



UNIVERSIDAD DE CHILE

Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Psicología

**Entre representaciones sobre las infancias: dos
coordenadas a través de la cinematografía Chilena.
Sobre los casos “Valparaíso, mi amor” (1969) y
“Machuca” (2004)**

Memoria para optar al título de psicólogo

Autor:

Kevin Luis Zamora Araya

Profesor Patrocinante:

Esteban Radiszcz

Agosto, 2022

SANTIAGO DE CHILE

Agradecimientos

A Alondra, compañera de mis días, quien de manera inagotable se ha transformado en mi maestra.

A mi madre Giovanna y a mi padre Sergio, quienes pese a toda dificultad pudieron darme educación.

A Benjita, Joaquito, Isi y Patito, por no permitirme dejar atrás a la infancia.

A la Universidad de Chile, mi estimada alma máter.

A Esteban, por enseñarme los primeros compases para hacerme una pregunta.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Resumen	1
2. Abstract.....	2
3. Introducción	3
4. Sobre representaciones sociales y discurso.....	6
5. Breve recorrido ante la conformación de las infancias.....	9
6. El giro audiovisual de las sociedades pos literarias	16
6.1 El cine Latinoamericano y su desenvolvimiento	17
6.2 El Nuevo Cine Chileno	19
6.3 Golpe de estado y lo que vino	21
6.4 En el “retorno”	23
7. Introduciendo al primero de los filmes: “Valparaíso mi amor” (1969).....	24
8. Y al segundo: “Machuca” (2004).....	26
9. Paradigma metodológico	27
9.1 Pregunta de investigación	34
9.2 Objetivos	34
9.3 Hipótesis	35
10. Unidad de análisis del film “Valparaíso, mi amor” (Aldo Francia, 1969)	36
11. Unidad de análisis del film “Machuca” (Andrés Wood, 2004)	48
12. Interpretaciones ajenas sobre la representación social de la infancia en ambos filmes	59
13. Conclusiones.....	61
14. Referencias bibliográficas.....	68

1. Resumen

La presente memoria propone un estudio y exploración de las representaciones sociales que sobre la infancia posibilitan las cintas Chilenas "Valparaíso, mi amor" (Aldo Francia, 1969) y "Machuca" (Andrés Wood, 2004), tomando en consideración tanto su contexto de enunciación como el entramado discursivo del que se hace parte. Persigue evidenciar las representaciones sobre la infancia presentes en ambos filmes mediante un análisis interno así como también de sus condiciones de producción, lo cual permitirá interpretaciones en relación con los motivos por los cuales hacen uso de estas representaciones. Mediante una extensa revisión literaria, atravesando conceptos tales como discurso, representación social; pero también transitando los contextos sociales, políticos y culturales de producción; y analizando tanto los filmes como aquello que le rodea, se desprende que tanto Aldo Francia como Andrés Wood guardan razones importantes para hacer uso de las representaciones sociales de la infancia plasmadas en sus obras. El primero para denunciar las condiciones de la infancia empobrecida, vagabunda, marginal, destacándose una representación social de la infancia víctima allegada a sus condiciones; el segundo haciendo uso de una representación asociada a la inocencia y pureza para acentuar una mirada sobre la dictadura que fuese aceptable para la ciudadanía.

Palabras clave: representaciones sociales, discurso, infancia, chile, largometrajes, ficción, nuevo cine chileno, años 60', dictadura, retorno a la democracia, años 2000, aldo francia, andrés wood.

2. Abstract

This research proposes a study and exploration of the social representations of childhood in the Chilean films "Valparaíso, mi amor" (Aldo Francia, 1969) and "Machuca" (Andrés Wood, 2004), taking into consideration their context of enunciation and the discursive framework of which they are part. The intention is to show the representations of childhood contained in both films through an internal analysis, as well as their conditions of production, which will allow us to make interpretations in relation to the reasons why these representations are used. Through an extensive literary review, including concepts such as discourse, social representation; but also going through the social, political and cultural contexts of production; and analyzing both films and their context, it can be seen that both Aldo Francia and Andrés Wood have important reasons to make use of the social representations of childhood expressed in their works. The first one to denounce the conditions of impoverished, homeless and marginalized childhood, highlighting a social representation of victimized childhood close to their conditions; the second one making use of a representation associated with innocence and purity to emphasize a view of the dictatorship that would be acceptable to the citizenry.

Keywords: social representations, discourse, childhood, chile, feature films, fiction, new chilean cinema, 1960's, dictatorship, return to democracy, 2000's, aldo francia, andrés wood.

3. Introducción

A la infancia, a través del tiempo y de una manera u otra, se le ha hecho objeto predilecto de innumerables representaciones las que han tenido sus propias consecuencias (en su sentido más lato). De alguna manera se ha transformado en un receptáculo facilitado por un concepto antiguo que les nomina como quienes carecen de voz propia. En este sentido aún hoy existe aquél trabajo sobre las infancias, delatándole como una creación que, además de indeterminada, es incesante, pues toma un carácter móvil y fluido respecto a la sociedad y momento en que se sitúa. Tal como veremos: de forma muy probable en un tiempo más consideremos aberrantes ciertas representaciones que hoy nos hacemos sobre las infancias y que las asumimos en el hoy como idílicas.

La circulación de aquella actividad es probable ser hallada en diferentes textos, tal como iluminó tempranamente Ariès al explorar la representabilidad iconográfica del medioevo, y pueden por lo tanto sostener distintas formas. Es posible encontrarse (en nuestras sociedades pos literarias), por ejemplo, en un filme. En el actual caso son dos pertenecientes a la cinematografía nacional, los que fueron escogidos a razón de su contexto de producción enunciativa en el cual se suscita un interés por representar a la infancia, a la vez por la separación existente entre uno y otro llegándose a considerar por el presente trabajo como paradigmáticos. Uno es “Valparaíso, mi amor” (Aldo Francia, 1969). El otro es “Machuca” (Andrés Wood, 2004). El primero ubicado en un contexto altamente politizado, donde las problemáticas sociales eran ineludibles. El segundo, en un retorno excesivamente paulatino hacia la democracia tras un duro y violento régimen militar. Ambos ubican a la infancia como centro representacional por una razón u otra, manteniendo una relación con la sociedad que les vio erigirse. La presente memoria pretende explorarles y examinarles puesto que trata de responder a la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las representaciones sociales que en torno a la infancia erigen las obras cinematográficas chilenas “Valparaíso, mi amor” (1969) y “Machuca” (2004)?

Para ello hace uso de distintos bagajes teóricos y metodológicos los cuales son orientados con el objetivo de identificar las representaciones sociales que sobre la infancia establecen los filmes “Valparaíso, mi amor” (1969) y “Machuca” (2004) a partir tanto de su análisis interno como de la consideración a sus contextos sociales, políticos y culturales de producción, pues estas relaciones discursivas y los textos que como producto obtienen no se pueden definir por fuera de las relaciones que lo constituyen. De esta manera en un primer momento se describirán y comprenderán los contextos sociales, políticos y culturales circundantes a las películas objeto de estudio; las posiciones enunciativas de Aldo Francia y Andrés Wood al contexto de sus producciones, es decir, sobre quienes recae la mayor injerencia creativa; se analizarán los filmes mencionados a partir de la propuesta de Gómez y Marzal (2012) aunada a la de Nazareno Taddei (según Sánchez, 2006) considerando los objetivos del presente trabajo; se determinará la incidencia de estos contextos sobre las representaciones sociales de la infancia que erigen ambos filmes, para finalmente reflexionar sobre las representaciones sociales de la infancia que se plasman en el discurso de ambas obras y en relación a sus contextos enunciativos.

El trabajo está pensado bajo el siguiente ordenamiento o distribución:

1. En un primer apartado se dará el tratamiento sobre dos ideas fundamentales que recorren a lo largo del presente trabajo, estas son: representación social y discurso, de las cuales Moscovici y Foucault respectivamente toman parte activa.
2. Le sigue un recorrido sucinto pero fundamental ante el trabajo que sobre la infancia se ha hecho, delatando así su carácter diverso en cuanto a su representación, pero también en cuanto a las epistemes que le visitan y revisitan.
3. Posteriormente se trata la cuestión sobre el giro audiovisual de las sociedades pos literarias y el desenvolvimiento que a la par tuvo el cine con la infancia. Aquí también se añade el cine latinoamericano, que interesa, pero

sobre todo el desarrollo que tuvo en Chile durante las épocas de producción de las cintas ya mencionadas, a la vez que sus contextos.

4. Luego una breve descripción de los filmes, es decir, la forma en que fueron concebidos y así introducirles, para dar paso al modo en que se realizará el análisis fílmico (cuestiones del orden metodológico), y finalmente el análisis respectivo.
5. La última parte tiene que ver con los aspectos relacionados con las conclusiones donde se pretende integrar los hallazgos del presente escrito, intentando responder a la pregunta anteriormente explicitada.

Para finalizar una limitancia que puede hallarse en estas páginas tiene relación con lo abarcativo que se pretende al considerar un contexto cultural, político y social sobre el texto discursivo. Adicionalmente, no hay realización de entrevistas a especialistas, o a contemporáneos de los realizadores/as, o a realizadores/as mismos/as.

Por otro lado puede significar una fuente importante de preguntas en relación al abordaje de la representación de la infancia bajo la forma de textos cinematográficos, imágenes en movimiento, que en el presente caso nos hablan sobre el pasado reciente de Chile, temática digna de explorarse. Ofrece además una mirada sensible ante la utilización de la infancia, receptáculo de asuntos que van más allá incluso de la comprensión de sus propios autores, en este caso, Aldo Francia y Andrés Wood. La cuestión sobre cine e infancia es una que me llama poderosamente la atención, como si se tratara de un inevitable magnetismo, pues ambas han sido un importante refugio para mi vida del cual no me quiero desprender hasta el último de mis días.

4. Sobre representaciones sociales y discurso

Para Moscovici, tal como lo explica Casas (2006), una representación social es:

Una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido. Dicho conocimiento no sólo se refiere a una realidad, sino que también participa en la construcción social de dicha realidad. Tal construcción configura algo que se percibe como un saber de sentido común. Apela a ciertas ideas, pensamientos e imágenes compartidos sobre realidades concretas (naturales o socioculturales) que al estar socialmente construidas, se cargan de un fuerte sentimiento de que tienen su lógica. En la tradición de Moscovici y su escuela, se defiende que toda representación social se construye a partir de un proceso dialéctico entre: 1. La objetivación: Se hace concreto lo abstracto. Nociones tan imprecisas como «enfermedad», «locura», «psicoanálisis», «(teoría de la) relatividad», «profesión», «infancia», etc...., se nos aparecen como «realidades», las «naturalizamos». 2. El anclaje: La representación y su objeto se «enraízan». El objeto es integrado cognitivamente dentro del sistema de pensamiento preexistente, y se carga de unos significados y de unas utilidades, que orientan las conductas y las relaciones sociales. (p. 31)

Allí mismo el autor alude a las capas de una cebolla para explicarle. La externa, y por lo tanto, cambiante, la componen informaciones que, sobre el objeto socialmente representado, circulan, transitan, son movilizados, como lo puede llegar a ser lo que es bueno o malo para un niño o una niña. Otra, más interna, compuesta por actitudes que tienen como consecuencia procesos que incluso pueden llegar a ser contradictorios entre sí: “en el caso de la infancia, nos aparece un alto consenso

cognitivo e incluso afectivo acerca de sus derechos. Pero en el plano connotativo se trata siempre de una temática de baja intensidad social” (p. 31). Finalmente

Componentes «centrales», difíciles de captar y muy resistentes al cambio: el núcleo figurativo. En el caso de la infancia una de las propuestas más productivas que ha aparecido la última década del siglo XX es la idea de que nos los representa como el conjunto de los «aún-no». (p. 31.)

Con todo, Moscovici (1985) tomaría como uno de sus objetos a los fenómenos relacionados con la ideología, los cuales serían sistemas de representación y de actitudes.

A ellos se refieren todos los fenómenos familiares de prejuicios sociales o raciales, de estereotipos, de creencias, etc. Su rasgo común es que expresan una representación social que individuos y grupos se forman para actuar y comunicar. Es evidente que son estas representaciones las que dan forma a esta realidad mitad física y mitad imaginaria que es la realidad social. (p. 19)

Aunque en estudios que respectan a la cultura es necesario seguir la prevención de Hall (2010) ya que este no es un proceso ni directo ni simple, a la vez que la noción de representación no es sinónimo de reflejo, puesto que

Implica el trabajo activo de seleccionar y presentar, de estructurar y moldear: no meramente la transmisión de un significado ya existente, sino la labor más activa de hacer que las cosas signifiquen. Era una práctica, una producción, de sentido: lo que llegó a ser posteriormente definido como una “práctica significativa”. Los medios eran agentes significadores. Toda una nueva concepción de las prácticas simbólicas a través de las que se sostenía este

proceso de significación intervino en el jardín inocente del “análisis de contenido”. El mensaje ahora tenía que analizarse, no en términos de su “mensaje” manifiesto, sino en términos de su estructuración ideológica. (p. 163)

Desde Foucault (2002) podemos añadir que la representación estaría anudada al orden discursivo, y en su relación con la práctica se construirían significados. No habría significado sin el tejido del discurso subjetivado, ideológico, lo cual da cuenta de la misma posibilidad del decir. En la cultura es posible hallar distintos entramados discursivos y, por lo tanto, significados, a la vez que ninguna representación escapa del orden ideológico. Esta última tiene incidencia en un panorama completo como hemos visto: desde las relaciones hasta los mismos cuerpos, dejando como expreso rasgos identitarios específicos de una época y, por lo tanto, posibles de hallar en una producción cultural como lo sería un film. Por temor a resultar confuso añado una cita esclarecedora que al respecto posibilita Lecourt (1978)

el discurso no se puede definir fuera de las relaciones que lo constituyen, como se ha visto; de esta manera, se hablará más bien de "relaciones discursivas" o de "regularidades discursivas" que de "discurso". En última instancia, esto sucede porque este discurso es una práctica. La categoría de "práctica discursiva" tal como la propone aquí Foucault es el índice de esta innovación teórica, en su fondo materialista, que consiste en no establecer ningún "discurso" fuera del sistema de relaciones materiales que lo estructuran y lo constituyen. (p. 108)

En este mismo sentido en su texto dedicado al orden del discurso, Foucault (2005) plantea que “toda tarea crítica que ponga en duda las instancias del control debe

analizar al mismo tiempo las regularidades discursivas a través de las cuales se forman” (p. 65). Y allí mismo:

El discurso verdadero, al que la necesidad de su forma exime del deseo y libera del poder, no puede reconocer la voluntad de verdad que lo atraviesa; y la voluntad de verdad que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo es tal que no puede dejar de enmascarar la verdad que quiere. (p. 24)

5. Breve recorrido ante la conformación de las infancias

Tal como ha trabajado Ariès (1987), la infancia es y ha sido una construcción sociocultural demarcada por periodos históricos, movilizada entre los siglos. Lo deja en evidencia al describir las centurias previas a la XVII y la ausencia de representabilidad iconográfica del infante, es decir "un mundo de representación en el que se desconoce a la infancia" (p. 59), lo que le lleva a pensar en su falta de espacios al interior de estas sociedades. Consistía la infancia en una época fugaz: el infante muy pronto dejaba de serlo para convertirse en un adulto-miniatura, bastando para ello poder valerse por sí mismo, imponiéndole así un severo anonimato, escollando su singularidad. De hecho, era frecuente no apegarse a ellos puesto que podrían, muy probable y con prontitud, fallecer y ser recibida esta noticia con indiferencia tal como hiciesen Montaigne y Moliere. “Podemos entender así el abismo que separa nuestra concepción de la infancia de la de la época anterior a la revolución demográfica o a sus pródromos” (p. 65). Sin embargo, hacia el siglo XVII se van dando otras consideraciones que estarían más emparentadas con las modernas, a propósito del surgimiento de nuevas posiciones al interior del cristianismo pudiéndose así “descubrir” a la infancia, tal como describe Ariès, suscitando otros intereses los cuales no solo se limitarían a su porvenir sino también a “su presencia y su mera existencia” (p. 187).

Si bien es cierto podemos encontrar ampliamente difundidas ciertas críticas hacia el trabajo realizado por el historiador de ‘Les Annales’ (Burke, 1999), en particular

hacia su metodología (Stone, 1986), le considero un punto de partida relevante por la forma en que enaltece el carácter móvil, fluido, que adquiriría la consideración hacia la infancia y su representación a través de los tiempos. Insisto: esta, por lejos de mantenerse fija, es una construcción que cada sociedad establece y en cuya actividad se entrometen una multitud de elementos, especialmente discursos.

