60 marca en efecto la cesura, el cambio de dominantes. 1963 es el año clave, por ser el del estreno de *À Valparaiso* (Joris Ivens), uno de los tres documentales que el mítico realizador neerlandés rodaría en el país³, y que, como ya hizo Claudio Abarca en su estudio de 2011, también focalizado en las ficciones de ambientación porteña, pese a su condición documental no puede dejarse de lado debido a su indudable función seminal: por un lado, se trata de la primera película (de que tengamos registro) dedicada a la ciudad como objeto y protagonista absoluto pero, sobre todo, producirá una “imagen”, un ángulo de visión que influirá no poco sobre muchas producciones posteriores, en términos estéticos tanto como ideológicos. El filme de Ivens anticipa por ejemplo la pulsión principal de casi todas las películas de ambientación porteña: filmar la ciudad de cabo a rabo mostrando la mayor cantidad de rincones posibles, explotando su naturaleza vertical y marítima en la mayoría de sus planos, y con constante presencia de sus ascensores⁴; pero igualmente, las imágenes de Ivens y el discutido comentario de Chris Marker (Schoots 273) presentan una acusada preocupación social, denunciando especialmente la pobreza de sus gentes e instituyendo incluso una idea que devendrá tópica: la de la ciudad donde los más pobres tienen mejores vistas que los ricos. Desde entonces, la pobreza es aspecto casi ineludible en las ficciones (y más aún los documentales) situadas en Valparaíso, coincidiendo con el progresivo abandono de la antaño prominente burguesía porteña trasladada a otras localidades, como la entonces emergente Viña del Mar.

Como hemos avanzado, la pobreza será fundamental en dos largometrajes fundamentales no solo de la representación de Valparaíso sino del Nuevo Cine

³ Otro, *El pequeño circo* (1963), también fue rodado en la misma ciudad (Panizza 36-37).

⁴ Esto resulta peculiar, pues se sigue manteniendo hoy pese a que apenas quedan cinco ascensores en funcionamiento del total de 30 que llegaron a existir (León Cáceres, *Rieles* 79), índice este de que a la dominante de pobreza y decadencia debe añadirse otra: la pintoresca, incluso turística, en la representación visual de la ciudad.

Chileno: *Valparaíso, mi amor* y *Ya no basta con rezar*, ambas del doctor pediatra y director fundador del Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, Aldo Francia, a la sazón también militante comunista, como deja bien clara la dimensión social y política de ambas obras, donde del viejo esplendor económico la ciudad mantiene apenas sus icónicos ascensores y la pobreza es espectáculo más omnipresente que el del mar⁵.

Cuando Valparaíso regrese en los años 80 a la ficción cinematográfica, salvo muy contadas excepciones (*El último grumete*, Jorge López Sotomayor, 1983), será ya algo definitivamente alejado del esplendor pasado. Su presencia en algunas de las primeras obras donde el uso de la ciudad vuelve a ser significativo, como *Consuelo* (Luis Vera, 1988), *La luna en el Espejo* (Silvio Caiozzi, 1990) o *Amnesia* (Gonzalo Justiniano, 1994), será crepuscular y ominosa, llegando al punto de que Ascanio Cavallo afirme que “la ciudad de los fantasmas es, en el cine chileno de los 90, Valparaíso” (Cavallo 181), aunque ciertamente aún se encontrarán celebraciones de algunos de sus aspectos, como en *La procesión* (Ximena Carramiñana, 1995)⁶, y cineastas supuestamente punk como F. J. Ossang serán por supuesto sensibles a sus no escasos encantos visuales, ligados no obstante a su aura *demodé*, vetusta, decadentista.

No cabe, lógicamente, encerrar la representación de Valparaíso en un marco, un espectro, una sola tendencia. Si en el siglo XXI se afianza, a nuestro juicio, una cierta dominante turística en su representación (dicho sea, con ánimo no necesariamente peyorativo), fuertemente ligada a la patrimonialización de un sector de la ciudad-puerto, sería tema de otra investigación fundamentarla. Los párrafos siguientes buscarán una indagación más concreta, más acotada, más precisa: si Valparaíso nació, fue y es puerto y uno de los más importantes y legendarios del

⁵ Esto se extiende a su cortometraje *La escala* (1964), cuyos créditos, pintados con tiza en los peldaños de la escala Sta. Justina (protagonista y narradora), son mostrados cámara en mano como toma subjetiva de un indigente que los asciende para recoger una moneda caída.

⁶ Todo lo esquinada que se quiera, en estos años la celebración más clara de la ciudad se encuentra en *Amelia Lopes O'Neil*, pero se trata de una película de época y en todo caso su familia burguesa está en decadencia y el universo bohemio ocupa uno de sus ejes principales.

mundo, sus habitantes se denominan “porteños”, y por su peculiar orografía es imposible escapar a la presencia visual e incluso acústica del puerto, ¿cómo ha sido este, entonces, representado?

El mar y el trabajo: primer puerto

El primer paso para contestar a la pregunta, cuya respuesta no será, anticipamos, simple, es precisar qué entendemos por “puerto”. Legalmente, según la ley N° 19542 Art. 53 se declara que:

Puerto, terminal o recinto portuario: es un área litoral delimitada por condiciones físicas o artificiales que permite la instalación de una infraestructura destinada a la entrada, salida, atraque y permanencia de naves, y a la realización de operaciones de movilización y almacenamiento de carga, a la prestación de servicios a las naves, cargas, pasajeros o tripulantes, actividades pesqueras, de transporte marítimo, deportes náuticos, turismo, remolque y construcción o reparación de naves. (*Ley 19542*)

Visualmente hablando, entonces, un puerto es una serie de imágenes características (dársenas, barcos, grúas, marinos...), un espacio, una unión específica de mar y tierra, de ciudad y naturaleza. Es una presencia del mar, por tanto, de la costa, de la bahía en este caso en que, además, es particularmente difícil tomar un plano general de la ciudad sin incluirla, al punto que deviene su significante principal: de París se muestra la torre Eiffel, de New York la Estatua de la Libertad, de Valparaíso la bahía, que incluye un puerto visible desde casi todos los ángulos.

Igualmente, un puerto es un conjunto de actividades y, antes que nada, un espacio laboral, dotado como todos de unos tipos humanos y unas profesiones y

labores específicas, pero también de un universo social que excede al universo de las grúas, las redes y aduanas. En Valparaíso concretamente puede hablarse de dos puertos: aquel que recibe y despide barcos, viajeros y mercancías, pero también el Barrio Puerto, un universo real y bien acotado como vimos, pero casi mitológico por su presencia recurrente en ficciones, crónicas y prensa de crímenes, prostitución, alcohol, libertinaje y bohemia. Ambos se determinaron mutuamente y en gran medida la fama del primero se mantuvo aún en su decadencia gracias a la pervivencia legendaria del segundo⁷. Hablar de representaciones cinematográficas del puerto de Valparaíso implica por tanto prestar atención a ambos sentidos del término, inextricablemente unidos.

Carlos Lastarria enumera bajo la noción, al parecer local, de “oficios limpios” los referidos al primer puerto:

Estaban los aventureros, jornaleros, marítimos, portuarios, estibadores, marineros, auxiliares de bahía, navegantes, cargadores, donkeros (los que operaban grúas a carbón), guachimán (cuidador de barcos), maquinistas, tiznados (ferroviarios), comisionistas, aduaneros, oficinistas, fleteros, balleneros, armadores, vaporinos, proveedores de naves, artesanos navales, carpinteros de orilla, marinos de guerra y mercantes, movilizadores y hasta lustrabotas. (Lastarria 158)⁸

Poco rastro encontraremos de ellos en el cine porteño, aunque antes de atenderlos debiéramos hacer una pequeña parada previa en los distintos tipos de embarcaciones y sus diferentes emplazamientos. No es lo mismo el trasatlántico que el barco mercante que las barcas de pescadores o de paseo. Y no es poco

⁷ Haciéndose eco de una idea de Joaquín Edwards Bello, León Cáceres vincula de hecho la decadencia económica con el albor de la bohemia: “Joaquín Edwards Bello manifestó que cuando el Puerto decayó en su prestigio económico, dio paso a lo intelectual” (León Cáceres, *Bohemia* 25).