En el de Platón, por ejemplo, según propone Kohan (2004) al ir escudriñando algunos de sus Diálogos, habría un anudamiento entre infancia y la por entonces degradación de Atenas. La corrupción de sus jóvenes produjo enormes consecuencias, imponiéndose Platón considerar un orden social distinto que incluyera el “pensar otro cuidado, otra crianza, otra educación, una experiencia infantil de la verdad y la justicia que preserve lo que en esas naturalezas hay de mejor y lo ponga al servicio del bien común” (p. 40). Se desprende que en sí misma la infancia no era objeto de sus cavilaciones, le incumbe en cuanto habría que educarla para alcanzar una *pólis* más justa, urdiendo como propone el autor “cierto concepto complejo, difuso, variado, de la infancia” (p. 45) que vendría a sintetizarse en cuatro marcas: a) la marca de la posibilidad-potencialidad casi absoluta, de su devenir y, como tal, vendría a representar a la vez su forma incompleta presente, su ser de nada con miras a su maleabilidad (concordaría Castañeda (2002) planteando que esto actúa como si la infancia se considerase *human becoming* en vez de *human being*, no actualidad sino que posibilidad-potencialidad) b) de la inferioridad jerárquica en cuanto grupo social que, considerando sus disposiciones físicas e intelectuales, exige ser conducido c) de lo no importante y que por ello merece ser excluido de la *pólis* (manteniéndolos apartados de, por ejemplo, la práctica de la dialéctica) y d) del anhelo político: una buena educación garantiza un ciudadano prudente.

Con todo, el autor establece que estas marcas pudieron trascender hacia las sociedades modernas. Lo podemos presenciar en su cristalización y sofisticación al interior de las instituciones, en particular, la de la escuela y la ciencia que allí gobierna: la pedagogía, que acumula

discursos interesados en estudiar y conocer los niños, su cuerpo, sus deseos, sus juguetes y sus juegos, su pensamiento, sus capacidades intelectuales, acoplada a otra serie de prácticas discursivas y no discursivas en que esos saberes se entrecruzan con dispositivos de poder y de comunicación, tendientes a producir un tipo específico de niño, una forma particular de subjetividad. (p. 107)

Por la forma en que se cristalizaron estas marcas y, por lo tanto, trascendieron es que podemos encontrar diversas maneras en que a la infancia se le ha representado al interior de cada sociedad (Casas, 1998), a la vez que cada una ocupa un estatuto particular dentro de esta (Castoriadis, 2001). Como anota Casas (2006): ante la infancia, ya sea de forma implícita o explícita, ha predominado (según la época de Occidente) tanto una representación positiva que vendría a destacar a la infancia como símbolo de la inocencia, pureza y vulnerabilidad, teniendo como consecuencia la búsqueda de sobreprotección y separación del mundo adulto tal como abogaría Rousseau; una representación negativa considerando su “inherente” rebeldía y maldad como perniciosas, buscándose aplacar, justificando su control; y finalmente una representación ambivalente e inestable que tendió a emparentarse con las representaciones negativas. Estas se encontrarían subsumidas bajo la forma de asuntos evidentes y lógicos que no ameritarían consideración alguna por ser compartidas colectivamente (de forma muy probable en un tiempo más consideremos aberrantes ciertas representaciones que hoy nos hacemos sobre la infancia y que las asumimos en el hoy como idóneas).

Pese a la dificultad y el esfuerzo que ha suscitado para la historiografía al menos bordear a la infancia, resulta un ámbito el cual ha hecho correr bastante tinta. Ya mencioné inicialmente a Ariès, con el cual DeMause discute desde la psichistoria, evidenciando allí que la concepción que tengamos sobre la infancia estará

mediatizada por la teoría con la cual se aborda, y esto, tal como plantea Jenks (1996), produce incluso nociones contradictorias de esta.

DeMause (1982)—inspirado en parte por el corpus psicoanalítico— aborda a la infancia desde sus relaciones parentales hallando en estas tres tipos de reacciones: proyección, inversión y empática, las cuales se desplegarían en mayor o menor medida según la época, preservando la idea de que mientras más hacia atrás nos situemos en el tiempo, más calamidades —tales como el abandono, la muerte violenta, los golpes y los abusos sexuales— sufriría la infancia (aunque no es necesario ir tan atrás para encontrarles pues perviven aún en la modernidad temprana). Considerando todo lo anterior identifica históricamente las relaciones paternofiliales que se han desarrollado a través de los años. Entre la antigüedad y el siglo IV localiza un periodo de infanticidio, puesto que por el hecho de representar la propiedad de padre y madre le correspondía una vida a sus designios, por lo general caprichosos, lo cual le conducía a su muerte en la gran mayoría de casos. A partir de este siglo hasta el XIII habría un periodo de abandono donde la infancia sería dejada a su suerte tal como objeto de deshecho. Entre los siglos XIV y XVII sería considerado por el autor como un periodo de ambivalencia ya que no se le da un lugar, empero se le hace coincidir sus obligaciones con las del(de la) adulto(a). También se le demoniza por considerar como propia a su condición la tendencia a la maldad, siendo sosegada mediante el uso de la violencia física, purificándole con estos actos al mismo tiempo que es velada su corrección educativa. Durante el siglo XIII, asignándole el de intrusión, emergería la moderna representación sobre la infancia, donde es considerada, pero esta es perfectible, por lo tanto, aún no desde una reacción empática. A partir del XIX y mediados del XX, periodo de socialización, donde la parentalidad está sumamente interesada en cuidarle y guiarle, aún desde el déficit. Y finalmente del de ayuda, a partir más o menos de mediados del siglo XX, desde una reacción empática donde la infancia y sus particularidades se convierten en el centro de la relación. Las representaciones vacilarían de esta manera entre su angelical inocencia, su maldad demoniaca, su ser en incompletitud

y, en casos favorables considerando las anteriores representaciones, como un adulto en potencia.

Siguiendo una línea similar en la identificación de datas es durante los siglos XVI y XVII cuando la infancia sería resignificada, actividad cuyo núcleo robusto se encontraría en el seno del sistema educativo moderno y sus sociedades. ¿A qué se debieron estas transformaciones? Principalmente a la emergencia de nuevas investigaciones que tomarían como objeto a la infancia tales como la pedagogía, la psicología y la medicina pediátrica. Adicionalmente la ampliación de la escolarización y la constitución de espacios que separarían a la infancia del mundo adulto (Del Castillo, 2018). Otros estudios y también los mismos comenzarían más tarde, en el siglo XX, a adquirir un enfoque que posibilitaría ver en la infancia un destino presente, orientándose así otra vinculación con esta: la pedagogía y la puericultura, la psicología evolutiva y la medicina infantil (Meraz-Arriola, 2010).

Aquello fue el principio de un conjunto variopinto de epistemes que sustentarían sus esfuerzos en generar un entramado de discursos en torno a la infancia. Podemos referirnos a la psicología del desarrollo la que, tanto en el siglo XIX con Thorndike, Simon y Binet, Claparède, Buhler, Gesell, pero particularmente en el XX con Freud, Piaget, Skinner, Vygostky y Bruner, pudo generar y canalizar importantes contribuciones para transformar la doxa en ciencia, una cierta refinación de ideas que permitirían superar diversas nociones sobre la infancia que habían sido arrastradas durante las épocas anteriores (Escobar, 2003), aunque, por supuesto, manteniendo algunas y constituyendo otras. También las ciencias jurídicas, las cuales se dedicaron en un principio a pensar en la protección de la infancia y no en un concepto de libertad de ella, siendo esta última consideración bastante reciente (Liebel, 2006) al culminar este desarrollo con la aprobación, en 1989, de la Convención Internacional sobre los Derechos del Niño (Cillero, 1998).

Podríamos decir en este punto que el siglo XX se consolidaría como el siglo de la infancia, siendo esto vaticinado un siglo antes por Claparède si seguimos a

Volnovich (2004). También lo fue de las ciencias, las que estuvieron muy ligadas a la importancia que se le atribuyó a la infancia, procesos que, tal como hemos visto, comenzaron grosso modo a fines del siglo XVII a la par de las transformaciones sufridas por las sociedades occidentales modernas. Son también periodos que con vigor conformaron las sociedades disciplinarias, en especial a comienzos del siglo XX donde encuentran su apogeo (Deleuze, 2016) mediante saberes como la pedagogía, la medicina, la psicología y las ciencias jurídicas, los cuales “más se entramaron a la vida cotidiana de las personas” (Orleans, 2020, p. 68). No por nada a lo largo del siglo XX surgirán variadas discusiones que sopesarán lo contribuido por estas disciplinas. Por un lado, Goffman, cargado del interaccionismo simbólico y de la sociología de la desviación durante la década del 60', propone que el proceso de construcción de la identidad social no es nunca unilateral, este se daría a partir de los intereses de los actores teniendo lugar en la interacción. Por otro, Foucault empujaría a escena la función de control social que cumplen los dispositivos de saber-poder, continuando esta línea Anthony Platt y Jacques Donzelot quienes inaugurarían las miradas críticas al dispositivo tutelar, consolidándose un campo denso desde fines de la década de 1980. En el caso de las reflexiones críticas sobre las instituciones escolares ponderarían los aportes tanto de la psicología como de la pedagogía en cuanto al rol en los modos de control simbólico sobre la infancia y sus categorizaciones (principalmente la psicologización y psicopatologización de esta). Julia Varela (1992), Jorge Larrosa (1994; 2000), Francine Muel (1981), Jacques Donzelot, Robert Castel (1984) son ejemplos de esta línea de investigación. Con respecto a la psicología social se abriría entre 1980 y 1990 una crítica interna que iniciaría discusiones sobre las tecnologías del yo, los dispositivos de interpelación de sujetos y subjetividades y, a partir de lo anterior, las modalidades de producción de infancias gracias a, particularmente, los trabajos de Erica Burman (1994; 1996) y la psicología discursiva. Por parte de la etnografía, los estudios comunicacionales y el giro discursivo, se consolidan los estudios culturales sobre la infancia. Finalmente, la investigación social sobre la infancia en el ámbito internacional, durante la década de 1990, se refunda, tomando un corte

constructivista y consultándose sobre la agencia infantil. También se dan debates fundantes de una geografía de la infancia y las implicancias teóricas-metodológicas del enfoque de derechos de la infancia (Llobet, 2011).

Con respecto al trabajo que en Chile se ha realizado sobre la infancia, según Rojas (2001), es muy aventurado caracterizar, e incluso reunir los abordajes historiográficos realizados a esta debido al carácter ecléctico que han ido adquiriendo tanto en lo teórico como en lo metodológico, aunque podemos al menos referirnos sucintamente a quienes le han dedicado parte importante de su tiempo y trabajo permitiendo añadir nuevas páginas de tinta al receptáculo que hemos ido reconociendo, en este trayecto, como la infancia.

A finales del siglo XIX y principios del XX podemos encontrar unos primeros planteamientos, asociados al inicio y expansión del capitalismo en Chile, momentos los cuales la infancia convocaba “un interés más acentuado” (Rojas, 2010, p. 107) dejando con ello importantes registros. Obras como las de “Hernán Ramírez Necochea (Historia del movimiento obrero en Chile. Antecedentes. Siglo XIX, 1956) y Jorge Barría (Los movimientos sociales de Chile desde 1910 hasta 1926 (aspecto político y social), 1960)” (Rojas, 2001, p. 3) describen la situación infantil en un tono de denuncia política que continuaría con lo orientado por el marco de las primeras manifestaciones del estallido de la cuestión social. Los trabajos posteriores (años 50’) utilizarían esta descripción para así denunciar las condiciones del mundo adulto, siendo representada la infancia como víctima inocente que recrudecía el escenario social. “Así, en sus vidas se multiplicarían los riesgos sociales y los efectos de la explotación, y aumentaría su carácter de víctima inerme, sin capacidad de defensa y respuesta” (p. 4), destinándole un lugar accesorio ante sus elucubraciones. Se vería reflejado un cambio al momento en que Gabriel Salazar, a 1990, propone su centralidad tratando de hacer hablar a la infancia mediante su artículo “Ser niño guacho en la historia de Chile (siglo XIX)”, dejando de lado su reconstrucción mediante el relato adultizante, tratándole como protagonista puesto que “si bien reflejaron la historia del mundo de los adultos, no se enfrentaron a ella

de una manera pasiva, sino que respondieron construyendo identidad y rebeldía” (Pinochet, 2015, p. 73), acto que vendría a rescatar su componente vivencial y protagónico en calidad de sujeto histórico (Rojas, 2001). Es necesario en este contexto acentuar que los años que van desde 1920 a 1950 se caracterizaron porque “los gobiernos obligados por las circunstancias o convencidos ideológicamente, decidieron intervenir en los conflictos sociales, ampliando los derechos de los grupos más postergados y creando mecanismos institucionales que mejoraran los estándares de vida de la población” (Rojas, 2010, p. 325), siendo uno de los grupos con mayor aflicción el de la infancia sin futuro, precaria y sin resguardo, la cual se torna “signo de injusticia y desigualdad y, a la vez, de resistencia y posibles cambios futuros” (Ayala, 2020, p. 141) vidas expuestas por antonomasia en el transcurso de la mitad del siglo XX, despertando empatía y compasión, acercándose a la juventud como novedoso e importante actor político de los 60’.

6. El giro audiovisual de las sociedades pos literarias

Tanto así como a la ciencia le interesó apasionadamente la infancia durante su despliegue en la modernidad, en particular durante el siglo XX, al cine también, pudiendo servirse de esta, explotándola (Vandromme, 1960), siendo la primera vez que un infante aparece representado ante las pantallas en el cortometraje “Repas de bébé” (1885) de Louis Lumière y la demostración de lo que esta nueva tecnología visual, llamada Cinématographe, podía lograr (Lebeau, 2008). Interesante es la tesis que preparan al respecto Calquin y Magaña (2019) puesto que la llegada de la cinematografía al interior de nuestras sociedades contemporáneas vendría a consolidar un giro visual que intervendría de manera clave en la construcción de la identidad infantil, es decir, tiene un carácter performativo al exponernos a sus representaciones en tanto artefacto productor de sentidos. De esta forma el estudio de la infancia durante el siglo XX se acompañó con “el mismo entusiasmo por conocer y desplegar el potencial observacional de la cámara de cine” (p. 279)

pudiendo servir incluso para formular representaciones que generarían las categorías normal y anormal al interior del campo de la psicología del desarrollo.

6.1 El cine Latinoamericano y su desenvolvimiento

Pese a estas capacidades y alcances descritos sobre el cine, este no tuvo el mismo despliegue a lo largo y ancho del planeta. El latinoamericano en sus inicios, en comparación al europeo o al hollywoodense, consistió en un espacio marginal el cual tomaba a estos dos como referentes absolutos a modo de cierto complejo de inferioridad, asociado al subdesarrollo. De hecho para los años 50 y 60 ya se referían a este como un cine del tercer mundo (Salazar, 2020) lo cual para entonces generaba amplios debates.

Así durante sus inicios en el siglo XX hubo una predilección por adoptar aquellos cánones basándose usualmente en géneros importados, produciéndose una cierta dependencia. Pese a ello, y de forma seminal a mitad de siglo, hubo una reacción ante este escenario apoyándose en los modelos Neorrealistas y de la Nouvelle Vague para posteriormente situar la cámara al servicio de los cambios sociales que la región demandaba entrada la década del 60' (King, 1994). De esta forma asistimos, durante el despliegue de los años 60' y 70', a una transformación radical en el modo de concebir el cine, no solo en Latinoamérica, sino que también alrededor del globo. Lo podemos presenciar en el surgimiento de la mencionada Nouvelle Vague en Francia, el Free Cinema en Inglaterra, el Neuer Deutscher Film en Alemania, el New American Cinema Group en E.E.U.U. y el Novo Cinema en Brasil, movimientos los cuales se caracterizaban por ser heterogéneos entre sí, e incluso lo eran internamente (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016).

Así el Nuevo Cine Latinoamericano surge, si seguimos a Flores (2011), en un contexto histórico e ideológico que influiría directamente sobre su práctica. Contendría un alto grado de conceptualización ideológica que la orientaría a una praxis en particular la cual valorará las identidades nacionales de la región por sobre lo foráneo y, con ello, esfuerzos teóricos, estéticos y prácticos para contrarrestar el influjo cinematográfico de Hollywood como resistencia contra su dominio cultural.

De esta manera se producirían discusiones y encuentros que renovarían las estructuras estéticas y narrativas, pero también la industria cinematográfica latinoamericana. Como actitud bien extendida inscribirán como protagónicos a los sectores marginales tales como los pueblos originarios, el campesinado, el sector proletario, la mujer y por supuesto la infancia, para así delatar problemáticas sociales las cuales eran ineludibles para la pantalla (Cortínez y Engelbert, 2013). Son ejemplos de este cine comprometido películas como “Dios y el diablo en la tierra del sol” (1964) y “Vidas secas” (1963) de Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos desde Brasil; “La hora de los hornos” (1968) de Fernando E. Solanas con Octavio Getino por parte de Argentina; y finalmente Chile con “Morir un poco” (1967), “Tres tristes tigres” (1968), “El chacal de Nahueltoro” (1969) y “Valparaíso, mi amor” (1969) de Alvaro Covacevich, Raúl Ruiz, Miguel Littin y Aldo Francia respectivamente. Los referentes estéticos de este nuevo cine latinoamericano serán hallados en el viejo continente, rasgo que será común para estos. Podemos encontrar al cine soviético del periodo clásico tanto en lo ficcional (Eisenstein y Pudovkin) como en lo documental (Vertov y Medvedkin); el Neorrealismo italiano de la posguerra (Rosellini, De Sica, Visconti, Germi); el cine de autor francés que daría comienzo a la nouvelle vague (Truffaut y Godard); el Cinéma-Vérité de Jean Rouch y finalmente la obra de los grandes realizadores del documental político como lo fueron Joris Ivens y Chris Marker. Así a lo largo y ancho del continente se irán formalizando, de manera local, distintas posiciones político-estéticas bastante heterogéneas entre sí que serán encumbradas en manifiestos. Ejemplos lo son “Cine y subdesarrollo” (1962), de Fernando Birri; “La estética del hambre” (1965), de Glauber Rocha; “Hacia un tercer cine” (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas; y “Por un cine imperfecto” (1969), de Julio García Espinosa (Salazar, 2020). Sin aún saberlo ni sospecharlo mantenían viva la llama de un cine que más tarde sería extensamente reconocido como movimiento, y no cualquiera, uno nuevo y latinoamericano.

Orell (2006) considera que el puntapié inicial ante la conformación y constitución de este Nuevo Cine Latinoamericano se da con el encuentro posibilitado por el “Primer Festival Internacional de Cine de Viña del Mar” de 1967 con la asistencia de países tales como Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Cuba y Uruguay. Esto por lejos anuncia que previo a este suceso cada uno de los países no constituyera su cinematografía y sus lineamientos propios, solo que en este se desplegó y encontró cada trabajo, fruto de aquellas experiencias locales establecidas durante los años previos. De hecho entre los objetivos del festival podemos encontrar el intercambio de experiencias, la asociación de esfuerzos comunes y la investigación de nuevas formas en el lenguaje cinematográfico por medio de una expresión latinoamericana auténtica y propia que posibilitara redescubrir lo autóctono (Francia, 1990).

6.2 El Nuevo Cine Chileno

En Chile esta ola renovadora estará asociada a dos generaciones de realizadores. La primera compuesta por Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Aldo Francia y Patricio Kaulen. La siguiente la ocupan los nombres de Miguel Littin, Patricio Guzmán, Helvio Soto y Raúl Ruiz. Emblemas de estas cinematografías son Largo Viaje (1967), de Patricio Kaulen; Valparaíso mi amor (1969), de Aldo Francia; El chacal de Nahueltoro (1968), de Miguel Littin; Tres tristes tigres (1968), de Raúl Ruiz, y Caliche sangriento (1969), de Helvio Soto (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016). Según Francia (1990) antes de estos grupos y sus respectivas realizaciones no podía referirse verdaderamente a un cine nacional. Cosa similar creía Mouesca (1988) exceptuando a “Tres miradas a la calle” (1957) de Kramarenko debido a su tímido vistazo al entorno social chileno que anunciaba “el carácter de la mirada que luego habrá de surgir” (p. 15). Un cine argumental que era ajeno, por lo tanto, al que Francia (1990) concibe como Nuevo Cine Latinoamericano el que “provoca la unión a la tierra y la rebelión contra la injusticia” (p.42).

Silva y Raurich (2010) siguiendo a Raymond Williams (emblemático por sus estudios culturales) entienden que un proyecto intelectual o artístico (tal como el

que hemos tratado de introducir), sin considerar su contexto de formación, se hace incomprensible. Si se excluyese el momento histórico y sus avatares quedaría fuera también su influencia sobre los “modos de expresión artística que se encuentran profundamente ligados al carácter político y a las maneras de pensar que se inscriben dentro de una sociedad” (p. 65). Considerando lo anterior e integrando lo propuesto por Pinto (2016), es debido al carácter bullente que fue adquiriendo la sociedad para la segunda mitad de la década del 60' que el Nuevo Cine Chileno surge en un contexto agitado con una marcada izquierdización tanto en lo político como lo cultural, lo cual impulsará una profunda movilización de los actores sociales entre los que podemos contar al campesinado, pobladores/as, estudiantado y juventudes sensibilizadas por la situación social, llegando a protagonizar intensas tomas, paros y protestas. Es en este cuadro que el Nuevo Cine Chileno encuentra su apogeo.

Continuando con este mismo autor, el desarrollo e influencias que permitieron este Nuevo Cine Chileno tuvieron que ver por una parte con un movimiento de cine universitario el cual, mediante un corte documentalista, se comprometería con los problemas país. Son actos relevantes la fundación en 1955 del Instituto Fílmico de la Universidad Católica por Rafael Sánchez, y dos años más tarde la creación, por Sergio Bravo y Pedro Chaskel, del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Proceso de sensibilización acompañado y promovido por revistas especializadas (Ecrán, Cine Foro, Séptimo Arte), la formación de la Cinoteca Universidad de Chile y el desarrollo de los cineclubes universitarios. Por otra parte en el centro neurálgico de la quinta región, Viña del Mar, Aldo Francia también contribuirá, fundando en 1962 el Cine Club de aquella ciudad pudiendo suplir el lugar que en Santiago, por ejemplo, tenían instituciones estatales o universitarias. También promueve la realización de festivales amateur para la región entre 1963 y 1965, para un año más tarde ampliarse a un festival nacional. El culmine de estos encumbramientos será concretizado en 1967 con el ya mencionado Primer Festival Latinoamericano de Cine en Viña del Mar, y el segundo encuentro dos años más

tarde, dando como resultado fructíferos diálogos y desavenencias entre cineastas latinoamericanos inquietos por las condiciones sociales del continente. El cine vendría a convertirse en un arte social con voluntad de, por una parte, romper los sistemas clásicos de representación y, por otra, criticar profusamente al proyecto modernizante.

6.3 Golpe de estado y lo que vino

“Hasta 1973, buena parte de la producción cultural estaba abiertamente comprometida con el gobierno de la Unidad Popular y jugaba un rol activo en la construcción de la sociedad socialista” (Silva y Raurich, 2010, p. 77). Lo podemos ver en el planteamiento del mismo Francia (1990): la búsqueda de un lenguaje propio emanaría a partir de la “inmersión del cineasta en la lucha de clases” (p. 27), comprometiéndose a través del “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular” con el gobierno de Allende, manuscrito que pasaría a ser el “primer intento de construir una propuesta estética-política que unificara a los artistas y que fuera contingente a los sucesos históricos” (Echeverría, 2008, p. 21).

Este desarrollo del Nuevo Cine Chileno es interrumpido violenta y bruscamente por el Golpe de Estado de 1973. En un contexto de terror y destrucción la producción cinematográfica no se vio exenta de su tra(u)ma. Se cerraron las escuelas de cine tanto en la Universidad de Chile como en la Universidad Católica. Se desconecta el dialogo con los cines de Europa del Este y con el Latinoamericano. Se persiguen a artistas audiovisuales, apresándoles, torturándoles, asesinándoles, exiliándoles o haciéndoles desaparecer. Se derogan los artículos que hace no más de diez años fueron un importante impulsor de la producción fílmica nacional, se promulga una nueva ley de censura y se integran miembros de las fuerzas armadas al consejo de calificación cinematográfica. También se desmantela Chile Films haciéndose destruir o desaparecer gran parte de su material fílmico, perdiéndose con ello parte sustancial de la historia del Cine Chileno. El trabajo solo se llegó a dar de forma escasa al interior del país sumándose al realizado con contundencia en el exilio (Estévez, 2005), debido a principalmente el cercenamiento de la libertad de

expresión y la clausura del espacio público, lo que daría internamente un saldo de diez películas entre 1973 y 1990, cifra muy alejada a la del cine de exilio (Trejo, 2009). Pese a lo anterior podemos encontrar, al menos durante los primeros años de la dictadura, un trabajo y funcionamiento residual del Nuevo Cine Chileno, puesto que su desenvolvimiento fue cobrando formas más subrepticias, metafóricas, crípticas, con el objetivo ya no de sustentar una sociedad socialista sino de contribuir a la resistencia (Silva y Raurich, 2010). Sobre el cine de exilio Vergara (2021), siguiendo a Zuzana Pick, describe tres etapas que van desde 1973 a 1983: una marcada por la denuncia, el llamado a la resistencia y la ilustración de la cotidianidad en exilio, intento por rescatar una memoria colectiva; otra por reflexiones en torno a las condiciones de exilio y el medio circundante y finalmente una integración de experiencias sobre el exilio en conjunto a otras naciones. De esta forma “cuando en el destierro la producción cinematográfica es múltiple y constante, en el interior del país se vive, al principio, una situación de marasmo casi total” (Mouesca, 1992, p. 40), caracterizándose la producción interna, al menos durante los primeros cinco años, como una travesía en el desierto, siendo el año siguiente, es decir 1978, el inicio de la recomposición del cine chileno. Al auge de la televisión y su hegemonía en cuanto vehiculizar al entretenimiento (según Rojas (2010) para 1979 existían 1,7 millones de televisores) se le suma el de la publicidad, los cuales llegan a vitalizarse mutuamente debido al compulsivo consumo de la época. La actividad privada dedicada al negocio publicitario estalló y allí los cineastas que se mantuvieron en el país encontraron un campo prolífico en el cual desenvolverse. Ejemplos de esto son Caiozzi, Cristián Sánchez y Carlos Flores del Pino. En 1983, conocido como “el año de las protestas” la situación tanto política como social cambió, retrocediendo un tanto la censura y, como si “una sociedad afónica siente, de repente, que acaba de recuperar el habla” (Mouesca, 1992, p. 46), se inicia un lento pero sostenido retorno desde el exilio. En 1990 se reaviva el Tercer Festival Internacional de Cine, reconocido como “el reencuentro” donde se posibilitará el dialogo entre “los del interior” y “los del exilio” que permitirá posteriormente reactivar el decurso de la cinematografía nacional.

6.4 En el “retorno”

El retorno a la democracia planteó importantes desafíos ante la reconstrucción de los vínculos interna y externamente, en materia económica, política y cultural, así también desafíos ante la devolución al país de su carácter democrático y de su estabilidad (Dittus y Ulloa, 2017). Durante los primeros nueve años a partir de 1990 fueron posible 42 películas, las cuales evidencian un interés por tópicos tales como la dictadura, la pobreza y la memoria social (Larraín, 2010) dejando por aquellos años menos del 1% de los espectadores (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 2007) lo cual se condice con la tesis de Estévez (2014) que plantea la existencia, durante el retorno a la democracia, de un duelo no asumido tras el trauma dejado por la dictadura, experiencia política y socialmente extrema, donde el país tuvo que relacionarse con esa memoria desde el consenso y el acuerdo político, en la medida de lo posible, sin espacio para los procesos de justicia, traduciéndose así en “una deuda no saldada, de incomodidad frente a un pasado cuya violencia se le niega generando una angustia solapada que se manifestaría en melancolía” (p. 25).

Añadido a lo anterior, tal como enuncia López (2013), las identidades nacionales por aquél entonces, no solo en Chile sino que en Latinoamérica, se fragmentaron, quedaron entredichas, revitalizando la pregunta por la memoria. En este sentido López, siguiendo a Ana Amado en el estudio que realiza sobre el cine argentino entre los años 1980 y 2007, plantea que el llamado Nuevo Cine Argentino permitió, desde la mitad de los años noventa, diálogos con el tiempo social y político de entonces, donde algunas películas asumen el vacío que legó la dictadura militar en ese país y edifican temáticas relacionadas con el testimonio, la memoria y el duelo, cine que tendría, pese a no unificar un movimiento, influencias en el resto de países del cono sur, tales como Colombia y Chile. Se constituye la experiencia traumática de la dictadura en una temática difícil de agotar, tópico que permite construir memoria histórica en el continente Latinoamericano debido a experiencias que les desbordan y que poseen en común.

7. Introduciendo al primero de los filmes: “Valparaíso mi amor” (1969)

De vista hacia el pacífico, entre el mar y los incontables cerros de la perla, fue grabada “Valparaíso, mi amor” (Aldo Francia, 1969). Se estampan en ella cuatro experiencias de una infancia sin padre a consecuencia de su reclusión, expulsada así hacia un vaivén de vulnerabilidad, compelida a la mendicidad, al trabajo, a la prostitución y al robo, quienes terminan por fundirse junto a la ciudad como plantea Francia (1990), volatizados, “como si la ciudad se los hubiera tragado” (p.191) debido a la tragedia sobredeterminada que les rodea.

Con su primer film Francia busca cuestionar los sistemas del Chile de entonces develando así un “modelo social que presume ser justo” (Cecereu, 1990, p. 26), el cual era sumamente contradictorio y estaba atravesado por un fuerte discurso alrededor del progreso (Radiszcz, 2014). De esta forma la realización de “Valparaíso, mi amor” es un intento por plasmar problemáticas sociales reales, concibiendo Francia (1990) al cine como un medio de comunicación que permitiría mostrarlas, adquirir consciencia de estas y “producir las condiciones ambientales para cambiarlas” (p. 18).

Entonces bastaba con visitar algunas arterias de las principales ciudades de Chile para dar cuenta de lo anterior, tal como lo hizo la cámara de Francia por entre Valparaíso de fines de los años 60'. De hecho, fue allí justamente en donde pudo hallar parte importante de las interpretaciones —aspecto al que se le puso bastante énfasis— para encarnizar aquello que más conocían: ser ellos y ellas mismas, en su cotidianidad. Una enfermera del film lo era en su realidad, así mismo gran parte de los niños y niñas, quienes fueron reclutados en el hogar de menores de carabineros, llegando a dudar Francia sobre si hasta aquel momento había unos niños más reales en el cine chileno. Se buscaba, por lo tanto, un tinte de documental que diera la impresión de “estar mirando la casa del vecino a través del ojo de la cerradura” (p.188), es decir, la de un testigo, algo que en lo personal consistió en el reflejo de una infancia particular. Empero, también se contó con actores o actrices

con cierto hábito, como por ejemplo Sara Astica Cisternas (quien Francia ya tenía escogida de antemano). Es esta mescolanza, este uso indiferente de intérpretes lo que permite una singular impresión de verdad (Bazin, 1990), una potente verosimilitud.

No son misteriosos los influjos que sobre Francia ejercieron para construir este relato sobre la infancia. Aldo mismo menciona el impacto que le genera la figura de Bruno, principal infante de la película “El ladrón de bicicletas” (Vittorio De Sica, 1948), e incluso no duda en anunciar a Antonioni como su director favorito, llegando a homenajear (Orell, 2006; Ferrari y Tapia, 1969). Tampoco rehúye en admitir que el título de la película lo inspiró Resnais con “Hiroshima mon amour” (Alain Resnais, 1959), claro que con un sentido contrario al original. Habita así entre las calles de “Valparaíso, mi amor”, con fuertes ecos, tanto el movimiento del Neorrealismo Italiano como el de la Nouvelle Vague. El primero insuflando en estas la presencia de la realidad cotidiana, la captura de hechos reales o afines en lugares auténticos e interpretados por personajes anónimos, con una exigencia en torno a la honestidad así como también hacia la crítica de la sociedad (Castello, 1965). El segundo, aspectos de la técnica y otras rupturas que propone y que vendrían a culminar con lo postulado por el Neorrealismo Italiano: “la reivindicación de películas personales, escritas, dirigidas y autofinanciadas por el cineasta; la desaparición del storyboard para dar margen a la improvisación; el uso del sonido directo, luz natural y escenarios cotidianos” (Vilaró, 2016, p. 223). Trenzado lo anterior con cuestiones de orden sociopolítico de fines de los 60’, puesto que bullía una ciudadanía altamente politizada haciendo de las problemáticas sociales ineludibles para la pantalla (Cortínez y Engelbert, 2013). Francia (1990) mismo se transforma, tal como hemos mencionado, en un ejemplo de lo anterior llegando a plantear que el lenguaje propio y su proceso de búsqueda estaría comandado por el involucramiento, por parte del cineasta, en la lucha de clases, llegando a comprometerse explícitamente con el gobierno de Allende en las páginas del “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”, manuscrito que pasaría a ser el “primer intento de construir una

propuesta estética-política que unificara a los artistas y que fuera contingente a los sucesos históricos” (Echeverría, 2008, p. 21).

Asimismo, Francia (1990) se sirve de algunos acontecimientos ocurridos por aquél entonces para articular el guion del film. Describe que las historias, todas referidas a la infancia, llegaron a él en distintas fuentes y momentos. Como fuese, él las recortó en algunas de sus esquinas, reduciendo —pese a igual dar cuenta de la hondura de sus problemáticas— la dureza de aquellas. De esta manera los hermanos no eran cuatro, sino que el doble; la niña no tenía once años, sino que ocho, quien además intentaría suicidarse lanzándose desde el Puente Capuchinos de Caleta Abarca, omitiendo este último hecho debido a considerarlo “poco real” (p. 185). Entre sus consideraciones en este punto erra.

8. Y al segundo: “Machuca” (2004)

Wood toma de entre sus memorias —así como también hiciera Parraguez (2002) en ‘Tres años para nacer’ desde la perspectiva de Machuca, novela que también le estaría inspirando— la experiencia que tuvo, siendo “como un Gonzalo”, cuando tenía alrededor de diez años en el colegio Saint George. Como menciona Wood tuvo que “rescatar de la memoria” (2005) pues quiso “contar Machuca porque en parte es mi historia, yo fui a un colegio particular que hizo el intento de mezclar clases sociales y que fue intervenido por los militares” (2014), tan así como en el film, ya que este cuenta la historia de Gonzalo Infante y Pedro Machuca, niños que en el 73’ (en pleno gobierno de la Unidad Popular) con 11 años se encuentran en un colegio particular del barrio alto llamado Saint Patrick’s, cuyo director decide integrar, pese a una fuerte oposición, a niños de escasos recursos.