⁸ Como puede fácilmente deducirse, los “oficios sucios, en tanto, eran los vinculados a la vida nocturna y a la delincuencia” (Lastarria 159), es decir el segundo puerto, del que hablaremos más adelante.

reseñarlo pues, si el muelle Prat se hace presente en muchas cintas por sus buenas vistas al mar y sus pintorescas barcas dedicadas al paseo por la costa, no sucede así con las caletas de pescadores ni con estos mismos, cuyas apariciones se reducen a dos: los buzos de *Fuga* (Pablo Larraín, 2006)⁹, y los de *Ya no basta con rezar*, a los que no vemos trabajando sino escuchando en la caleta Membrillo al sacerdote que intenta que apoyen la huelga de los astilleros¹⁰. Aunque, por otro lado, cierto es que solo una llegada de trasatlántico hemos conseguido encontrar: el que trae al productor y cineasta José Bohr al inicio de *Sonrisas de Chile* (José Bohr, 1970). En este sentido, las comparecencias del puerto aluden en su práctica totalidad al transporte de mercancías en detrimento del de pasajeros, salvo en caso de marinos, claro está, pues la dimensión marinera de la ciudad sí es omnipresente¹¹.

⁹ La escena incluye una pequeña “clase” de identificación de mariscos autóctonos (jaiba, erizo, loco). Los emplazamientos aprovechados son dos: la caleta Portales, a la que llega el barco, y el muelle Prat, de donde parte hacia la conclusión de la cinta. En ambas, pero sobre todo la segunda, la ambientación marinera es la destacada, con varias barcas a la vista, en mar como en tierra, presencia de grúas, redes, pelícanos y sobre todo mucha actividad humana, con pescadores (incluso algún niño) trabajando en las redes. Debe subrayarse asimismo una excelente vista del dique, ocupado por un barco en reparaciones, mostrado como muy próximo y espectacular fondo durante la partida final.

¹⁰ También en este filme comparece el muelle Prat, pero de forma distinta a cualquier otra aparición: como escenario en que varios matones son contratados por la patronal para linchar a quienes proveen de alimentos a los huelguistas. Otra aparición singular la ofrece *B-Happy* (Gonzalo Justiniano, 2003), donde la joven protagonista, tras abandonar definitivamente su hogar, pasa su primera noche porteña en una de las muchas barcas acumuladas en tierra al lado del muelle, y donde conoce al personaje que la iniciará en la prostitución. Por último, debemos constatar la escasa presencia de pescadores de tierra, destacando una sola por lo único de su emplazamiento: el molo de abrigo en *Cabo de Hornos*, donde el delirante personaje incorporado por Eugenio Retes entabla relación con un pescador, Anselmo, que resulta ser también marinero y le ayudará a embarcarse en el ballenero capitaneado por el protagonista del largometraje.

¹¹ No abundan por cierto los paseos en lancha, generalmente breves y anecdóticos como el de *Consuelo*, o el algo más extenso, pero igualmente testimonial, aprovechando la ciudad de fondo, en *Takilleitor* (Daniel de la Vega, 1998). Casualmente, en 2019 coinciden dos en las carteleras: el turístico de la protagonista de *Emma* (Pablo Larraín, 2019), parte del proceso de seducción del personaje de su abogada, y el privado y más sustantivo del protagonista de *De la noche a la mañana*. Un caso más inusual será la secreta salida nocturna en una modesta barca desde la que el joven protagonista de *El último grumete* penetra como polizón en el buque escuela Esmeralda, pero sin duda el más singular y relevante se encuentra en la representación de la tradicional festividad de san Pedro y san Pablo mostrada al final de *Ya no basta con rezar*, celebración eminentemente portuaria mostrada con ánimo altamente crítico, por su montaje paralelo con la marcha obrera cuya represión en tierra cerrará el film.

Podríamos distinguir entonces entre estos, los trabajadores de los barcos, que van y vienen, y los del puerto, que viven en tierra, ya sea en Valparaíso o localidades aledañas. Curiosamente, resultan estos segundos los menos identificados con él en detrimento de los marineros, sean o no miembros de la Marina, que pueden resultar desde figurantes decorando localizaciones a protagonistas, pasando por los casos quizá más reveladores, esas figuras ocasionales, secundarias las más de las veces, pero que resultan por su profesión significativas y/o determinantes. Es el caso del marido de la dueña de la pensión donde vive el protagonista de *El fotógrafo* (Sebastián Alarcón, 2002), marino extraviado cuya repentina reaparición en el último tercio de la narración tiene importantes consecuencias en las relaciones del lugar; o el hijo de la criada de *Amelia Lopes O'Neil*, que la visita ocasionalmente hasta convertirse en fantasma invocado en sesiones espiritistas tras su desaparición en alta mar.

En los casos protagónicos, *Valparaíso* presenta en su inicio la llegada y atraque al puerto del barco que alberga a los dos protagonistas masculinos, mostrando con detalle desde las comunicaciones entre los miembros de la tripulación vía *walkie* y con el control portuario hasta las maniobras del remolcador, el amarre final, etc. La voluntad retratística del film de Andrade se muestra ya en este inicio, que en paralelo a esta llegada describe la animada vida del muelle Prat con sus diversos tipos humanos, de la niña a la que se le cae un helado al suelo a la pareja de niños ladrones, pasando por los turistas, vendedores, palomas asustadas, o por supuesto la amplia variedad de barquitos, atracados o en movimiento. Del amable pintoresquismo buscado termina de dar fe la muestra más breve del otro punto con mejores vistas sobre el puerto: el mirador 21 de mayo, posiblemente la localización más recurrente del cine ambientado en Valparaíso.

De igual manera, *Tres noches de un sábado* (Joaquín Eyzaguirre, 2002) comienza con la llegada de un barco. Aquí, frente a las labores de atraque Eyzaguirre privilegia la atención a las labores de carga y descarga, que de un modo u otro vinculan a sus tres protagonistas: un marinero, al que conocemos trapicheando alcohol de contrabando y llevando una extraña y prominente carga (y

que seguirá cargando, valga la redundancia, durante toda la cinta), un camionero y un empleado de aduanas. *Tres noches de un sábado* es un raro caso de atención al tema de la corrupción vinculada al puerto, razón que lo vincula a *Valparaíso*, pero con un enfoque distinto, primero por tratarse de corruptelas no tan graves como las del filme de Andrade y sin consecuencias narrativas de importancia, segundo porque enseguida la narración se desplazará a Santiago¹².

En *Valparaíso*, la aduana sí es un elemento importante en la trama criminal, construida en torno a un caso de tráfico de niños robados. Aquí, quizá de forma más interesante (e inverosímil), y en consonancia con la larga tradición de cine negro de ambientación portuaria, Andrade aprovecha los espacios de almacenamiento, rincones y pasillos producidos por los contenedores llegados allende los mares para albergar ataques, secuestros e intentos de asesinato, además de usar como localización un barco varado, caso único en el cine porteño, aunque no se encuentra en ninguna de las playas de la ciudad¹³. De forma parecida pero más modesta, el protagonista de *El último grumete* transita de un pintoresco y transitado muelle Prat

¹² No obstante, la abertura de la película también monta en paralelo el inicio portuario con imágenes de la ciudad, más variadas que en *Valparaíso*, que ayudan a definir esos rasgos que con ella pueden identificarse: las gaviotas, los cerros, el coche sobre el tejado, e incluso el sexo clandestino. Este tipo de secuencia de montaje también comparece en *Pretendiendo*, con el ascendente marítimo-portuario abriendo frente: junto al letrero de la ciudad en negro sobre blanco, suena la sirena de un barco seguida del canto de las gaviotas, y la primera vista destaca los barcos sobre el mar de la bahía. Fachadas típicas, ascensores y gatos comparecen a continuación, con Cerro Alegre como centro de gravedad. Por supuesto, idéntico tipo de secuencia y localizaciones se multiplican en *Aftershock* (Nicolás López, 2012), aquí en consonancia con el carácter turístico de los personajes, pero con un elemento diferencial que anticipa lo que vendrá: la importancia del cementerio situado en el Cerro Panteón.

¹³ Poldy Valenzuela (129) sitúa erróneamente la localización en caleta Portales, pero el lugar, como nos confirma el realizador, es la playa Las Ventanas, a 47 kms. de distancia. Otro barco varado aparece fugazmente en *Horcón, al sur de ninguna parte* (Rodrigo Gonçalves, 2005) pero resulta una anticipación de la decadencia que marcará la dominante casi única de Horcón como escenario, contrario aquí a Valparaíso, pues esta comparece en un breve y testimonial paso (también acompañado por sirenas portuarias) en solo tres planos situados en emplazamientos típicos del Cerro Concepción. Lo ilógico del recorrido (no tiene sentido pasar por ahí camino a Horcón) pareciera establecer una comparativa Valparaíso-Horcón donde se destaca la riqueza, arquitectura y popularidad del primero frente a la pobreza, casi indigencia, del segundo. Baste en este sentido observar el primer paseo de la protagonista por un Horcón fantasmal inundado por la niebla y pensar que esta, de presencia bien habitual en Valparaíso, es inexistente en las ficciones de ambientación porteña, con la sola excepción del final de *Zamora Express* (Rodrigo Cepeda, 2003).

a los más clandestinos rincones formados por los contenedores, donde conoce al “carepato” en una timba clandestina y le contrata para su fuga nocturna.