“Machuca” (Andrés Wood, 2004) pertenece como film al Novísimo Cine Chileno, aunque Cavallo y Maza (2011) sitúan a Wood como un cineasta de los 90’ que no apuesta por un lenguaje y preocupaciones propias, como sí los novísimos. Pese a ello, se sitúa en una época donde se había superado la sequía de producciones cinematográficas propia de la dictadura, aunque sin la presencia de una articulación

de un movimiento cinematográfico como el visto durante el Nuevo Cine Chileno de los 60' (Villarroel, 2005). Este film se encontraría en armonía con los procesos políticos e institucionales de entonces puesto que propondría un tipo de consenso en relación a la memoria social del país, tornándose así “configuradora de tropos discursivos y capas mnémicas que, como torbellinos y pequeños desacatos, le recuerdan al Chile del período sus historias recientes de fractura y composición social” (González, Munjin y Pinto, 2018, p. 108), donde el trato que se le atribuye a la comunidad perdida (propia del periodo de la Unidad Popular) deja huellas de un apego melancólico a un pasado histórico el cual vendría a considerarse como colosal.

9. Paradigma metodológico

El presente trabajo sobre el estudio de la representación social de la infancia presente en el discurso narrativo de los filmes “Valparaíso, mi amor” y “Machuca” traza el recorrido de un paradigma cualitativo el cual pretende ser “abierto, tanto en lo que concierne a la selección de participantes actuantes en la producción del contexto situacional así como en lo que concierne a la interpretación y análisis” (Delgado y Gutiérrez, 2007, p. 77). Además la investigación cualitativa en general ha tendido a orientarse hacia

Tres posiciones básicas: la tradición del interaccionismo simbólico, preocupada por estudiar los significados subjetivos y las atribuciones individuales de sentido; la etnometodología, interesada en las rutinas de la vida cotidiana y su producción, y las posiciones estructuralistas o psicoanalíticas, que parten de los procesos del inconsciente psicológico o social. (Flick, 2004, p. 31)

Lo cual facilita una apertura hacia el objeto que la presente memoria trabaja.

Esta tendrá un carácter descriptivo puesto que permitirá caracterizar y exponer el objeto de estudio, como lo puede ser una unidad seleccionada de este, la cual pasaría a convertirse en el fenómeno a analizar (Hernández, Fernández y Baptista, 2014). Además, según la denominación de Tesch, interpretacional, pues “lo que se pretende es la identificación (y categorización) de elementos (temas, pautas, significados, contenidos) y la exploración de sus conexiones, de su regularidad o rareza, de su génesis” (Valles, 1999, p. 387).

Lo cual se complementa con un análisis de las películas respectivas.

Esta actividad se remonta a los tiempos en que se originó el cine (Aumont y Michel, 1990) a la vez que se ha desarrollado en paralelo a las grandes teorías versadas sobre este arte (Zavala, 2010). Uno de sus teóricos más prolíficos fue Christian Metz quien le dedicó parte importante de su trabajo a este aspecto. Propone que vendría a ser el montaje el cual finalmente le daría la importancia al cine como un lenguaje. Su propuesta de división sintagmática para designar y clasificar los segmentos narrativos del lenguaje cinematográfico, posibles de distinguirse mediante el montaje, delata “las conexiones espaciales, temporales y lógicas que formaban el universo de la fábula” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, p. 101). Esto posibilita el trabajo sobre unidades de análisis que versen sobre la representación de la infancia en la que trabajan estos filmes, aislándose en función de su forma y “también en función de las unidades narrativas que tienen a su cargo” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 97). Por ello la unidad de análisis debe situarse como el grupo de secuencias, o la secuencia, cuya expresión haga referencia a la representación social sobre la infancia de manera que esta pueda reconocerse lógicamente para que así se acote el texto en función de los objetivos del presente trabajo. Las secuencias que constituyen cada unidad de análisis se definen como “una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su naturaleza, a la ‘escena’ en el teatro o al tableau del cine primitivo” (Aumont y Michel, 1990, p. 63).

A la vez también será necesario, en este análisis, integrar la advertencia que realizan Lipovetsky y Serroy (2009) sobre

Salir del circuito cerrado de la gramática del cine, volviendo a vincularlo con lo que lo engloba. Pensar el hipercine no es buscar las estructuras universales del lenguaje cinematográfico ni hacer una clasificación de las imágenes, sino poner de relieve lo que dice el cine sobre el mundo social humano, cómo lo reorganiza, pero también cómo influye en la percepción de las personas y reconfigura sus expectativas. Ni sistema cerrado ni puro espejo social, el hipercine debe interpretarse de forma global, por dentro y por fuera, como efecto y como modelo imaginario. Como el cine no carece de vínculos con el pensamiento filosófico, no habrá que perder de vista que los lazos que mantiene con la sociedad y la cultura son los que proporcionan las mejores claves para entender su esencia y su futuro concreto. (p. 27)

Esta indicación, según el propósito del presente trabajo, posibilitaría examinar el entramado sociocultural, histórico y político en el que grosso modo se haya inserto, pues el análisis se abre a

otros componentes como los códigos genéricos, la intertextualidad y la ideología, además de relacionarse con otras formas de análisis como el psicoanálisis, el análisis del discurso, el análisis intertextual, el análisis semiótico, el análisis político, y el análisis literario, entre otros. (Hernández, Hernández, Padrón, Barreto y Vázquez, 2012, p. 30)

Lo cual cobra sentido tomando en consideración la perspectiva de Bordwell y Thompson (1995) pues “la producción cinematográfica no solo define tipos

concretos de películas, sino que también va ligada a los modos de producción de la sociedad en general” (p. 29), algo a tomar en cuenta ya que

la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un significado. Además, la producción del significado tiene lugar dentro de la historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo. Esto nos indica que debemos establecer las condiciones de existencia de esta práctica cinematográfica. (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997, p. 97)

Reivindicando con esto la importancia concerniente al contexto de producción del texto discursivo, lo cual implica, para el presente trabajo: un estudio sobre las condiciones de producción de ambos filmes seleccionados en tanto y en cuanto sociales, políticos y culturales, a la vez que una reflexión de los mismos; un análisis de las posiciones enunciativas de sus directores, en este caso, Aldo Francia y Andrés Wood; una comprensión respecto a la incidencia de los contextos de producción sobre las representaciones sociales de la infancia que erigen ambos filmes; una descripción relacionada con la recepción de los filmes y un análisis al respecto; y finalmente una reflexión y análisis sobre los objetos de representación utilizados y sus efectos de significación.

Lo anterior habilitaría una perspectiva del análisis crítica, la cual permitiría exhibir, tal como veremos, lo connotativo y lo denotativo de los textos tal como productores discursivos que son. Por lo tanto estos dos textos que nos dispondremos a analizar son producciones discursivas las cuales, tal como hemos visto desde Foucault, no puede desprenderse de una voluntad en origen puesto que

todo objeto transmite a la sociedad en la que se hace reconocible, una cantidad de valores que él representa y <<cuenta>>: todo objeto es en sí mismo un discurso. Es una muestra social que, por su posición, se convierte en un eje del discurso de ficción, puesto que tiende a recrear a su alrededor (mejor dicho, quien lo mira tiende a recrearlo) el universo social al que pertenece. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 90)

De esta manera nos detendremos allí precisamente, en la manera en que la forma de estos discursos, de estos textos, o, dicho de otra manera, de estas imágenes en movimiento (Deleuze, 1984), estarían dotadas de un significado ideológico (Bordwell y Thompson, 1995).

Finalmente creemos que uno de los procedimientos para la interpretación que intenta, de alguna manera, aunar las voluntades anteriormente descritas, vendría a ser la propuesta que hay en el trabajo de Gómez y Marzal (2012) aunque tachando de ella algunos puntos por encontrarse fuera de los objetivos propuestos, empero integrando otros: desde la fase previa, la 1. Recopilación de información documental como a. las condiciones de producción del film, b. la situación contextual al momento de su estreno y c. la recepción de su estreno. También la 2. Fragmentación del film (o *découpage*) según lo planteado anteriormente respecto a la unidad de análisis, utilizando para ello la descripción del conjunto; la 3. Determinación de la existencia de principios ordenadores e inscripción o no en un modelo de representación determinado.

Con respecto a la fase descriptiva la cual integra la ficha técnica y artística, los parámetros contextuales (1. Contexto de la producción: condiciones socio-económicas, 2. Contexto socio-político 3. Inscripción o no en un modelo de representación) y también el análisis textual.

De la fase descriptiva interpretativa recojo los recursos narrativos, los cuales cuentan con

a. Relato, narración, diégesis. b. Personajes y trama. c. Narrador e instancia narratorial. d. Relaciones personaje-narrador. e. Punto de vista y punto de escucha.
 - Desde un punto de vista visual: de dónde, de dónde se toma, dónde se sitúa la cámara - Desde un punto de vista narrativo: quien narra, quien ve, de qué punto de vista narra - Desde un punto de vista ideológico: opinión de la mirada y su manifestación

Finalmente desde la fase interpretativa propiamente tal: a. Parámetros contextuales (2) i. Recepción del film ii. Interpretaciones ajenas. b. Interpretación del analista: ajustada a los objetivos trazados, puede incluir juicios de valor de todo tipo, planteamientos ideológicos, etc. Siempre tendrá que tener en cuenta la base descriptiva para no caer en la deriva de sentido o en interpretaciones aberrantes.

Tal como es posible evidenciarse recogí aquello que del presente interés resulta. De la misma manera integro, aún, algunos aspectos de la lectura crítica que hace Nazareno Taddei tal como lo describe Sánchez (2006), ya que

constituye un procedimiento para la interpretación de la obra cinematográfica desde la perspectiva del espectador, lo que tiene lugar en un proceso en el que se distinguen tres niveles: a) la lectura concreta es un análisis del filme que, a su vez, supone una lectura narrativa (argumento, historia, estructura, personajes, relato), una lectura artística (elementos lingüísticos) y una lectura temática que llevará a la idea central desde los núcleos narrativos; b) la lectura situacional que contextualiza el filme dentro de la filmografía del autor, de la historia del cine, de la industria y del ámbito sociocultural en que se

inscribe; y c) la lectura valorativa por la que se hace un juicio global sobre el filme en cuanto recibido. (p. 59)

De esta manera, el análisis consiste en una propuesta que intenta aunar ambos procedimientos para los propósitos del presente trabajo y así obtener una perspectiva general de lo que concierne a estos textos y sus representaciones sociales en torno a la infancia, las cuales gravitan en torno a un contexto particular de producción discursiva. Además permite un ordenamiento que le hará bien tanto al análisis como a las interpretaciones posteriores, fuentes ambas de conclusiones.

Por fuera de este se encuentran lo estilístico, técnico, o más concretamente lo que concierne a la iluminación, el montaje, el sonido, la producción, la distribución o las relaciones entre los planos ya que el análisis está más centrado al significado del discurso hallado en ambos textos respecto a sus representaciones sobre la infancia y las relaciones que poseen con los contextos sociopolíticos y culturales de producción.

Ya llegado a este punto, y con el objetivo de ordenar paso a paso el procedimiento de análisis, se permite la libertad de utilizar los trabajos que como propuesta se plantearon anteriormente y modificarlos a voluntad de forma tal que integre el trasfondo de ambos procedimientos pero que no los siga al pie de la letra, actividad que da como resultado el siguiente ordenamiento:

- Ficha técnica y artística
- Argumento
- Personajes
- Dimensiones temáticas, tramas y subtramas
- Narrador e instancia narratorial.
- Relaciones personaje-narrador

- Contexto sociocultural y político en el que se inserta la trama ficcional
- Contexto sociocultural y político de producción enunciativa
- Articulación entre la obra, su autor y su contexto
- Recepción en general
- Representaciones sociales de la infancia
- Análisis de la incidencia (o su ausencia) del contexto sociocultural y político de producción enunciativa sobre las representaciones sociales de la infancia halladas y descritas.

Para finalizar con un apartado sobre las interpretaciones ajenas sobre la representación social de la infancia en ambos filmes.

Un desarrollo que, a diferencia de las propuestas de las cuales recojo lo esencial, no posee segmentaciones, sino que una línea contigua que va de lo general a lo particular para deducir conclusiones al respecto, orientadas por los propósitos del presente trabajo.

Finalmente se dará un espacio para sintetizar los resultados obtenidos, discutirlos y construir conclusiones que sean pertinentes según lo permitido por el anterior procedimiento sumado al bagaje teórico y bibliográfico contemplado.

9.1 Pregunta de investigación

¿Cuáles son las representaciones sociales que en torno a la infancia erigen las obras cinematográficas chilenas ‘Valparaíso, mi amor’ (1969) y ‘Machuca’ (2004)?

9.2 Objetivos

Objetivo general: identificar las representaciones sociales que sobre la infancia erigen los filmes “Valparaíso, mi amor” (1969) y “Machuca” (2004) a partir tanto de su análisis interno como de la consideración a sus contextos sociales, políticos y culturales de producción.

Objetivos específicos:

1. Describir y comprender los contextos sociales, políticos y culturales circundantes a las películas objeto de estudio.
2. Describir y comprender las posiciones enunciativas de Aldo Francia y Andrés Wood al contexto de sus producciones.
3. Analizar los filmes 'Valparaíso, mi amor' y 'Machuca' considerando la propuesta de Gómez y Marzal (2012) aunada a la de Nazareno Taddei (según Sánchez, 2006) según los objetivos del trabajo.
4. Determinar la incidencia de los contextos sociales, políticos y culturales de producción sobre las representaciones sociales de la infancia que erigen ambos filmes.
5. Reflexionar sobre la representación social de la infancia plasmada en el discurso de ambas obras y en relación a sus contextos enunciativos.

9.3 Hipótesis

El uso de la infancia y, específicamente, la representación social que de ella muestran ambos filmes, estaría orientada bajo una especie de utilidad demarcada por la época y la posición enunciativa en el que se hallaban insertos tanto Aldo Francia como Andrés Wood, por ser estos últimos quienes sostienen una mayor injerencia sobre las obras mencionadas. Adicionalmente ambas utilidades que se le prestan serían comparables la una de la otra considerando sus respectivas épocas de producción.

10. Unidad de análisis del film “Valparaíso, mi amor” (Aldo Francia, 1969)

Ficha técnica y artística

Título.....Valparaíso, mi amor

Dirección.....Aldo Francia

Guion.....Aldo Francia, José Román

Producción.....José Troncoso

Producción general.....Guillermo Aguayo

Asistentes de producción.....Rolando Rivillo,
Rene Quintana, Reinaldo Sfeir, Hauti

Distribución.....Cine Nuevo Viña del Mar

Dirección de fotografía.....Diego Bonacina

Música.....Gustavo Becerra

Diseño de sonido.....Jorge di Lauro

Montaje.....Carlos Piaggio

Ayudante de dirección.....Oscar Stuardo

Elenco.....Hugo Cárcamo,
Sara Astica, Rigoberto Rojo, Liliana Cabrera, Pedro Alvarez, Marcelo, Arnaldo Berríos, Jesús Ortega, Elena Moreno, Francisco Morales, Nora Álvarez, Carmen Mora, Rolando Rivillo, María Caneo, Orlando Walter Muñoz, Juan Rodríguez, Auristela Olguín, Oscar Stuardo, Miryam González, José Pellerano, Raquel Toledo, Claudia Paz, Maria C. Caneo,

Nacionalidad.....Chile

Género.....Drama

Duración.....90 min

Fecha de estreno en Chile.....25 diciembre 1969

Formato original.....35 mm

Premios.....Premio OCIC, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España.

Argumento

Sentenciado a presidio por abigeato (robo de ganado), Mario Gonzalez (Hugo Cárcamo) cesante ex matarife se ve obligado a dejar a sus tres hijos Ricardo (Rigoberto Rojo), Chirigua (Pedro Alvarez) y Marcelo, y a su hija Antonia (Liliana Cabrera), al cuidado de su “comadre” María (Sara Astica). Tras aquél acontecimiento esta infancia es expulsada hacia un vaivén de vulnerabilidad frente a una áspera ciudad que no le presta cobijo, compelida a la mendacidad, al trabajo, a la prostitución y al robo. Según sus propios sentidos orientativos trazan un recorrido que culminará con una imagen estática, como si de una fotografía se tratara, capturando aquél momento, deteniéndoles en aquél instante que les sobredetermina.

Personajes

Mario Gonzalez (Hugo Cárcamo) es el padre de familia sobre quien cae la sentencia de cinco años en presidio. En aquél momento se encontraba viudo y cesante. Lo describen como alguien silencioso, callado, bueno con sus hijos y nunca en ‘malos pasos’. En su proceso y posterior arresto se muestra desesperanzado, indiferente, inclusive en las visitas que le hace su familia: “¡por la cresta la fatalidad!, parece que estuviera meao de perro”, al enterarse del embarazo de María. Ambivalente ante el trato de sus hijos e hija, se muestra a ratos cariñoso y a ratos severo, violento.