Si hablamos de los marinos como personajes secundarios que van y vienen mientras la película permanece en la ciudad, en *El último grumete* es Valparaíso la que deviene localización secundaria, si bien punto de partida y llegada de la narración, por mor de la vocación marina del protagonista. En este sentido, un puerto es susceptible de acoger en su seno una estructura narrativa, la de la partida y el retorno, que *El último grumete* respeta cristalinamente: ser ese lugar del que se parte, ese lugar al que se llega o retorna¹⁴. La vocación marina implica la partida por lo que el puerto, identificado aquí con el hogar, debe ser abandonado (motivado por una búsqueda, como es frecuente en los relatos iniciáticos); pero igualmente implica la posibilidad, o cuando menos el deseo, del regreso, y así en la conclusión el protagonista, vivida su primera aventura, regresa al puerto, a su madre y a su casa, situada a escasos metros y perfecta vista del primero¹⁵.

Igualmente, el puerto es invocado en esta dimensión de viaje, de marcha y retorno, de signo de ese origen para siempre perdido y de retorno acaso imposible, en un bien peculiar largometraje de aventuras marinas: *Les trois couronnes du matelot*. Al igual que en *El último grumete*, Valparaíso es hogar y punto de partida para la aventura, también iniciática pero acaso identificable con la muerte; el retorno no obstante no se da al final de la narración sino a la mitad, y es por demás imposible. Remate final: Ruiz no filmó en la ciudad, sino que la representó en una localidad portuguesa. Aunque tomaría algunos planos (no marítimos) de la ciudad

¹⁴ *Cabo de hornos*, otra adaptación de Francisco Coloane, por cierto, aunque a su pesar (Chaskel), es otro ejemplo. Si la marcha y partida del grumete del filme de Sotomayor sitúa a Valparaíso como espacio del primer y último tiempo de la narración, la del capitán del de Davison lo hace en el medio.

¹⁵ Con excelente criterio, López Sotomayor presenta el retorno no desde el punto de vista de quien retorna sino de la madre y el puerto mismo: de la pantalla negra pasamos a la superficie blanca de la sábana tendida, a la madre que tiende, el mar que asoma por el borde del encuadre, la madre que se dirige hacia ese mar, el movimiento de cámara que siguiendo su añorante mirada y su retorno a las labores describe finalmente el espacio casi completo de la bahía de Valparaíso. Triste e imperdonablemente, no cae en la cuenta de hacer aparecer sobre esa misma imagen al protagonista. Graciosamente, y dando fe de lo popular de este ángulo sobre la ciudad (a pocos pasos del paseo 21 de Mayo y el ascensor Artillería), Naum Kramarenko utiliza la misma vista en *Regreso al silencio* (1967).

en Super8 para *Lettre d'un cinéaste ou Le retour d'un amateur de bibliothèques* (1983), ambas películas certifican que, en ese momento, el retorno era imposible. Tres años más tarde, en *Mémoire des apparences*, íntegramente ambientada en Valparaíso, aunque filmada en Le Havre y sin intención alguna de aparentar lo contrario (transcurre además casi por completo en el interior de un cine), se sentencia que lo imposible, además, es el país creado por la dictadura¹⁶. Valparaíso, ciudad ausente del cine chileno de Ruiz previo al Golpe de Estado, deviene en cambio la más importante en sus evocaciones de los años 80.

Otro caso interesante en el que Valparaíso es escenario de una narración por virtud de su naturaleza marinera (y, de paso, el diagnóstico nacional adquiere tintes apocalípticos), es *La luna en el espejo*. El guion de José Donoso se fundamenta en una paradoja: hacer un film protagonizado por un marino que vive en el puerto, pero no puede ver el mar. Don Arnaldo, retirado, vive enfermo sin poder salir de su casa y apenas de su cama, atormentado por la lejanía temporal de sus glorias pasadas y la espacial, y sobre todo visual, del mar (pese a lo que se pueda pensar, una problemática muy porteña nada presente en sus películas, donde es rara la ventana que no tiene una impresionante o cuando menos amplia vista). El marino persiste anclado en la ciudad marina por excelencia, pero sin poder verla, y de paso se la niega a su hijo, a quien boicotea todo intento de salida, llegando al punto de que, en su conclusión, aquel seguirá en la casa mientras el padre marcha hacia el mar. Detalle de importancia, no es un marino común, sino militar. Valparaíso es la Primera Zona Naval de la Armada de Chile, tiene el Museo Marítimo Nacional en el mentado Cerro Artillería y además el Cerro Playa Ancha alberga la Escuela Naval Arturo Prat, de modo que la presencia de sus barcos, ejercicios, sirenas o incluso cañonazos constituyen rasgo ineludible de su personalidad visual y sonora, no obstante, lo cual su presencia es igualmente reducida en las ficciones porteñas (*El último grumete* sería una excepción, por la relevancia de un buque escuela). El

¹⁶ Ruiz sí idea un elemento figurativo para expresar la naturaleza costera de la localidad: las gaviotas, presentes incluso en interiores.

largometraje de Caiozzi y Donoso constituye en este sentido un raro y poderoso intento de pensar su argumento en relación con este aspecto, con el notable añadido del señalado gesto *a contrario* que por un lado establece cierto discurso metafórico sobre la dictadura y por otro, de forma más interesante, obtiene la primera película chilena que, desde la ópera prima de Aldo Francia, piensa una poética de y para la ciudad, con sus elementos y problemáticas propias¹⁷.

La otra presencia destacada del trabajo portuario la encontramos en *Cabo de hornos*, donde Valparaíso comparece como escenario en tanto puerto y la casi totalidad de los personajes son marinos o participantes de un modo u otro del oficio: del capitán protagonista al gran empresario, de Anselmo, marinero experimentado (pero joven) al neófito (pero maduro, amén de cómico) Roberto, de la amante del capitán a la novia del marinero salvada por el primero de la prostitución a la que se ve empujada por las penurias económicas del segundo. Hablamos sin duda del uso más exhaustivo que hemos encontrado del universo portuario en una ficción cinematográfica chilena: del citado uso único del molo de abrigo al desembarcadero, despachos y restaurantes del muelle Prat, pasando por “entrevistas de trabajo” (implicando a Retes, esto debe necesariamente entrecomillarse), obtención de permisos de embarque, románticos paseos nocturnos por el borde costero y muelles de carga, veladas en tugurios y noches en moteles. Esto además del tema, y calidad aparte, convierte al largometraje de Davison en la ficción portuaria por excelencia del cine porteño, aunque sin olvidar que, como en su estreno denunció Pedro Chaskel, “la acción, tal como está planteada, podría haberse desarrollado, con la misma falta de propiedad, en cualquier región costera del mundo” (Chaskel).

¹⁷ Esto convierte a 1990 en un año importante para la ciudad pues en el mismo se estrena también el otro largometraje del que cabe decir algo similar: *Amelia Lopes O'Neill*. Siguiendo la señalada identificación de Cavallo de Valparaíso como ciudad de fantasmas, este sugiere que don Arnaldo sea de hecho uno o cuando menos “una fantasmagoría, una encarnación del pretérito con fuerza atávica” (39); más bien, nuestra propuesta sería que no lo es pero llega a serlo, arriba a tal condición en el momento de su partida final, donde además el parlamento del Gordo evidencia que nunca jamás logrará librarse de su ascendente, encadenamiento que deviene más radical aun precisamente en la ausencia física del padre.

No encontramos más ejemplos de la presencia marinera o laboral portuaria en las ficciones cinematográficas porteñas, siendo en cambio omnipresente la presencia del puerto como escenario, como marco visual o condición escenográfica (Nordenflycht, 159). No son escasas las películas que se abren con una llegada al mismo, como los planos neblinosos que abren *À Valparaíso*¹⁸ y que pueden evocar la célebre mañana portuaria en que Odessa aún no despierta a la muerte de Vakulinchuk en *El acorazado Potemkin* (S. M. Eisenstein, 1924), y la presencia, fugaz o no, de barcos, montacargas o grúas es propia de casi todas las ficciones observadas pero en tanto decorado de fondo, no pocas veces debido a su perfecta visibilidad desde el mirador 21 de Mayo, como ya se dijo una de las localizaciones más típicas y filmadas. Las grúas, en este sentido, se constituyen en el perfecto signo no solo del puerto sino de su destino filmico: una estampa, una marca visual depositada en las imágenes por una función del espacio ignorada por la narración, un rasgo de singularidad visual que dota al espacio marítimo de un aroma industrial, que permite en suma evocar el aura de un puerto sin necesidad de atender a su realidad vital: el trabajo.