María o comadre (Sara Astica) es quien se hace cargo de la infancia tras el presidio de Mario, a quien le llama ‘compadre’ y con quien sostuvo (no es claro su

consentimiento) en su momento relaciones sexuales, quedando finalmente embarazada: "tengo cinco meses ya po' compadre, debió haber sido pa' las Marías cuando usted llegó tan curado, no sé si se acuerda". De María se la describe como trabajadora lavandera. Se muestra contraria a que la infancia a su cargo ande limosneando y que bajen al plan, aunque cuando Chirigua y Ricardo le ensucian una de sus sábanas en medio de un juego hostil les golpea con una escoba y los expulsa.

Ricardo (Rigoberto Rojo) es el mayor de los hermanos presentes. Es un muchacho nervioso, también hostil con sus hermanos. Hereda de alguna manera, por destino o azar, el rubro y el círculo delictivo de sus hermanos mayores. Por como lo concibe María es conflictivo (al igual que el hermano que le sigue) y también sostiene que "no tiene cabeza para el estudio". Incita a que Chirigua le siga 'al plan'. Entrega el dinero que gana junto a Chirigua a María, considerando las deudas que dejó al irse Mario.

Chirigua (Pedro Alvarez) es quien segunda a Ricardo y se interesa por su actividad. Muchacho alegre e inocente, delata sin querer y por descuido el crimen por abigeato. También se muestra suspicaz y astuto. Junto a Ricardo trabajan inicialmente en la feria, cargando las bolsas de quienes se acercan a comprar.

Antonia (Liliana Cabrera) se muestra silenciosa. Se encarga la mayoría de las veces del cuidado de Marcelo, el hermano más pequeño. María dice sobre ella que canta bien y que "no da que hacer". Se muestra interesada por su cuerpo y anhela uno "como las artistas", para luego consultarle a su amiga "¿te gusta que te toquen?". Al igual que Ricardo y Chirigua, Antonia realiza aportes económicos para la casa.

Marcelo es el más pequeño de los hermanos, y el más vulnerable. Canta junto a Antonia, quienes siempre andan juntos pues ella se encarga de su cuidado. Una bronconeumonía lo lleva a la tumba.

Dimensiones temáticas, tramas y subtramas

Una de las temáticas tratadas tiene relación con las instituciones y el insistente escamoteo por parte de ellas ante el abordaje de la infancia protagonista y sus circunstancias de precariedad y vulnerabilidad, pobreza y exclusión. De hecho una de ellas, la de la justicia, la de la ley, es responsable de esta separación que sufre abruptamente la infancia, gatillante de las siguientes circunstancias, y esta nunca implicándose en las consecuencias que la condena de su padre les acarrea. El proceso, sumado al previo abordaje policial el cual fue excesivo en variados sentidos, cobra el resultado desfavorable hacia una infancia que ya se encontraba empobrecida y vulnerada. Así se muestran inflexibles, duras y desmedidas en cuanto sus efectos, apareciendo esto último como una opinión generalizada entre las personas. Se pueden englobar estas características bajo un tópico: el abandono.

Los medios masivos de comunicación, en el presente caso, el medio radial y el impreso (sea cual sea la nominación que tengan), se encargan de desvirtuar los relatos obtenidos directamente, e incluso grabados, en virtud de una especie de morbosidad, alcanzando de esta manera signos de exageración. Olvidan, mientras tanto, sus nombres, que es casi lo único que poseen, y les parece esto irrelevante inclusive poniéndoles alguno que les parezca según su capricho o azar, haciéndose patente la ausencia de reconocimiento. Delatan también una experiencia generalizada, “lo mismo de siempre” dice uno, insensibilizados. La radio por su parte se dedica a construir un relato en favor de la compasión de las personas para con su situación, pero se quedan estáticos en aquél punto y solo en él. En síntesis una voz que, a la vez desvirtuada, es inmóvil ante la acción.

La trabajadora social por su lado aparece, ante la familia, en una visita rápida donde promete ayuda, no sin antes constatar sus situaciones. Si los periodistas del diario llegaron a la casa como si se desenvolvieran en la suya propia, sirviéndose vino y evaluándolo con suspicacia, la trabajadora en su caso evalúa con el mismo tono un vaso de agua que le dan y utiliza palabras que María no comprende a pesar de

manifestar inicialmente que las preguntas serían sencillas. Se muestra también juiciosa y realiza escasas preguntas, pese a que Antonia le transmitía una experiencia que ella misma no podía mensurar: “dice aquí [mostrándole el diario] que mi papá tenía una banda”, dándole nula importancia al hecho. Se va para no volver durante todo el film. No es de preocupación, urgencia o prioridad la situación de esta infancia, y así también con lo sucedido en el hospital, puesto que ante la ausencia de camas y de una atención inmediata a Marcelo, el infante más pequeño, sucumbe ante la muerte al exponerle al frío de la madrugada como gota que rebalsa el vaso. El cementerio parece funcionar, así como también la cárcel, únicos lugares donde fluye su tramitación.

Finalmente el trabajo infantil, el que poco a poco va escalando en carices delictivos ante la necesidad y precariedad, es un tópico abundante y robusto que se va encargando de trazar finalmente los recorridos o trayectorias de esta infancia y sus cruentos destinos.

Narrador e instancia narrativa

Es un testigo más bien, invisible, que sigue el recorrido por el cual se ve obligada a trazar la infancia tras la abrupta separación con el padre. Es un narrador invisible, silente, que atestigua los pasos que va dando la infancia hacia ‘el plan’ (en su sentido más lato).

Relaciones personaje-narrador

Hay una ausencia de relación directa, un intento por simbolizar desde el punto de vista de la cámara aquella impotencia que como espectadores sufrimos, y que como institución al interior de la diégesis se complace y mira hacia un costado, escamoteándose. De esta forma quien narra es nadie, es un testigo, más bien, un fantasma que deambula, siendo un observador pasivo de las circunstancias por las que la infancia se enfrasca, padece y goza. En ese sentido es silente, observa lo que ocurre, es una visión por fuera de los acontecimientos.

Contexto sociocultural y político en el que se inserta la trama ficcional

No hay una diferencia radical, tal como lo veremos en el próximo film a analizar, en lo que se refiere al contexto en que fue grabado 'Valparaíso, mi amor' y el demarcado por la diégesis del film, puesto que además son acontecimientos reales de los cuales fueron inspiradas las temáticas y experiencias abordadas en este, consecuencia directa de la influencia Neorrealista. De esta manera los contextos relatados en el punto contiguo echarán luces también sobre el presente.

Contexto sociocultural y político de producción enunciativa

Tal como se planteó anteriormente el contexto del film es idéntico, intenta ser una mimesis de aquella época: sus escenarios reales lo indican, así como también quienes encarnan a sus personajes. De allí también su valor de documento. Nos situamos en la ciudad de Valparaíso más o menos entre los años 1966 y 1968. Estos años no son dispuestos por azar, los establezco porque es en 1966 cuando Francia comienza a acumular información para articular su primer largometraje con la intención de presentarlo en la inauguración del Segundo Festival Latinoamericano de 1969.

En aquellos años la agitación política y social era perceptible hasta para quien sufriera de una grave miopía. La influencia de la revolución cubana a partir de su triunfo se hacía notar, y también los intentos por parte de E.E.U.U. de refrenarla. Así nos encontramos en un contexto marcado por un alto grado de conceptualización ideológica y una fuerte izquierdización tanto en cuestiones del orden político como cultural. Había una efervescencia política. De esta manera una robusta porción de la producción ideológica estaba explícitamente comprometida con el gobierno de la Unidad Popular, el cual por aquél entonces se estaba gestando, jugándose así un rol activo en la construcción y constitución, articulación me gustaría añadir, de la sociedad socialista, ideario radical que se pregonaba bajo la bandera del "hombre nuevo": libertad, realidad, revolución, consciencia social, comunidad, colectividad, más todo lo que le era allegado. Esto permitió que se valorizara y se redescubriera

lo local por sobre lo foráneo (por ejemplo constituyéndose un importante movimiento literario conocido como 'boom', el cual será abordado más adelante), sensibilizando a la población en general sobre la cuestión social, es decir, sobre inquietudes que gravitaron por unanimidad alrededor de las condiciones sociales del continente. Esto trajo como consecuencia una profunda movilización de los diferentes actores sociales que, a pesar de su contundencia, delataba una polarización propia del contexto internacional demostrado en las diferentes estrategias para alcanzar el poder de los sectores en pugna.

La radio por aquél entonces dominaba como medio puesto que unía a Chile al tenerse en casi la mitad de hogares. De esta forma era el medio efectivo con más difusión y presencia.

Se diversificó la cultura y su acceso. Iniciativas como la creación del Departamento de Cultura de la promoción Popular dio como resultado bibliotecas populares, conciertos, la gira del tren artístico que dejaba a su paso shows de marionetas, teatro y diversas presentaciones. También se dio con la consciencia de los artistas buscando llegar por medio de sus creaciones al pueblo, revalorizando las raíces folclóricas de nuestro país lo que determinó el surgimiento de La Nueva Canción Chilena, movimiento el cual alcanzó gran difusión a través de la Discoteca del Canto Popular, sello discográfico del Partido Comunista de Chile. En paralelo sucedieron otros movimientos musicales ante los cuales se adscribió la ciudadanía: la balada, o las canciones "cebollas" como eran llamadas, y también la nueva ola que canalizaría los modos estadounidenses de realizar música (podemos contar entre una de las figuras ejemplares a Elvis Presley), encontrándose así movimientos bien delimitados y opuestos en cuanto lo ideológico y político. En la literatura, tal como se mencionó anteriormente, sucedió la valoración de la identidad nacional pudiéndose escribir sobre lo mágico de esta tierra y las cosas que allí sucedían en torno a las relaciones y la ocupación de espacios y lugares, lo que se consolidaría como movimiento.

Hubo también una actividad intelectual importante alrededor de la bohemia y la vida nocturna. Muchas personas dedicadas a la literatura por ejemplo frecuentaban este tipo de experiencias para captar el ambiente y escribir sobre aquella realidad. Lugares como 'La Piojera' en Estación Mapocho, 'El Parrón de Santiago', 'Café Sao Paulo', 'Café Cantina', la fuente soda 'Il Bosco', o cafés y bares universitarios, fueron un nicho importante para la creación de importantes obras, conversaciones, discusiones e inspiraciones poéticas, cinematográficas, etc. De esta manera se desplegaba por aquel entonces un nutrido lenguaje literato, cinematográfico, musical, dramático, los cuales se hallaban engarzados a la memoria popular y al calor de las luchas sociales.

Articulación entre la obra, su autor y su contexto

Es sobre Aldo Francia en particular de quien versarán las siguientes articulaciones entre su largometraje "Valparaíso, mi amor", su vida y contexto.

Pediatra de profesión, Aldo Francia Boido nació el 30 de agosto de 1923 en la ciudad de Valparaíso. Se recibió en 1949 ejerciendo como pediatra en su ciudad natal. Importante impulsor del Nuevo Cine Chileno, y del Latinoamericano, al organizar el "Primer Festival Internacional de Cine de Viña del Mar" de 1967 con el objetivo de asociar esfuerzos comunes por y para el continente, investigar nuevas formas al interior del lenguaje cinematográfico y buscar una expresión latinoamericana auténtica y propia que posibilitara redescubrir lo autóctono.

De niño interesado por el cine y, como vemos, interesado también por la cuestión de la infancia, no es casual que su primer largometraje incluya a esos dos espacios, aunado todo a la ciudad porteña que le vio nacer y que recubre con tanto cariño. "Hay otros, centenares, que componen esa mayoría silenciosa que puebla los cerros de Valparaíso y Viña del Mar, que conocen, agradecen y veneran como el abnegado médico pediatra, médico de pobres y de cerros casi inaccesibles, que nunca supo negar sus servicios y su ciencia a todos y muy en especial a los niños más desposeídos" expresa Gustavo Boye S. en el libro que Francia escribiría.

Francia gustaba definirse como cristiano-marxista, e incluso llega a plantear que así se definiría hasta el último de sus días. También que lo que ocupaba de base para su pensamiento era el amor al prójimo, y que la justicia sería el fundamento tanto del cristianismo como del marxismo. Es eso básicamente lo que intenta retratar por medio del lente en el despliegue que se da entre infancia y cerro: la injusticia sufrida en el rostro de una infancia desamparada frente a una ciudad que se le presenta como áspera en su trato. Por ello la importancia también del festival, puesto que Francia se percató que allí finalmente de entre todos los filmes presentados una premisa los aunaba: una “historia diversa y desconocida de un continente mil veces negado, mil veces truncado en su desarrollo, segregado y disperso por un enemigo común” que ahora cobraba nuevos despliegues de libertad, pudiendo así rescatar la memoria popular “de las grandes masas insurgentes y rebeldes” fundiendo arte y política, contrario al movimiento de separación que la tradición producía. De esta manera, dándole voz a quienes no la tenían: la infancia, en este caso, desposeída, de la cual era testigo a diario debido a la naturaleza de su profesión. Injusticias del sistema contra las que Francia pretendía rebelarse.

Adscribe públicamente mediante la aparición de su nombre en ‘El Mercurio’ a la postulación del socialista Salvador Allende para gobernar. Aquél camino era al cual aspiraba puesto que los sueños que compartían por ese entonces no tenían límites. La llegada de la revolución total, utópica, le parecía estar al alcance de la mano.

Recepción en general

Gustó al público moderado y también al general, empero los más radicales la encontraron blanda. En una presentación de Berlín fue muy aplaudida y comprada por los países de habla alemana y los escandinavos. Se vendió también a la URSS junto con “El chacal de Nahueltoro” y “Caliche sangriento”. Fue subtitulada o doblada a 20 idiomas. Fue vista por 60.000.000 de personas y se paseó por los siete continentes. Aún hoy es solicitada para realizar muestras y debates sobre la realidad latinoamericana. Aunque numerosas críticas, buenas o malas, fueron

realizadas al film. Desde que los infantes eran unos reales flojos, hasta que quienes la criticaban resultaban faltos del sentido de la realidad social de aquél entonces; desde que era monótono y que carecía de contrastes, hasta quien acentuaban el valor de la espontaneidad y su estilo documental. En síntesis, detractores ante la representación y también adeptos al film.

Representaciones sociales de la infancia

Podríamos decir ya en este punto que la infancia aparece, es representada en “Valparaíso, mi amor”, en una figura, en una imagen cercana —al menos inicialmente— a la de la inocencia. Ya en los primeros compases, es decir, en el prólogo durante el cual procesan a Mario, Chirigua se muestra, sin querer, delatándole y describiendo los pasos que siguieron para acceder al ganado. Chirigua intenta mentir, pero termina ‘pisando su propia cola’. Ricardo trata de cubrirle pero al igual que él asoma de entre lo que expresa sin querer lo sucedido. Aunque posteriormente, tras la pérdida de la figura paterna, que interpreto podría estar funcionando hasta ese punto como dique para esta infancia —ya que como María expresa “él los adora, él no va a permitir que los cabros anden vagando por ahí porque él es un tipo muy honrado y respetuoso de sus chiquillos”— comienza a transformarse esta representación al tener que valerse por sí mismos sin aquella presencia, puesto que la de María muestra ser insuficiente, lo cual marcará determinadamente sus vidas al concebirse expuestos a lo que la ciudad puede ofrecerles. Por lo tanto la representación cobra un giro hacia una negativa, la cual tributa a una inherente rebeldía y maldad que les estaría llevando, sin tener el resguardo apropiado de las diferentes instituciones que emergen y que también hemos sabido ubicar, a situaciones riesgosas asociadas a diferentes delitos tales como el robo, la prostitución; también a ser expuestos a experiencias de violencia como la violación y también el reclutamiento de Ricardo por parte del hampa y los consumos que allí se dan, además del vagabundeo y la visita a algunos bares del puerto.

Esta maldad, por otro lado, también muestra ser corregida, sosegada, aplacada (o intenta serlo) mediante el uso de la violencia física. Lo vemos de parte de las dos figuras adultas más cercanas a esta infancia: Mario y María. María le dice a la infancia, al solicitarle permiso para bajar al plan, “no, no me gusta que anden peluseando por ahí”, pero tras las molestias que le provocan al ensuciar unas sábanas que se encontraba lavando los expulsa, anunciando con gritos “¡Váyanse todos!”. También golpea violentamente a Antonia cuando llega tarde junto a Marcelo tras la violación sufrida por esta. Esta rebeldía es perniciosa para María, quien decide considerarlos como objetos de abandono al echarlos a la calle y la suerte que allí ronda. Por el lado de Mario, desde la cárcel intenta, por medio también de la violencia, refrenar los malos comportamientos de Ricardo y Chirigua diciendo “así que este parcito se porta mal” golpeando al primero “esto es para que vaya aprendiendo eño’, su padre no se ha muerto todavía, ¿oyó? Y la próxima vez te va a tocar a vo” refiriéndose a Chirigua, quienes mantienen la cabeza gacha. Esto está como indicando la imposición de Mario como aquél dique, demostrando el freno que está alcanzando esta infancia con lo que Mario no puede hacer nada.

Por otro lado la infancia también aparece representada como un grupo inferior en la medida que no les otorgan, en diferentes instancias y a través de distintos sujetos, una importancia mínima. Lo podemos evidenciar al momento en que desde el diario “La crónica” deciden escribir sobre la situación de esta infancia tras la sentencia de su padre. Al ir escribiendo ya en sus despachos, uno de los periodistas pone palabras en la boca del más pequeño, las cuales jamás manifiesta Marcelo, para así darle mayor hondura dramática a la situación. Adicionalmente le consulta a su compañero por el nombre de los infantes, a lo cual el otro responde “ponle Enrique” y añade “pero ese cabro no sabía ni hablar” y quien escribe se encoje de hombros, delatando así el deceso de importancia que le dan a la nominación, que es casi lo único que posee esta infancia, haciéndose patente la ausencia de reconocimiento. Por otro lado la trabajadora social, quien resuelta a ayudarles comienza a hacerle preguntas a María, ignora al resto de infantes y solo saluda a Marcelo, el más

pequeño, como objeto de ternura. Después y dado un momento Antonia decide referirse a la situación de su familia, instándole a observar el diario “mire, aquí salimos nosotros. Dice que mi papá tenía una banda” limitándose a decirle “sí, linda” y a volver con lo suyo: hablar con María.

Las relaciones entre las infancias demuestran una representación hostil, pues para contactarse utilizan como medio primordial a la violencia, que toma la forma de golpes, escupitajos, piedrazos. Lo vemos no solo al interior de la misma familia, sino que también en relación a otras infancias que, al igual que la protagonista, busca trabajo en la feria y en el cementerio. En ambos espacios se evidencia la proliferación del trabajo infantil, generando una alta competitividad lo cual delata la gran cantidad de bocas que alimentar, de ollas que parar. En ello también radica cuan normalizado se halla esta situación pues los adultos la tratan con indiferencia, con cierta rudeza también.

Finalmente, aparece una relación ambivalente hacia la infancia, llegando a imponerles que coincidan sus obligaciones con las del adulto/a. Lo podemos ver en los cuidados que debe propiciarle Antonia a Marcelo. También en los ingresos que tiene la familia, de la cual la infancia también es responsable, y la compra de víveres y pago de deudas o servicios.

Análisis de la incidencia (o su ausencia) del contexto sociocultural y político de producción enunciativa sobre las representaciones sociales de la infancia halladas y descritas

Podríamos decir en este punto que la representación descritas anteriormente, relacionadas con una infancia desprovista de cuidados y protección, termina sufriendo de las calamidades que le ofrece la ciudad, la cual viene a ser un signo de modernidad. La crítica no solo se dirige hacia las instituciones, sino que también hacia el proyecto modernizante que las engloba. Aldo Francia y su sitio de enunciación es marcadamente de izquierda, y no solo en lo concerniente a lo político, sino que también en lo artístico, buscando junto al movimiento al cual

contribuye (el nuevo cine latinoamericano) una nueva visión de lo que significa ser autor de una producción cultural, lo cual implicaría para él una adscripción a la lucha de clases, cambiando de esta manera el sistema representacional. Para él, de esta forma, era ineludible el compromiso con los problemas país, siendo uno de los grupos con mayor aflicción el de la infancia sin futuro, precaria y sin resguardo, la cual se torna signo de injusticia y desigualdad, vidas expuestas por antonomasia en el transcurso de la mitad del siglo XX, despertando con ello empatía y compasión, buscando con ello la rebelión contra la injusticia, contra la iniquidad, personificada en los rostros de estos infantes. No es casualidad que Allende haya empujado una importante campaña en torno a ella puesto que le guardaba especial sensibilidad a la infancia. De la misma forma Aldo Francia. Esta incidencia como vemos es directa en la representación propuesta sobre la infancia.

11. Unidad de análisis del film “Machuca” (Andrés Wood, 2004)

Ficha técnica y artística

Título.....Machuca

Dirección.....Andrés Wood

Guion.....Andrés Wood,
Eliseo Altunaga, Mamoun Hassan, Roberto Brodsky

Casa productora.....Wood Producciones (Chile),
Tornasol films (España)

Producción ejecutiva.....Juan Carlos Arriagada,
Nathalie Trafford, Patricio Pereira

Producción.....Andrés Wood,
Gerardo Herrero, Mamoun Hassan

Producción general.....Eduardo Castro,
 Patricio Pereira

Dirección de fotografía.....Miguel Ioan Littin

Música.....José Miguel Tobar,
 Miguel Miranda

Diseño de sonido.....Jorge Zepeda,
 Miguel Hormazábal

Montaje.....Fernando Pardo,
 Soledad Salfate

Asistente de dirección.....María José Droguett

Elenco..... Matías Quer,
 Ariel Mateluna, Manuela Martelli, Aline Küppenheim, Federico Luppi, Ernesto
 Malbrán, Tamara Acosta, Francisco Reyes, Alejandro Trejo, María Olga Matte,
 Gabriela Medina, Luis Dubó, Andrea García Huidobro, Pablo Krögh, Alejandro Goic

Nacionalidad.....Chile

Género.....Ficción

Duración.....120 min

Fecha de estreno en Chile.....2004

Premios.....Mejor Banda
 Sonora, Festival de Bruselas, Bélgica, 2000; Mejor Película, Festival de Cine de
 Bogotá, Colombia, 2004; Premio del Público, Festival Iberoamericano de Quito,
 Ecuador, 2004; Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actriz de Reparto, Festival
 Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, 2004; Mejor Actriz, Premio del Público,
 Festival Internacional de Cine de Valdivia, Chile, 2004; Segundo Coral, Mejor
 Fotografía, Premio SIGNIS de la OCIC, Premio Glauber Rocha de la Prensa

Acreditada, Premio de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica; Premio Casa de las Américas, Premio Caminos del Memorial Martin Luther King Jr., Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 2004.

Argumento

Gonzalo Infante (Matías Quer) asiste al colegio privado Saint Patrick's del barrio alto, donde cuyo director, el padre McEnroe (Ernesto Malbrán), decide integrar, a pesar de una fuerte oposición, a niños de escasos recursos. En pleno gobierno de la Unidad Popular y ad portas del golpe de estado (1973) conoce a Pedro Machuca (Ariel Mateluna), un infante proveniente de una toma con quien compartirá una singular amistad en un contexto altamente polarizado y violento.

Personajes

Pedro Machuca (Ariel Mateluna): humilde y divertido, contestatario a ratos, también astuto, se inspira en la figura del padre McEnroe al, decididamente, ser como él, un "cura". Vive en una toma de terreno junto a su madre y su hermanito, el cual es un bebé. Le teme a su padre, quien frecuenta la bebida, y debido a ello le rinde respeto aunque este no lo merezca. Trabaja junto a Silvana, su vecina, vendiendo banderas de los diferentes frentes en pugna, al igual que cigarros.

Gonzalo Infante (Matías Quer): se muestra silencioso y tímido. Observa con cautela las situaciones y experiencias que atraviesa. Es un consentido de su madre, pero también cercano a su padre. Les quiere juntos, aunque tenga que atestiguar una relación segunda de su madre, hombre ya mayor de quien recibe a modo de regalo historias sobre "El Llanero solitario". Cobra interés por Machuca y Silvana, esta última como su inclinación amorosa.

Silvana (Manuela Martelli): es vecina de Machuca, con quien se relaciona seguido, llegando a trabajar juntos vendiendo en la calle, e incluso participa en los cuidados del hermano de Machuca, un bebé, encomendada por la madre de este. Muestra consciencia social al no animarse a saltar en una marcha contraria a Allende, no

fundiéndose junto al resto, mostrando así claridad respecto a su bando. Manifiesta estar cansada de trabajar en las calles. Es despierta, astuta, y no se queda callada frente a nadie, increpando a quien se disponga a ofenderle. Inicia a Gonzalo en los asuntos del amor.

Dimensiones temáticas, tramas y subtramas

La amistad entre clases diferentes, diametralmente opuesta si se quiere, en este caso, clase alta y baja, es una temática que se desplegará a lo largo y ancho de la cinta. Los miramientos que se presentan a los obstáculos, beneficios, intercambios y un largo etc., de este tipo de relación brindan una perspectiva sobre la polarización de aquellos años vivenciado en el seno de un proyecto educativo en el que ambas clases sociales se integran. De esta manera se abre un abanico de experiencias en la que una amistad entra al mundo del de la otra, y viceversa, reaccionando ante ella, reflexionando, para así mostrar sus diferencias, sus similitudes, inquietudes, en fin, lo que representa otro para otro en un contexto donde las clases altas se encontraban aisladas, en una burbuja. Sumada a esta amistad se muestra el conflicto que hay entre dos bandos que explícitamente representan a la izquierda y la derecha, ideológicamente hablando, y los proyectos en juego, incluso llegando a homogeneizarse insistiendo en la división bilateral. Así se muestran diferentes cotidianidades de ambas, la de la pobreza versus la de la riqueza, esta última beneficiándose del contexto posibilitándose adquirir víveres en el mercado negro mientras había desabastecimiento, como ejemplo, mientras que la pobreza radica sus fuerzas en la comunidad y sobre el trabajo colectivo, delatando una marcada diferencia y desigualdad social y económica.

La discriminación también es una temática recurrente. Lo podemos ver tanto en infantes como en adultos, sin diferencia alguna. Referida principalmente a los accesos económicos y educativos, a las posesiones, al color de piel, al origen, etc.

Otro asunto tiene que ver con el trabajo infantil, y las postergaciones que a la infancia se le impone priorizando este por sobre los estudios, especialmente a la

clase más desfavorecida, marcando sus trayectorias. Tanto Machuca como Silvana aspiran a ciertos sueños por ejemplo. De esta forma sus caminos se ven truncados a priori, contrario a los caminos de Infante, que se ven despejados. Esto se canaliza durante la ocasión en que el padre de Machuca llega ebrio a robar dinero a la casa, y al salir le consulta a su hijo sobre Infante, que quién era él, a lo cual le responde Machuca que era su amigo “(ríe) ¿un amigo? Los amiguitos que tenís ah, ¿sabí dónde va a estar tu amigo en cinco años más? Entrando a la universidad, ¿y tú? Vai a estar limpiando baños”, insistiendo en que el paso del tiempo no le va a permitir más que mantenerse limpiando baños, mientras que Infante avanzará hacia otras metas, proyectos, alcances.

Narrador e instancia narrativa

La historia se presenta narrada a través de Gonzalo Infante, con quien experimentamos lo que él. Atestigua de esta manera y nos hace protagonistas de las vivencias que tiene junto a su familia, sus nuevas amistades Machuca y Silvana, en fin, los recorridos que traza en medio de un contexto sociopolítico como mínimo bastante agitado.

Relaciones personaje-narrador

Como narrador testigo su relación es intrínseca. Por lo tanto se da una visión con.

Contexto sociocultural y político en el que se inserta la trama ficcional

El contexto que se nos presenta tiene que ver con los últimos momentos del gobierno de la Unidad Popular, pronto a caer el golpe de estado. También su inicio y las consecuencias inmediatas de este. Por lo tanto, nos ubicamos más o menos entre marzo de 1973 y septiembre de ese mismo año.

Ante los ecos de la guerra fría, el gobierno electo democráticamente de Salvador Allende y la fuerte polarización política-ideológica en Chile, aunó un caldo de cultivo para el descontento y la desestabilización interna. Considerado como un periodo en

que la influencia del estado sobre materias económicas alcanzaba un cénit, también, altos porcentajes de inflación, produjo una enorme desconfianza y agudos conflictos, los cuales habían ido creciendo desde 1970. Distintas causas tuvo este incremento. Falta de sustento electoral para impulsar las reformas estructurales que proponía la Unidad Popular, una derecha altamente hostil, una Unidad Popular a ratos fragmentada, en fin, distintos elementos que sumados al contexto internacional propiciaron la violenta intervención que sabemos tuvo lugar. Pese a lo anterior, buena parte de la producción cultural estaba abiertamente comprometida con el gobierno de la Unidad Popular y participó activamente de aquél ideario ya descrito.

Según la historiografía la caída del gobierno de la Unidad Popular estuvo promovido por un sector heterogéneo que integró a conservadores, liberales, nacionalistas de ultraderecha, el centro demócratacristiano y empresarios, aunque también profesionales, políticos, representantes de gremios, quienes sin vincularse a los nombrados anteriormente sí adscribieron al régimen, teniendo todo este grupo contacto con la carga ideológica posibilitada por E.E.U.U., que no toleraría la potente imagen que transmitía el gobierno en cuanto a superioridad ideológica: una revolución pacífica. De esta manera hubo un corte radical, una interrupción violenta y brusca con el Golpe de Estado de 1973. Una Junta Militar toma el poder político, instalando de esta manera un gobierno autoritario, disolviendo y prohibiendo los partidos de la Unidad Popular y declarando en receso a todas las colectividades políticas. A su vez toda instancia directiva al interior del gobierno estaba ocupada exclusivamente por miembros de las Fuerzas Armadas.

De esta manera se instala una fuerte actividad de censura, en un contexto de terror y destrucción contra las manifestaciones artísticas, políticas, sociales. Se cierran centros importantes dedicados a la producción cultural, como por ejemplo escuelas de cine. Se persiguen a personas con ideas alejadas a la junta militar, apresándoles, torturándoles, asesinandoles, exiliándoles o haciéndoles desaparecer. Se promulga una nueva ley de censura que dará como consecuencia un cercenamiento a la

libertad de expresión y a la clausura del espacio público. Se produce de esta forma un fuerte apagón cultural, que irá de la mano con una gran cantidad de violaciones a los derechos humanos. Aunque una cultura que estuviera acorde con la idiosincrasia chilena se promovería.

Contexto sociocultural y político de producción enunciativa

Nos situamos a principios del nuevo siglo. Más o menos a partir del 2001, año en que comenzó a cocinar la idea Wood, siendo culminada el 2004.

Por aquél entonces, en el retorno de la democracia, se plantearon importantes desafíos para la reconstrucción de los vínculos tanto internos como externos, en materia económica, política y cultural, así también desafíos ante la devolución al país de su carácter democrático y su estabilidad. El proceso de fragmentación elaborado por la dictadura, en su sentido más lato, produjo que la identidad nacional, no solo en Chile, sino que también en Latinoamérica, se fragmentara, quedando así entredicha, revitalizando la pregunta por la memoria.

Durante los primeros años del retorno a la democracia se hizo imprescindible la verdad y justicia en relación a las violaciones de los Derechos Humanos cometidas durante la dictadura, lo cual no significó su movilización. Hubo constantes conflictos al respecto, comandada tanto por las demandas ciudadanas así como por las limitaciones políticas, constituyéndose así una democracia de los acuerdos, de los consensos políticos entre la Concertación y las fuerzas de la derecha, haciéndose de esta transición excesivamente gradual y moderada, habiendo promesas de reestructuración social que pronto se volatizaban. Justo para 2004 se publica el informe Valech, documento que recoge los casos sobre tortura y prisión política ocurrida durante el régimen militar, y el procesamiento judicial de militares implicados en la violación de los Derechos Humanos. Pese a estos esfuerzos las consecuencias de la dictadura se hacían notar sobre la sociedad que intentaba recobrar nuevos espacios después de esta: un clima tanto de silencio como de

negación, olvido y desarticulación social, constituyendo de esta manera una democracia débil, y ahistorica.

La cultura durante el retorno cambiaría respecto a lo vivido durante la dictadura. Tendrá, al menos, esbozos de institucionalidad, al considerar la globalización y su carácter capitalista. Se crea, por ejemplo, en 1990 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), iniciándose una acalorada discusión en relación a temáticas culturales que culminará en la promulgación de la ley 19.891 en el año 2003. Intentos por redimir lo acaecido en la dictadura que trajo como resultado nulos impulsos al desarrollo cultural, variadas censuras y falta de matices, además del cierre de múltiples institucionalidades. Es en este contexto donde se intenta difundir y promover la cultura, y también el empuje desde el propio Estado de un acceso más pluralista a la ciudadanía. Se abre de esta forma espacio a la creación y el fomento de la cultura, no solo desde el Estado, también desde el sector privado. Hay también una cultura del consumo, de un cierto goce ante las riquezas y opulencias, del éxito y el prestigio.

Articulación entre la obra, su autor y su contexto

Andrés Wood nacido el 14 de septiembre de 1965 en Santiago de Chile. Durante su infancia cursó su educación básica en el Saint George's College, colegio privado del cual rescata de entre sus recuerdos algunas vivencias para aportar a la historia del film "Machuca", principalmente la forma en que vivió el proyecto de integración tratado en la película misma. Estudia Ingeniería Comercial en la Universidad Católica de Chile, para luego en Nueva York realizar sus estudios sobre dirección de fotografía donde dice haber encontrado su vocación y el enamoramiento por el séptimo arte. A su retorno a Chile se dedica a la televisión, debido al auge que tenía por aquél entonces y su primacía al vehiculizar el entretenimiento, además de la publicidad, los cuales llegan a vitalizarse mutuamente debido al compulsivo consumo de la época, siendo la actividad privada del negocio publicitario un campo prolífico en el cual desenvolverse. Para 1993 funda una casa productora: "Wood

Producciones”. Durante los primeros nueve años a partir del lento retorno a la democracia fueron posible 42 películas, las cuales evidencian un interés por tópicos tales como la dictadura, la pobreza y la memoria social, temáticas revitalizadas por la fragmentación causada por la dictadura, la cual incidía directamente sobre la identidad nacional. Este saldo de films dejó por aquellos años menos del 1% de los espectadores, existiendo aparentemente un duelo no asumido por aquél entonces legado por el trauma de la dictadura, experiencia política y socialmente extrema, en un contexto donde el país tuvo que relacionarse con aquella memoria desde el consenso y el acuerdo político, transición democrática excesivamente gradual y moderada en cuyos primeros pasos se realizaron promesas sobre la reestructuración social que pronto eran volatizadas. En un clima de silencio, de negación y desarticulación social se constituye una democracia débil, ahistorica, que no dejó espacios apropiados para los procesos de justicia, lo que se traduce en una deuda no saldada, de incomodidad frente a un pasado cuya violencia se le niega, generando angustia que se manifestaría en melancolía. Wood, bajo este sentido y contexto, llega a sostener la metáfora de la alfombra, y que mucha basura echaron bajo ella. También que uno de los ingredientes para la mezcla que resultó de “Machuca” fue el de la tristeza, además de la experiencia similar vivida por él. Wood no se involucró políticamente hablando durante aquél periodo, y haciendo este metraje no tenía un objetivo político, sino que le interesó el desenvolvimiento de los personajes. Creía también que para los 2000 la gente no quería o no le interesaba retomar esos años recordándolos, tal como invita “Machuca”, aunque se percibe el auge en la producción de películas chilenas, generando un despegue de su industria considerando el éxito que representó “Machuca”.