Existe una excepción mayor: *Ya no basta con rezar*. Si, como es sabido, el primer largometraje de Francia le daba la espalda al mar y dejaba al puerto como uno de los elementos sociales menos atendidos en su dura cosmovisión de la ciudad¹⁹, este convierte una huelga de los astilleros en elemento protagónico de

¹⁸ Entre estas, nos permitimos destacar el hallazgo visual de la imagen de la ciudad obtenida por un radar. Como señalamos en nota anterior, no hay más niebla en el cine porteño (ficcional al menos). Respecto a la importancia de la dimensión portuaria, debemos recordar que el título de la película procede de “Nous irons à Valparaíso”, la célebre canción marinera. *El pequeño circo*, por su parte, se abre con una vista aérea de la bahía.

¹⁹ Debe señalarse que la presencia del mar en *Ya no basta con rezar* sigue siendo compleja, y como el propio cineasta dirá, “se muestra en toda su belleza, pero siempre en relación con los ricos” (Francia 243). El encuentro final del sacerdote con el dueño de los astilleros tiene lugar en el despacho de este, destacando las posiciones de cámara la excelente vista de la bahía (y, por supuesto, las grúas), perfecta muestra de su dominio sobre la misma (subrayada por el plano inicial de la secuencia, que muestra un cuadro consistente en la fotografía del mar rompiendo contra las rocas). Al contrario, si el tópico ya citado dice que en Valparaíso los pobres tienen las mejores vistas, Francia evita toda voluptuosidad visual al subir a los barrios más altos. La lección es clara: los pobres tendrán mejores vistas, pero las vistas no importan; los pobres ven un bonito mar, pero

manera sumamente expresiva: mero telón de fondo en sus primeras secuencias, que describen las internas zozobras que al sacerdote protagonista generan sus inquietudes sociales, acabará pasando a primer plano por su creciente importancia para la toma de conciencia de este; invirtiendo el habitual esquema por el cual el conflicto social concreto constituye el fondo informe sobre el que se desarrolla la historia de los agentes de la narración, el padre Jaime deviene auténtico agente precisamente por la vía de sumarse a lo que hasta entonces era el mero trasfondo de un conflicto intelectual y emocional²⁰. Aquí, consecuentemente, las grúas son el signo de una lucha laboral y el espacio portuario (ampliado como se dijo a las caletas de pescadores, pero también a las estaciones de transportes) comparece como lugar de mítines obreros y complots patronales.

Tierra adentro: el segundo puerto

Fuera ya del puerto como universo laboral, pero sin entrar aún del todo en el Barrio Puerto, conviene atender a aquellos que vienen por mar pero no son marineros, esto es: los pasajeros, los viajeros o turistas. La dimensión portuaria de una ciudad la convierte en ciudad de paso, y de hecho son más abundantes las ficciones porteñas protagonizadas por visitantes esporádicos que por habitantes de la ciudad²¹.

Las posibilidades son varias. En casos como el de *Tres noches de un sábado*, Valparaíso es escenario solo en tanto puerto, desapareciendo tan pronto se le

no son sus dueños. Esta clara conciencia de la diferencia entre ver y poseer, la estética y la política, es uno de los rasgos más sutiles que definen la excelencia de la obra de Francia.

²⁰ No menos importante es la evolución en la constitución social de ese fondo: primero el padre Jaime ve en ese mundo a víctimas (de la represión policial, por ejemplo), progresivamente empieza a entenderlos y tratarlos en tanto agente de lucha política, proceso en el que él mismo empieza a convertirse en agente, dueño de su propia vida.

²¹ Hay dos casos en que Valparaíso comparece por ser ciudad marítima, pero por vías peculiares: en *Amnesia*, donde el puerto (lluvioso, por añadidura), es el evidente contrario del desierto presentado en los flashbacks y en *Fuga*, por la importancia que el mar presenta en los delirios originarios del protagonista. Estos son dos casos singulares; otros, de causalidad más común, serán presentados a continuación.

abandona, mientras en *El último grumete* o *Les trois couronnes du matelot* presenta más aspectos, al ser los protagonistas originarios de la ciudad, con las consecuentes escenas familiares (o no tanto: valga la noción de *umheimlich* para la experiencia del marino ruicano). Ejemplo curioso del primer caso es *Sonrisas de Chile*, donde el propio José Bohr arriba al puerto concibiendo ahí mismo la película que veremos. Valparaíso comparece solo en tanto puerto durante la secuencia pre-genéricos sin retornar después, pero curiosamente esto quiere decir que encontramos en ella numerosos planos de los espacios, rincones, objetos y maquinarias cuya ausencia acusábamos hace unos párrafos: el barco de pasajeros, la rampa de descenso, el lugar de recogida, o por supuesto las grúas pero vistas ahora muy de cerca (incluso el único plano de tierra, vista del cerro Concepción con su ascensor, tiene a la maquinaria portuaria en primer término). Más singularmente todavía, Eugenio Retes acciona la claqueta sobre fondo de barco y grúa, tras lo cual los siguientes planos se ocupan de todo tipo de objetos y rincones del lugar, mostrando incluso varios de los créditos escritos sobre muros, cajas o sacos.

Bohr pertenecía a un mundo (y una clase social) en el que Chile era un país al que se entraba por barco, esto es: por Valparaíso²². Siendo el viaje por mar cosa rara sin embargo desde hace décadas, no es de sorprender que ese tipo de viajero apenas comparezca en el cine porteño, y por ello tampoco que el caso principal sea el de *María Graham*, caso raro también por la lejana época representada. Sarmiento sigue con detalle los recorridos de la célebre cronista inglesa, que incluyen Quintero y Santiago pero tienen por centro principal el de la ciudad-puerto en los albores de su época dorada. Siendo Graham una de las principales y más singulares cronistas de uno de los principales y más singulares periodos de Chile y del que era entonces no solo su puerto principal sino su puerto a secas, el filme de Sarmiento atiende a las diversas realidades de la ciudad en consonancia con la mirada de su

²² Claro está, también se salía: el intento de fuga clandestina por vía marítima determinará la breve estadía porteña de Pablo Neruda en *Neruda* (Pablo Larraín, 2016). En coherencia con el fracaso del plan, el puerto nunca es mostrado (aunque sí el mar como fondo, en las tomas que reúnen al poeta con la indigente).

protagonista²³, si bien, por supuesto, aquí Valparaíso es una construcción tan ficticia como la que en los 80 emprendiera Ruiz si bien con diferente objeto y métodos, pues es para solucionar el problema de la reconstrucción de época que Sarmiento toma como modelo el uso como fondo de dibujos y pinturas de la época empleado por Eric Rohmer en *L'anglaise et le duc* (2001)²⁴.

La figura del visitante empapa a Valparaíso, en verdad, más allá del puerto, los barcos o el mar. Películas tan variadas como *El Gran Circo Chamorro*, *Regreso al silencio*, *VI° A 1965* (Claudio di Girolamo, 1985), *Docteur Chance*, *B-Happy*, *Padre nuestro* (Rodrigo Sepúlveda Urzúa, 2006), *Pretendiendo*, *El brindis* (Shai Agosin, 2007), *Aftershock*, *Neruda*, *El nido del trauma* (Simón Poblete, 2017) o *De la noche a la mañana* presentan personajes de paso por la ciudad, con mayor o menor importancia relativa de la misma, e independiente del puerto mismo²⁵. Como *Valparaiso*, aunque sus turistas no vengan del mar, *Aftershock* aprovecha localizaciones vistosas de la localidad aunque lejos en este caso del color popular y con la intención de virar el espacio hacia lo grotesco y violento; también como *Valparaíso* aprovecha una base real: allí un caso criminal documentado por la prensa del momento, aquí el terremoto de 2010²⁶, dando lugar a una granguñolesca y ultraviolenta epopeya bien inusual entre el corpus de filmes porteños, pero que no deja de aprovechar elementos propios de la ciudad como los ascensores, la cárcel

²³ Aunque Sarmiento señalará que “me interesa sobre todo porque habla de los lugares de los que los historiadores no hablan, habla de pequeñas costumbres, de pequeños rituales (Cuneo y Pérez 193), también matiza que “su visión no era tan histórica” (Cuneo y Pérez 143) y era ante todo “una visión muy colonizadora” (Cuneo y Pérez 192).

²⁴ Muchas acuarelas empleadas, eso sí, son obra de la propia Graham (Cuneo y Pérez 142-143).

²⁵ A la inversa, las únicas ficciones que encontramos dedicadas a la vida de personas que viven en Valparaíso desde el principio hasta el final, son *Incendio*, las tres ficciones de Aldo Francia, *Amelia Lopes O'Neill*, *La luna en el espejo*, *La procesión*, *El fotógrafo*, *Zamora Express*, *La perla del puerto* (Rodrigo Cepeda, 2004), *Mejor no fumes* (Daniel Peralta, 2011), *Valparadise* (Juan Cortés Mancilla, 2012) y *Emma*. Se trata de 13 obras de un total de 42, y debe recordarse que tres de ellas son cortometrajes. Excluimos *Amnesia* por transcurrir en dos espacios distintos.

²⁶ Los terremotos tienen poca presencia en el cine porteño (no así los temblores). Las posibilidades cómicas implicadas en el distinto trato con los mismos de chilenos y extranjeros son aprovechadas por el filme de Ferrari, sobre todo en el gag donde, al grito de “¡terremoto!” exclamado por el despavorido protagonista, solo acude un perro... llamado Terremoto. En otro orden, incrementando con ello su dimensión documental, Claudio di Girolamo aprovecha, en *VI° A 1965* para registrar las visibles huellas del terremoto de marzo de 1985.

situada en el centro (aunque no funcionaba desde 1999), o el riesgo de maremoto (más bien dudoso, como exclama el operador del ascensor Reina Victoria en el guiño local más ocurente de la película).

Neruda, por su lado, también parte de un caso real, el año que el poeta pasó fugitivo y oculto por la persecución al Partido Comunista en el gobierno de González Videla hasta su fuga a inicios de 1949 pero, en consonancia con el carácter abiertamente imaginario de la cinta, aparte de dedicarle apenas unos breves minutos a su estancia en el puerto, sitúa la casa de acogida al otro extremo de la real: si Neruda se ocultó en el Cerro Lecheros, en subterráneo casi pegado al ascensor homónimo, la película le sitúa en Playa Ancha. Dada la importancia que la estadía porteña tuvo para el poeta, resulta curiosa su ínfima presencia en el film de Larraín, sobre todo porque el significante principal del puerto que va a convocar el cineasta es no otro que el de, nuevamente, la pobreza. Entre sus múltiples y más llamativas libertades, Larraín presenta a un clandestino que constantemente escapa de sus guaridas para pasear por la calle e incluso acudir a burdeles; siendo nocturnas estas fugas, en Valparaíso el poeta sale a pleno día y nada menos que a una muy transitada plaza Waddington; las espectaculares casonas de la zona, que por su buena conservación permiten una excelente ambientación de época²⁷, son bien distintas a las que se encontraban en Lecheros, más bien popular y proletario²⁸, pero en su paseo Neruda se encuentra con una mujer indigente, a la que abraza conmovido y acaba entregando su ostentosa chaqueta blanca. Es el momento que en mayor medida presenta al poeta conmovido por la pobreza del pueblo chileno, y más le extrae en consecuencia del moderado pero palpable cinismo con que le dibuja el guion. La confluencia entre esta pobreza extrema y el marco suntuoso de

²⁷ Sebastián Alarcón ya había aprovechado esta circunstancia para generar una doble temporalidad, antigua y moderna, en *El fotógrafo*. Respecto a la zona de Waddington, acoge también las casas familiares de *Amelia Lopes O'Neil* y *El nido del trauma*, en ambas ocasiones con motivación decadentista y omnipresencia de la muerte.

²⁸ De hecho, con un sanatorio mental como parada intermedia, el atormentado protagonista de *Fuga* viaja de las más altas esferas santiaguinas a la más radical indigencia en (aquí sí) el Cerro Lecheros. La confluencia mar/pobreza, como creemos ya haber establecido, tiene a Valparaíso como resultante obligatoria, y en esa calidad comparece tanto aquí como en *Neruda*.

las lujosas casas del entorno de Waddington se hace eco de la confluencia, inaugurada por los filmes de Ivens y Francia, entre la pobreza como nuevo gran significativo porteño y la arquitectura de la alta burguesía comercial inglesa que aún mantenía el puerto como su casa en los tiempos de la fuga nerudiana.

La figura del viaje comparece también, y de original manera, en la singular *VI° A 1965*. El jubilado profesor liceano protagonista viaja a Valparaíso en vez de a Francia para localizar a la esposa de un antiguo alumno secuestrado, resultando la ciudad sustituto y contrario de un destino turístico; contrario por las motivaciones del viaje, pero sustituto porque sus recorridos no dejarán de ser algo lúdicos y hasta placenteros, incluyendo incluso la compra de regalos pretendidamente europeos para engañar a su familia sobre su estadía final. Esta irónica dimensión (y sin obviar la muy reseñable ligereza, incluso abierta comicidad ocasional de la narración), justifica doblemente tanto el uso de localizaciones típicas como la constante presencia del mar, visible ya desde las ventanas de la casa del alumno que ayuda en la búsqueda, ya desde los paseos o terrazas de restaurantes costeros que también visitará décadas después el mucho más confuso protagonista de *De la noche a la mañana*, aunque muy coherentemente, cuando un millonario amigo le cite para una monumental cena, lo hará en Viña del Mar, su feudo evidente. La película de Ferrari da la impresión de poder haber transcurrido en cualquier ciudad puesto que su protagonista posee tal nivel de incapacidad, de confusión y falta de destreza vital, que Valparaíso deviene más amplificador que agente de perturbaciones, pero esta falta de protagonismo, al contrario que en *Cabo de hornos* si concordamos con la denuncia de Chaskel, no va en detrimento del hallazgo, de la atención, de la existencia de la urbe. Por ello, supone un caso inusual: muestra rincones muy diversos en consonancia con la nombrada tónica de filmar la mayor cantidad de lugares posibles, pero siempre estableciendo al protagonista como centro de la puesta en escena, haciendo del encontronazo más que del encuentro su motivo narrativo fundamental, y colocando así en sordina, cuando no en abierto fueracampo, todo aquello que no sea la perplejidad e inutilidad del protagonista (y esto incluye incluso la indefinición de los por ello desestabilizadores secundarios,

como la profesora encarnada por Manuela Martelli). En una de las ocasiones más llamativas, la de la salida en barco a la bahía, Ferrari no nos muestra ni el barco ni apenas a su dueño, y no busca aprovechamiento alguno del marco visual. Si Valparaíso tiende a ser tratada como protagonista, pero en el fondo esto es mera apariencia generada por la multiplicación de localizaciones y emplazamientos de cámara (abiertos al mar o las posibilidades compositivas posibilitadas por la verticalidad de los cerros), Ferrari la explora con interés, pero sin perder la conciencia de que su personaje está perdido en sí mismo, logrando que Valparaíso devenga por esta vía un excelente co-protagonista²⁹.

Padre nuestro resulta otro ejemplo de visitante momentáneo, y a la vez de ese otro, segundo puerto, que nos restaba por convocar. En la película de Rodrigo Sepúlveda, el hombre seguro de su muerte quiere morir junto a su familia en la playa de Quintero, pero no sin antes disfrutar una última noche de la bohemia porteña. Se convocan así, además de sus calles, locales míticos como La Playa y hasta Los Siete Espejos, uno de los burdeles más legendarios de la ciudad, por demás inexistente desde hacía décadas. La dimensión prostibularia de la ciudad y del Barrio Puerto en particular ha sido uno de los mitos urbanos que más se ha extendido sobre el Valparaíso bohemio y popular, lo que ha sido profusamente retratado en la narrativa porteña pues, como señala Lastarria, “es imposible establecer la cantidad de prostíbulos del sector, ya que además de los conocidos e identificados, hubo muchos más que hoy no se recuerdan” (Lastarria 130).

En Valparaíso, el Barrio Puerto no es poco: más allá de ser el clásico barrio chino o rojo de tantas ciudades-puerto, fue como ya se señaló el primer emplazamiento de la ciudad, él recibió pues primeramente el nombre de Valparaíso, y cuando esta se amplió hasta alcanzar las dimensiones actuales, siguió siendo conocida en todo el mundo por ese barrio seminal en todos los sentidos, una frontera

²⁹ Otro ejemplo donde la concentración en el punto de vista protagónico roba atención a la ciudad se encuentra en *Mejor no fumes*, donde la imagen de esta es negada por la depresión del protagonista. Un ejemplo: si bien desde su ventana se divisa una amplia vista de los cerros porteños, está siempre estará fuera de foco.

porteña donde “todavía es posible encontrar [...] sujetos que mantienen un sistema de valores, de representaciones simbólicas y de imágenes colectivas que reflejan esta forma de ser popular” (Chandía 157).

Ese periodo y universo, que precisaría para su representación de una consecuente ambientación, apenas es recogido por el cine, en consonancia con la escasez de ficciones de época y señalada dominante de riqueza. Según las crónicas, *Encrucijada* (1947), primer largometraje de Patricio Kaulen, se desarrollaba “en los barrios bajos de Valparaíso y en ella aparecen lobos de mar, filósofos de esquina, tabernas llenas de humo, mujeres pintarrajeadas con rouge barato y marineros tambaleándose como barcos a la deriva” (Valenzuela 62). Pese a su argumento, *Cabo de hornos* presenta una sola secuencia en un local que debemos considerar de mala reputación pero que en el fondo resulta indistinguible de tantas posadas y tabernas del cine de entonces, chileno, mexicano, español o incluso hollywoodiense. La película de Ivens presentará por su parte la única filmación existente de Los Siete Espejos junto a otra del mítico Roland Bar, y será a partir de *Valparaíso, mi amor* que el mundo propiamente bohemio empiece a ser representado, aunque no van a abundar los ejemplos³⁰. En el filme de Aldo Francia, encontramos apenas una secuencia en el célebre Yako Bar, donde ciertamente se describe la atmósfera festiva, jovial y libertina, pero destacando sobre todo la dimensión criminal, donde veremos a una niña de 11 años dar su paso definitivo a la prostitución³¹, a otro niño en la delincuencia más organizada, y por supuesto no faltará el preceptivo asesinato con arma blanca, también presente en la incursión bohemia de Ivens.

Ya en la dictadura, el mundo bohemio del Barrio Puerto será en *Consuelo* signo de algo más que una decadencia económica. El pasado juvenil previo al Golpe

³⁰ Las que podrían considerarse dos grandes películas chilenas sobre la bohemia, *Tres tristes tigres* y *Nadie dijo nada* (1968 y 1971 respectivamente, ambas de Raúl Ruiz), están ambientadas en Santiago, como el *striptease* de *Morir un poco* (Cortínez y Engelbert 213). No hay equivalentes porteños a este nivel, pese a que “bohemia” y “Valparaíso” sean significantes bien próximos en el imaginario chileno.

³¹ Si la edad parece excesivamente temprana, la realidad es más terrible, pues Francia tomó base en la prostitución de una niña de ocho años de edad (Francia 207).

está signado por la playa, el mar y el Sol; la realidad posterior, por un siniestro universo nocturno, como la *boîte* donde el protagonista, recién retornado de su exilio político en Suecia, descubre a su amor de juventud convertida en artista de *striptease*, o el Roland Bar en el que, tras una emotiva conversación con la prostituta con quien perdió la virginidad, esta le ofrece los servicios de su hija de 12 años³².

La identificación entre la celebración de la vida y la vida nocturna sí se encontrará en *Padre nuestro*, cuyo protagonista moribundo acude a un puerto ya en verdad desaparecido. Su visita es elegíaca, y así La Playa y el Siete Espejos lucen vacío el primero y con más trabajadoras que clientes el segundo³³, marcando la amistad ambos espacios: el dependiente del primero resulta ser compañero del liceo y la dueña del segundo, interpretada por Gloria Münchmeyer, protagoniza uno de los pasajes más emotivos de la obra, siendo la llegada del hijo mayor la que introduce los malos modos, la falta de respeto, la vulgaridad.

En el fondo, la bohemia apenas pudo ser retratada en directo, lo que hace doblemente importantes los registros de Ivens y Francia, pese a su carácter meramente testimonial, anecdótico y crítico. “Fenómeno socio-cultural caracterizado por la transversalidad de sus actores” (León Cáceres, *Bohemia* 27), la bohemia tiene su apogeo en la década que va de 1959 hasta el Golpe de Estado de 1973, pero podemos retrotraer su existencia hasta finales de los 20 (León Cáceres, *Bohemia* 29). Como vimos, sin embargo, hasta el documental de Ivens solo *Cabo de hornos* presta atención, siquiera tímida, al universo portuario en su aspecto más alejado de las buenas costumbres (tabernas y prostitución en este caso). La dictadura acabó destruyendo casi por completo la vida nocturna y el desarrollo económico de Valparaíso hizo el resto. Cuando el cine chileno vuelva a mirar su presente, no será la bohemia, porteña o de donde sea, tema de su interés, aunque

³² La prostitución, callejera en este caso, comparece en *B-Happy* pero no vinculada al puerto sino a la subida Cumming, por razón que se nos escapa.

³³ De remate, como señalamos el Siete Espejos ya no existía y aunque La Playa sí, se utilizó como localización el no menos célebre Liberty. El La Playa real comparece en, al menos, *La procesión* y *Pretendiendo*.

algún eco puede encontrarse en la importancia del arte, la música urbana y la transgresión social en *Ema*. La ubicuidad de las localizaciones sigue siendo la norma³⁴ así como el uso de ascensores, casas patrimoniales y vistas de la bahía desde el mirador Barón y del puerto y sus grúas desde 21 de Mayo, con el añadido de la población Márquez, centro de la actividad reggetonera de las protagonistas localizado en el Barrio Puerto, en la quebrada entre dos de sus cerros históricos, Arrayán y Santo Domingo. Pero la bohemia ya no es el significante a convocar: ahora se trata del mundo del baile, del arte, de la juventud de vitalidad derrochante que, además, se hace muy a gusto las fiestas (y orgías) en casa. Aunque Ema y sus amigas abandonen el baile educado del coreógrafo maduro en favor de la sexualidad de la “música urbana”, el universo inter-clasista y plural que siempre fue el de la bohemia ya no existe, reconvertido en un universo paralelo habitado por seres jóvenes y bellos ante cuya arrogancia nada parece tener el más mínimo poder. *Ema* es quizás el mejor ejemplo tanto de la transformación social de la bohemia portuaria vía el empuje del universo social universitario y el turismo cultural, como de la desaparición del puerto de las vidas de sus habitantes, desplazado a la categoría de distintivo fondo visual; en este sentido, es interesante que por primera vez en mucho tiempo una película ambientada en Valparaíso movilice (pero como simple metáfora) otro de sus más famosos significantes: el fuego, los incendios, y los bomberos³⁵.

³⁴ Aunque acompañada por la norma no escrita de nunca filmar por encima de la cota cien, es decir el trazado del Camino Cintura que recorre uniformemente los cerros a la cota uniforme de cien metros, y que solo Aldo Francia incumplió sistemáticamente en la primera secuencia de *Valparaíso, mi amor* y por la importancia de Puertas Negras en *Ya no basta con rezar* (no hemos conseguido precisar la localización del “Cerro Negro” de *Morir un poco*). Algunas vistas elevadas se encuentran en largometrajes como *Cabo de hornos* y *Valparaíso*, pero solo a modo de vistas breves (con más relevancia en el segundo caso por ser el plano de cierre). Un caso curioso lo ofrece la estupefaciente incursión a “la punta del cerro” en *Zamora Express*, donde lo de menos son las vistas, reducidas a lejanos puntitos luminosos, por ser nocturna la escena, y una espesa niebla en la mañana siguiente.

³⁵ Debe recordarse el caso de *Incendio*, protagonizada por un bombero del puerto (pero al que conocemos salvando a la protagonista femenina de perecer ahogada), y que en ese sentido también participa de la identificación de la ciudad con esta profesión. Por lo visto, la pérdida (de hecho, quemada) *Alma chilena* incluía también un incendio (Valenzuela 24) y, por supuesto, hay que recordar que “la primera realización cinematográfica de la que se tiene conocimiento y testimonio

Conviene apuntar que la bohemia de Ivens y Francia, como la de Sepúlveda, carece casi por completo de dimensión artística. Es una bohemia de prostitutas, criminales y juerguistas, donde pintores y poetas no comparecen, como mucho algún músico³⁶. Sería sin embargo parcialmente equivocado postular algo del orden de la sustracción: si algo caracteriza al universo definido como bohemio es la conversión del arte en vida y la vida en arte. En *Amelia Lopes O'Neil* Sarmiento retrata un universo nocturno seductor y mágico, habitado por seres solitarios, atormentados, malvados o cínicos, y tanto más pregnante por ello. El único artista *stricto sensu* es un mago a la par que ladrón (y narrador de toda la película), y tal vez cabría sumarle una niña que quema cabezas de muñecas, pero la bohemia es en el fondo aquí el universo de las personas que hacen de su vida su obra de arte, y su protagonista es el mejor ejemplo, como da fe que su historia se cuente en flashbacks mientras es narrada a un émulo de Joaquín Edwards Bello, y que quizás nunca haya sucedido (ni ella, ni su narrador ni su destinatario, sea este quien sea). Es por eso que el filme de Sarmiento resulta la mayor exploración que pueda encontrarse en el campo cinematográfico de Valparaíso como espacio mítico, lógicamente ambientado entonces en la época donde gloria y decadencia incipiente convivían, época también de la última generación que creyó en los mitos románticos y no manchaba de ironía al melodrama porque ni siquiera existía tal palabra. Lo que importa, dirá Sarmiento, es “el tránsito de los hechos a la leyenda” (Cuneo y Pérez 182), del suceso a la creación, de la vida al arte. La primera muestra de este tránsito será el de la mansión de Playa Ancha al mundo bohemio, y será solo el primero de una Amelia convertida en caminante exhaustiva del variado universo porteño. La típica multiplicidad de localizaciones adquiere el contorno de una visión precisa, y

es el registro de *Un ejercicio general de bombas*, que reúne a 11 bombas de Valparaíso en la Plaza Sotomayor” (Valenzuela 18), realizada y estrenada por la American Biograph en 1902.

³⁶ La presencia más destacada de un músico en el cine de Aldo Francia no se da en el mundo bohemio; se trata del mítico Gitano Rodríguez, que en *Ya no basta con rezar* canta en los astilleros en huelga y ayuda después a construir la iglesia de Puertas Negras, tocar en misa y asistir a los huelguistas. El Gitano constituye en este sentido uno de los personajes privilegiados en el vínculo entre religión y lucha social que plasma la película.

Amelia conecta en sus paseos y derivas los oscuros locales y escalas del puerto con el mar rompiente y los amantes suicidas de la legendaria Piedra Feliz, las suntuosas casonas coloniales, las galerías comerciales de calle Condell e incluso la cárcel del centro. El excéntrico romanticismo declinado por la obra acaba arrojándose a un territorio abiertamente ficcional, imaginario, empapado de tipos y mitos porteños, cuya tenue nostalgia sintoniza con no otra cosa que el auténtico objeto del enamoramiento de Amelia: la muerte.

Tal vez, se pueda encontrar un interesante punto medio en *La procesión*, un cortometraje que, adaptando un cuento del brasileño Jorge Amado, constituye una evidente defensa y celebración de la bohemia porteña, con clara igualdad entre artistas, borrachos, prostitutas y renegados³⁷, con un vago aroma legendario generado ya desde los inspirados flashbacks de sus primeras secuencias, donde se explora el poso fantasmal, perturbador, dejado por el *pater familias* fugado de la familia respetable al universo de los poetas y los curados, marcado por excéntricas y un tanto irreales figuras surgidas de todo tipo de rincones para sumarse al séquito final, y también retratado en un antológico duelo de payadores en un repleto bar La Playa entre el protagonista y un poeta popular del puerto, Carlos Muñoz “el Diantre”, índice este de que acaso se trata aquí de una bohemia que se retrata (y celebra) a sí misma. Por todo ello, aquí la elegía no es tal, antes bien un canto en directo al presente del puerto en 1995 por parte de sus mismos habitantes. Un equivalente posterior, *Valparadise*, largometraje cuyo registro manifiestamente aficionado es tema de su argumento, muestra un universo vinculado al arte y la cultura, donde comparecen el alcohol y la fiesta, incluso los encontronazos nocturnos y hasta las persecuciones policiales, pero el rango se limita a tres amigos que parecen desvinculados de cualquier otro campo social. *Ema*, en este sentido, saliendo de las discotecas de *Aftershock* e incluso los bares de *Valparadise* y *Mejor no fumes*, efectúa su propuesta de afirmación del entorno urbano acaso más

³⁷ Una prostituta es también central en *La perla del puerto*, otro cortometraje independiente que hace protagonista el espacio en torno a la plaza Echaurren y al sexo núcleo de la narración, no quedando en off como es norma en las películas consultadas. Otro local mítico del Puerto, el Flamingo Rose, queda registrado en sus imágenes.

exitosamente que con la rutinaria retórica de sus parlamentos (y bailes), y devuelve a la ciudad una dimensión irreal, fantástica, que no comparecía desde la infravalorada *El fotógrafo* y que tiene en su eje esa vinculación entre arte y vida, realidad y metáfora que define supremamente el *élan* bohemio.

A modo de conclusión

Al examinar la representación cinematográfica de unos espacios determinados, más aún: de una ciudad, es fácil generar una divagación informe. Este escrito ha acotado por ello con precisión las diversas acepciones y posibilidades de los distintos significantes vinculados al puerto, en general, y al puerto de Valparaíso en particular. Ha buscado abarcar la mayor cantidad posible de películas de ficción e interrogarlas sin tener en cuenta preguntas sobre la calidad o sentido global de las mismas, salvo en los casos en que estos aspectos guarden relación con la dimensión interrogada. La comprensión de los filmes, o producción de significados referenciales o explícitos como la define Bordwell (24-25), no ha sido preocupación de este artículo, abierto en todo a las dimensiones implícitas, y quizá hasta sintomáticas, pero en el fondo a una producción de significados que podríamos denominar *asociativa*: puesta en contacto de las obras con contextos y planteamientos históricos, espaciales o teóricos ajenos al de su producción o significación explícita, productora de significados con un valor de verdad relativo (a las preguntas realizadas, no a la película fuente), no se trata en consecuencia tanto de hablar *de* la obra cuanto *desde* ella, *gracias a* o incluso *a pesar de* ella en ocasiones. Nuestro respeto por las obras debe medirse entonces en la fidelidad rigurosa y estricta a su textualidad, la realidad última de su materialidad filmica, pero sin concederle menos al otro término del encuentro planteado: la ciudad de Valparaíso en tanto puerto. Sin duda, creemos que el camino ha dado lugar a no escasas afirmaciones sobre algunos filmes dotadas de un amplio grado de verdad, pero también que la pregunta tan localizada que hemos proyectado sobre ellos los

abren a posibilidades insospechadas, unas veces beneficiosas y otras, puede ser, injustas.

El objetivo no era obtener una idea precisa del retrato que el cine filmado en Valparaíso ofrece del puerto pues, si se quiere, una hipótesis era que no hay tal, cosa predecible dados los variados orígenes y épocas de las obras estudiadas, o dicho de otro modo, que la categoría “cine filmado en Valparaíso” es en no pequeña medida imaginaria, aunque englobe filmes y espacios realmente existentes. Pese a ello no resulta difícil, como pretendemos haber (de)mostrado, afirmar las dominantes de riqueza y prosperidad en las no muy numerosas representaciones de la ciudad-puerto que se encuentran hasta los años 60, y la inversa de la pobreza y decadencia desde entonces, igual que resulta posible proponer una nueva dominante turística en el presente siglo, para lo que el puerto en cualquiera de sus dos acepciones resulta completamente irrelevante y que en consecuencia ha quedado parcialmente ajena a nuestro estudio. Resultado predecible por otro lado era la falta de atención a la problemática laboral de los trabajadores portuarios, pues como se ha dicho el déficit en la representación de la clase obrera es constante a lo largo de la historia del cine, como denuncian entre otros el Harun Farocki de *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995) o el Thom Andersen de *Los Angeles plays itself* (2003), documental este que ha influido no poco sobre el presente trabajo en objeto, forma, método e incluso, ocasionalmente, retórica. Como allí, las obras devienen secundarias respecto al objeto con el que se las mide: Valparaíso en tanto puerto. No se trata tanto de preguntarse cómo el cine mira a una ciudad concreta, sino cómo la ciudad se mira en ese cine, cómo se ve reflejada en él. Una lección mayor del documental de Andersen, que cristaliza muchos trabajos y pensamientos previos de Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Claude Lanzmann, James Benning, John Gianvito o Pedro Costa, es que el cine, siempre que registra en sus imágenes una parcela de realidad determinada, contrae una ineludible responsabilidad ante ella. En este trabajo no hemos pretendido otra cosa que hacernos partícipes de esta exigencia.



Un descubrimiento algo mayor ha sido advertir las escasas representaciones de la celeberrima bohemia porteña, o el universo cuando menos del legendario Barrio Puerto. Sin embargo, para graficar esta percepción se puede citar a Chandía en relación con la representación de Valparaíso en las décadas del 70-80:

Porque para un sistema como el que aquí se impuso, tan inhumano, tan antipopular; tan sesgado y conservador; un sistema que mató y cuando no torturó a miles de chilenos; para un sistema como este, decimos, resultaba no menos que inconcebible, inaceptable, incomprensible, incluso, una alegría y un fervor popular. (Chandía 202)³⁸

Barruntamos entonces que, de haberse dado las condiciones políticas adecuadas, esto es, no haber existido en Chile una dictadura con catorce años de toque de queda, los ejemplos de los citados largometrajes bohemios de Ruiz, o la pequeña secuencia en el Yako Bar de Francia habrían sido replicados por más películas, inevitablemente atentas al presente de su país en tiempos en que solo la represión mantuvo a raya una vida nocturna que vivía momentos álgidos en casi todo el planeta. En todo caso, es una hipótesis vana, banal, contrafáctica y por ende indemostrable.

Una regla general sí podría extraerse del conjunto de películas consultadas: las películas rodadas en Valparaíso tienden a aprovechar el mar, la verticalidad, la riqueza visual fruto de la convivencia de planos verticales y horizontales, las fachadas encuadrando fragmentos de mar o cerros, etc. La brillantez visual exhaustivamente explorada por Ivens en su cortometraje ha sido replicada por casi todos los cineastas posteriores, con contadas y matizadas excepciones. El puerto juega un papel en tanto escenario ineludible en las tomas generales de la ciudad,

³⁸ Señala el mismo autor: “El gobierno militar con su *toque de queda*, con sus ametralladoras, con sus bototos sitiando las calles, violando a las *putas*, haciendo desaparecer a los *choros*, maltratando como bestias a nuestros *maricones*, dividiendo a su gente, espantando a los clientes; terminó al cabo con la fiesta” (Chandía 201).

agradecida en tanto parece dejarse ver entera de un golpe, impresión falsa que solo Aldo Francia ha sabido, relativamente, cuestionar. El puerto es el mar, las grúas y la presencia de marinos, el elemento que de la ciudad más determinante resulta en las ficciones consultadas. Por el contrario, la bohemia resulta elemento generalmente secundario, como en *Valparaíso, mi amor* o *Consuelo*, lo que no quita que resulte determinante de la presencia de la ciudad en la película, como sucede con *Padre nuestro*, incluso de su elección como escenario único en *La procesión*, *La perla del puerto* o *Ema*; a la inversa, el interés por este universo determina la elección del relato de Jorge Amado para su adaptación en el cortometraje de Carramiñana, literalmente la única película bohemia porteña. Cerca queda *Amelia Lopes O'Neill*, pero en ella la bohemia es uno de los puntos ciertamente centrales, pero no único, de su mapa mitológico (valiera incluso decir psico o mítico-geográfico) de la ciudad, suerte de triángulo narrativo-simbólico-porteño trazando el fondo legendario sobre el que se afirma la ficción: la Piedra Feliz, las casonas lujosas y venidas a menos de Playa Ancha, y el Barrio Puerto, “suerte de compendio de la cultura local” (Abarca 143).

Tienta pensar que la ausencia de la bohemia se corresponde con la de los obreros y los pobres, no en vano habitantes estos últimos hoy predominantes de la plaza Echaurren, primera de la ciudad y centro neurálgico del Barrio Puerto, lugar en el cual la fiesta “al ser uno de los elementos donde se construye y reconstruye a diario el sujeto popular, reivindica el cuerpo” (Chandía 192). Si Andersen se quejaba de lo poco que el cine había, pese a las apariencias, explorado Los Ángeles, resulta más sorprendente observar cómo casi todo el cine porteño recalca en los mismos cerros, vistas y localizaciones, con protagonismo habitual de sus visitantes. Si hablando de las grúas señalábamos la escasa relación de Valparaíso con su puerto, resulta más sorprendente observar la ausencia de casas pobres o modestas, de ventanas bloqueadas por quebradas, casas vecinas o molestas torres de 18 pisos, de jaurías de perros o micros. En general, se diría que el cine rodado en Valparaíso tiende a no atender mucho a uno de sus elementos más lógicamente habituales: sus habitantes.



Bibliografía

- Abarca Lobos, Claudio. *Valparaíso, más allá de la postal: 50 años de cine chileno, 1960-2010*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2011.
- Bordwell, David. *El significado del filme*. Paidós, 1995.
- Candia, Alexis y Lucía Guerra. “A cuarenta grados de acuario: La catástrofe permanente en el imaginario urbano de Valparaíso”. *Anales de Literatura Chilena*, nº 30, 2018, pp. 97-112.
- Cavallo, Ascanio et al. *Huérfanos y perdidos: El cine chileno de la transición*. Grupo Grijalbo-Mondadori, 1999.
- Chandía, Marco. *La cuadra. Pasión, vino y se fue...: Cultura popular, habitar y memoria histórica en el Barrio Puerto de Valparaíso*. RIL, 2013.
- Chaskel, Pedro. “Comentando películas. Cabo de Hornos”. *Séptimo Arte*, nº 2, 1956. *Cinechile*, <https://cinechile.cl/archivos/archivos-de-prensa/comentando-peliculas-cabo-de-hornos/>.
- Ley 19542: Moderniza el sector portuario estatal*. Ministerio de Transportes y Telecomunicaciones, Subsecretaría de Transportes, 1997, <https://bcn.cl/2faje>.
- Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Cuneo, Bruno y Fernando Pérez V. (editores). *Una mirada oblicua: El cine de Valeria Sarmiento*. Universidad Alberto Hurtado, 2021.
- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas en Aby Warburg*. Abada, 2009.
- Francia Boido, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Universidad de Valparaíso, 2002.
- Gruzinski, Serge. *Le quatre parties du monde: Histoire d'une mondialisation*. Editions de La Martinière, 2004.
- Harris Bucher, Gilberto. *Emigrantes e Inmigrantes en Chile, 1810-1915: Todo revisitado y todo recargado*. Puntángeles, 2012.
- Lastarria H., Carlos. *Barrio Puerto: De los orígenes a la bohemia en Valparaíso*. Narrativa Punto Aparte, 2006.
- León Cáceres, Samuel. *La Bohemia de Medio Siglo: La noche porteña 1959-1969*. Biosfera Ediciones, 2018.
- _____. *Valparaíso sobre rieles: El ferrocarril, los tranvías y los 30 ascensores*. 2ª ed., Valparaisología, 2015.
- Martland, Samuel. *Construir Valparaíso: Tecnología, municipalidad y Estado, 1820-1920*. DIBAM, 2017.



- Nordenflycht, Adolfo de. “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*, n° 45, 2009, pp.154-166.
- Olivares Basualto, Nelson. *Valparaíso: Estudio del proceso de poblamiento de sus quebradas y cerros, 1536-1900*. 2ª ed., Grafía Ediciones, 2020.
- Osterhammel, Jürgen. *La transformación del mundo: Una historia global del siglo XIX*. Crítica, 2015.
- Panizza, Tiziana. *Joris Ivens en Chile: El documental entre la poesía y la crítica*. Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Pérez de Arce A., Rodrigo. *Valparaíso: Un balcón urbano*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2019.
- Raíces del puerto de San Antonio*. Agrupación Raíces del Puerto. 2ª ed., 2013.
- Rojas Castro, Braulio. “Reseña de *El día que me quieras*, por Osvaldo Rodríguez Musso”. *Catedral Tomada*, vol. 5, n° 8, 2017, pp. 217-224.
- _____. y Patricio Landaeta Mardones. “La dimensión transoceánica de la modernidad: perspectivas epistemológicas para una praxis descolonizadora”. *Valparaíso Transcultural y Transoceánico*, editado por Montserrat Polanco y Patricio Landaeta, Editorial Puntangeles, 2022, pp. 9-16.
- Schoots, Hans. *Living dangerously: A biography of Joris Ivens*. Amsterdam University Press, 2000.
- Subrahmanyam, Sanjay. “Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia”. *Modern Asian Studies*, vol. 31, n° 3, 1997, pp. 735-762.
- Valenzuela González, Poldy. *Apuntes del cine porteño*. Edición del Gobierno Regional de Valparaíso, 2003.
- Véliz, Claudio. *Historia de la Marina Mercante de Chile*. Ediciones Universidad de Chile, 1961.
- Wallerstein, Immanuel. *The Modern Worldsystem I. Capitalist Agriculture and the Origins of the European*. University of California Press, 2011.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.