Recepción en general

La película fue un éxito comercial, atrayendo a 700.000 espectadores. Wood mismo se sorprende de aquello, debido a que era algo impensado para la ley del mercado que comandaba evitar este tipo de abordajes y temáticas. Además del éxito nacional también suscitó uno internacional, siendo estrenada en toda Latinoamérica.

Adicionalmente visitó variados festivales y fue galardonada con múltiples premios. Los de izquierda lo tildaron de tibio y timorato, los de derecha de políticamente correcto. Aunque las críticas coinciden respecto a su carácter simpático y nostálgico cargados de verdad dramática.

Representaciones sociales de la infancia

La infancia en “Machuca” es representada como un testigo, inocente, que está anudada al destino de la nación pese a tener experiencias al borde de su historia, como por fuera. Lo podemos ver en las marchas en las que participan, donde se funden con la movilización a un modo de juego que les produce diversión, risas, mientras se encuentran trabajando: “¡el que no salta es de la UP!” para luego “en una marcha de verdad” vitorear “¡el que no salta es momio!”. Bajo este sentido tiene relación con una representación positiva ya que aparece como inocente, figura que canalizaría la pureza, pese a la violencia en la cual están insertas pero al mismo tiempo ajenas. No es casualidad que Silvana, ella mayor, no participara de la primera manifestación ni vitoreara sus canticos, pero sí en la segunda, y que Machuca e Infante esto le pareciera indiferente. También emerge particularmente con el personaje de Gonzalo, siendo este testigo de un segundo amorío que sostiene su madre, teniendo la certeza esta que de alguna forma nada diría; también queriendo reunir nuevamente a sus padres, sin concebir más que su anhelo y, finalmente, siendo un receptáculo de regalos de los cuales desprecia su origen, pero los disfruta porque su convicción no se muestra fuerte, así como tampoco sostuvo su amistad hasta el final “en las buenas y en las malas” con Machuca, diferenciándose de este explícitamente mediante sus semblantes, estos son, sus ropajes y zapatillas de marca. Añadir también aquellas ocasiones en que compra, junto a su padre, en el mercado negro. O también el momento incómodo que el cuñado de Gonzalo le hizo pasar a Machuca al consultarle el nombre diciendo “a este tipo de gente le ponen un sobrenombre tan extraño” para luego darle violentas demostraciones, cerca de su rostro, del nunchaku. Gonzalo, al estar solos, le dice a Machuca “te dije que era un imbécil” y Machuca responde, con un dejo de

importancia “ya no te preocupí”. Pese a lo anterior, es necesario sostener que al ir culminando el metraje esta representación sobre la inocencia es resquebrajada debido a los acontecimientos traumáticos que les sobrepasan a estas infancias, donde no hay cabida para las risas, el amor o los juegos.

Aparece una representación también relacionada con lo no importante y una inferioridad jerárquica, sin voz, sin espacios para el dialogo con respecto a la experiencia que estaban teniendo sobre el proyecto de integración al interior del colegio. Lo podemos ver en la reunión que convoca el padre McEnroe, donde solo dialogan los adultos a pesar de las presencias obliteradas de las infancias, siendo testigos de la cruenta violencia que emerge en las bocas de sus padres y madres, sin derecho a voz o a voto. También cuando se produce la intervención militar al campamento donde vivía Machuca. Aquí el miramiento hacia las infancias es nulo, haciéndose presente la violencia en su forma más extrema.

Análisis de la incidencia (o su ausencia) del contexto sociocultural y político de producción enunciativa sobre las representaciones sociales de la infancia halladas y descritas

Al parecer el cambio de siglo trajo consigo una profundización ante las lagunas de memoria, ya sea impulsada simbólicamente a través de los acuerdos realizados por la concertación y la lentitud ante la transición democrática; o explicitada ante los parangones u obstáculos propuestos por la clase política al tratar aquellas temáticas. Esto fue reflejado en el recibimiento que tuvo el cine de aquél entonces puesto que de entre las 42 películas que dieron como resultado los últimos diez años del siglo XX en las que se podía evidenciar un interés por temáticas como la dictadura, la pobreza y la memoria social, dejó un saldo tan solo de menos del 1% de los espectadores. Habría por lo tanto un duelo no asumido causado por la forma en que a la sociedad chilena se le impuso relacionarse con este pasado tumultuoso y traumático. Wood mismo creía que su generación aceptó muchas reglas, y también que “Machuca” no iba a triunfar debido a que retomaba algo que había sido

un fracaso anteriormente, volver a esos años, y también que la visión de un infante podría representar tan solo un punto de vista de lo ocurrido, sin mala intención como sostiene. De esta manera, al parecer, la representación de una infancia inocente podría facilitar el tratamiento de lo ocurrido, lo que no pretendía ser una historia oficial, una mirada que abriría muchas puertas para vincular generaciones. Esta representación positiva, asociada a la pureza, a la vez es una mirada ahistorica, centrada en las experiencias infantiles que el contexto nacional les sobrepasa, permitiendo un punto de vista neutro, en el que a través del telón de fondo transcurre una historia traumática, permitiendo una relación moderada con los acontecimientos, no adoptando una postura clara respecto a ella, como diciendo (tal como expresa Wood) esto sucedió. Esto estaría en relación al contexto y la relación que esta impone con respecto a la memoria. Adicionalmente existía una importante autocensura, pese a que al año 2002 son abolidas las leyes de censura en torno al cine chileno.

Lo no importante como representación, como inferioridad jerárquica, estaría siendo influenciada con la postura política que Wood permea, y su contexto, en el cual estaría desarticulado agudamente, una ciudadanía no participativa ni interesada en un acoplamiento coherente y vigoroso frente a una democracia débil y gradual, timorata, interesada en contar historias dejando de lado una posición respecto a esta debido al clima de silencio reinante, donde la costumbre dice relación con la negación.

12. Interpretaciones ajenas sobre la representación social de la infancia en ambos filmes

Plaza (2009) trastoca “Valparaíso, mi amor” cuando examina las presencias, el habla y la enunciación a partir de los años 60’ desde un ámbito cultural. Plantea que tanto los elementos de la imagen como los que guardan relación con la construcción dramática estarían connotando el carácter de realidad del film ‘Valparaíso mi amor’. Allí los niños y niñas vendrían a convertirse en ellos y ellas, no como personajes

dramáticos insertos en una trama, “niños reales que son, o que fueron en ese momento” (p. 63), por lo tanto, más que una representación. El autor destaca principalmente el habla (desde su triada enunciación, fonación y gestos) pudiendo la infancia expresar lo que a diario expresan, permitiéndose percibir “el estado de cosas de donde provienen” (p. 64) lo cual propiciaría una apertura hacia la profundidad social en que esta infancia se encuentra inserta. Este carácter que se le otorga a la representación de la infancia, siguiendo a Calquin y Magaña (2019), sería la apuesta realista que realiza el filme el cual buscaría mostrar, a través de la representación de la infancia, lo que el ojo del poder oculta: la miseria de la ciudad, su oscuridad, siendo de esta forma la infancia un sujeto liminal y nómada que transita entre sus calles y contradicciones. Pinto (2016) podría añadir que a estas alturas la infancia se transformaría en objeto de denuncia al exponer las situaciones sociales por las que atraviesa y es involucrada debido al tinte documentalista que tenía por objetivo. Esto les posicionaría como víctimas, objeto de compasión emotiva y denuncia política (Ayala, 2020).

Por otro lado respecto a “Machuca”, estaría compartiendo el simbolismo alegórico con cierto cine del continente en los tiempos neoliberales (Tuñón y Tal, 2007). La interpretación del carácter alegórico con que “Machuca” estaría abordando la representación de la infancia lo comparten varios autores y autoras. Dufays (2016) plantea que se encontraría alegorizando la memoria y la consciencia colectiva utilizando para ello el melodrama, los cuales vendrían a ser ingredientes que con frecuencia se encuentran. La representación sobre la infancia sería algo así como un microcosmos en donde aparecería una versión reducida de la historia nacional Chilena de entonces (Yim, 2017). De esta manera la infancia sería testigo y víctima colateral de la cruenta dictadura (Sorensen, 2009), una víctima pasiva de la cual hacemos de sus ojos, los nuestros. Aunque ciertos autores conflictúan con esta pasividad con que se enfrentan al análisis y sitúan a la infancia, ya que, siguiendo a Calquin y Magaña (2019), la representación de la infancia permitiría figurar y personificar las tensiones presentes de la sociedad en cuanto a la construcción

sobre la memoria, elaborando así el film una concepción dualista sobre el universo socio histórico nacional en donde la infancia lograría transitar a través de las temporalidades en conflicto (pasado y futuro). La historia nacional se recrearía y actualizaría a través de la historia de Machuca e Infante, infancias olvidadas y excluidas de la memoria hegemónica la cual se encontraría fracturada entre quienes vencen y quienes fueron vencidos. Así el film estaría proporcionándole agencia al sujeto infantil, abandonando el lugar de objeto de representación “para indagar en la posibilidad de desplazar a un lugar otro múltiple (...) desafiante de las lógicas especulares y binarias de la diferencia (el yo adulto y el otro infante) construida en el seno de la subalternidad” (p. 11), autorizándoles así a narrar la historia nacional.

Por otro lado Rocha (2012) plantea que la representación de la infancia, la cual generalmente está asociada a la inocencia y pureza, le estaría entregando autenticidad al relato, acercándolo al público, puesto que ofrecería una visión neutral del pasado. Esta visión la analiza críticamente Tal (2005) llegando a plantear que esta reconstrucción nostálgica del pasado traumático utilizando para ello una estética convencional (la cual asemejaría con su representación a adultos e infantes) no dificultaría su recibimiento ni tampoco produciría una lectura crítica al aparecer representados los proyectos en pugna de forma simétrica. Aunque coinciden Rocha y Tal en que participa la representación sobre la infancia de una política de la memoria social, la cual consistiría en una alegorización. Rocha cree que alegorizaría los proyectos de la izquierda latinoamericana que no llegaron a madurar debido a ser interrumpidos por la dictadura, mientras que Tal considera que tanto Machuca como Infante se encontrarían representando cada una de las clases sociales y frentes en pugna, es decir, el conflicto social presente en aquellos años.

13. Conclusiones

Tal como hemos podido ver la inclusión de las representaciones sociales sobre la infancia que las dos cintas tributan están orientadas bajo razones que solo pueden

ser explicitadas al ser integradas a un contexto mayor, el cual les engloba. A la vez que este contexto está entramado a base de discursos que con enorme rigurosidad pueden ser entrelazados para ser cabalmente comprendidos. Las pretensiones de abarcarlas permitieron aproximarnos a estos aspectos de formas dispares, pues la interpretación que he podido construir está determinada por los aspectos trastocados. Se obtiene como resultado lo que a continuación podrá redactarse.

La hipótesis que se movilizaba desde el fondo tenía que ver con que el uso de la infancia y la representación que le daban al interior de los filmes era movilizaba por una utilidad determinada por la época y la posición enunciativa en el que se hallaban insertos Aldo Francia y Andrés Wood, por ser estos los principales responsables de la injerencia sobre las cintas, las cuales podían ser comparables considerando sus respectivas épocas de producción. El uso de la infancia y su representación, por lo tanto, no era disposición del azar.

El trabajo que se realizó efectivamente pudo delatar aquellas representaciones, y no solo eso, también pudo interpretar las razones por las que la infancia aparecía de aquella forma, al considerar las relaciones que la constituyen, las cuales son complejas por lo demás, siendo el presente trabajo el armazón de una de estas.

Las infancias como creaciones representacionales indeterminadas e incesantes por cómo le visitan y revisitan en cada época y posicionamiento, pueden transitar desde una ausencia de representabilidad y miramientos, hasta: su potencialidad, o inferioridad, o como lo no importante, pero también como el futuro de una nación y que por lo tanto deben garantizarse asuntos mínimos, pudiendo ser agrupadas estas representaciones, englobarse y categorizarse, y convertirse en propias de una época y sociedad.

Los filmes y sus significados al ser dependientes de su sistema de producción no pueden desprenderse de una voluntad en origen la que tributa a distintos frentes. En el presente trabajo, discursos, que o delatan lo que en aquél momento socio histórico, político y cultural definía o consideraba como infancia, y por lo tanto,

representativo, dando cuenta de una realidad más allegada a sus condiciones; o, por el contrario, la infancia aparece tributando a otras pretensiones, individuales, que delata más bien un distanciamiento. Son estos los asuntos que se pueden desprender al abordar cuestiones del orden representacional utilizando para ello textos cinematográficos, incluso dos que pueden llegar a ser tan disimiles entre sí como en el presente caso.

En función de lo anterior se desprende que las representaciones sociales sobre la infancia que dominan al film “Valparaíso, mi amor” (1969) serían aquellas relacionadas con la calidad de víctima del infante, y cómo puede ser fácilmente corrompida según los caminos que se le ofrecen, puesto que por sí mismos no son capaces de tomar decisiones al encontrarse el padre ausente, así como también las diferentes instancias institucionales (destacando con esto al mismo tiempo la representación como grupo inferior). Al menos inicialmente aparece como víctima, destacando su inocencia, para luego cobrar un giro al hallarse sin resguardo hacia una maldad inherente que despierta cuando le es llamada, en este caso, por la ciudad y los peligros que alberga, siendo una presa fácil para el hampa, la prostitución, entre otros recovecos posibles de hallarse en la ciudad. Estas representaciones las trabajo desde diferentes influjos. Aldo Francia, cristiano marxista, proponía al cine como un medio, uno social, que permitiría mostrar problemáticas sociales acuciantes para así adquirir consciencia de ellas y producir las condiciones para modificar el estado de cosas. Es por ello que opta por la influencia Neorrealista para así captar la realidad cotidiana, hechos reales, en lugares auténticos y con personajes anónimos, historias que, tal como hemos visto, fueron acontecimientos reales ocurridos por aquél entonces, historias referidas a la infancia que llegaron a él en distintas fuentes y momentos. Adicionalmente mencionar su oficio de pediatra, llamado médico de los pobres, desde donde también percibía las experiencias sobre la infancia encarecida, desamparada y desposeída de aquella época. Por ambas partes atestiguaba a esta infancia, queriendo retratarlo en un film con el propósito de rebelarse contra aquél sistema,

denunciarlo de alguna manera, para hacer consciencia de ello y poder modificar el estado de cosas. Sensibilidad de Francia que no solo era consecuencia de sí mismo, sino que a la vez de un contexto agitado política y socialmente, con densidad en cuanto a las conceptualizaciones ideológicas, en cuanto también a los movimientos sociales y finalmente a la sensibilidad sobre las problemáticas que aquejaban a los sectores más vulnerables. Bajo este sentido el tratamiento que hace sobre las representaciones de las infancias es más allegado a la consideración sobre la infancia empobrecida de aquél entonces, vagabunda, marginal, huacha, etc. Por ello no aparece más infancia que la que padece en las calles. Mencionar que Allende hace bastante énfasis tanto en su campaña como en los cambios que fomenta a esta infancia, siendo un símil de Francia, empero, en otros espacios. Por todo lo anterior es que Francia buscaría representar a la infancia como tal, canalizando sobre ellos las injusticias que sufrían.

Con Wood y “Machuca” nos hallamos en un contexto completamente diferente, e incluso me atrevo a proponer como diametralmente opuesto. El grado de despolitización al que se llegó, de fragmentación, consecuencia del trauma vivido por la dictadura, no resulta para nadie indiferente. Añadiendo la brusquedad con que se implementaron asuntos concernientes a lo económico dejó por debajo las demandas sobre memoria y justicia, al menos a comienzos del nuevo siglo, posibilitando un clima tanto de silencio como de negación, olvido y desarticulación social, constituyéndose una democracia débil y ahistorica. Los filmes que al retorno de la democracia revitalizaron temáticas tales como la dictadura, la pobreza y la memoria social no atraen aparentemente a la ciudadanía. El duelo no elaborado debido al consenso y acuerdo político, la negación de la violencia y demandas que les son truncadas a la nación por parte del oficialismo, posibilita un contexto altamente melancólico. Wood trabaja en Machuca desde aquellas concepciones, manifestando que su intención estaba lejos de objetivos políticos, y más bien se centraba en los personajes, siendo catalizadores del recuerdo por parte de Wood al rescatar de entre su memoria la premisa fundamental de la cinta. De esta manera a

la infancia se le representa sin matices, como un testigo, que desde su lupa inocente, vive bordeando al contexto que le rodea, solo viviendo en aquella época, esta última como telón de fondo. No podía ser de otra manera, la intención de Wood mediante esta representación era dar a conocer lo que sucedió facilitando su digestión, puesto que a la infancia inocente no se le puede mirar con malos ojos. Y es así como triunfó entre la ciudadanía, frente a todo pronóstico. Así Wood estaría alienado a la forma en que se resolvieron los asuntos políticos, transitorios, del retorno a la democracia: desde el consenso, utilizando para ello a la infancia. Por lo tanto, la representación que le recubre sería fundamental para su propósito, el que sería unir a las generaciones en relación a una memoria que se hallaba solapada.

Ambos filmes, por otra parte, trabajan la representación social sobre la infancia pero desde un particular posicionamiento desde la adultez. Francia estableciendo la trama mediante distintas experiencias de aquél entonces las cuales fueron transmitidas a su persona, adicionalmente, utilizando su propio oficio como pediatra de los desposeídos. Wood en cambio utiliza de entre sus recuerdos una experiencia que le marcó, particularmente, el proyecto del padre Gerardo Whelan, quien propone lo mismo que McEnroe en la cinta: integración de niños con escasos recursos al interior del colegio Saint George's, en donde la formación valórica es también una importante. Adicionalmente se interesa Francia en la infancia desposeída, mientras que Wood se posiciona desde una infancia privilegiada, tal como la suya, en donde se vuelven antagónicos respecto a la Otra infancia.

El éxito suscitado por "Machuca" está lejos de acercarse al interés por "Valparaíso, mi amor". Son distintos en el sentido de que el trabajo de Wood se acerca más a los éxitos Hollywoodenses, contrario al de Francia puesto que apostaba, siguiendo a un movimiento diverso, por preocupaciones de la región, siendo hoy en día un documento de estudio por las condiciones históricas del continente latinoamericano. Wood se halla, de esta forma, desarticulado, aislado, respecto a un movimiento de cinematografía nacional. Es por ello el trabajo que sostuvo con España y otros países, dándole una de los mayores estándares de calidad para la época. Por el

contrario, la cinta de Francia, por ejemplo, sufre de fisuras, en las que podemos notar el desfase sufrido por la propia precariedad de la industria, donde incluso se compartían las cámaras con otras producciones como “El Chacal de Nahueltoro”. Esto delata la distancia generacional y material, donde se vincula a la vez el grado de profundidad alcanzado por la representación sobre la infancia puesto que llega a más capas la infancia de “Valparaíso, mi amor” que la de “Machuca”, contrariando sus condiciones materiales de producción, al ser intencionada de forma diferente, representando a su vez diferentes utilidades considerando sus épocas de producción y lo que hemos visto hasta estas alturas.

Por otra parte respecto a los estudios asociados al presente, se propone ampliar la cinematografía a una latinoamericana para comprender la representación social que de la infancia se construye región a región, explorando las condiciones de producción de diversos momentos ya que Latinoamérica posee una historia convulsa y fragmentada donde se pueden acotar distintas instancias. Y no solo respecto a la infancia resulta interesante, también al género o a las diversidades sexuales y las representaciones que en las cintas se condensan, y así comprenderles como documentos de época.

Asimismo, integrar otros enfoques, por ejemplo, antropológicos, que resulta enriquecedor pues se podrán sopesar de forma más abarcativa los contextos políticos, sociales y culturales circundantes a los filmes, así como sobre los discursos de los cuales hacen parte quienes le constituyen. También que a través de esta integración puedan clasificarse los filmes según sus representaciones respecto a la infancia, al género, o a las diversidades sexuales tal como se recomendó, y así facilitar su contextualización y la búsqueda bibliográfica que se movilizará.

Añadir como último punto el abarcar a otros agentes creativos que guarden injerencia sobre la obra cinematográfica. En el presente trabajo se decidió abordar a sus directores por considerarse los principales responsables del contenido, no

obstante, también hay otros participantes. Por ejemplo el guion de “Valparaíso, mi amor” fue escrito junto a José Román.

Para finalizar una limitancia que guarda relación con lo anterior tiene que ver con lo abarcativo que se pretende al considerar un contexto cultural, político y social sobre el texto discursivo, lo cual a todas luces resulta imposible de pesquisar en su completitud. Pese a ello, el presente trabajo pretende acercarse a cada uno de estos frentes teniendo el entendimiento que hay asuntos difíciles de ser abordados por una sola persona situada desde un oficio particular, y que solo aunando voluntades con otros grupos de disciplinas pueden ser sopesadas adecuadamente. Adicionalmente es la capacidad que existió durante la pandemia, lo cual conlleva a otra limitancia: no hay una realización de entrevistas a especialistas, o a contemporáneos de los realizadores/as, o a realizadores/as mismos/as.

A la vez puede significar una fuente importante de preguntas en relación al abordaje de la representación de la infancia bajo la forma de textos cinematográficos, imágenes en movimiento, que en el presente caso nos hablan sobre el pasado reciente de Chile, temática digna de explorarse. Ofrece además una mirada sensible ante la utilización de la infancia, receptáculo de asuntos que van más allá incluso de la comprensión de sus propios autores, en este caso, Aldo Francia y Andrés Wood.

14. Referencias bibliográficas

- Ariès, P. (1987). El niño y la vida familiar en el antiguo régimen. Taurus.
- Aumont, J. y Michel, M. (1990). Analisis del film. Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Paidós.
- Ayala, M. (2020). Poéticas de lo viviente, lo animal y lo impersonal. Metales pesados.
- Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine? Ediciones RIALP, S. A.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). El arte cinematográfico. Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960. Paidós.
- Burke, P. (1999). La revolución historiográfica Francesa. La escuela de los Annales: 1929-1989 (3.^a ed.). Gedisa.
- Calquin, C. y Magaña, I. (2019). Infancia en el cine: notas para una relación entre máquinas visuales e identidad. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, 0(138), 271-289. doi:
<https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i138.3109>
- Casas, F. (1998). Infancia: Perspectivas psicosociales. Paidós.

- Casas, F. (2006). Infancia y representaciones sociales. *Política y Sociedad*, 43(1), 27 - 42. Recuperado 8 de marzo de 2022, de <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0606130027A>
- Castañeda, C. (2002). *Figurations. Child, Bodies, Worlds*. Duke University Press.
- Castello, G. (1965). *El cine neorrealista italiano*. Eudeba.
- Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable (las encrucijadas del laberinto VI)*. Fondo de cultura económica.
- Cavallo, A. y Maza, G. (2011). *El Novísimo Cine Chileno*. Uqbar.
- Cavallo, A., Douzet, P. y Rodríguez, C. (2007). *Huérfanos y Perdidos: Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Uqbar.
- Cecereu, L. (1990). El cine chileno en los laberintos del desarrollo. En *Aisthesis*, no. 23, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cillero, M. (1998). El interés superior del niño en el marco de la Convención Internacional sobre los Derechos del Niño. En García, E. y Beloff, M. (Comp.), *Derecho a tener derecho: Infancia, ley y democracia en América Latina* (pp. 69-86). Temis/Depalma.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2016). *Un viaje al cine de Raúl Ruiz*. Cuaderno Pedagógico. CNCA.

Cortínez, V. y Engelbert, M. (2013). El cine chileno de los sesenta: clave para una cultura moderna. En Paatz, A. y Reinstädler, J. (Eds.), Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973 (pp. 13-59). Edition tranvía Verlag Walter Frey.

Del Castillo, A. (2018). La invención de un concepto moderno de niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX. En Sánchez, M. E. y Salazar, D. (Coords.), Los niños: su imagen en la historia (pp. 101-116). Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Deleuze, G. (1984). La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Paidós.

Deleuze, G. (2016). Postdata sobre las sociedades de control. Revista de Teoría del Arte, (14/15), p. 183 - 189. Consultado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/41444/42984>

Delgado, J. y Gutiérrez, J. (Eds.). (2007). Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Síntesis.

DeMause, L. (1982). Historia de la infancia. Alianza.

Dittus, R. y Ulloa, E. (2017). Cartografía del cine documental político chileno: entre el discurso político y la retórica audiovisual. Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura, 56, 33-47. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/analisi.3034>

- Dufays, S. (2016). La infancia entre nación y transnación en varias películas coproducidas del cine hispanoamericano contemporáneo. En Lefere, R. y Lie, N. (Eds.), Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico (pp. 186-201). Editorial Brill.
- Echeverría, L. (2008). El cine en Chile: imagen del estado-nación moderno y su aproximación en la industria cultural durante su historia [Tesis de pregrado]. Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Escobar, H. (2003). Historia y naturaleza de la psicología del desarrollo. *Universitas Psychologica*, 2(1),71-88.[fecha de Consulta 11 de Abril de 2022]. ISSN: 1657-9267. Disponible en:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64720109>
- Estévez, G. (2005). Luz, cámara, transición: el rollo del cine chileno de 1993 al 2003 (Tesis de Pregrado). Universidad de Chile, Santiago, Chile. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145272>
- Estévez, G. (2014). Una gramática de la melancolía cinematográfica. Propuesta de lectura para cierto Cine Chileno contemporáneo [Tesis de magíster, Universidad de Chile]. Repositorio institucional de la Universidad de Chile <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/129811/una-gramatica-de-la-melancolia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ferrari, L. y Tapia, R. (1969). Valparaíso, mi amor. Valparaíso: Imp. Saleciana.
Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-10132.html>. Accedido en [24/1/2022](#)

Flick, U. (2004). Introducción a la Investigación Cualitativa. Morata.

Flores, S. (2011). Regionalismo e integración cinematográfica. El Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental (1960-1970) [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Foucault, M. (2002). La arqueología del saber. Siglo XXI editores.

Foucault, M. (2005). El orden del discurso. Tusquets Editores.

Francia, A. (1990). Nuevo cine Latinoamericano en Viña del Mar. CESOC Ediciones ChileAmérica.

Gómez, F. y Marzal, J. (2012). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. Universitat Jaume I de Catellón. Recuperado de: <http://apolo.uji.es/figt/TyF%20cine.PDF>

González, S., Munjin, V. y Pinto, I. (2018). Figurar la comunidad. Cine chileno en tres tiempos 1990-2017. Cinémas d'Amérique latine [En línea], 26 | 2018, Publicado el 24 julio 2019, consultado el 22 junio 2022. URL: <http://journals.openedition.org/cinelatino/4320> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.4320>

Hall, S. (2010). El redescubrimiento de la “ideología”: el retorno de lo reprimido en los estudios de los medios. En Restrepo, E., Walsh, C. y Vich, V. (Ed.), Sin

garantías: trayectoria y problemáticas en estudios culturales. Popayán-Lima-Quito: Enviación Editores-IEP Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar.

Hernández, P., Hernández, E., Padrón, A., Barreto, I., y Vázquez, E. (2012).

Glosario de términos audiovisuales artísticos y técnicos. Ediciones ICAIC.

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M. (2014). Metodología de la investigación (6.a ed.). McGRAW-HILL.

Jenks, C. (1996). Childhood. Routledge.

King, J. (1994). El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano. Tercer mundo.

Kohan, W. (2004). Infancia. Entre educación y filosofía. Laertes.

Larraín, C. (2010). Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital. Aisthesis, (47), 156-171. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000100011>

Lebeau, V. (2008). Childhood and cinema. Reaktion Books.

Lecourt, D. (1978). Para una crítica de la epistemología. Siglo veintiuno editores.

Liebel, M. (2006). Entre protección y emancipación. Derechos de la infancia y políticas sociales. Monografías del Experto. Serie Teoría, 1–47.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Anagrama.

Llobet, V. (2011). Un mapeo preliminar de investigaciones sobre infancia y adolescencia en las ciencias sociales en Argentina desde mediados de la década de 1990. Kairos, Revista de Temas Sociales, (15), 1-20.

López, A. (2013). Tensiones entre las narrativas de ficción y no ficción en la cinematografía contemporánea de Argentina, Chile y Colombia [Tesis de doctorado, Universidad de Chile]. Repositorio institucional de la Universidad de Chile

<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/117166/Tensiones-entre-las-narrativas-de-ficcion-y-no-ficcion-en-la-cinematografia-contemporanea-de-Argentina-Chile-y-Colombia.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Meraz-Arriola, G. (2010). Historia universal de la infancia. Acta Pediátrica de México, 31(6),265-267.[fecha de Consulta 4 de Abril de 2022]. ISSN: 0186-2391. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=423640326001>

Moscovici, S. (1985). Introducción: el campo de la psicología social. En Moscovici, S. (Ed.), Psicología social (pp. 17-40). Paidós.

Mouesca, J. (1988). Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Ediciones del litoral.

- Mouesca, J. (1992). Cine Chileno. Veinte años: 1970-1990. Ministerio de Educación.
- Orell, M. (2006). Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Orleans, C. (2020). Imaginario social y discurso institucional acerca de los niños y las niñas en el Sistema de Promoción y Protección de Derechos de la Infancia [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de la Plata.
- Parraguez, A. (2002). Tres años para nacer. Ediciones del Gallo.
- Pinochet, S. (2015). Profesor. Profesora ¿Por qué los niños y las niñas no están en la historia? Concepciones del profesorado y del alumnado sobre la historia de la infancia. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Pinto, I. (2016). Crítica y crisis en el Nuevo Cine. En Mestman, M. (Coord.), Las rupturas del 68 en el Cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política (pp. 185-215). Akal.
- Plaza, V. (2009). La imagen de los hablantes. Aproximación a la percepción de la cultura en el cine chileno (Tesis de maestría). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Radiszcz, E. (2014). Los destinos del superyó en tiempos del neoliberalismo: del Chacal de Nahueltoro al Pejesapo. Conocimiento y clínica, 17, 144-152.
<https://doi.org/10.3917/sc.017.0144>

Rocha, C. (2012). Children's views of State-sponsored Violence in Latin America:

"Machuca" and "The year my parents went on vacation". En Rocha, C. y Seminet, G. (Eds.), Representing history, class and gender in Spain and Latin America. Children and adolescents in film (pp. 83-100). Editorial palgrave macmillan.

Rojas, J. (2001). Los niños y su historia: Un acercamiento conceptual y teórico desde la historiografía. Pensamiento Crítico. Revista Electrónica de Historia, (1), 1-39, http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/rojasfj/rojasfj0006.pdf

Rojas, J. (2010). Historia de la infancia en el Chile Republicano, 1810-2010. JUNJI.

Salazar, S (2020). Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos hacia América Latina. Latin America Research Commons. DOI: <https://10.25154/book5>. Licencia: CC BY-NC 4.0

Sánchez, J. L. (2006). Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Alianza.

Silva, J. y Raurich, V. (2010). Emergente, Dominante y Residual: Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958-1973). Aisthesis, (47), 64-82. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000100005>

- Sorensen, K. (2009). *Media, Memory, and Human Rights in Chile*. Palgrave Macmillan.
- Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós.
- Stone, L. (1986). *El pasado y el presente*. Fondo de cultura económica.
- Tal, T. (2005). Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka. *Aisthesis*, (38), 136-151. [fecha de Consulta 21 de Febrero de 2022]. ISSN: 0568-3939. Disponible en:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221380009>
- Trejo, R. (2009). *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del Cine Chileno contemporáneo*. Editorial ARCIS.
- Tuñón, J. y Tal, T. (2007). La infancia en las pantallas fílmicas latinoamericanas: entre la idealización y el desencanto. En Rodríguez, P. y Mannarelli, M. (Eds.), *Historia de la infancia en América Latina* (pp. 649-668). Universidad Externado de Colombia.
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Síntesis.
- Vandromme, P. (1960). *Los niños en la pantalla*. Rialp.

- Vergara, M. (2021). Documentales en primera persona en el Chile actual [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio institucional de la Universidad Autónoma de Barcelona <https://ddd.uab.cat/record/251470>
- Vilaró, A. (2016). Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. *Historia y Comunicación Social*. Vol. 21, número 1, páginas 221-239.
- Villarroel, M. (2005). La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio. Editorial Cuarto Propio/Consejo Nacional del Libro y la Lectura.
- Volnovich, J. C. (2004). Juan Carlos Volnovich: «El futuro depende, ante todo, de cómo circule la infancia por el imaginario social». Entrevistado por Verónica Castro. Educ.ar portal. Obtenido de <https://www.educ.ar/recursos/115858/juan-carlos-volnovich-el-futuro-depende-ante-todo-de-como-ci>
- Wood, A. (2005). Entrevista a Andrés Wood, director de "Machuca": El nuevo cine chileno. Entrevistado por Jorge de Elizalde. *Imaginación atrapada*.
- Wood, A. (2014). «Vengo de una generación en la que era imposible estudiar cine en Chile». Entrevista con Andrés Wood. Entrevistado por Lorena Cancela. *Tierra en Trance*.

Yim, Ho-Joon (2017). La infancia como mito e historia en *La lengua de las mariposas* (1999) y *Machuca* (2004). *Bulletin of Hispanic Studies*. 94 (2), p. 199-214.

Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del tiempo*, 3(30), 65-68.

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf