



HUACHOS

La Representación del Niño en el Cine Chileno de los 60

Tesis para optar al título de Cineasta con especialidad en
Dirección y Libreto y Guion

Investigador: Sebastián Vidal Campos

Profesor Guía: Sergio Navarro Mayorga

*“El tren parte en dos al pueblo
Como cuchillo que rebana pan caliente.
Los vagabundos quedan mirando
A los niños andrajosos
Que juegan entre castillos de madera”.*
[Jorge Teillier. Los trenes de la noche, 1964]

TEMARIO

❖ Temario	3
❖ Agradecimientos	4
❖ Introducción	5
❖ Objetivos	7
❖ Marco Teórico	8
❖ El Niño	9
1. Desarrollo y Evolución de la Infancia	10
2. La Representación del Niño	14
3. La representación del Niño en el Cine	18
❖ Cine Chileno	28
4. Representación del Niño en el Cine Chileno	28
5. Genealogía del Niño en el Cine Chileno	33
❖ Hipótesis	39
❖ El Huacho	40
6. El Huacho	40
❖ Años Sesenta	51
7. Años 60	51
8. Conciencia del Subdesarrollo	55
❖ Cine Chileno de la década del Sesenta	61
9. Cine Chileno de los 60	61
❖ La Década del Niño Huacho	72
10. El Niño Huacho en el Cine Chileno de los 60	72
11. Los Paradigmas del Huacho	84
❖ Análisis de los Filmes	95
12. Largo Viaje	96
Análisis del Niño en el filme	112
13. Valparaíso, mi amor	119
Los Huachos de Valparaíso, mi amor	135
❖ Conclusiones	141
❖ Anexos	148
❖ Bibliografía	154
❖ Referencias Electrónicas	155
❖ Filmografía	156

AGRADECIMIENTOS

Primeramente, quiero agradecer a mi madre, la persona que me ha apoyado durante todos estos años, pese a las dificultades y vacas raquílicas. En segundo lugar debo agradecer a mis hermanos, quienes, pese a sus cortas edades, me mantuvieron firme sobre la tierra y estuvieron cuando necesité una palabra de aliento. Tampoco puedo dejar de agradecer a la persona que más me ha alentado a seguir adelante, mi compañera de todos estos años, Macarena Rojas. Quiero aprovechar la ocasión y agradecer también a mi gran y viejo amigo, Álvaro Rodríguez, por sus consejos y sus oídos. Además es necesario agradecer a mis amigos y compañeros de universidad, por haber estado aquí, haciendo lo mismo que yo y compartiendo conmigo aventuras imborrables. Por último, sin ánimo de zalamería, y entendiendo que es de mal gusto hacerlo (según Umberto Eco), asumo necesario agradecer el traspaso de conocimientos, por ende doy las gracias a todos y cada uno de los profesores que tuve durante el proceso de formación. En especial a mi profesor guía, Sergio Navarro, que me ayudó a concretar una investigación que algunas veces perdía el rumbo, y al profesor Oscar Garaycochea por su consideración y buena voluntad.

INTRODUCCIÓN

Definir la infancia a veces puede resultar algo confuso. Se pueden estudiar sus etapas de desarrollo, los comportamientos del niño, las reacciones a través del psicoanálisis, las formas lúdicas de aprendizaje, etc. Imaginemos entonces cuán confuso puede ser definir la infancia desde un ámbito poblado de carencias y exclusiones.

Es un hecho que a los niños se les ve en menos, y que, prácticamente no influyen en el mundo de los adultos, quienes son lo que toman todas las decisiones importantes en relación al desarrollo de una sociedad determinada. A los niños solamente se les considera como entidades que a largo plazo van a formar parte del desarrollo del país, por ello se decide adoctrinarlos, de modo que, una vez convertidos en adultos, sean personas capaces de hacerse cargo del mundo que les devino por herencia, del mismo modo que ya hubo sido planteado antes.

Si de la infancia del autor se trata, puedo ahondar en que se trató más bien de una infancia solitaria, pero dicha condición no fue dada por la falta de una familia pues, bajo los cánones religioso-legales, mi familia siempre estuvo bien conformada, eso quizá, hasta llegada la adolescencia, cuando surge un rasgo que, probablemente, determina mi forma de ser, y motiva fuertemente esta investigación, la ilegitimidad.

Hoy en día, haber nacido fuera del matrimonio (civil o religioso) no tiene nada de raro, hace veinticinco años atrás pareciera que tampoco, sin embargo, siempre se pone resguardo a la situación, y aunque NO ser hijo o hija de, parece no tener importancia, son muchas las personas cuyas carencias afectivas, determinadas por la falta de un padre o una madre, son sacudidas por una eterna ambivalencia, tanto cultural como espiritual.

En Chile ser huacho es considerado un rasgo histórico, el que ha emergido desde nuestro *ethos* colonizador, y ha sido otorgado, fundacionalmente, por el mestizaje, acrecentando dicha condición de guachaje durante el período de la colonia, lo que provocó un vacío sustantivo en cuanto a la figura paterna.

A principios del siglo XX, el calificativo se quedó asentado en el campo chileno, donde se considera, aunque un rasgo de *chilenidad* criolla, un hecho vergonzoso y discriminatorio. Conforme avanzaba el siglo, la persona del niño huacho fue evolucionando, y del campo se traslada a la ciudad, allí se asienta por décadas, en lúgubres conventillos y hacinados *cités*, convirtiéndose para mediados del siglo, cuando el país estaba en vías del progreso y buscaba la salida

al subdesarrollo (Término utilizado por el presidente Truman en 1949, para referirse a los excluidos del Tercer Mundo), en una condición que, derechamente, había que eliminar puesto que, aquellos niños huachos, la mortalidad infantil, la malnutrición y la pobreza, eran la cara más visible de nuestro atraso.

Esa conciencia del subdesarrollo, surgida durante las décadas del cincuenta y sesenta, concibió que muchos cineastas de la década, en contraposición a lo que venían realizando los cineastas del período anterior, defendieran la idea de mostrar la realidad lo más semejantemente posible, y sin demasiados artilugios. Comprometiéndose social y políticamente con la idea de un cambio y una evolución social. Un nuevo cine.

Esta investigación ahonda en el período de la historia del Cine Chileno de los años sesenta, época que va a ser fuertemente representada por diversos realizadores que, si bien fueron influenciados por otros movimientos, anteriores o contemporáneos, pondrán su impronta, quizá inconscientemente, a través de la presencia del niño huacho.

OBJETIVOS

Para efectos de la investigación, primeramente, será necesario definir la figura del niño, y segundo, a través de su desarrollo y evolución dentro de la historia, hacernos una idea general de cuál es el lugar que ha representado dentro de la sociedad, ello apoyándose en los límites espaciales que el arte le ha impuesto, mediante su representación.

A través de un breve recorrido cinematográfico universal se determinará la importancia del niño dentro del cine, desde sus inicios hasta hoy; para luego, del mismo modo, enfocarnos en la imagen del infante exclusivamente dentro del marco del cine chileno, con el fin de delimitar la representación de este, hacia la década que más importancia le dio a la temática infantil. Por ende, un primer objetivo es resolver si, la década del sesenta (sugerida por el investigador), se ocupa precisamente de la temática infantil, y en especial del niño huacho como un personaje arquetípico de nuestra sociedad.

Por consiguiente, se define al Huacho, desde un punto de vista, primeramente sociológico, además de histórico y antropológico. Para ello, he solicitado la ayuda de dos textos de estudio: el primero, Ser Niño Huacho en la historia de Chile del historiador Gabriel Salazar, y el segundo Madres y Huachos de la antropóloga Sonia Montecino. Tras definir la figura del huacho, y entendiendo con todas sus letras de quien se trata y cuáles son sus características y rasgos esenciales, se realiza un paralelo con el niño del cine chileno de la década del sesenta, a modo de reconocer dentro de los personajes niños del cine chileno de la década, los rasgos significantes del niño huacho.

El objetivo es definir la década del Huacho, a través de un diálogo entre los niños de los filmes, en los que se encuentra dicha condición, y las causas que atañan a dicho rasgo en común.

Se estudian, además, la contingencia social, las condiciones culturales y políticas de toda la década, dejando en claro el interés social que surge a partir de esta nueva conciencia determinada, esencialmente, por el Subdesarrollo y cómo los niños se presentan como el elemento más significativo de dicha condición.

Plantear la concepción de Huacho dentro del cine de la década, a través de los análisis de dos filmes: Largo Viaje (1967) de Patricio Kaulen y Valparaíso, mi amor (1969) de Aldo Francia, a modo de poder evaluar de qué forma el cine chileno de la década de sesenta desarrolla la figura de ese niño tan omnipresente que es el huacho, y de qué forma le atribuye dicha condición.

MARCO TEÓRICO



Jaime Villaseca

“EL NIÑO”

En sentido estricto, se trata de un sujeto creativo y lúdico, aunque expuesto a ser alienado como objeto de dominio y domesticación. En sentido ampliado, posición subjetiva fundada en el contacto con la propia creatividad lúdica y espontaneidad vital. Lo que quiere decir que, un adulto, incluso en edad de octogenario, puede comportarse como un niño.

Esta investigación se enfoca en el Niño como un individuo de la especie humana que oscila entre las edades de 0 a 12 años aproximadamente, sin embargo, si se establece que, según la ley, un adulto es una persona mayor a 18 años, se puede definir al niño como todo sujeto menor a dicha edad.



Pablo Krassa Rowe

1. DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DE LA INFANCIA

“La historia de la infancia es una pesadilla de la que hemos empezado a despertar hace muy poco. Cuanto más se retrocede en el pasado, más bajo es el nivel de la puericultura y más expuestos están los niños a la muerte violenta, el abandono, los golpes, el terror y los abusos sexuales”. (De Mause, 1974)

Para De Mause no ha existido una historia de la infancia como tal, y menciona su libro: *“La Historia de la infancia”*, como el primer acercamiento historiográfico a la puericultura, y, a través de diversas relaciones paterno filiales, marcadas por variados puntos de vista: Reacción proyectiva, reacción de inversión y reacción empática, es que pretende lograr una aproximación real (no la expresada, por ejemplo, en las Aventuras de Tom Sawyer), a la figura del infante, quien, a lo largo de los siglos, ha sido sometido a todo tipo de vejaciones provenientes del mundo adulto.

Entre los Siglos IV y V los niños eran vistos como una abominación. Esta generalización se acuña a partir de la teología que dice que el hombre nace del pecado, por ende el niño es la imagen viva de este. Se argumentaba que los infantes carecían de alma, por lo que existía un desprecio hacia ellos. Esto lo demuestra la escasa representación (en el arte), la magra literatura sobre niños y la falta de interés médico en las enfermedades infantiles (La Pediatría recién surge en el año 1872). Además los niños eran considerados cargas y yugos. Inspiraban temores en los adultos, y sus padres podían disponer de ellos según sus intereses. Hasta el Siglo XV los niños eran considerados malos de nacimiento, entendidos como entidades llenas de maldad, por lo tanto debían ser sometidos a castigos físicos para dominarlos. Los padres no tenían interés en asumir su crianza por lo que, generalmente eran encargados a terceros o simplemente abandonados a su suerte.

Juan Luis Vives (1492-1540) en *“La institución de la mujer cristiana”*, instruye a las madres sobre la buena formación de sus hijos. Decía: *“Las madres pierden a sus hijos cuando los amamantan voluptuosamente... Madres, entiendan que la mayor parte de las malicias de los hombres es vuestra responsabilidad”*. Contribuye con ello el racionalismo de Descartes (1596-1650) quien establece que la infancia es la debilidad del espíritu y afirma que los prejuicios que incubamos en esa etapa de nuestra vida son la causa principal de nuestros errores futuros, y los que dificultan el aprendizaje de las ciencias y la clara representación de las ideas. En el Siglo XVI se produce un debate entre aristócratas, teólogos y filósofos, sobre la naturaleza de la gente, frente a la realidad social y económica, y la percepción del común de los ciudadanos. Ello genera la opinión de que el niño era una pertenencia o un mero recurso económico.

Por otra parte, las familias campesinas del siglo XVI en Inglaterra, obligaban a los niños, cumplidos los 6 años, a trabajar en los quehaceres del hogar, mientras que, al cumplir los 9 o 10 años se les exigía que trabajaran como sirvientes de familias más acomodadas, por lo que, el trabajo que dejaban de hacer los hijos mayores debía ser asumido por los pequeños. Las situaciones que prevalecen en estos siglos son el abandono, el infanticidio, el abuso. Se tratan temas como: la lactancia, la empañadura, la costumbre de enviar a los niños con otras familias para que sirvan de pajes, criados, clérigos, esclavos, etc. Surge la figura del ama de cría y por ende, muchas mujeres que se sostenían económicamente de esta manera, dejaban inermes a sus hijos propios mientras cuidaban de los ajenos.

Entre los siglos XIV y hasta el siglo XVIII surge una suerte de dicotomía respecto de la cosmovisión que se tenía del niño. Por un lado el infante pasa a ser considerado como Adulto Pequeño, pues se suponía que los niños eran capaces de adoptar la misma conducta que los adultos dentro la sociedad, y que la diferencia solo se refería al tamaño físico y al nivel de experiencia. Esta concepción del niño como adulto en miniatura persistió en sociedades donde a los menores, por ejemplo, no se les llevaba a la escuela. En Inglaterra o Francia, los niños dormían junto con los adultos, usaban la misma ropa, trabajaban en las mismas faenas y hasta se divertían con los mismos juegos. Mientras que por otra parte, el pensador inglés John Locke, a fines del siglo XVII, proclamaba que el niño era como una pizarra en blanco donde no había nada escrito. El niño no podía ser malo, pues no poseía conocimientos innatos, y sólo aprendía a través de las experiencias sensoriales. Postulaba también, que la doctrina debía formar al niño para que fuese una persona educada, como el ideal del "Sir" Inglés. Por ello, la educación moral era de mayor importancia que la adquisición de conocimientos o habilidades. Esta visión refleja, en definitiva, que lo que el adulto decidía, era lo que el niño debía ser y hacer. El niño, también, es considerado un rebelde al que hay que enderezar acudiendo a todo tipo de castigos, tanto físicos como psíquicos. El castigo era casi siempre de tipo corporal y cuando se intentó limitar se empezó a encerrar a los niños en el famosos "cuarto oscuro".

A partir del Siglo XVIII se concibe al niño como un ángel. La niñez comienza a ser vista como un estado de pureza e inocencia. A diferencia de siglos anteriores, se creía que el pecado no los había tocado. Se hablaba de la bondad esencial del niño y la bondad innata de la infancia. Jean Jacques Rousseau introduce el concepto: *"El niño nace bueno, es la sociedad quien lo corrompe"*. Considerando que el niño poseía una bondad congénita y que sus impulsos naturales debían ser aceptados. Postulaba que la educación debía entender al niño, satisfacer sus necesidades y mejorar sus intereses naturales. Recomendaba que los niños entre 2 y 12 años jugasen en libertad, en entornos naturales y sin

ningún tipo de entrenamiento académico. Afirmaba que las acciones debían partir de la necesidad y no de la obediencia y creía que se debía postergar el aprendizaje formal hasta ser un adolescente.

Se tiene un especial interés en el niño, pero aun así se quiere modificar su Psicología, ya que se le considera un adulto incompleto y por ende se le maltrata psicológicamente sometiéndolo a una dura disciplina. Los abusos sexuales y el maltrato físico hacen mella, y se comienza, además, a dar maltrato psíquico. Surgen relatos sobre pesadillas, alucinaciones y obsesiones provocadas por la presión a la que eran sometidos, y que en muchos casos, eran detonantes de esquizofrenia.

Por otra parte, el escrito ruso Fedor M. Dostoievski sostiene, a través de un soliloquio que mantiene Arkadii, protagonista de la novela *El Adolescente* (1876) (considerada una de las más serias deducciones de la vida del personaje) que: *“Mirad a un niño: sólo los niños saben reírse absolutamente bien..., por lo que resultan tan encantadores. El niño que llora es para mí repelente; pero el que ríe y está alegre es un rayo de luz del paraíso, es... la revelación del futuro, en que el hombre será, finalmente, tan puro e ingenuo como los niños”*.

A contar de fines del Siglo XIX y hasta mediados del XX, entre el auge de la revolución industrial y en medio de las guerras, el niño solía ser considerado como mano de obra barata. Es tratado como un bien que se puede explotar. Surge el concepto de la propiedad (*La propriété c'est le vol*). Es muy común encontrar fotografías de niños trabajando en diversas labores. Surgen suplementeros, mineros y jornales de poca estatura, junto con ellos, surgen mendigos, pillos, ladrones y buscavidas, que en base al mismo pretexto: “la propiedad”, considerada por Proudhom, “un robo”, optan por las calles y el mundo de la delincuencia como medio de supervivencia.

En el siglo XX se habla del niño como un ser primitivo. Darwin consideraba que la infancia era similar al desarrollo del hombre primitivo. También afirmaba que el hombre debía ser modelado como el barro en las manos del alfarero. En la Antigüedad, Aristóteles postulaba que el educador era el escultor de la piedra que era el alumno. Estas teorías coinciden en que el niño será moldeado por los hábitos, las pasiones y los ideales de aquellos que lo rodean. Se creía que los padres debían imponer hábitos y reacciones rutinarias a la vida para asegurar su éxito eterno y darle múltiples impulsos o estímulos a sus hijos. Ello explica, el largo período de dependencia de los niños hacia sus padres. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el niño va a comenzar a entender mejor que nadie lo que va a ir necesitando en cada una de las diferentes etapas de su vida.

Recién durante los años 50, tras realizarse una Convención por los Derechos del Niño, propuesta por la UNICEF, se logra que se considere al niño como un ser incorporado a la sociedad, con derechos y deberes. La sociedad y el Estado deben brindarle protección, educación y atención para satisfacer sus necesidades básicas y asegurar su bienestar integral.

A partir de la suscripción de esos convenios por Chile y otros países del mundo, se establece una serie de programas y de acciones a favor del niño, como promover el acceso a la educación, la protección del niño que trabaja, la ampliación de servicios de cuidado infantil y asegurar cobertura de vacunación y atención primaria de salud, entre otras cosas.

2. LA REPRESENTACIÓN DEL NIÑO

Durante el curso de la Historia, la forma de encarnar la figura del niño ha pasado por diversas envolturas, las que han ido revelando los lugares que le sociedad les ha ofrecido (a los niños) en determinados sitios y contextos históricos.

Desde la Antigüedad y hasta el siglo XIV, las representaciones sobre la infancia, aparte de no guardar las proporciones del cuerpo infantil y personificar a los niños como si fuesen, solamente, adultos más pequeños, eran escasas, principalmente, porque la representación de la infancia para muchas culturas, no significaba un motivo de simbolización (existen algunas excepciones dentro de la cultura griega, y en algunos motivos cotidianos de la cultura egipcia).



Leonardo Da Vinci – La Virgen del clavel

A mediados del siglo XVII, Diego Velázquez pinta su obra *“Las Meninas”*, que data del año 1656-57, y en la que el centro de la composición es la infanta Margarita de Austria, un personaje de la realeza española, hija del rey Felipe IV, la que siendo apenas una niña fue la más retratada de la familia. Estas representaciones pictóricas de la muchacha denotaban toda la fastuosidad y opulencia de un reinado español, al que pese a sobrevenirle la desgracia, se negaba a aceptarlo, no importándole que en las afueras del castillo la realidad fuese otra, muy distinta a la que se quería representar en las obras pictóricas, a causa, principalmente, de la Guerra de los 30 años que dejó a España sumida en una profunda miseria, que la llevó a repartir sus posesiones con Francia e Inglaterra, y con la imagen de miles de niños muriendo de hambre, de desnutrición y enfermedades. Sin embargo, nada de eso aparece en los retratos de Velázquez, sino todo lo contrario, un rostro falso e hipócrita, primero, del reino español, y segundo, de la infancia de Margarita quien, era retratada constantemente, para que su futuro esposo viese como crecía la niña a la que iba a desposar.



Las Meninas – Diego Velásquez (1656-57)

Hacia finales de la alta Edad Media surgen representaciones religiosas vinculadas a la infancia. Durante esos decenios se popularizan las imágenes de querubines, ángeles, del niño Jesús, de la infancia de la Virgen María y de algunos Santos. Precisamente, es la imagen del Niño Jesús la que determinará en gran medida la representación de la infancia en el mundo del arte, en especial durante el período Barroco. Mientras que, durante el Romanticismo, la representación icónica del infante, además de seguir siendo muy escasa, solo estaba delimitada hacia la pintura de retratos (lo más realista posible) de las familias oligárquicas.



Jesús niño en las puertas del templo – Claudio Coello

Sin embargo, al difundirse la fotografía, promediando el siglo XIX, las familias adineradas, comenzaron a solicitar imágenes fotoquímicas en lugar de los retratos pintados. Ello, por una parte, le otorga libertad al artista plástico en la forma de expresión, pero la representación icónica del niño continuó siendo muy

pobre, y supeditada al retrato de las familias adineradas, debido, principalmente a lo costoso del soporte fotoquímico. Es fácil encontrar fotografías antiguas que buscan inmortalizar al grupo, exponiendo una unidad de sus integrantes que puede ser ficticia, o apenas una pose.



Ya para comienzos del siglo XX, la mirada del artista no varía mucho respecto de la percepción de la infancia heredada del *Quattrocento Italiano*, el Barroco español y el Romanticismo francés. El niño es presentado como un individuo de poca estatura, que provoca la risa de los adultos cuando imita sus actitudes, que resultan anacrónicas. ¿Por qué tomarlo en serio? Lo disfrazan con ropas de adulto y obligan a asumir actitudes propias de estos, como se advierte en las imágenes de más abajo.



Sin embargo, conforme avanza el tiempo, y son mejoradas las posibilidades técnicas, la fotografía comienza a adoptar un rol documental, y gracias a ello las imágenes adquieren mayor veracidad y protagonismo. Un caso ejemplar y pionero en este aspecto, es el del fotógrafo estadounidense Lewis Hine, quien a la vez que los retrata, denuncia la situación de niños pobres de la ciudad de Nueva York.



Si bien, la concepción de infancia o niñez no emerge en la sociedad hasta llegada la Edad Moderna, recién viene a generalizarse a fines del siglo XIX. Precisamente a mediados de ese siglo algunos escritores comienzan a escribir novelas en las que los personajes protagonistas son niños. Charles Dickens retrata las ciudades londinenses de mediados del siglo XIX con maestría y a veces de manera tan grotesca que da pavor, al narrar la vida de niños huérfanos que viven bajo el amparo de la prostitución y la delincuencia. Dos de sus obras más relevantes son *Oliver Twist* (1839) y *David Copperfield* (1850). En EEUU, Mark Twain escribe *Las aventuras de Tom Sawyer*, publicada en 1876, inspirado en las propias vivencias de su infancia. En Suiza la escritora Johanna Spyri le da vida a los Alpes Apeninos en su novela *Heidi* (1880), y en Italia Edmundo de Amicis describe los desgarradores relatos del diario de vida de un niño en su libro *Corazón* (1886). También durante la segunda mitad del siglo XIX se publican novelas de fantasía como *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, *La isla del tesoro* (1883) de Robert L. Setevenson, *El libro de la selva* escrita por Rudyard Kipling, publicada en 1894, *La aventuras de Pinoccio* (1883) de Carlo Collodi, *Peter Pan* (1904) del escritor escocés J. M. Barrie, todas ellas, protagonizadas por niños. Por su parte, en el género de la ciencia ficción, Julio Verne incluyó como personajes de sus innumerables narraciones, a jóvenes y valientes marineros, como lo fueron Robert y Mary, los hijos del capitán Grant (precisamente el nombre de una de sus novelas publicada en 1865), o Dick Sand en la novela *Un capitán de quince años* (1878). Con lo anteriormente dicho, nos podemos dar cuenta que, quizá es, dentro del contexto literario donde recién se comienza a avizorar un interés verdadero y pragmático acerca de cómo se debía representar la figura infantil. Por su parte, el cine, solo unos años más tarde, iba a adaptar la gran mayoría de las obras citadas.

3. (RE) PRESENTACIÓN DEL NIÑO EN EL CINE

El cine surgió por la necesidad de aproximarse a la realidad, superando con su imagen en movimiento lo, hasta entonces, conseguido por la fotografía. Sin embargo conforme avanzó el tiempo y se fue puliendo la técnica cinematográfica nos damos cuenta que el cine no necesita de esa realidad, puesto que es capaz de construirla y/o falsificarla con gran habilidad, o bien, valerse de ella para construir un mundo propio, su propia realidad, con el fin de satisfacer la demanda de diversión proveniente de su audiencia masiva.

Sin embargo, a pesar de que el cine suele ser acusado de falsificar la realidad con propósitos evasivos, puede ser visto también como el medio de comunicación que más influye cuando se ocupa de los conflictos sociales; que pueden ir desde los intereses económicos de una guerra, las falencias en el sistema de salud de un país, la pobreza y desnutrición de los niños en el continente africano, las consecuencias de una guerrilla, las causas del subdesarrollo en el mundo, etc. El cine se ha atrevido a mostrar la realidad o, al menos, cuando se lo ha propuesto, ha tratado de representarla sin demasiados artilugios.

“Si el cine representara la realidad la presencia de los niños debería ser constante, como en la vida misma, pero no lo es, ni siquiera de un modo ocasional. Los niños están cuando deben estar, cuando son necesarios para la trama, o cuando ellos como personajes principales o secundarios, organizan en un punto o a lo largo de todo el texto, el significado del relato”. (García Tripero: 2000, p 10)

El cine no puede eludir a los niños cuando intenta referirse a la realidad. Los niños de la pantalla atraen a la audiencia, aunque a veces se trate solo de figuras convencionales, puestas a merced de los acontecimientos, meros objetos que pueblan el decorado pero que carecen de autonomía. Si bien el medio no ha sido siempre capaz de dar con el acento adecuado para representar la infancia, en otras oportunidades ha demostrado que un tipo de cine capaz de representar la realidad más fielmente, es aquel que se ocupa de la niñez no solo como un adorno. Realizando un breve recorrido cinematográfico desde los inicios hasta hoy en día, se puede comprobar, in situ, que la presencia del niño ha sido una constante dentro del cine, y que dicha presencia, en muchos aspectos ha sido reveladora de la realidad.

Los filmes cortometrajes: *El Regador Regado* (considerado el primer filme de ficción) y *El desayuno del bebé*, ambos producidos por los hermanos Lumière durante el año 1895, son filmes que traman con personajes infantiles. En el primero, un pilluelo le gasta travesuras a un hombre que riega un jardín, mientras que en el segundo, una feliz pareja le da de comer a su hijo. En 1916 David W.

Griffith sorprende con su obra *Intolerancia*, filme en el que, precisamente, la imagen de una mano que mece la cuna de un bebé funciona como hilo conductor del relato fílmico, apoyando las primeras teorías surgidas en relación al montaje cinematográfico.

Durante los años veinte, en Francia, Louis Feuillade titula *La Huerfanita* (1921) y *El Hijo del Pirata* (1922) sus primeros filmes protagonizados por infantes, mientras que en Norteamérica, Chaplin entenece a la audiencia, junto a Jackie Coogan, con su filme titulado, expresamente, *The Kid* (1921), quizá una de las más recordadas expresiones de la infancia dentro del cine norteamericano. Entretanto, su compatriota Hal Roach da vida en 1922 a la serie de cortos *Our Gang* (La Pandilla), que debido a su inmensa popularidad va a ser emitida hasta 1944. Por su parte el soviético Eisenstein deja caer el coche de un bebé por las anchas escaleras de Odessa en su film *El Acorazado Potemkin* (1925). Mientras que en Alemania Gerard Lamprecht realiza *Die Ubbilichen*, un filme basado en el informe de una casa de protección de víctimas de abusos y maltrato infantil. Por otra parte, en el plano documental casi no se expresaba la figura del niño, ya que durante esta década, la industria del cine, que se volvía inmensamente poderosa, utilizaba al personaje infantil, cediéndole apenas el rol de “payaso” que cantaba, bailaba y hacía reír (Jackie Coogan, en esos años, es la figura más rentable del star system hollywoodense). En este escenario, documentalistas como Grierson, Vertov y Flaherty, pioneros en la escena, y cuyas temáticas solían ser sociales, propagandísticas, antropológicas, exploratorias y descriptivas, casi no se ocupan de la niñez. Por ejemplo: Grierson en *Drifters* (Pescadores a la deriva, 1929) narra las vivencias de un grupo de pescadores de arenque en Inglaterra; Dziga Vertov redescubre un día de una ciudad soviética en *El hombre de la Cámara* (1929); y por su parte, Flaherty dedica su tiempo a la exploración y la antropología, cuando narra la vida cotidiana de una familia en el Ártico, en *Nanook of the north* (1921), la excepción a la regla la da este mismo con su filme, también exploratorio, *Moana* (1926), donde relata el rito de iniciación de un joven de una tribu en Samoa.

En los años treinta, en Alemania, Gerard Lamprecht realiza un filme infantil titulado *Emil y los detectives* (1931), basado en la novela del mismo nombre de Erich Kästner (1929), que va a contar con varias adaptaciones y *remakes* a lo largo del tiempo. Mientras que Fritz Lang, por su parte, se inmiscuye en la mente de un asesino serial de niñas en el filme *M, el Vampiro de Düsseldorf* (1931). En la URSS, el filme *Camino a la vida* (1931) de Nikolai Ekk, relata el periplo de un grupo de niños huérfanos (también basado en un informe oficialista: se trataba de los huérfanos que había dejado la Rusia del Zar). En USA King Vidor filma *Champ* (1931), filme sobre un boxeador y la relación con su hijo. Mientras que en Francia

el filme francés *Cero en conducta* (1933) de Jean Vigó, evocando su propia infancia, narra la historia de un grupo de niños internados en un estricto colegio; En esos años, Shirley Temple sacude los estudios cinematográficos de FOX y genera controversia en la audiencia por la interpretación de roles que imitan, a modo de sátira, actitudes adultas, el filme *Ahora y siempre* (1934) de Henry Hathaway, es uno de los más recordados de la pequeña diva de la industria. Ese mismo año Victor Fleming adapta al cine la novela de R. Louis Stevenson, *La isla del tesoro*, mientras que cuatro años más tarde realiza un filme titulado *Capitanes intrépidos*, y posteriormente con la presencia de la actriz Judy Garland, la recordada Dorothy, realiza una adaptación de la novela de fantasía *El Mago de Oz* (1939). También en USA George Cukor, siguiendo en la línea de las adaptaciones literarias filma en 1935 *David Copperfield* (Dickens). En tanto, en Japón, la película *Un albergue en Tokyo* de Yasujiro Ozu (1935) sigue las andanzas de un padre junto a sus dos hijos durante las repercusiones de la recesión económica.

A principios de la década del cuarenta Walt Disney sorprende a la audiencia con su segundo largometraje animado llamado *Pinocho* (1940), basado en el cuento infantil italiano de Carlos Collodi; Por su parte, Orson Welles evoca la infancia a través de las reminiscencias de su personaje principal en su obra *El ciudadano Kane* (1941), y ese mismo año John Ford arrasa en la ceremonia de los premios Oscar con su filme *Que verde era mi valle*, película que narra la vida de una familia minera galesa a través de las evocaciones del más joven de la estirpe. Para mediados de la década, en la Italia y Alemania de posguerra, el Neorrealismo Italiano, (que podría contar con un apartado completo ya que, la mayor parte de su obra consolidada bajo el movimiento-escuela está coprotagonizada por niños) incluye a los niños en filmes como *Roma ciudad abierta* (1945) de Luchino Visconti; *El limpiabotas* (1946) y *El ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica; *Paisa* (1946) y *Alemania, año cero* (1947) de Roberto Rosellini, las que son solo algunas de las obras más representativas de la corriente neorrealista, y la cuales urden en sus argumentos, importantes rasgos de la infancia, utilizando a los niños, como excusa, para abordar la situación catastrófica en la que había quedado gran parte de Europa, en especial Italia, y apoyándose en ellos para sugerir la idea de poder levantar una nueva sociedad. García y Tripero proponen que: el cine en ese caso construye la realidad social tan fielmente que, el niño al ser tan niño en el texto, no tendremos más remedio que encontrarnos con él, pues se trata de una imagen auténtica (Cf. García y Tripero, 2000). También bajo los pretextos de la posguerra surgen filmes como *Los ángeles perdidos* (1948) del norteamericano Fred Zinnemann, y *En Cualquier de Europa* (Geza van radvanzi), del realizador húngaro Bela Balasz, que narra la historia de un grupo de niños

abandonados y huérfanos que, tras la guerra, logran crear una sociedad propia: “Y, entre fuego y escombros, a sus padres los hijos no encontraron”. (Bertolt Brecht, *La Cruzada de los Niños*.)

“Los hombres que se habían quedado huérfanos, en seguida se pondrían a apretujarse unos contra otros, más íntima y amorosamente; se cogerían de las manos al comprender que de ahora en adelante ya no contaban más que con ellos mismos”. (Dostoievski, *El Adolescente*)

A mediados de siglo, en México, el español y surrealista Luis Buñuel siguiendo, en parte, el ejemplo de los neorrealistas, realiza el filme *Los Olvidados* (1950), en el que narra la historia de Pedro y Jaibo, adolescentes que son el espejo de una sociedad que margina a quienes no le sirven y que son víctimas de una corporación de políticos infructuosos que hacen la vista gorda ante un problema como la orfandad y el abandono infantil, prefiriendo relegar a esos niños hacia los márgenes menos decorosos y ubicarlos, junto a los suyos, en los cordones de la extrema pobreza, donde la única salida es la delincuencia y los vicios. El realizador escribe la denuncia del maltrato infantil desde el principio del filme, cuando vemos las imágenes de diversas ciudades del mundo, las que profieren la universalidad de un conflicto, del cual nadie ha querido formar parte, y mucho menos, hacerse cargo. Del lado de la industria, el cine de animación, a cargo de la casa productora Disney inserta a los niños en mundos de fantasía, a través de las adaptaciones literarias de las obras de Lewis Carroll y J. M. Barrie, en los filmes *Alicia en el país de las maravillas* (1951) y *Peter Pan* (1953), respectivamente. En España el realizador Ladislao Vajda filma *Marcelino pan y vino*, película que narra la vida un niño que es abandonado al nacer en una comunidad de frailes franciscanos, y que crece acogido en la figura de Cristo. En 1956 el francés Albert Lamarrisse filma un mediodmetraje titulado *Le Ballon rouge* (El globo rojo), filme que trata sobre un niño que entabla amistad con un globo de color rojo que tiene vida propia. Por otra parte la segunda mitad de la década del cincuenta viene a ser decisiva para el cine latinoamericano. El filme de Buñuel, y en especial, el neorrealismo italiano influyeron fuertemente en una importante generación de cineastas de Latinoamérica, que ya por esos años había comenzado a descubrir la técnica cinematográfica, no como un mero artilugio para el entretenimiento, sino como un arma capaz de mostrar la realidad y denunciarla. Esta forma de ver, entender y hacer cine, hizo que muchos realizadores replantearan sus ideas con respecto a lo que realmente querían y creían necesario mostrar. Este cambio de ideas provocó que para fines de la década, aunque tímidamente, se realizaran filmes como *Tire Die* (1958) del argentino Fernando Birri (Fundador de la escuela documental de Santa Fe), donde se muestra a una muchachada descalza pidiendo dinero a través de las vías férreas a los pasajeros

de un tren; En Chile, en tanto, traman con la infancia: una de la historias del largometraje *Tres miradas a la calle* (1957) de Naum Kramarenko, que nos cuenta la historia de María, una muchacha embarazada de un futuro niño huacho (expresión utilizada para referirse a un niño sin padre) y el documental del sacerdote Rafael Sánchez titulado *Las Callampas* (1958), donde se denuncia la presencia de niños marginados dentro del contexto social de una toma de terrenos en Santiago. Solo un par de años después, a partir de mediados de la década del 60, la representación del niño va a ocupar un lugar fundamental dentro de la nueva cinematografía chilena. Por otra parte, ya para fines de la década, la nouvelle vague francesa, con su filme más representativo *Los cuatrocientos golpes* (1959) de Francois Truffat, se ocupa, con cierta carga de existencialismo, de los problemas de la infancia, a través de Antoine, un muchacho parisino de 12 años, carente de afectos paternos y sometido al estricto rigor de la doctrina educacional y las normas institucionales (El muchacho es una especie de alter ego de Truffat, y a la vez, un reflejo de su propia infancia).

Para la década del sesenta, el cineasta inglés Stanley Kubrick, relata la historia de una adolescente de 14 años que enamora a un hombre mayor en el controversial filme *Lolita* (1962); En USA, Walt Disney da vida en sus dibujos a un pequeño Rey Arturo, en el filme *La espada en la piedra* (1963), y a un niño criado por lobos llamado Mougli, en el filme, basado en la novela de Kipling, *El Libro de la selva* (1967); En Francia Claude Berri narra la historia de un muchacho judío que es dejado al cuidado de un viejo antisemita en el filme *El viejo y el niño* (1967); y el británico Ken Loach nos narra la infancia de Billy, un muchacho de 12, considerado una “causa perdida”, y cuya única aflicción es no convertirse en un minero, en el filme *Kes* (1968).

Por otra parte, en Latinoamérica, durante los años 60, especialmente durante la segunda mitad de la década, los realizadores latinoamericanos estrenan una gran cantidad de filmes sobre descontento social y crítica hacia los sistemas políticos imperantes, ello, en gran parte se originó, por la efervescencia rebelde que provocó la Revolución Cubana de Enero del 59, el boom literario latinoamericano de la década, y la vasta influencia del cine neorrealista, la nouvelle vague francesa y el cinema verité. Muchos de estos filmes, en especial en Chile, acuden a un problema que formaba parte de la enorme terna de demandas sociales que eran atribuidas al subdesarrollo latinoamericano, “**La Infancia Abandonada**”, que por ejemplo, fue retratada por el cineasta Leonardo Favio en el filme *Crónica de un Niño Solo* (1965), considerada la mayor obra cinematográfica de todos los tiempos en Argentina (superando incluso al aclamado film *La hora de los hornos* de Gettino y Solanas), que narra la historia de Piolín (personaje con el cual se identifica), un muchacho que debía soportar el

difícil camino entre el internado y las “villas miseria”; Por su parte, Miguel Littin, a través de un grupo de niños que recorren la ciudad de Santiago en el cortometraje documental *Por la tierra ajena* (1965), se sensibiliza con la problemática de los niños en situación de calle, el mismo autor, solo un par de años después, estremecerá a todo el continente con la historia de un hombre que asesina a una mujer y a sus cinco hijas, en el filme *El Chacal de Nahueltoro* (1969), considerada una de las mayores obras del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile y del NCLA; Otros autores latinoamericanos, en especial chilenos, que traman con aspectos de la infancia, son: Patricio Kaulen en el filme *Largo Viaje* (1967), quizá el único filme de la historia del cine chileno, protagonizado exclusivamente por un niño; Helvio Soto en el filme *Erase un niño, un guerrillero y un caballo* (1967), filme compuesto de tres cortometrajes, en uno de los cuales (*Yo tenía un camarada*, 1964), narra el viaje de un niño que acompaña los restos de su amigo muerto hasta el cementerio; y Aldo Francia, quien a través del relato de un grupo de hermanos huérfanos (madre muerta, padre en prisión) que se deben enfrentar de manera brusca y cruel a la hostilidad de una ciudad desoladora como Valparaíso, revela las dificultades de los niños en situación de calle, y de paso, las consecuencias del Subdesarrollo latinoamericano, en el filme *Valparaíso, mi amor*.

Posteriormente, durante los años setenta se va a consolidar el NCLA, y el compromiso deja de estar con el subdesarrollo y se vuelve político y revolucionario. Surge un cine Antimperialista. Atrás queda la supuesta inocencia de la denuncia a la pobreza y el subdesarrollo y se pasa a un cine de acción y de lucha comprometida y política. Muy famosa es la frase de Fidel: “*Dentro de la revolución todo, fuera de ella nada*”... y la mayoría de los cineastas de la época sigue en esa senda. Sin embargo, las condiciones de realización ya no son las mismas, en esos años no solo se pierden los medios para hacer cine, mediante la falta de ingresos, sino que se pierde, al menos dentro de las regiones sometidas a dictaduras militares (como Chile), la libertad de expresión a causa de las leyes de censura predominantes en estos nuevos gobiernos autoritarios, que llevaron a muchos realizadores a filmar en el exilio o incluso de forma clandestina, por ello, la imagen que denunciaba la realidad a través de la representación del niño marginado, huérfano o huacho, se sustituye por la situación política, que condensará, con mayor animosidad que antes, la revuelta social y el levantamiento de armas para la lucha revolucionaria, convirtiendo, al menos dentro de la región, a ese niño abandonado en un joven sedicioso.

De todas maneras podemos mencionar algunos importantes filmes de la época, tocantes a las diversas formas de representación de la infancia. En 1970 Truffat filma *El Pequeño salvaje*; En 1973, Federico Fellini, rememora su infancia en el pueblo de Rímmini en el filme *Amarcord* y el español Víctor Erice filma *El*

espíritu de la colmena. Durante esta década, en Japón el consolidado estudio Nippon Animation, a través de sus series de animación más aclamadas, dirigidas por Isaho Takahata, aborda la temática de la tan vilipendiada infancia. Las series, que fueron emitidas para la televisión japonesa e hispanoamericana, fueron tres: *Heidi* (1974), *Marco* (1976) y *Ana de la Tejas Verdes* (1979), todas basadas en novelas, las cuales, al igual que la serie, narran las historias de niños huérfanos, de edades y vivencias similares que, pese a las dificultades logran abrirse camino en la sociedad.

Por otra parte en Irán, Abbas Kiarostami, fuertemente influenciado por el Neorrealismo Italiano y bajo el alero del Centro de Desarrollo Infantil (KANUN), denuncia las injusticias sociales cometidas por los políticos islámicas, a la cabeza del Shab, en contra de la sociedad iraní, utilizando la imagen de los niños como un broquel que le permitía referirse a los problemáticas sociales de la población iraní y, a la vez, silenciosamente, poder eludir a la censura imperante. Algunos de los filmes que realizó bajo este pretexto durante dicha década son: *Pan y Callejuela* (1970), *El Viajero* (1974), *Recreo* (1972), y *El traje de boda* (1976), todos ellos, protagonizados, exclusivamente por niños.

En Chile cabe destacar el filme *Julio comienza en Julio* (1979) de Silvio Caiozzi, debido a que fue una de las escasas producciones realizadas durante los diecisiete años de dictadura militar, y aun así fue capaz de abrirse camino, ser aprobada por la censura y, aunque solapadamente, abordar temáticas de contenido social. El filme narra los contrastes del campo chileno de fines del siglo XIX, a través de la mirada de un muchacho burgués de quince años, huérfano de madre y carente de afecto paterno.

Durante los ochenta, el realizador brasileño Héctor Babenco denuncia la situación de calle y extrema marginalidad de una pandilla de muchachos delincuentes de la ciudad de Sao Paulo, en un desgarrador filme, y con ecos en la realidad aún más desoladores, titulado *Pixote: la ley del más débil* (1981). Y en Perú, el grupo CHASKI denuncia la condición social de los niños de las calles de Lima en los filmes *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1989).

Por otra parte, la industria cinematográfica de la mano de Steven Spielberg conmueve a la audiencia con *E.T el extraterrestre* (1982), y la pandilla de muchachos montados en sidecar que salvan a la criatura del espacio de caer en las manos de una corporación de estudios alienígenas. El propio Spielberg filma *El imperio del sol* (1987), filme basado en los catastros de la guerra a través de la experiencia con esta misma de un “niño bien”. Por otra parte, desde Japón Isaho Takahata, luego de haberse consolidado el Estudio Ghibli (cofundado con Hayao Miyazaki), narra las trágicas consecuencias de la guerra, a través de la historia de

dos hermanos que quedan huérfanos de padre y madre, en el filme de animación *La tumba de las luciérnagas* (1988). Miyazaki por su parte realiza los filmes *Nausicaa* (1984), *Castillo en el cielo* (1986), *Mi vecino Totoro* (1988) y *Nicky, la aprendiz de bruja* (1989), todos filmes de una desbordante imaginación (sin abandonar causas sociales, como la explotación de la clase obrera o las consecuencias de una guerra), protagonizados por niños. Desde Europa, Alemania, llega *La historia sin fin* (1984) de Wolfgang Petersen, mientras que desde Suecia *Lasse Halström* nos hace llegar la historia de Ingemar, un muchacho de 12 años, enviado por su madre, enferma terminal, a vivir con otros parientes. En Italia, Giuseppe Tornatore evoca la infancia de Totó en su pueblo natal, en el filme *Cinema Paradiso* (1988). Otros filmes que narran aspectos de la infancia son: *Fanny y Alexander* (1982) del sueco Ingmar Bergman; *El Sur* (1983) del español Víctor Erice; el filme norteamericano *Cuenta conmigo* (1986) de Rob Reiner; la película francesa *Adios, muchachos* (1987) de Louis Malle; y los filmes iraníes *Dónde está la casa de mi amigo* (1987) de Abbas Kiarostami y *Deberes* (1989).

Durante los años 90 se acuña en el Cine de Latinoamérica el concepto de “marginal” (el concepto surge durante los años sesenta para referirse a un tipo de población que vivía en los estratos bajos de la ciudad). Christian León lo denomina: “*El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*”. Las películas *Jhonny cien pesos* (1993) del chileno Gustavo Graef-Marino; el filme colombiano *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria y el filme brasileño *Estación Central* (1998) de Walter Salles, denuncian el estado de maltrato y marginalidad social en la que viven los jóvenes del continente latinoamericano, mostrando, por un lado, una evolución del cine dentro de un nuevo escenario político-social-cultural, y por otro una involución general que viene de la mano con el aislamiento, la marginalidad, la soledad, los vicios, la delincuencia y el narcotráfico.

En Irán durante esta década se realizan filmes como: *Y la vida continúa* (1991) de Abbas Kiarostami, los filmes *El padre* (1996), *Los Niños del cielo* (1997) y *El color del paraíso* (1999) de Mayid Mayidi; y el *Globo blanco* (1995) de Jafar Panahi, todos filmes, arraigados a la tradición fílmica del cine iraní, y enfocados en la figura del niño en torno a un contexto doctrinario y familiar, con el objetivo claro de denunciar los problemas que presenta la sociedad islámica. En USA Clint Eastwood narra la relación entre un ladrón y un niño al cual secuestra, en el filme *Un mundo perfecto* (1993); En Italia, Roberto Benigni, conmueve a la audiencia, a través del periplo de un padre y su hijo durante la II Guerra Mundial, en el premiado filme *La vida es bella* (1997). En Francia Marc Caro y Jean Pierre Jeunet realizan *La ciudad de los niños perdidos* (1995); En España José Luis Cerda filma

La lengua de las mariposas (1999); Y en Japón, Takeshi Kitano realiza El verano de Kikujiro (1999), filme sobre la amistad que nace entre un tipo violento y un niño de siete años. Por otra parte, el cine de animación aporta al imaginario del niño en filmes como *Toy Story* (1995) de los estudios PIXAR, primer largometraje en tres dimensiones, y el filme francés *Kirikú y la bruja* (1998) del francés Michel Ocelot.

En la actualidad, la imagen del niño y/o adolescente continúa más presente que nunca, siendo además, una excusa para denunciar, entre otras cosas, las desigualdades y las problemáticas sociales dentro de un determinado contexto sociocultural, por lo que su imagen ha sido constantemente representada, por ejemplo, en medio de conflictos que se han arrastrado por siglos en Oriente Medio, en filmes como: *Las tortugas también vuelan* (2003) del iraní Bahman Ghobadi, *Los niños del fin del mundo* (2005) de Marziah Makhmalbaf, *Cometas en el cielo* (2007) de Marc Foster, *Buda explotó por vergüenza* (2007) de Hana Makhmalbaf y el filme de animación *Persépolis* (2007) dirigida por Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi, basada en la novela homónima de esta última. Por último, para finalizar este breve resumen del universo del niño en el cine, se pueden agregar filmes como: *Billy Elliot* (2000) del inglés Stephen Daldry; el documental francés *Ser y Tener* (2002) de Nicolas Philibert; la película francesa *Los chicos del coro* (2004) de Christophe Barratier; la adaptación de la novela inglesa de Charles Dickens *Oliver Twist* (2005) de Roman Polanski; el filme *La culpa la tiene Fidel* (2006) de la francesa Julie Gavras (, etc. Mientras que dentro de la industria cinematográfica, se completa el imaginario del niño a través de filmes como: *Charlie y la fábrica de chocolates* (2005) de Tim Burton; *El laberinto del fauno* (2006) del mexicano Guillermo Del Toro; *August Rush* (2007) de Kristen Sheridan; *Hugo* (2011) de Martin Scorsese; *Slumdog Millionaire* (2008) de Danny Boyle; *El niño con el pijama de rayas* (2008) de Mark Hermann. En tanto, en nuestro continente la presencia del niño, en especial de jóvenes, se ha manifestado, últimamente, en filmes como: *B-happy* (2003) del chileno Gonzalo Justiniano, *Ciudad de Dios* (2002) del brasileño Fernando Meirelles; *Línea de pase* (2007) de los brasileños Walter Salles y Daniela Thomas, *Huacho* (2009) del chileno Alejandro Fernández, *La Teta Asustada* (2009) de la realizadora peruana Claudia Llosa, *Hermano* (2010) del venezolano Marcel Rasquín, *Elefante Blanco* (2012) del argentino Pablo Trapero y *Los colores de la montaña* (2011) del colombiano Carlos César Arbeláez. Filmes de temáticas sociales, que retratan con frialdad el oscuro mundo de la delincuencia, la adicción a la drogas, el abuso sexual, la diferencia de clases, la discriminación étnica, las consecuencias del paternalismo, la guerrilla, etc., visto aquello a través de la mirada de jóvenes y niños que buscan abrirse camino, o que simplemente se pierden, ante las difíciles circunstancias.

Ampliado y recorrido, en parte mínima, el universo de la (re)presentación del niño en el cine, se puede determinar que, muy contrario a lo que expresa García Tripero, se puede afirmar, aun considerando que los filmes citados no reflejan siquiera un millonésima parte de los filmes realizados durante los casi ciento veinte años de Cine, que la figura del niño ha sido una preocupación constante para los realizadores. Lo lindante radica en las lecturas que se obtienen de estas (re)presentaciones, es decir, cómo se entiende que, por ejemplo, el primer cortometraje de ficción sea protagonizado por un niño; que el cine norteamericano tenga entre sus estrellas a pequeños divos; que en Alemania hayan existido informes de casas de protección de menores; que en la URSS se acusara a la Rusia zarista por los huérfanos de mil novecientos; que en Italia hayan sido miles los niños que hubieron quedado sin padres; que en México, a través de un único filme, se hayan puesto de manifiesto, de manera real, los problemas del subdesarrollo; que en Sudamérica los realizadores se empezaran a ocupar de las problemáticas sociales del continente, especialmente, de la infancia abandonada; que en Irán existiesen centros de Desarrollo Juvenil y a través de ellos se promoviera la realización filmica; etc.

El Niño trasmuta constantemente: conforme pasa el tiempo, según la época, la latitud, la crianza, el estrato social, etc. Por lo que definir cada tipo de muchacho, y su problemática sería un cuento de nunca acabar. Sin embargo, tras ver cada filme citado se puede apreciar un rasgo comunitario que sirve de trampolín a esta investigación: **“El Abandono y la orfandad”**. La gran mayoría de los niños de los filmes citados se tambalean por una delgada línea de carencias. Aun así, este rasgo reiterativo, expresado en cada filme, sobrepasa los límites de un sondeo. Por ende es preciso dar el siguiente paso. Y focalizar la investigación hacia los márgenes del Cine Chileno, primeramente, y luego, hacia una década de interés, en este caso, como el título de la tesis manifiesta, los años sesenta.

4. (RE) PRESENTACIÓN DEL NIÑO EN EL CINE CHILENO

El 26 de mayo de 1902, en el Teatro ODEON de Valparaíso se estrenó la primera película documental filmada y procesada completamente en el país. El filme se tituló *“Ejercicio General de Bomberos”*. Esa fecha supone el inicio del desarrollo cinematográfico local, y solo un año después, un delegado de los hermanos Lumiere, A. Massonier, filma *Un paseo por Playa Ancha*. Siete años más tarde Arturo Larraín Lecaros filma la tumultuosa llegada a Valparaíso del cuerpo del fallecido presidente Pedro Montt desde Alemania, mientras que ese mismo año, en 1910, Adolfo Urzúa Rosas filma el que va a ser considerado el primer filme argumental del país titulado *Manuel Rodríguez*, basado en el patriota chileno que va a inspirar, por sus hazañas, a otros varios cineastas de la época muda.

Algunas de las imágenes más antiguas conservadas del cine chileno, que no hubieron sido sustituidas por peines y botones o que fueran accidentalmente incineradas, son las del documental *“Recuerdos del mineral El Teniente”* (1919) de Salvador Giambastiani, filme que narra la vida de las personas en el campamento minero Sewell y sus faenas en la mina El Teniente. De este documental llaman poderosamente la atención algunas imágenes, que parecen haber sido sacadas de algún cuento de Baldomero Lillo (me refiero a aquellas imágenes en las que aparecen niños saliendo de las faenas mineras).

El Húsar de la muerte (1925) de Pedro Sienna, otro de nuestros legados fílmicos más antiguos (conservado) de la época dorada del cine mudo, presenta un registro acerca del niño, más precisamente del niño huacho, personaje tan omnipresente durante el siglo XIX, y tan característico de nuestra idiosincrasia, por ende, no es del todo una rareza que el “Huacho Pelao” presente en el relato de la independencia criolla, comparta el protagonismo, en una época en que el cine ponía énfasis en las historias patrióticas y las glorias pasadas, con un personaje a esas alturas mítico, como lo era el guerrillero Manuel Rodríguez. Si bien, no existe mucho material más por revisar de la época puesto que, como dije antes, la mayoría se quemó, se enmoheció o lisa y llanamente, fue convertido en peinetas, encontré en los libros de historia del cine, algunos títulos que llamaron mi atención, en cuanto a que estos podían ser considerados como parte de la temática que aborda la presente investigación, me refiero a la infancia, y los títulos que encontré son *Madres Solteras* de Alberto Santana y *El Huérfano* de Carlos Borcosque.

Hacia los años treinta, el cine evoluciona por una parte e involuciona por otra, y de las temáticas costumbristas y patrióticas del cine mudo, nos deslizamos

hacia la opulencia, fastuosidad, romance y melodrama del primer filme sonoro de la década del 30, *Norte y Sur* del director Jorge "Coke" Délano.

Los años cuarenta, son los años de Chile Films, y del ambicioso proyecto de convertir el cine nacional en industria cinematográfica. Grandes decorados, estudios a la manera de Hollywood, *star system* criollo y argentino, directores extranjeros y políticas filmicas e ingreso de capitales estatales, a través de la CORFO, para la realización de filmes como *Romance de Medio Siglo*, *El diamante del Maharajá* y *La Dama de las Camelias*. Durante esta regencia el aporte del niño a la cinematografía fue muy escaso, más bien casi nulo pues, solo se los incluía de manera sustancial y a veces como un mero afán decorativo. Como es el caso, por ejemplo, de los filmes: *Flor del Carmen* (1948) de José Bohr, en que el hermano menor de la protagonista de la historia debe ser rescatado por el "jovencito de la película" para que el padre de la muchacha lo acepte como esposo para su hija; y *Río Abajo* (1950) de Miguel Frank, donde los niños solo son interpuestos como decorado fílmico. De cualquier modo, cabe hacer mención, aunque no se trate de un film de niños, a la película *La Amarga verdad* (1945) de Carlos Borcosque, un drama sobre hijos cambiados al nacer, en el que una sirvienta, para asegurar el bienestar económico (diferencia de clases) de su hijo recién nacido, lo reemplaza por el recién nacido de la señora de la casa.

Recién, a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta la historia empieza a cambiar. Rafael Sánchez filma en 1957 *Las callampas*, que no es un filme documental de niños, pero cuya presencia (en situación de pobreza) se convierte en una imagen potente dentro del relato, y resume con ello, las dificultades que sobrellevan las personas que viven en las poblaciones callampas (dirán algunos que aquellas imágenes de niños a pies descalzos y semidesnudos jugando en la tierra están trilladas, y es probable que sí lo estén, pero no en esa época, hace más de cincuenta años, cuando un sacerdote se atrevió a mostrarlas). Ese mismo año Kramarenco aborda en el cortometraje *María* una de las historias de su filme de ficción *Tres miradas a la calle* la problemática del embarazo adolescente y de las madres solteras. Un año después, en 1958, Sergio Bravo filma *Mimbre*, un documental sobre Mario, un artesano del mimbre, en el que se incluyen algunos primeros planos de niños (quizá los hijos del orfebre).

El año 1962 Rafael Sánchez se repite el plato y filma su único largometraje de ficción *El cuerpo y la sangre*, filme en el que también son los niños una fuerza importante dentro de la línea argumental, pero claro que no se trata de niños cualesquiera: se trata de una hija de padres separados, de los hijos de una madre sola y desahuciada y de la hija adolescente de un padre solitario. En 1963, el mismo sacerdote filma el documental *La cara tiznada de Dios*, documental que

cuenta, a través de los testimonios de una niña de 8 años, la realidad de un grupo de niños que viven en una población marginal de la ciudad de Concepción.

En 1962, el documentalista holandés *Joris Ivens* visita Chile, y realiza dos documentales: El primero: *El circo más pequeño del mundo* (1963) trata sobre un circo, cuyo público son principalmente niños, y el segundo: *a Valparaíso*, intenta hacer una radiografía de la ciudad del viento, sus niños, su gente y sus escaleras infinitas. Hecho que inspira a Aldo Francia para realizar su primer cortometraje de ficción (o docu-ficción), *La Escala* (1964), en el que personas bajan y suben una escala del cerro Larraín en la ciudad de Valparaíso, mientras un organillero observa y unos niños juegan a las bolitas. También en el año 1962, el cineasta argentino Boris Hardy realiza, bajo el alero de la compañía chilena Emelco Ltda., el documental *Poliomelitis*, que relata las consecuencias de la enfermedad en los niños que la padecen.

Ya para mediados de la década del sesenta, los niños comienzan a poblar, con cada vez más fuerza el imaginario fílmico del país. En 1964 Helvio Soto filma *Yo Tenía un Camarada*, cortometraje protagonizado únicamente por un niño y con una evidente influencia neorrealista.

En 1965 Miguel Littin filma un corto documental protagonizado por niños vagos titulado *Por la tierra ajena*, ese mismo año, Pedro Chaskel filma un corto de ficción, también con una gran influencia neorrealista, titulado *Aborto*, que como su nombre lo dice, trata sobre la delicada situación de madres pobres que se sometían a peligrosas e ilegales intervenciones de aborto, aun corriendo el riesgo de perder sus propias vidas. Un año después Covacevich filma *Morir un Poco: la historia de un hombre común*, en el que se develan las precarias condiciones de niños de los sectores periféricos de la ciudad, lo mismo que hiciera casi una década antes Rafael Sánchez, pero esta vez, con un retrato mucho más crudo, pues vemos a pequeños sucios y semidesnudos buscando alimentos en la basura. El año 1967, Patricio Kaulen filma *Largo Viaje*, quizá el único largometraje de la historia protagonizado exclusivamente por un niño. Para 1969 se filman los documentales *Desnutrición Infantil* de Álvaro Ramírez, abocado a la dramática situación de mortalidad infantil por desnutrición, y *Herminda de La Victoria* de Douglas Hübner que narra los testimonios de familias de la población “La Victoria” de Santiago y el brutal desalojo de fuerzas especiales que terminó con la vida de Herminda, una pequeña niña de la población. Además, ese año se filman dos de las películas más importantes de nuestra historia: *El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, que narra la historia de un parricida, desde su infancia hasta su muerte, y *Valparaíso, mi amor* de Aldo Francia, filme que cuenta el drama de

cuatro hermanos, huérfanos de madre e hijos de un padre en prisión, del cerro Cordillera.

Para 1973, previo al golpe militar, Raúl Ruiz filma *Palomita Blanca* basado en el libro de Enrique Lafourcade, que trata sobre una adolescente que se enamora de un joven burgués (El filme será terminado casi veinte años después). Para 1979 Silvio Caiozzi vuelve a las raíces criollas con el filme *Julio Comienza en Julio*, relatando la vida de un joven de quince años, hijo de un poderoso terrateniente y huérfano de madre.





El año 1982, Cristián Sánchez filma *Los deseos concebidos*, película que narra las desventuras de un joven de dieciséis años, huérfano de padres. Ese mismo año Miguel Littin, durante su exilio en Nicaragua, filma *Alsino y el Cóndor*, un filme que trata sobre un niño pobre, que mientras su país se derrumba alrededor suyo, sueña con convertirse en cóndor y volar por encima de todos los males que aquejan a su pueblo. Al año siguiente Jorge López Sotomayor filma *El último Grumete*, adaptación de la novela “El último grumete de la Baquedano” del escritor chileno Francisco Coloane. El filme narra la historia de Alejandro, un joven de dieciséis años que se embarca en el buque Esmeralda para ir en busca de noticias sobre su hermano desaparecido. Para fines de la década Ignacio Agüero realiza el documental *Cien Niños esperando un tren*, filme que trata sobre un taller de cine para niños realizado por la profesora Alicia Vega en una población pobre de Santiago.

La vuelta a la democracia vino, para el cine, de la mano con el rostro de un joven de diecisiete años, apodado Johnny “cien pesos”, que protagonizó un asalto a mano armada y con rehenes en una casa de cambio clandestina. El filme fue obra de Gustavo Graef Marino y se tituló *Johnny Cien Pesos*. En 1997 el realizador Andrés Wood filma *Historias de fútbol*, película conformada por tres cortometrajes cuyas temáticas giran en torno al deporte rey. Una de las historias, filmada en el norte del país, en la ciudad minera de Calama, narra la historia de un niño que vive junto a su madre en un hogar muy humilde, y que se la pasa tardes enteras junto a otros niños jugando a la pelota. En 1998, Sergio Castilla estrena *El Gringuito*, filme protagonizado por un niño de 8 años, cuyos padres deciden volver a Chile, su país de origen, luego de años de ausencia. El niño, enojado por la falta de atención y la arbitraria decisión de traerle a Chile, se escapa del hogar.

A principios del siglo XXI, Alejandro Rosas incurre en el formato de animación, tan escaso en Chile, y lleva a la pantalla una de las historias de Mampato (Historieta creada por Eduardo Armstrong en 1968, y popularizada por el trazo del dibujante Themo Lobos), en el filme *Ogú y Mampato en Rapa Nui* (2002).

El propio Rosas, cinco años más tarde, realiza una adaptación de uno de los libros del mítico personaje infantil de la escritora Marcela Paz, en el filme *Papelucho y el marciano* (2007). Por otra parte, para el año 2003 se estrena *B-happy* de Gonzalo Justiniano, filme sobre una muchacha de 14 años cuyo padre se encuentra en prisión y cuya madre muere a causa de una enfermedad. Al año siguiente Andrés Wood rescibe el pasado con su filme *Machuca* (2004), más precisamente los sucesos de 1973, a través de la amistad entablada entre dos niños de diferentes clases sociales. El mismo Wood, cuatro años después intenta realizar un retrato de la vida santiaguina a través de varias historias que se rozan dentro de la capital, una de ellas aborda las dificultades del embarazo adolescente en el filme *La Buena Vida* (2008). Por otra parte, para fines de la década, se estrenan dos filmes, independientes, con niños como coprotagonistas: *Paseo* (2009), película realizada por Sergio Castro, que narra el viaje al norte del país de una madre soltera junto a su hijo, para reencontrarse, tras diez años, con el padre del muchacho; y *Huacho* (2009) de Alejandro Fernández, filme que cuenta, en los albores del campo chileno, la historia de una familia constituida por una pareja de abuelos, una madre y su hijo huacho, que se resisten a la llegada de la modernidad.

5. GENEALOGÍA DEL NIÑO EN EL CINE CHILENO

	<p>Recuerdos del Mineral El Teniente (Salvador Giambastiani, 1919)</p> <p>Documental del período mudo que muestra la vida en el campamento minero Sewell. A un costado, la imagen de un grupo de niños saliendo de las faenas en la mina.</p>
	<p>El Húsar de la muerte (Pedro Sienna, 1925)</p> <p>El más leal de los seguidores del patriota Manuel Rodríguez es un niño apodado el "<i>Huacho Pelao</i>"; el cual representa, sin duda, la dicotomía chilena de ser mestizo y a la vez un huacho por antonomasia.</p>
	<p>La Amarga Verdad (Carlos Borcosque, 1945)</p> <p>Una sirvienta intercambia a su hijo (huacho) recién nacido con el hijo recién nacido de su patrona.</p>
	<p>Tres miradas a la calle (Naum Kramarenco, 1957)</p> <p>En el cortometraje titulado <i>María</i>, el hermano de la protagonista y el hijo que ella espera representan a niños huachos.</p>
	<p>Las callampas (Rafael Sánchez, 1957)</p> <p>Documental que narra la vida en una población callampa y la toma de unos terrenos. La imagen del niño se encuentra presente a lo largo del relato. Precisamente, estos niños de la población La Victoria, son seres, primeramente, marginados, y segundo, posiblemente huachos.</p>
	<p>Un viaje a Santiago (Hernán Correa, 1960)</p> <p>Los niños de la escuela del imaginario Pueblo de Tunco, cuyos pobladores emprenden viaje a Santiago para solucionar el problema de los caminos. (En la foto, una de las primeras escenas de la película, José intenta sacar un carretón que se ha quedado estancado en un bache)</p>

	<p>El cuerpo y la sangre (Rafael Sánchez, 1961)</p> <p>Relata a través de un hilo conductor: La Misa, las problemáticas de tres familias. Una de ellas, la de una madre de tres hijos, soltera y desahuciada. (En la foto, Rosita entrando a la misa).</p>
	<p>La cara tiznada de Dios (Rafael Sánchez, 1963)</p> <p>Documental en el que una niña realiza un retrato de su propia realidad a orillas de una población en Concepción, donde la única alegría es el paso del tren de carbón. Aunque para algunos, (los huachos) ni siquiera eso los hace felices.</p>
	<p>Yo tenía un camarada (Helvio Soto, 1964)</p> <p>Un niño, del cual desconocemos su procedencia, acompaña a una carroza fúnebre hasta el cementerio general de Santiago, y luego recorre la ciudad en busca de flores para su camarada muerto</p>
	<p>...A Valparaíso (Joris Ivens, 1964)</p> <p>Documental del holandés Joris Ivens, realizado en su paso por Valparaíso. El filme muestra y narra la vida porteña, con todo y sus niños de los cerros, subiendo y bajando por las escaleras.</p>
	<p>Por la tierra ajena (Miguel Littin, 1965)</p> <p>Documental sobre un grupo de niños vagos que recorre la ciudad de Santiago en busca de comida.</p>
	<p>Aborto (Pedro Chaskel, 1965)</p> <p>Sara Astica (Valparaíso, mi amor) interpreta a una mujer, esposa y madre de tres niños, que compromete su salud luego de practicarse un aborto ilegal. La mujer es orientada respecto al uso de anticonceptivos. Otra mujer del cité donde ella vive no tiene la misma suerte, muere tras el aborto, y deja huérfano a su pequeño hijo.</p>

	<p>Morir un poco (Álvaro Covacevich, 1966)</p> <p>A través del recorrido de un hombre por las ciudades de Santiago y Viña del Mar, vemos la precariedad de la vida en las poblaciones callampas, y las condiciones en que viven niños marginados, algunos revolcándose en la basura.</p>
	<p>Angelito (Luis Cornejo, 1966)</p> <p>Una empleada doméstica pierde su empleo porque su bebé (huacho) llora por las noches. Una anciana le ofrece cuidar del niño mientras ella trabaja. Pero las intenciones de la mujer son utilizar al bebé, para pedir limosnas en las calles.</p>
	<p>Largo Viaje (Patricio Kaulen, 1967)</p> <p>Un niño que vive en un humilde conventillo junto a sus padres y abuelos, realiza un recorrido a través de la ciudad de Santiago, para devolver las alas a su hermanito muerto.</p>
	<p>Herminda de la Victoria (Douglas Hübner, 1969)</p> <p>Herminda es un bebé que fallece en una embestida de fuerzas policiales durante el desalojo de un grupo de pobladores que se habían tomado unos terrenos.</p>
	<p>Desnutrición infantil (Álvaro Ramírez, 1969)</p> <p>Documental sobre la cruda realidad de la mortalidad infantil a causa de la desnutrición durante la década del sesenta.</p> <p>(Fotografía: Sergio Larraín)</p>
	<p>El Chacal de Nahueltoro (Miguel Littin, 1969)</p> <p>Relato de la infancia, andar y muerte de un parricida condenado a muerte luego de asesinar a una mujer y sus cinco hijas.</p>

	<p>Valparaíso, mi amor (Aldo Francia, 1969) Cuatro niños (huérfanos de madre) de los cerros de Valparaíso, tras ser detenido su padre (por el robo de cabezas de ganado), se vuelcan a la peligrosa vida marginal de las calles porteñas,</p>
	<p>Palomita Blanca (Raúl Ruiz, 1973) María es una joven de 17 años que vive en una población de Santiago, y que se enamora de un joven de clase alta que conoce en el festival de Piedra Roja.</p>
	<p>Julio comienza en Julio (Silvio Caiozzi, 1979) Julito parece tener todo lo que necesita. Es el heredero de un terrateniente. Sin embargo se siente solo y desamparado y débil ante un padre exigente y a la vez ausente. Por otro lado se enamora de una prostituta, y su cuerpo le pide a gritos la iniciación sexual.</p>
	<p>Los deseos concebidos (Cristián Sánchez, 1982) Erre es un adolescente que vive con sus tíos y una hermana ausente. Cuando es echado del liceo comienza un ir y venir por lugares extraños y ocultos, y es arrastrado poco a poco hacia lo desconocido.</p>
	<p>Alsino y el Cóndor (Miguel Littin, 1982) Filme realizado por Littin durante su exilio en Nicaragua. Trata sobre Alsino, un niño que al ver como su país se derrumba, desea convertirse en cóndor, para volar sobre los males que lo aquejan.</p>
	<p>El último grumete de la Baquedano (López, 1983) Un joven de 16 años decide salir de su casa y embarcarse en la Esmeralda para ir en busca de noticias de su hermano desaparecido.</p>
	<p>Cien Niños esperando un tren (Ignacio Agüero, 1988) La cineasta y profesora Alicia Vega realiza un taller de cine a niños de escasos recursos en una población de Santiago.</p>



Johnny Cien Pesos (Gustavo Graef-Marino, 1993)

Johnny García, estudiante de 17 años, es cómplice de un asalto y posterior secuestro de rehenes. Su condición de marginalidad y miseria lo han llevado a convertirse en un joven delincuente



Historias de fútbol (Andrés Wood, 1997)

El segundo relato nos cuenta la historia de un niño de Calama (vive solo con su madre). Un día, afuera del estadio municipal, mientras se disputaba un partido de fútbol, sale disparado un balón. El niño se lo queda, pero su miseria hace que deba deshacerse de él en una casa de empeño.



Gringuito (Sergio Castilla, 1998)

Iván, un niño de 8 años, está enfadado con sus padres porque decidieron volver a Chile, y porque no le toman atención. El muchacho huye de su casa, y en esa escapada, y al verse circunstancialmente como un huacho, crece y comienza a maravillarse de su país, e incluso logra formar lazos afectivos con un desadaptado social.



Ogú y Mampato en Rapanui (Alejandro Rosas, 2002)

Mampato, un niño de unos 10 años, luego de escuchar las historias que su padre le contaba sobre una isla mágica del océano pacífico, junto a su amigo Ogú, un simpático hombre de las cavernas, decide visitar la isla de Pascua.



B-happy (Gonzalo Justiniano, 2003)

Kathy es una muchacha que vive junto a su hermano y su madre en un pueblo costero de Chile. Su vida está marcada por la ausencia de su padre que cumple condena en la cárcel de Valparaíso y por la posterior muerte de su madre.



Machuca (Andrés Wood, 2004)

Gonzalo y Pedro son dos niños de 11 años, que comparten un experimento de integración educativa planteado por un sacerdote progresista. Inician una honda amistad, pese a las diferencias de clases y las rencillas políticas de la época (Gobierno de Salvador Allende previo al Golpe militar).



Papelucho (Alejandro Rosas, 2007)

Papelucho es un niño de 8 años, inquieto y con una gran imaginación. El niño entabla amistad con un marciano que se une mágicamente a su cuerpo, causando que este actúe más extraño de lo normal. Papelucho, deberá tratar de devolver al marciano a su hogar. El planeta Marte.

	<p>La Buena vida (Andrés Wood, 2008)</p> <p>Una de las historias que se entrecruzan en la ciudad de Santiago aborda la situación del embarazo adolescente.</p>
	<p>Paseo (Sergio Castro, 2009)</p> <p>Un niño junto a su madre (soltera) viaja al norte del país a reencontrarse, después de diez años, con su padre.</p>
	<p>Huacho (Alejandro Fernández, 2009)</p> <p>Es el nieto e hijo de una particular familia chillaneja. Fue criado por sus abuelos y su madre. Es, dada su condición, el mejor acreedor del título de la película. Y testimonia, en parte, una búsqueda de identidad en las raíces, más precisamente, en el campo chileno.</p>

Al hacer este breve paso por la historia del cine chileno supeditándola al imaginario del niño, se pueden deducir dos cosas: Primero, que gran mayoría de los niños que aparecen en los filmes son representados como huachos (ya sea por su condición de marginalidad, pobreza, orfandad o ilegitimidad); y segundo, que la década que se enfocó mayoritariamente en este arquetipo de personaje, considerando entre otras cosas, la cantidad de producciones, fue por lejos la década del sesenta.

HIPÓTESIS

Durante la década del sesenta, el cine chileno estuvo fuertemente representado por la presencia del niño.

El niño que se expresa en dicho cine es el “Niño Huacho”.

¿Cuál es (son) la(s) razón(es) por lo que el niño huacho queda de manifiesto en dicho cine?

- El Huacho como un espejo de nuestra sociedad (Desde la colonización)
- El cambio de paradigma del cine chileno de la década
- Cambio ideológico mundial. La influencia neorrealista, nouvelle vague, cinema verité, NCLA, etc.
- Conciencia del Subdesarrollo (El niño como símbolo del atraso latinoamericano)
- Propuestas del nuevo gobierno. Un tercer camino. Acabar con la pobreza.
- El fenómeno de las migraciones (Campo-ciudad) ocurridas entre los años treinta y los sesenta.



Nicolás Piwonka Z

6. EL HUACHO

En algunos países de Sudamérica al “Huacho” se le conoce como el animal que es apartado del resto del rebaño, o cuya madre ha muerto. En otros casos, cuando se utiliza el diminutivo *huachito*, se habla más bien, de alguien que suscita compasión o diversión, aunque, si se lo hace peyorativamente, también se puede referir a un mocoso al cual se busca ofender con dicho apelativo; Pero basta con posicionarse en Chile y hablar de huacho, para que el término adquiriera un significado un tanto más complejo y específico.

El Huacho, en nuestra sociedad, ha sido siempre una figura por omisión, tanto constante como contradictoria, su presencia, ha poblado el imaginario del pueblo chileno desde los tiempos de la colonización española, revelando las condiciones bajo la cuales se constituyó la sociedad chilena y, de como esta ha permanecido organizada hasta nuestros días, aunque claro, evolucionado y adoptando diferentes formas en el tiempo. Por otra parte, es un hecho que, desde siempre, los poderes facticos no han reconocido ni privilegiado a los huachos en los discursos oficialistas con el objeto de protegerlos de los abusos, de todo tipo, a los que se han hallado expuestos, sino todo lo contrario: tanto las leyes como la opinión político-social dominante, lo único que han hecho, es fomentar la marginación del huacho, avalados por la carencia de derechos que este mismo sufre, designándole un señero rol de subordinación.

A lo largo de la historia, han existido huachos que han alcanzado altas posiciones políticas, como fue el caso de Bernardo O’Higgins, considerado en Chile, libertador y Padre de la Patria, al que, sin embargo, no le valieron de nada las proezas y títulos conseguidos, puesto que, igual que muchos opresores, debió morir en el exilio, como si se tratase del peor de los villanos, tras haber cumplido su tarea emancipadora, y tras recibir el rechazo de la nueva clase dirigente criolla que había remplazado al poder colonial, y que condenaba su tiranía.

“¿Cómo se llama usted? reían los “caballeros” de Santiago: hijo de amor, de una noche de invierno, tu condición de abandonado te construyó con argamasa agreste, con seriedad de casa o de madera trabajada en su Sur, definitiva. Todo lo cambia el tiempo, todo menos tu rostro”. (Pablo Neruda. Canto General. Bernardo O’Higgins Riquelme (1810). México: Talleres Gráficos de la Nación, 1950)

Haber nacido fuera del matrimonio (religioso o civil) condena tradicionalmente a la marginalidad e indefensión, en este caso, al guachaje. Poco importan la igualdad de todos los ciudadanos ante la Ley (principio derivado de la Revolución Francesa de fines del siglo XVIII) o la consideración de los méritos personales demostrados por el estudio y el trabajo (de acuerdo a los postulados que pregona la modernidad), cuando lo que se encuentra en juego es la defensa

de privilegios heredados y con toda probabilidad basados en la usurpación, de parte de aquellos que se autodenominan legítimos. En nuestro país, por ejemplo, hubo que esperar hasta 1998 para que se igualaran los derechos de los hijos “legítimos” e “ilegítimos”, antes de esa fecha, los huachos no estaban en condiciones de reclamar, entre otras cosas, la herencia del padre y sufrían discriminaciones tales como ser rechazados en instituciones educativas.

El Huacho, desde siempre, ha sido objeto de discriminación social, y esa distinción ha recaído también sobre la madre, sobretodo en un país machista como el nuestro. En algunos casos, el huacho era el hijo de una mujer de clase alta que había tenido relaciones no aceptadas por su familia burguesa y por lo tanto, para evitar la vergüenza de parir un hijo sin estar legal y cristianamente casada, se escondía el embarazo y una vez nacido se entregaba al bastardo a una empleada o pariente pobre para que cuidara de él. En otros casos, se trataba de mujeres de clase baja, amancebadas o concubinas, que parían niños fuera del matrimonio, y que debían criarlos bajo la mirada inquisidora y discriminadora de una sociedad que tolera los deslices del hombre, pero rechaza a la mujer que coopera con ellos, puesto que, esas mujeres, malamente, entregaban sus cuerpos a hombres que no tenían derecho a reclamar como maridos, fuera porque ya se encontraban casados con otras mujeres, o bien porque se reservaban para otras de su misma clase o, simplemente, porque no se reservaban para ninguna mujer. Algunos de estos hombres, se excusaban de ello en la pobreza ya que, en esos años los matrimonios eran costosos y los hombres que no podían financiarlos, debían, simplemente, convivir en contubernio o, como ocurría generalmente, abandonar a las mujeres que, en definitiva, eran las culpables de sus propios males, o si se quiere, de sus propios huachos, por tentar al hombre con intenciones poco honestas.

Otra acepción para el término huacho es la que se refiere al “*surco que deja el arado en la tierra*”, la que se puede considerar una linda metáfora para una realidad mucho menos bucólica: alguien o algo arroja una semilla en la tierra y se relega de las consecuencias de su cosecha, como por ejemplo: el viento que esparce las semillas que cada cierto tiempo hacen florecer al desierto más árido del planeta en el norte del país. De esta forma, la tierra, que para los cultos solariegos es una diosa (Pachamama en la cultura aymara y Gea en la cultura griega), es la directa responsable de sus frutos y/o flores, mientras que el padre, al menos en la tradición conyugal de los pueblos americanos, es considerado, aunque necesario, un accidente temporal (el caso del viento), mientras que, es la madre quien debe hacerse cargo de la subsistencia y la formación de la cría en cuestión.

Hace no muchos años atrás, el Registro Civil chileno informaba que el 42% de los nacimientos correspondía a hijos ilegítimos (porcentaje muy similar al de otros países de Latinoamérica, pero ampliamente superior al de los países desarrollados), pero que, curiosamente, un 70% de los niños nacidos eran, de todas formas, reconocidos por ambos padres, generando una diferencia porcentual de 28 puntos, los que eran imputables a la inexistencia, entonces, de una ley de divorcio en el país, o al hecho de que muchas de las madres solteras de la época inscribían en el registro civil a sus hijos, aunque ilegítimos, como reconocidos por ambos padres, es decir, con los apellidos tanto del padre como de la madre, ello, principalmente, para evitar la discriminación social hacia sus hijos huachos.

“La palabra Huacho proviene del quechua Huachuy, que significa: cometer adulterio. Y puede designar tanto al hijo ilegítimo como al huérfano. Además, se utiliza para denominar al animal que se ha separado de su rebaño”. (Sonia Montecino, 1996)

I. RASGOS ANTROPOLOGICOS DEL HUACHO

En el ensayo *“Madres y Huachos, alegorías del mestizaje chileno”*, la antropóloga Sonia Montecino cita una serie de artículos sobre la identidad de género y la relación que esta sostiene con la cultura chilena y latinoamericana. Si bien, gran parte del texto está enfocado en el ser mujer (chilena), principalmente, y ser hombre, (a través de una mirada y conocimientos que no han sido planteados por las versiones oficialistas), el ensayo realiza una reflexión antropológica, acerca de la figura y rasgos propios del Huacho, con el fin de comprender, de mejor manera nuestro mundo. Se trata de una evocación histórica, más precisamente a contar de la colonización española, desde donde supuestamente devienen todos los conflictos espirituales que tiene nuestra sociedad, y que han penetrado en lo más hondo de nuestra existencia, haciéndonos rechazar, tajantemente, el ser Mestizo, puesto que aquella condición ha pasado a ser el fiel reflejo del Tercer Mundo, y se ha prolongado hasta nuestros días como resultado del subdesarrollo latinoamericano. Y ha sido el resultante de esa abominación, a la que llamamos “Huacho”. En Chile referirse al mestizaje es manifestarse en torno a un tema que es preferible atenuar, pues desde hace mucho tiempo autoridades políticas, dirigentes e intelectuales han intentado blanquear o borrar, derechamente, de la memoria colectiva del país esta condición tan aborrecida. Por esta razón, hablar de mestizaje en Chile puede parecer una equivocación, aunque incluso, en algunos casos, pueda llegar a parecer romántico. Pero, al menos hasta hace un par décadas, no se trataba de un hecho trascendental para comprender,

realmente, quienes somos, ni necesario para poder acercarnos, al menos una versta, a la llamada “idiosincrasia nacional”.

a. La impronta del Huacho

La generalidad de Huacho se desprende de un modelo de identidad que surge a partir del nacimiento de hijos(as) ilegítimos(as), hecho que va a ser gravitante en nuestra sociedad hasta hace no muchos años atrás. Sin embargo hablar “hoy” de huacho es anacronismo, debido a la cada vez mayor cantidad de niños nacidos fuera del matrimonio convencional. Y de esta forma lo entienden las autoridades que, hace un par de años, equipararon los derechos de los hijos ilegítimos con los de los legítimos (1998), aunque siga existiendo una escisión moral entre unos y otros. Si bien, el problema de la ilegitimidad ha atravesado a la sociedad chilena desde el asentamiento español hasta nuestros días, convirtiéndose en una “Marca en cruz de ceniza” (Como la que llevan en la frente los 17 hijos del coronel Aureliano Buendía en la novela Cien años de soledad del escritor colombiano Gabriel García Márquez) para nuestro pueblo, es, precisamente, dicha ilegitimidad la que ha conformado nuestra sociedad, no solo de manera cultural sino también social. Sin embargo, Montecino hace una distinción y enfatiza en que el estrato social medio es quien debe reconocer en la ilegitimidad de nacimiento, parte importante de su origen, y a este cuño de ilegitimidad lo denomina –La impronta del Huacho –aludiendo a la distintiva constitución de familia en nuestro territorio y al rol preponderante de las relaciones extramaritales que han conformado varias generaciones de huachos. (Cf. Montecino, 1996)

b. La identidad del Huacho. El Mestizaje

Para acercarnos a una definición del Huacho en nuestro territorio debemos, como punto de partida, resolver el conflicto de la existencia o no de una cultura chilena y por tanto de una identidad. Los escritores Edwards Bello, Octavio Paz y Jorge Guzmán, por citar algunos ejemplos, encaminan sus reflexiones hacia la aseveración de que somos una cultura ritual cuyo nudo fundacional ha sido el mestizaje que acaeció durante la conquista y posterior colonización española. A partir de reflexiones como esas, ha surgido una conciencia acerca de una cultura mestiza en nuestro país y en Latinoamérica. De este modo, se puede aseverar que la raza de nuestro país es producto de un encuentro de culturas diferentes y distantes que se juntaron para dar forma a una nueva. Esta nueva cultura se revela, entre otras cosas, cuando los latinoamericanos admiten tanto al colono como al indio, tanto al hombre como a la mujer. Algunos autores sostienen que el latinoamericano construyó su identidad durante la colonia, tras identificarse con el español y asumir la diferencia con este. Por su parte Arguedas, señala, a

través de su propia experiencia: *“Yo no soy un hombre sin cultura, soy un peruano orgulloso, como un demonio feliz, y hablo en cristiano y en indio, en español y en quechua”*. Solo un mestizo puede señalar eso, pero no todos lo hacen, por ejemplo, para los mapuches, no se puede ser español e indio a la vez, y un mapuche mestizo renegará de ello, aunque el registro civil así lo dicte, porque su raza brava o la vergüenza van a predominar sobre su identidad, es decir, si siente la sangre indígena se avergonzará de ser mestizo, y si prefiere ser español se avergonzará de llevar el apellido indio (esencialmente por la discriminación a la que ha sido sometido su pueblo ya que, es muy difícil encontrar un personero mapuche, sea mestizo o puro, que reniegue de su condición de indio). De cualquier modo podemos postular que la existencia de una identidad latinoamericana se debe a partir de una síntesis cultural mestiza, lo que en pocas palabras resume, que la identidad del Huacho se ha desprendido de la semejanza con la identidad que se ha desprendido del ser mestizo.

c. Ser Huacho. El nacimiento del híbrido.

Desde la conquista de América, los hombres, de manera violenta o amorosa, han gozado del cuerpo de las mujeres indígenas para engendrar bastardos mestizos. Híbridos que, en dicho momento de la colonización, fueron despreciados y abominados por las sociedades que iban a conformar estos nuevos pueblos. El escritor Joaquín Edwards Bello declara en una crónica extractada del libro MITOPOLIS (1965-67): *“No pocos españoles, en mayor número andaluces, intermedio de blancos y negros, encontraron acomodo entre los indios mediante el amor de las indias”*.

El cronista andino Huamán Poma de Ayala se refiere al mestizo como el *“cholo”*: El significado y origen de esta palabra deviene del quiltro, el perro nacido a partir de la cruce entre uno fino y uno corriente, es decir, de la cruce del perro sin una raza definida (que solemos ver repartido por las callejas de las urbes latinoamericanas) con el perro de estirpe. El mestizo era, hasta entonces, algo improbable para las culturas precolombinas, y también para las europeas, hasta que estos últimos reconocieron en el mestizo o el criollo, una forma de asentamiento, es decir, cuando el nacimiento de este híbrido comenzó a representar el dominio de un territorio y el mestizaje una política de estado. El propio Francisco de Aguirre, al ser sometido a juicio por la inquisición, respondiendo a ciertas acusaciones enfatizó: *“...se hace más servicio a Dios en hacer mestizos, que el pecado que en ello se hace”*. Esta manifestación da cuenta de la importancia de la empresa evangelizadora del reino español hacia el pueblo latinoamericano pues, hace mella en la dicotomía del mestizaje, pero lo avala en nombre de Dios y de la religión católica.

Muy pocas veces un español iba a desposar a una mujer india. Casi siempre, la madre va a permanecer junto a su hijo, su huacho, abandonada y buscando formas de sobrevivir. El padre español se convirtió en una ausencia constante, mientras la progenitora intentaba otorgar no solo el alimento, sino también un origen y una identidad al híbrido. En este particular sentido, la madre se transforma en una especie de Virgen protectora y benefactora (desde dicha perspectiva se deduce la importancia de la virgen del Carmen, por ejemplo, como patrona de nuestro país, y se desprende el “*marianismo*” al que alude Sonia Montecino), siendo una imagen constante que el huacho va a tener presente a lo largo de su vida. De ahí que Jorge del Carmen, el chacal de Nahueltoro, ad portas de su fusilamiento solo le interese el bienestar de su madre y a la vez, sea esta, su mayor preocupación y pesar. Por otra parte, algunos historiadores señalan al padre de forma plural, puesto que podía ser aquel o cualquier otro español, se refieren al progenitor como un padre genérico. El patrón de una familia agrupada en torno a la figura materna abarcó durante la época de la colonia a todos los estratos sociales: encomenderos y soldados, indios y mestizos se trasladaban constantemente de sitios, ello, entre otras cosas, por causa de la infinita Guerra de Arauco y la cismática economía minera y agrícola, que promovía las constantes migraciones de hombres de un lugar a otro, mientras las mujeres permanecían por meses, a veces por años, solas a cargo de las fincas, ranchos y estancias, a la cabeza de la familia, criando a los hijos junto a sirvientas y parentelas femeninas. Finalmente, la autora sostiene y remarca, que la cultura mestiza latinoamericana ha posibilitado, por decirlo de algún modo, un arquetipo familiar en el que las identidades genéricas no corresponden ni a la cultura indígena ni mucho menos a la europea, sino que, la identidad latinoamericana, y en especial la chilena, se han forjado en base al núcleo conformado por las madres y sus huachos. Es decir, que la identidad del huacho, si bien se ha conformado producto, primero del mestizaje, su impronta más pura deviene de su relación exclusiva con la madre, a partir, claro, de la ausencia y/o no reconocimiento del padre.

d. La Madre del Huacho. El Marianismo

Para Montecino, la alegoría “*mariana*” se ha erigido como relato fundante del ser Latinoamericano, resolviendo, principalmente, el problema de nuestro origen mestizo, entregándonos una identidad incuestionable en una madre común, la virgen, por ello, son de suma importancia los cultos hacia su imagen: La Virgen de la Candelaria, la Virgen de la Tirana y la veneración de la Virgen del Carmen, son prueba de la devoción del ciudadano chileno hacia la figura mater. El folclorista chileno Ángel Parra, le dedica una canción a la virgen de la Tirana en el disco *Ángel Parra y su guitarra* (1965). Esta virgen, al ser venerada, nos da la

posibilidad de forjar una identidad, en apariencia, no problemática, ya que al aceptar a esa “sola madre” se clausura la posibilidad de pertenecer a dos razas, amortiguando el conflicto de asumirse mestizo. En suma, el marianismo sería “un elemento central para el encubrimiento de nuestros orígenes históricos, al proponer una génesis trascendente, un nacimiento colectivo desde la Diosa-Madre” (cf. Montecino, 1996). El cronista Joaquín Edwards sorprende en una entrevista diciendo: “*No creo en Dios, pero creo en la virgen*”. Lo que puede resumir el hecho de: no creer en el padre (Pues no existe como tal), pero sí creer en la madre (Ser presente y fundante).

II. EL HUACHO COMO SUJETO SOCIAL EN CHILE

Ya se ha hablado de la importancia del Huacho en Latinoamérica, y del hecho de que en Chile se ha acuñado y permanecido durante generaciones dicha noción. El nacimiento fuera del matrimonio reconocido no ha sido nunca un hecho excepcional. Los conquistadores españoles llegaban al Nuevo Mundo sin mujeres y se emparejaban de manera casual o en forma permanente con aquellas que encontraban en los territorios que invadían. El propósito de engendrar la mayor cantidad de hijos mestizos fue una política de Estado, enunciada por Diego de Almagro. Esa descendencia dejaba de pertenecer a las etnias indígenas y se convertía en colaboradora de los invasores.

Bernardo O’Higgins, reconocido como Padre de la Patria, fue apodado por sus adversarios contemporáneos el Huacho Riquelme, en un intento de negar trascendencia a su obra. Nada de lo que hiciera o dijera un hijo no reconocido podía ser aceptado por la sociedad.

Pedro Sienna, en el filme *El Húsar de la Muerte* (1925) reconstruye la vida de Manuel Rodríguez, miembro de la clase dirigente criolla, entregado sin embargo a la causa de la Independencia de Chile, y muestra en paralelo la existencia de los desprotegidos. Por un lado el film retrata el tiempo de la revolución y por otro lado nos habla del Huacho. Introduce para ello a un simpático y pintoresco personaje que sueña con seguir a Manuel en la batalla, un niño conocido como el Huacho Pelado, fiel reflejo de lo que éramos y de lo que seguimos siendo. Ese niño se convierte en la imagen viva y latente de un Chile comandado por un líder Huacho que se hubo de transformar en tirano. Y entretanto, refleja la imagen de un país, que ya por los años veinte, se había volcado a la deuda externa, y cuya miseria y pobreza se veían día a día en la cara de los marginados y los desprotegidos.

a. De Niños y de Huachos. *El Huacho de Salazar*

Gabriel Salazar escribe el ensayo *Ser niño huacho en la historia de Chile (SXIX)*. Utilizando material de investigación, imágenes de situaciones de pobreza infantil y datos duros sobre esta, para describir el universo del Huacho, todo a partir del nacimiento de un huacho colectivo. Según la acepción popular, un niño huacho es un niño que nace fuera del matrimonio (hijo ilegítimo). Sin embargo el autor quiere ir más allá de dicho alcance, y habla de ser niños huachos por: el mero hecho de ser pobres o marginales, por la carencia, contante o circunstancial, de alguno de los padres, por la orfandad o por el abandono, tanto real como simbólico, e incluso por el solo hecho de ser niños. De este modo se puede dar a entender, citando algunos ejemplos, que en un filme como *Julio comienza en Julio* (1979) de Silvio Caiozzi, ambientado durante la Colonia, el protagonista, un muchacho burgués de 15 años que es huérfano de madre, adquiere la condición de huacho no solamente por el deceso maternal, sino también a causa de la ausencia circunstancial, la severidad y exigencias de su padre, un burgués terrateniente que conmina a su hijo al más puro estado de soledad y aislamiento. Situación parecida es la que vive el cronista Joaquín Edwards (Descendiente de la poderosa familia Edwards), quien en su libro: *Valparaíso. Fantasmas* (1931), parece narrar parte de su infancia y adolescencia a través de su personaje Pedro quien, huérfano de madre y mediante la ausencia circunstancial de su padre (un importante hombre de negocios), es relegado, de manera consciente o no, a un mundo hostil y solitario. De igual modo podemos citar a la autora Marcela Paz, que en su saga de libros *Papelucho* (1947-1974), narra los periplos de un niño de 8 años, que aunque proveniente de una familia de clase media alta, es contantemente situado en los márgenes propios de la soledad, alejado y completamente marginado del mundo de los adultos, huacho, a pesar de tener padre y madre y un hogar, pero de igual modo “*Casi huérfano*”, como va a hacer mención el título del segundo libro de la entrega. Cito estos ejemplos, para distinguir que Salazar, aunque si bien estudia el hecho de ser niño huacho durante fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la noción que tiene acerca del huacho la hace variar constantemente, a partir del contexto histórico y la coyuntura social, ampliando el universo del fenómeno, a diferencia de Montecino que lo relega casi exclusivamente al abandono de la madre y al mestizaje. Es por esto que, considerando esta pequeña noción, y habiendo definido, por ejemplo, que la marginalidad, hoy en día, está delimitada hacia la pobreza, podríamos perfectamente acuñar el término de Niño Huacho (huérfano, ilegítimo y mestizo) y remplazarlo por el concepto de Niño Marginado, (pobre). E incluso ir más allá. En el fondo no hablar de huacho por haber nacido al margen del orden social

convencional (ilegitimidad y fuera del matrimonio), por vivir en la nauseabunda podredumbre de la periferia, rodeado de personas que se debaten entre la miseria y la exclusión y en un lugar donde no caben los derechos o la dignidad (pobreza), por haber sido abandonado (orfandad), o por la carencia de uno o los dos padres, sea esta, una carencia circunstancial o permanente (lo que si es llevado al panorama actual, nos haría incluir a todos aquellos niños, por ejemplo, de padres separados), sino que, Salazar alude al hecho de ser Huacho casi por el solo hecho de ser niño.

“Los niños no eligen gobernantes. No son tampoco gobernantes. No organizan estados. No declaran guerras. No destierran a sus semejantes. No imponen políticas económicas ni acumulan capital. No contratan sirvientes. No hacen revoluciones. No difunden utopías. Los niños no son agentes activos, ni determinantes ni eficientes en la historia de los adultos, no los veremos. Estarán al margen de ella. Carecen de historicidad en este particular sentido”. (Salazar 1990, p 81-82)

b. El Nacimiento del huacho. *Un huacho Colectivo*

La historia empieza con el nacimiento de un Huacho colectivo, proveniente del parto múltiple de una mujer que muere tras dar a luz a cuatro hijos, tres mujeres y un varón. Los huérfanos, que tampoco tienen padre, puesto que este no es más que un gañán que vive al margen de los límites sociales, deambulando de un lado para otro, quedan a cargo de parientes que deben compartir su miseria con ellos. Al principio las autoridades pretenden hacerse cargo, sin embargo todo aquello siempre queda en nada, y los muchachos se convierten oficialmente, por derecho de: marginación, ilegitimidad, orfandad y abandono, en Huachos.

c. El padre y la Madre. *Los unos ausentes y las otras discriminadas.*

Los padres no existen como tales, apenas y son sombras de desterrados que vagan por la cordillera en búsqueda de una mina abandonada o simplemente como cuatreros y gañanes. En el caso de aquellos padres que trabajan remunerados la cosa no es muy distinta pues, al servicio de un patrón y con salarios miserables, los hombres a diario, de sol a sol o asediados por la lluvia, deben trabajar para poder llevar el pan al hogar. Para estos niños, la imagen de su padre podía ser, la de un exiliado o un criminal, como la de aquel señor de expresión ceñuda y rostro cansado que llegaba, de vez en cuando, a la casa a pedir un plato de comida a la madre. La mujer, en tanto, debía sobrevivir con los niños, haciendo malabares para salir adelante, aún a costa de su dignidad, de su salud y de su afecto maternal. Parían niños como condenadas a reproducirse, sabiendo que estaban solas, inmersas en una sociedad que hacía la vista gorda sobre la responsabilidad masculina, marginándolas por ser pobres, mujeres y madres de un montón de Huachos.

d. El encuentro del Huacho. *El desarrollo social del huacho*

En el campo o la ciudad, la historia es la misma. Ya para fines del siglo XIX, las industrias comenzaron a contratar mujeres. Los huachos se quedaron sin el protectorado de su madre. En definitiva, estos sujetos marginados nunca tuvieron una familia. No al menos según la concepción del catolicismo y las leyes conservadoras. Por lo que, al verse sin la madre, estos niños buscaban junto a sus pares, el desarrollo de sus propias formas de solidaridad, de amistad y de protección. Bajo un techo azul de lunas y estrellas, al amparo de la calle, y al margen de las normas sociales, esquivando ese mundo de los adultos que los obligaba a formarse como cuatreritos, criminales, agricultores, mineros u obreros, y los condenaba a seguir engendrando huachos. En aquel tiempo, las políticas oficiales dieron cuenta de esta situación en el marco de un discurso discriminador, que naturalizaba la existencia de la pobreza, enmascarada en el vagabundeo, el vicio y las malas costumbres típicas de los pobres. Hoy en día, no ha cambiado mucho esa visión. Para muchos, los pobres son vagabundos, marginales, alcohólicos, que por flojera, jamás le han trabajado un día a nadie. Son pobres, por querer serlo. En el siglo XIX, la marea de niños huachos era un mal que había que extirpar de la sociedad, y de la misma forma que hoy en día se recogen a vagabundos y se los colocan en Casas de Acogida que les ofrecen un plato de comida y una cama por una única noche, o del modo en que se encierra a jóvenes delincuentes en centros del SENAME, en esos años se comenzaron a recoger huachos para meterlos en casas de expósitos (orfanatos). Los muchachos comenzaron a emigrar hacia las ciudades. Allí las casas se volvieron conventillos y sucuchos malolientes. Las gentes comenzaron a vivir en condiciones de hacinamiento. La vida se estrechó y a los niños marginados y huachos no les quedó más que escapar de sus casas, para vivir en un mundo inseguro, plagado de enfermedades y tentaciones de una precoz adultez, como huachos y marginados.

“La chiquillería da la nota riente de esas calles; de cinco a quince años se les ve, cínicos y traviosos, jugando, vendiendo periódicos o llevando maletas pequeñas hasta los coches; saltando sin sombrero ni zapatos, se ponen negros, los pies se les endurecen y alargan. La estación les llama, les atrae con fuerza; conocen los nombres de las locomotoras, se saben de memoria el horario de los trenes que llegan regularmente, envueltos en su calina, como a decir que son la razón misma de esa vida febril y enérgica que transformó la ciudad”.

(Joaquín Edwards Bello, *El Roto*, 1920, p 6)

A través de la descripción que Joaquín Edwards hace de los barrios marginales aledaños a la Estación Central de Ferrocarriles de Santiago a comienzo de los años veinte, nos acercamos sutilmente al concepto de masa marginal que ha de surgir durante la década del sesenta en nuestro país, por un

lado, y por otro, a un concepto que va a ser preponderante en el devenir Latinoamericano: La condición de Subdesarrollo. Que va a dar cuenta de un suceso cíclico de sometimiento que se ha ido manifestando a lo largo de la historia de nuestro continente, desde su descubrimiento y fundación en la etapa de colonización y mestizaje, luego en la posterior expropiación de las riquezas naturales, en el auge agrícola y minero, durante la Revolución Industrial y la industria manufacturera, y por último, durante los fervientes movimientos sociales. Dicha condición de continente subalterno nos ha mostrado, desde siempre, su cara más cruel a través de los marginados, en este particular caso, a través de los niños huachos. Salazar nos revela con documentos y datos estadísticos, que antes habían sido ocultados por el erario nacional y que hoy dan cuenta de la extrema brutalidad con que había sido tratada esa “chiquillería” de la cual habla Edwards, una realidad que, a lo largo de los años, no ha dejado de estar presente en nuestro país y que ha ido conformado nuestra identidad nacional, o más bien la del huacho, y nos profiere, que dicho personaje, fuertemente inscrito en nuestra piel, es quien vino a conformar lo que hoy en día hemos construido como sociedad, a través, principalmente, de la unión entre uno y otro Huacho. Recalcando que: *“La camaradería de huacho, constituyó el origen histórico de la conciencia proletaria en Chile. Convirtiéndolo en la primera y más firme piedra de la identidad popular en este país”* (Salazar, p47)

III. ¿POR QUÉ HUACHOS?

Huachos por ilegítimos, por mestizos, por la ausencia del padre, la sola presencia de la madre, por marginados, por huérfanos, por vivir en los cordones de pobreza y por haber nacido producto de un encuentro protervo de linajes y estirpes que, aunque primigenios, fueron equívocos, abusivos y fugaces. Huachos porque la bastardía y el guachaje son temidos por los poderes fácticos, y ese mismo temor, es quien nos hace renegar sobre su existencia, condenándolos a la marginación. Sin embargo existen, y para crecer como sociedad, no nos queda más que aceptar y asumir dicha ilegitimidad, pues, en el fondo, es la que ha conformado nuestra idiosincrasia. Por ende, volver a los orígenes de como la sociedad chilena fue escrita, es un acto sumamente necesario; para aceptar que somos un país que, guste o no, ha sido conformado por una sociedad de Huachos.

7. AÑOS SESENTA EN CHILE

Según cifras de la década, Chile en 1960 tenía 7,37 millones de habitantes, de los cuales casi 5 millones vivían en zonas urbanas, a causa, principalmente de la inmigración del campo a la ciudad comenzada a fines de los años 30, el porcentaje restante, por consecuencia, poblaba las zonas rurales.

El 22 de mayo de 1960, el país sucumbió ante un desastre sobrenatural de proporciones. Un terremoto grado 9,5 en la escala Richter sacudió la ciudad de Valdivia y los sectores aledaños, haciendo desaparecer pueblos por completo, y de paso, matando centenares de personas. El país, nuevamente, debía sobreponerse a un movimiento telúrico (solo por recordar siniestros anteriores: El Terremoto de Chillán de 1939, y el terremoto de 1907 en Valparaíso).

Corría el segundo año de mandato del presidente Jorge Alessandri Palma, quien ante el clima social del momento (El desastre natural y la reciente Revolución Cubana, que resultara ser la primera revolución vencedora en América), se vio obligado a tomar distancia de las políticas más arraigadas al sector conservador, elaborando programas de mayor protección social e incluso dar atisbos de una posible reforma agraria. Si bien, sus planes de reformas no fueron del todo convincentes, Alessandri daría cierta estabilidad económica al país, y se ganaría el respeto del pueblo chileno que lo apodararía "El Paleta". Sin embargo, los vientos promovían cambios y al finalizar los seis años de su mandato, la coalición de derecha desciende considerablemente sus índices de aprobación y no podrá volver a conseguir el voto popular. Esta situación en la baja de la popularidad, ocurre, entre otras cosas, por un hecho policial, ocurrido en 1961, que va a conmover al país. Jorge del Carmen Valenzuela Torres, más conocido como "El Chacal de Nahueltoro", asesina sin miramientos a una mujer y sus cinco hijas. La política, sin querer, se vio directamente afectada frente a la decisión judicial de darle la condena de muerte al asesino. Sin embargo, no conforme con la pena capital, la justicia incurre en una situación aún más horrorosa, y se encarga, durante la estadía de Jorge del Carmen en la cárcel (dos años) y con la condena ya dictada, de amancebar y educar (tanto civil como religiosamente) al Chacal. Por lo que para cuando la pena se iba a hacer efectiva, José del Carmen era un ciudadano reformado. En esta situación El Chacal le pidió el indulto al mismísimo presidente de la república. Indulto que es negado, por lo que, finalmente, se lleva a cabo la pena de muerte el 30 de abril de 1963. Este hecho sobrecogió de tal manera a la población que la popularidad de Alessandri comenzó a descender, y tras negarle el indulto al asesino reformado, se pone en tela de juicio la labor del presidente, cuestionado por la misma gente que antes le brindaba apoyo por su solidaridad con el pueblo. Seis años después, el cineasta

Miguel Littin, conmovido por el suceso, llevará este hecho noticioso a la pantalla grande, en el filme *El chacal de Nahueltoro* (1969), que se transformará en una de las grandes obras del nuevo cine chileno y latinoamericano.

Se dice que los años sesenta fueron los años de la radio ya que, solo al comenzar la década había alrededor de un millón de receptores, mientras que los televisores llegaban en 1964 a escasos 31 mil, pese a los esfuerzos comerciales que promovieron la venta de los aparatos con miras, por ejemplo, a la celebración del 7mo Mundial de Fútbol en el año 1962, en que Chile se convierte en la sede oficial de la cita deportiva, y obtiene, como selección, el tercer puesto, el que sigue siendo hasta hoy el máximo logro deportivo de la categoría. Por otra parte, la creación de los tres primeros canales de televisión universitarios permitió que los jóvenes comenzaran a formarse como cineastas mediante los métodos audiovisuales. Importantes, además, en este ámbito fueron el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile fundado por Sergio Bravo y el Instituto fílmico de la Universidad católica de Chile fundado por el sacerdote jesuita Rafael Sánchez, ambos fundados a fines de la década del cincuenta. En estas dependencias se formarían importantes realizadores, los que iban a tener la obligación de reposicionar el cine chileno dentro de las salas locales que, en su mayoría estaban surtidas de cine norteamericano y europeo, además del cine mexicano y argentino de industria.

El año 1962, ante la adversa realidad cinematográfica, en la ciudad de Viña del mar Aldo Francia, un visionario cineasta y pediatra infantil, convoca y crea el Cine Club de Viña del Mar, consiguiéndose además, mediante empeñosas gestiones una sala propia (el cine arte), y la publicación de una revista entendida en la materia (Cine Foro). Un año después Francia organiza, con el fin de agrupar a todo el cine chileno hacia la idea de concientización social, un encuentro de aficionados cineastas. El éxito de este encuentro promueve que se siga produciendo durante los años posteriores, teniendo su cúspide los años 1967 y 1969 con los primeros encuentros de cineastas latinoamericanos, donde se darán cita, entre otros realizadores, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Eliseo Subiela, Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez, y donde además serán presentadas las películas de los precursores y gestores del Nuevo Cine Chileno, hablamos de los ya mencionados: Aldo Francia, Raúl Ruiz, Miguel Littin, Helvio Soto, Patricio Kaulen, Pedro Chaskel y Patricio Guzmán, entre otros. En 1962 el holandés Joris Ivens viene a rodar a Chile los documentales *A Valparaíso* y *El circo más pequeño del mundo*, que aunque, para los líderes del Centro de Cine Experimental representaban una “mirada europea” de la izquierda, superpone en buena parte, un incentivo y explosión del documentalismo en nuestro país.

En 1964 gana las elecciones presidenciales, por amplia mayoría, apoyado por la Derecha, el demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva que se impuso por sobre el candidato socialista Salvador Allende, quien era visto, por lo sectores conservadores, como una amenaza del Marxismo para el país. Durante su mandato se iniciaron una decena de reformas sociales que, buscaban a como diera lugar, el acabar con la pobreza, y poder comenzar el anhelado desarrollo chileno. En estos años (60), Chile comienza a mirar hacia el futuro. Y dicho futuro se ve expresado en los niños (los niños como símbolo del futuro), por tanto, entre otras cosas, durante la década del sesenta se promueve la educación preescolar y se intenta bajar los índices de analfabetismo. Además se resolvió la "Chilenización" del Cobre, la Reforma Agraria, se creó el ministerio de Viviendas y se bajaron ampliamente los niveles de mortalidad ciudadana e infantil, entre otras cosas.

En el ámbito artístico, por ejemplo, destacan: En la poesía, los poetas de la generación del 50. Entre ellos Enrique Lihn (*La Pieza oscura*, 1963), Jorge Teillier (*Poemas del país de nunca jamás*, 1963; *El árbol de la memoria*, 1961) y Rolando Cárdenas (*En el invierno de la provincia*, 1963); En la literatura, se destaca la figura José Donoso (*Perteneciente al Boom Latinoamericano*); En la fotografía deja su impronta a nivel internacional, el fotógrafo Sergio Larraín.

La música popular enciende a la juventud con la nueva ola chilena comandada por Buddy Richards, Germán Casas (*Los Ramblers*) y Cecilia, mientras que en el puerto de Valparaíso se baila al ritmo de los Blue Splendor y se cantan los boleros de Lucho Barrios y Jorge "el negro" Farías (como se aprecia en el filme de Aldo Francia, *Valparaíso, mi amor*). Las bandas inglesas The Beatles y Rollig Stones sacuden a toda una generación, por lo que para finales de la década de los sesenta el rock arremeterá con fuerza. La juventud burguesa de la época, inspirada en el festival de Woodstock de 1969, donde se dieron cita Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Carlos Santana, Bob Dylan, entre otros, realiza una versión nacional de este encuentro, y lo llamaron el "Festival de Piedra Roja", citado por Raúl Ruiz en su controversial película *Palomita Blanca* (1973), donde salen a escena grupos como Los Jaivas, Aguaturbia, Los Blops, etc. Además se oía con fuerza la música de la nueva canción chilena comandada por los Parra (Violeta, Roberto, Isabel, Ángel) y el cancionero comprometido de Víctor Jara.

La década del sesenta es también la década de la vivienda económica, del sindicalismo, de diversas tomas de terrenos, expropiación de fundos y algunas recordadas masacres del pueblo obrero. Solo por mencionar algunas: El desalojo del fundo San Miguel (1965), el desalojo de la toma de terrenos en la población Herminda de La Victoria (1967), donde murió una bebé durante una embestida, el

paro nacional de la CUT (1967) y la masacre de Pampa Irigoyen en Puerto Montt (1968), a la que Víctor Jara dedica una canción, acusando al entonces Ministro del Interior como responsable de las muertes.

Los años sesenta son los años de la fundación del MIR (1965), Movimiento de Izquierda Revolucionario, comandado por Luciano Cruz, Bautista Von Showen y Miguel Henríquez; Son los años de los discursos de Ernesto Guevara en la sede de la ONU, los años de su muerte en la selva boliviana; son los años de la “obra gruesa” de Nicanor Parra y el suicidio de Violeta, son los años de Macondo y los cuentos sobre pueblos de países en vías de eterno desarrollo, son los sesenta años de cambio, de manifestaciones y descontento, los años de manifiestos políticos y una sensibilidad de izquierda que desembocará en la elección, vía electoral, del presidente socialista Salvador Allende (1970), quien se postulaba al cargo por quinta vez.

Como aporte al desarrollo cinematográfico se crea en 1967 un fomento para la producción audiovisual que beneficiará a los realizadores de la época: “La Ley Kaulen”, gestión posible gracias a que en 1965 Patricio Kaulen, realizador del filme *Largo Viaje* (1967) asumiera la presidencia de CHILEFILMS. Los sesenta son los años del Nuevo Cine Chileno, un cine que junto al desarrollo de la sociedad chilena emergió como una nueva forma de ver las cosas, y puso fin a la cosmovisión puramente costumbrista del campo y el hombre chileno para desviar su mirada a la problemática social del atraso y el subdesarrollo. Son los años de *El Chacal de Nahueltoro*, *Valparaíso, mi amor*, *Tres Tristes Tigres*, *Caliche Sangriento* y *Largo Viaje*; los años del Nuevo Cine Chileno; Son los años de un llamado a la conciencia, de un cambio de conciencia, y de grandes aspiraciones; son los años en los que se dijo: ¡Basta!, no queremos más niños hambrientos, no queremos más abusos a la clase obrera, no queremos más colonialismo y neocolonialismo, son los años de la lucha contra el imperialismo, los años, precisamente, del antimperialismo. Los años del subdesarrollo

8. CONCIENCIA DEL SUBDESARROLLO

“El Subdesarrollo no es una etapa en el camino del desarrollo. No estamos viviendo la infancia del desarrollo. El subdesarrollo es el resultado histórico del desarrollo ajeno. Una historia que para América ya tiene cinco siglos de edad. El subdesarrollo de América Latina proviene del desarrollo ajeno y continúa alimentándolo”. (Galeano, p470)

I. Colonización

Según Yves Lacoste, para gran parte de la población, el colonialismo es la única causa del subdesarrollo, al punto de que ambos conceptos, a través de una interrelación, se llegan a confundir. Prueba de ello es que, la mayoría de los países subdesarrollados debe su condición a la injerencia del colonizador, el que debía dar al país colonizado lo que este no podía producir, pero sin que este pudiese comerciar con nadie más, y absteniéndose de cualquiera actividad no-establecida. Esta separación, injusta por lo demás, reserva los derechos del colono, mientras que las cargas, el abuso, la sobreexplotación y los deberes debían ser soportados por los países colonizados. De este modo, la colonización provoca la destrucción y la ruina de las actividades artesanas y manufactureras que se habían desarrollado antes del sometimiento del país. El colonialismo entonces, se presenta, sin discusión alguna, como una de las principales causas del subdesarrollo, aunque no la única. (LACOSTE, Geografía del subdesarrollo. 1971)

Desde el siglo XVI y con el consiguiente auge del comercio colonial, Europa comenzó a producir una gran acumulación de capitales. En América Latina fueron sede de horribles saqueos y fastuosa opulencia, ciudades como Potosí, Zacatecas, Ouro Preto y Minas Gerais, mediante la expropiación de minerales de plata y oro, por lo que ya para mediados de siglo XVIII, ad portas de la era del Maquinismo, existían verdaderas economías de mercado en países como Inglaterra, Francia y Holanda. Sin embargo, con la excepción de la nobleza, el alto clero y algunos comerciantes de ciudades y regiones enriquecidas por este auge mercantil, el resto de la población europea y del mundo continuaban dependiendo de la actividad agrícola, puesto que la industria manufacturera solo se ocupaba de la producción no mecanizada de textiles, y en menor grado a la de metales. Para esos años, el transporte se hacía, esencialmente, por mares o ríos, siendo el agua, motor de la actividad fabril y minera. Por otra parte, la educación y la cultura estaban destinadas a las minorías quienes también, eran los únicos que podían acceder a todo tipo de disfrutes como viajes, bienes de lujo, ostentabilidad, y mayor conocimiento del mundo.

II. Revolución Industrial

Para Osvaldo Sunkel, recién hacia 1850, y de la mano con un aumento demográfico de los países europeos durante la Revolución Industrial, algunos países vieron incrementados sus niveles medios de vida. Este hecho (la Rev. Industrial) no se presenta como un hecho aislado y no abarca, solo el desarrollo manufacturero, sino que trata de una importante revolución social, que se materializa en cambios de la estructura institucional, cultural, política y social de cada país que se benefició de esta.

Esta revolución comenzó a desenvolverse dentro de un sistema económico y político que vinculaba a países colonos y regiones dependientes, a través, por parte de los primeros, de la generación y extracción de excedentes, la inminente apertura de mercados europeos y el aprovechamiento de los recursos naturales. Por lo que, podemos mencionar que a partir de ahí, se comienza a generar un mayor distanciamiento entre los llamados países desarrollados v/s los subdesarrollados, entonces conocidos como los países del “Tercer Mundo”, siendo la Revolución Industrial, abarcando a ambos grupos de países, el culpable de transformar sus estructuras, y capaz de crear para unos, un crecimiento dinámico, y para otros, una brutal dependencia económica.

La Revolución Industrial, entre mediados del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, es el período durante el cual comienzan a manifestarse, en algunos países de Europa, grandes transformaciones en el orden social, jurídico e institucional, las que posibilitan los avances económicos y cimientan el terreno para la posterior metamorfosis agrícola.

A partir de mediados del SXIX hasta, más o menos, mediados del SXX, la Revolución Industrial da sus mayores frutos en Europa Noroccidental (Alemania, España, Francia, Italia, Países Bajos, Reino Unido, Suiza) y en EEUU, y esta enorme expansión de la economía industrial moderna crea una economía internacional en la que comienzan a tener participación estos países subdesarrollados que, intervenidos por estos nuevos modelos económicos, se van a asociar al proceso de industrialización con miras a un proceso de carácter desarrollista, a medida que crean y desarrollan actividades productivas de exportación de gran importancia.

Por ello podemos decir que, tanto el desarrollo alcanzado por los países industrializados y el subdesarrollo de los países periféricos, han emergido como consecuencia de un mismo proceso global, pero con diversos resultados.

III. La sustitución de las Importaciones

A contar de la crisis económica de 1929 los países de América Latina se vieron obligados a producir productos que antes importaban. Surge el llamado modelo de desarrollo hacia dentro, basado en la industrialización sustitutiva de las importaciones. Surge en tanto, una burguesía fabril con intereses nacionales, y por ende, surgen también políticos y gobiernos nacionalistas.

En este contexto, Nelson Rockefeller, político y empresario norteamericano, comienza a desempeñar un rol preponderante en la conformación de una alternativa económica para América Latina. Ya para 1939 se elabora un Memorándum llamado “La política económica de todo el Hemisferio”, que promovía, entre otras cosas, ampliar la importación de productos agrícolas de América Latina y estimular las inversiones privadas y estatales en la región. Este hecho sirve para solidificar los capitales norteamericanos, permitiendo su mayor desarrollo económico a través de, empresas como, la explotación de estaño en Bolivia o la explotación de Cobre en Chile.

Con el fin de la segunda Guerra Mundial hubo de aumentar la producción industrial en comparación con la de materias primas, aumentaron también, las relaciones comerciales entre países subdesarrollados y se produjo un proceso de capitalización dentro de la región. Ante esta situación Estados Unidos trata de poner orden a las relaciones económicas en América Latina con el Plan Clayton, situación que enfrenta los intereses de la burguesía industrial latinoamericana y la burguesía imperialista norteamericana. Dentro de este marco surge en 1948 el pensamiento económico desarrollista y la CEPAL (Comisión Económica para América Latina).

El año 1949 el presidente estadounidense Harry Truman acuña el término de “subdesarrollados” a los países, denominados “retrasados”, “pre-industrializados” y “Tercermundistas”. Pero la denominación oficial, y quizá menos agravante es la de: “países en vías de desarrollo”, una expresión algo más sedante, pues homologa los tan anhelados progresos económicos. Por ello los gobiernos de los países subdesarrollados prefieren utilizar este término, aunque más por reputación que por correspondencia. Ahmed Ben Bella define al Tercer Mundo como “un conjunto de pueblos cuyas estructuras políticas, sociales y económicas carecen de vida autónoma y padecen el saqueo y las limosnas de las naciones industrializadas”.

“Para referirme a los auténticamente pobres prefiero la expresión subdesarrollo. Ni siquiera la palabra pobreza resulta propia, porque la pobreza describe una realidad afincada en el mundo tradicional. Es correlativa de riqueza. El subdesarrollo significa algo más grave que pobreza. El subdesarrollo también es pobre. Pero los pobres del mundo

tradicional estaban integrados en él, se sentían miembros del mismo. El subdesarrollo añade a la carencia la no participación. Es una pobreza específica de la cultura técnica, creada por el desarrollo capitalista, agravada por la continua exhibición de la ajena opulencia". (SAMPEDRO, Conciencia del subdesarrollo. 1973)

De este modo los países latinoamericanos obtienen el capital económico extranjero necesario para ponerse, de inmediato, en vías de desarrollo. Y tras firmar el convenio económico de Bogotá, el presidente Harry Truman expresa en su discurso inaugural, su conocido "Punto Cuarto", que enfatiza en el compromiso gubernamental para con el desarrollo de América Latina. Este consiste expresamente en: "ayuda técnica a los países del mundo que la necesiten para el sostenimiento de la paz y las instituciones democráticas". Su idea era robustecer y consolidar la ayuda técnica hacia el sur del hemisferio, pero reafirmando la noción de que "el desarrollo económico se alcanzaría con una mayor participación de América Latina en el comercio internacional (importaciones), y permitiendo la entrada de capitales extranjeros para fortalecer la economía de los países más pobres". Este hecho es catalogado de asistencial para las mejoras de la economía regional, y según lo que se plantea en la Conferencia de Bogotá en 1948, estas ayudas serían exiguas, y solamente promovían intereses personales y el sumo cuidado de los capitales de los inversionistas extranjeros.

"Cuando la sombra de la crisis acecha, es preciso multiplicar el saqueo de los países pobres para garantizar el pleno empleo, las libertades públicas y las altas tasas de desarrollo en los países ricos." (Galeano, p 452)

IV. Conciencia del Subdesarrollo

Comprobamos, por un lado, que las causas históricas del subdesarrollo latinoamericano tienen sus orígenes en el proceso de colonialismo, vasallaje y esclavitud que dio origen a los virreinos de España y Portugal en nuestro subcontinente entre los siglos XVI y XIX, y a la explotación, por parte de estos, de nuestros recursos naturales; Y por otro, a la nueva relación de dominio neocolonial surgida entre Estados Unidos y América Latina en el siglo XX, que termina por someter a la región, una vez más, a los intereses económicos de una superpotencia. También cabe considerar que la nueva clase de elite político-económica criolla se va a demarcar por una visión occidental hacia los parámetros de desarrollo, capitalismo y democracia, adquiriendo los rasgos propios de las instituciones republicanas. Dichos aspectos son valorados por la "Teoría de la Dependencia", que durante los años 60 intenta explicar los condicionamientos y causas del subdesarrollo y la dependencia económica (del primer mundo desarrollado) en América Latina, generando la denominada "Conciencia del Subdesarrollo". Por otra parte, la llamada "Teoría del Desarrollo", que desde los

años 60 ha sido promovida dentro de la región por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) de las Naciones Unidas, se enfoca en planteamientos teórico-metodológicos, que se basan en conjeturas económicas que, además de explicar las causas estructurales del subdesarrollo en el tercer mundo, proponen un conjunto de métodos estructurales, institucionales y sociales, para minimizar las causas de este, impulsando el ansiado desarrollo económico.

“El sistema ha multiplicado el hambre y el miedo; la riqueza continuó concentrándose y la pobreza difundiéndose. Así lo reconocen los documentos de los organismos internacionales especializados, cuyo aséptico lenguaje llama –países en vías de desarrollo – a nuestras oprimidas comarcas y denomina –redistribución regresiva del ingreso –al empobrecimiento implacable de la clase trabajadora”. (Galeano, p440)

Para Aníbal Pinto, las previsiones sobre el estancamiento del crecimiento regional que predominaron hacia la mitad de la década del 60, a la postre no se cumplieron. Y aunque la tasa de expansión se haya activado considerablemente en los años finales del decenio haciendo que fuera ligeramente superior al de los años cincuenta, aquello no implicaba juicios o previsiones optimistas, ya que solo tendía a poner acento en lo fundamental, que se encuentra en el tipo de desarrollo y en su contexto exterior.

Para Celso Furtado el saldo latinoamericano es no haber logrado crear las condiciones para que se dé la homogeneización social, aludiendo: *“El concepto de homogeneización social no se refiere a la uniformidad de los modelos de vida, sino a que los miembros de una sociedad satisfacen de manera adecuada sus necesidades de alimentación, vestido, alojamiento, acceso a la educación, a la recreación y a un mínimo de bienes culturales”*.

Para Sampedro es imposible defender la tesis de que, el objetivo de las políticas económicas sea la riqueza, sino todo lo contrario –dice: *“su obsesión ha de ser la pobreza”*. (Sampedro y Berzosa, 1996)

Para Galeano el subdesarrollo latinoamericano es una consecuencia del desarrollo ajeno, y pone énfasis en que los latinoamericanos somos “pobres” porque es “rico” el suelo que pisamos, dando a entender que los lugares privilegiados por la naturaleza (ricos en tierra, clima, comida y minerales) han sido malditos por la historia. Recalca que el atraso y la miseria de América Latina no es más que el resultado de su propio fracaso. *“Perdimos, otros ganaron”*. Y plantea nuestra derrota como necesaria para el triunfo de esos otros. Dice: *“Nuestra derrota estuvo siempre implícita en la victoria ajena; nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros: los imperios y sus caporales nativos. En la alquimia colonial y neocolonial, el oro se transfigura en chatarra, y los alimentos se convierten en veneno”* (Cf. Galeano, 1978)

V. Características del Subdesarrollo

El subdesarrollo se da en diversos niveles: técnico, económico, social y político, caracterizándose, entre otras cosas, por: Una economía basada en el sector primario y una absoluta dependencia de la producción agrícola y la exportación de materias primas, comercio exterior desfavorable, altos niveles de desocupación y subocupación masiva, sobrepoblación urbana a causa de las migraciones, ingresos bajos, mal distribuidos e irracionalmente utilizados; además de un régimen político corrupto, la falta de instituciones democráticas, la dependencia política militar del extranjero, dependencia estructural, uso de tecnologías primitivas, altas tasas de mortalidad infantil, a causa de desnutrición u otras enfermedades, elevados niveles de pobreza, problemas habitacionales, desequilibrio entre la población y los recursos, inestabilidad en los sectores productivos, escasez de capital, recursos ociosos, comercialización deficiente, desajustes monetarios, deudas externas y dependencia económica respecto del exterior, bajos niveles de participación social, económica y política, problemas de alimentación y malnutrición infantil, menor esperanza de vida, gran proporción de población dependiente, bajos niveles de escolarización y alfabetización, acceso limitado a medios sanitarios y agua potable, y niveles altos de personas que viven en situación de calle.

VI. En Chile...

En Chile dicha conciencia de subdesarrollo existe, y se expresa y va a poner de manifiesto durante los años 60 a través del arte: el cine, la música, la literatura, etc. Se toma conciencia de las causas que lo aquejan y proponen una salida y un llamado a la conciencia. En 1967, por ejemplo, José Luis Villalba realiza un documental titulado *¿Es usted culpable?* La pregunta sorprende a los transeúntes. ¿De qué? Preguntan con cara de extravió. Del Subdesarrollo. Y de inmediato se les viene a la mente, la imagen de niños andrajosos, que andan por ahí, entre correrías y basurales, jugando a morir de hambre.

*“Los astrónomos Yankees
Examinan el cielo con el ceño fruncido
Como si estuviese lleno de malos presagios
Y concluyen que el sol anda de viaje
Por los países subdesarrollados
Con las maletas llenas de dólares
En misión de caridad cristiana”.*

[Nicanor Parra. Hace Frío. Obra Gruesa, 1969]

9. CINE CHILENO DURANTE LA DÉCADA DEL SESENTA

“El sentimiento acumulado en siglos de sometimiento y colonialismo, en culturas destruidas y templos enterrados, en voces acalladas, en manos truncadas, explotaba como un nuevo volcán, cambiando de raíz la visión de los hombres y las cosas. Y este nuevo verbo se expresaba en una fulgurante literatura, en una música que rescataba en la memoria popular los acordes de la canción liberada; en un nuevo cine que encontraba en la confrontación social las imágenes y el sonido que lo liberaban de antiguas ataduras estéticas y subordinaciones tecnológicas, empujado a nacer por la fuerza creciente de una historia que exigía ser narrada con urgencia. Los sesenta fueron los años de la ira”. (Miguel Littin)

Antes, Durante y Después

La década del sesenta en nuestro país fue una década que provocó profundos cambios, tanto ideológicos y políticos como artísticos y culturales. Es indudable que la Revolución Cubana de Enero de 1959, comandada por Fidel Castro, fuera un factor decisivo a la hora de generar conciencia en el continente, pues el hecho de que un pueblo, como el cubano, derrocará una dictadura imperialista, empresa casi imposible, caló profundamente en las ideas de los artistas de la época. El cine, por supuesto, no se quedó atrás, y surge, conjuntamente, dentro del continente, un llamado a la unión y a rebelarse contra la injusticia. El año 1958 Fernando Birri funda en Argentina la Escuela Documental de Santa Fe, en Brasil Nelson Pereira Dos Santos y Glauber Rocha comienzan a desarrollar sus primeros trabajos, con el Cinema Novo, en los que se aprecia cierta tendencia Neorrealista, en Cuba, siempre al alero de la demandas sociales y la inminente revolución, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinoza comienzan a demostrar que otro cine era posible, mientras que en Chile, según Alicia Vega, la primera manifestación de que algo estaba cambiando surge en el año 1957, cuando fue fundado por el sacerdote jesuita Rafael Sánchez, el Instituto fílmico de la Universidad Católica de Chile, y se logran dar las condiciones para filmar películas en 16 mm. Y por otra parte, dentro del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, creado por el arquitecto Sergio Bravo, quien será su primer director. (cf. Vega, 1979)

I. CINE DOCUMENTAL

El cine documental, conforme el cambio ideológico de los jóvenes realizadores de la época, viene a ocupar un lugar primordial dentro de la cinematografía local. La mayoría de los nuevos cineastas se va a iniciar en esta

escena. Raúl Ruiz, pese a que su cine se encuentra muy apartado de ese tipo de cine, inicia sus estudios en el Instituto documental de Santa Fe. Sergio Bravo, con cinco documentales a su haber, asiste en la dirección del filme *A Valparaíso* al realizador Joris Ivens. Aldo Francia, por ejemplo, antes de realizar *Valparaíso, mi amor* (1969) filma los cortometrajes *Paris en Otoño* (1958), *Lluvia en el barrio latino* (1961) y *La Escala* (1964), entre otros, mientras que Miguel Littin antes de su obra más aclamada filma el cortometraje documental *Por la tierra ajena* (1965). Los siguientes son los documentalistas más importantes de la década.

a. Rafael Sánchez

Funda y dirige el Instituto fílmico de la PUC (Pontificia Universidad Católica de Chile). Su primer documental, *Las callampas* (1957), muestra la vida en un barrio marginal de Santiago y la posterior toma de terrenos de la que va a ser una de las poblaciones más emblemáticas del país, la población “La Victoria”, hecho que hasta entonces nadie se había atrevido a exhibir y formaba parte de un imaginario oculto del país. También filma los documentales *La cara tiznada de Dios* (1962), *Faro Evangelistas* (1964), *Chile, paralelo 56* (1964), y el largometraje argumental *El Cuerpo y la Sangre* (1963), películas que podemos incluir como precursoras de un Nuevo Cine.

b. Sergio Bravo

Fundó el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, y lo dirige en sus inicios. Filmó documentales en 16 mm. Entre ellos *Mimbre* (1957), *Trilla* (1958), *Día de organillo* (1959), *Láminas de Almahue* (1962), todos, documentales muy fuertemente arraigados a la idiosincrasia e identidad nacional, hasta llegar a las que según Aldo Francia podríamos calificar como las primeras películas documentales chilenas del Nuevo Cine: *La marcha del carbón* (1963) y *Las Banderas del pueblo*, filme sobre la campaña presidencial que Allende perdió contra Frei en 1964. (cf. Francia, 1990)

c. Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic

Lejos de los departamentos cinematográficos universitarios, el matrimonio Jorge Di Lauro, sonidista argentino contratado en la época de CHILEFILMS, y Nieves Yankovic, actriz de varios filmes de la época, también se suman a esta nueva oleada de cineastas. Durante esos años filman documentales como *Andacollo* (1958), *Los artistas plásticos chilenos* (1960), *Isla de Pascua* (1961) y *San Pedro de Atacama* (1964).

d. Pedro Chaskel y Héctor Ríos

Tras la renuncia de Sergio Bravo al Centro de Cine Experimental, asume en 1966 Pedro Chaskel, este, junto a su camarada y colega Héctor Ríos, filman, entre otros, los documentales *Aquí vivieron* (1964), *Érase una vez* (1964) y *Aborto* (1966).

e. Patricio Guzmán

Inicia sus estudios cinematográficos dentro del instituto fílmico de la Universidad Católica, siendo alumno de Rafael Sánchez. Hacia mediados de la década del sesenta filma sus primeros documentales: *Viva la libertad* (1965), *Electro Show* (1966), y *Mimbre y Greda* (1966).

f. Álvaro Covacevich

A ellos se les puede sumar el trabajo del arquitecto Álvaro Covacevich, quien en el año 1967 sorprende con una Docu-ficción titulada *Morir un poco: La historia del hombre común*, filme que se encontraba en el centro de la temática de un nuevo cine.

II. CINE DE FICCIÓN

En la ficción los precursores de un cambio temático-ideológico, y quienes optan por alejarse por completo del modelo criollo-hollywoodense impuesto por los estudios de CHILEFILMS en las décadas anteriores, fueron principalmente:

g. Naum Kramarenko

Aunque no es reconocido estrechamente como precursor de un Nuevo Cine, tuvo una pequeña aproximación hacia el cine social con su película *Tres miradas a la calle* (1957), film que aborda, con una marcada influencia Neorrealista, a través de tres historias ambientadas en el Chile de los años 50, algunas de las problemáticas sociales de la época. La primera historia se llama *María*, y trata sobre una joven mujer que ha quedado embarazada y cuya pareja se niega a reconocer al hijo. La segunda historia se llama *Cosas de Arica*, que habla sobre el contrabando en el norte de Chile. Y por último, *Ojos de Gato*, la más abstracta, que narra la historia de un sujeto que es hechizado por una misteriosa dama que viste de negro. La película es acusada de no ser muy convincente, y algunos teóricos la definen carente de ideología. Sin embargo, cabe destacar su importancia, por la aproximación de esta con temas de interés social.

h. Helvio Soto

Más adelante, ya entrados en la década de los 60, y pese a no ser considerado por algunos teóricos como parte de esta nueva corriente, se destaca la figura del realizador Helvio Soto, quien filma en el año 1964 el cortometraje de ficción *Yo tenía un camarada*, también con marcadas influencias del Neorrealismo, y el cortometraje *El Analfabeto* (1965), protagonizada por Miguel Littin, ambos forman parte del largometraje *Erase un niño, un guerrillero y un caballo* (1967). Ese mismo año filma el film *El ABC del amor*, película perdida, considerada por todos, una rareza de su filmografía. Posteriormente filma *Lunes 1º, Domingo 7* (1968), para finalmente, al final de la época, realizar la que será su obra más destacada *Caliche Sangriento* (1969).

i. Patricio Kaulen

Y por último nos encontramos con Patricio Kaulen, quien aunque ya tenía sus años en el rubro, tendría notoriedad en este período tanto nacional como internacionalmente, con su film *Largo Viaje* (1967), quizá el único filme protagonizado absolutamente por un niño, y también con una marcada influencia del Neorrealismo, y el filme *La casa en que vivimos* (1970).

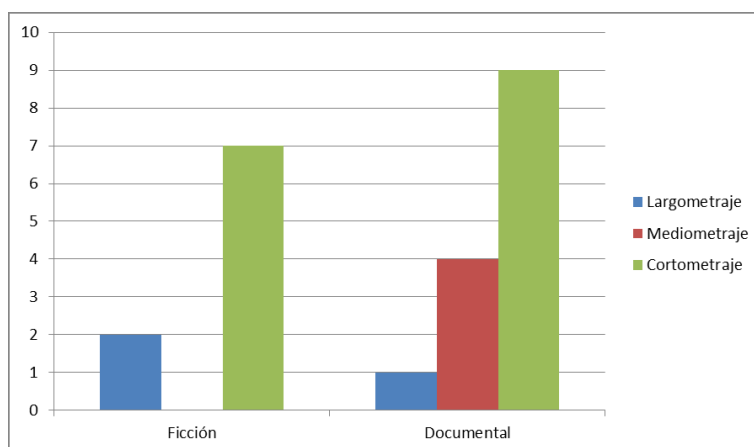
III. CENTRO DE CINE EXPERIMENTAL

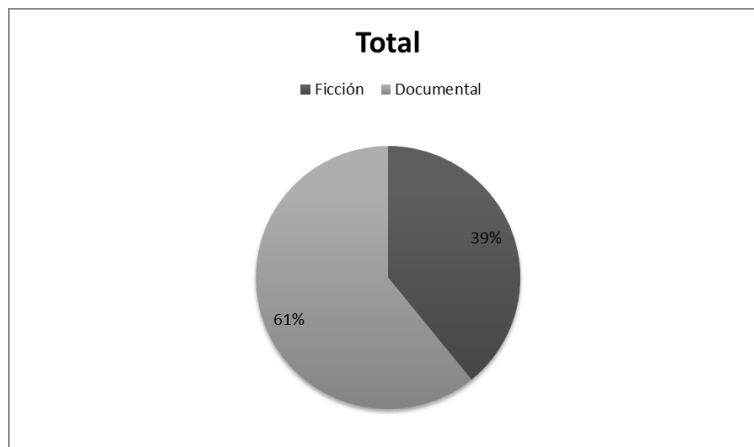
Durante la década del sesenta, tanto con la dirección de Sergio Bravo, como con la dirección de Pedro Chaskel, el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile va a cumplir un rol fundamental en el desarrollo cinematográfico nacional. Desde su fundación, muchos de los principales realizadores de la época van a dar vida a sus primeras obras bajo el guardabarros del centro filmico. A continuación la lista de los filmes realizados en el centro cinematográfico durante la década del sesenta:

- La Respuesta (Largometraje Documental), Leopoldo Castedo. 1961
- Láminas de Almahue, (Cortometraje Documental) Sergio Bravo. 1962
- La Universidad en la Antártica, (Mediometraje Documental) Luis Cornejo. 1962.
- Parkisonismo y Cirugía, (Mediometraje Documental) Sergio Bravo. 1962
- La maleta, (Cortometraje Ficción) Raúl Ruiz. 1963
- El circo más pequeño del mundo, (Cortometraje Documental) Joris Ivens. 1963
- A Valparaíso, (Mediometraje Documental) Joris Ivens. 1964
- Aquí vivieron, (Cortometraje Documental) Pedro Chaskel y Héctor Ríos. 1964
- Yo Tenía un camarada, (Cortometraje Ficción) Helvio Soto. 1964

- Ana, (Cortometraje Ficción) Helvio Soto. 1965.
- Aborto, (Cortometraje Ficción) Pedro Chaskel. 1965
- El Analfabeto, (Cortometraje Ficción) Helvio Soto. 1965
- Angelito, (Cortometraje Ficción) Luis Cornejo. 1965
- Érase una vez, (Cortometraje Ficción) Pedro Chaskel y Héctor Ríos. 1965
- Por la Tierra ajena, (Cortometraje Documental) Miguel Littin. 1965
- Érase un niño, un guerrillero y un caballo, (Largometraje) Helvio Soto. 1967
- ¿Es usted culpable?, (Mediometraje Documental) José Luis Villalba. 1967
- Desnutrición Infantil, (Cortometraje documental) Álvaro Ramírez. 1969
- El Chacal de Nahueltoro, (Largometraje) Miguel Littin. 1969
- Herminda de la Victoria, (Cortometraje Documental) Douglas Hübner. 1969
- Escuela Santa María de Iquique (1907) (Cortometraje Documental), Claudio Sapiaín. 1969
- Por Vietnam, (Cortometraje Documental) Álvaro Ramírez y Claudio Sapiaín. 1969
- Testimonio, (Cortometraje Documental) Pedro Chaskel. 1969

El legado fílmico de la casa productora de la Universidad de Chile durante la década del sesenta se compone de un total aproximado de 23 filmes, entre los que destaca el largometraje *El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin y el documental *A Valparaíso* del realizador holandés Joris Ivens. Del total de filmes, se realizaron tan solo 2 largometrajes de ficción, aunque uno de ellos *Erase un niño, un guerrero y un caballo* está conformado por otros tres cortometrajes, dos de los cuales son mencionados en la lista, estos son los filmes *Yo Tenía un camarada* y *El Analfabeto*. Se realiza también 1 largometraje documental y 4 mediometrajes documentales; y por último, se producen 16 cortometrajes, de los cuales 9 son documentales y 7 son de ficción, lo que arroja un total de 14 documentales y 9 ficciones. Cifra más que promisoría si se tiene en cuenta las dificultades técnicas que había para filmar y los escasos aportes monetarios para la realización.



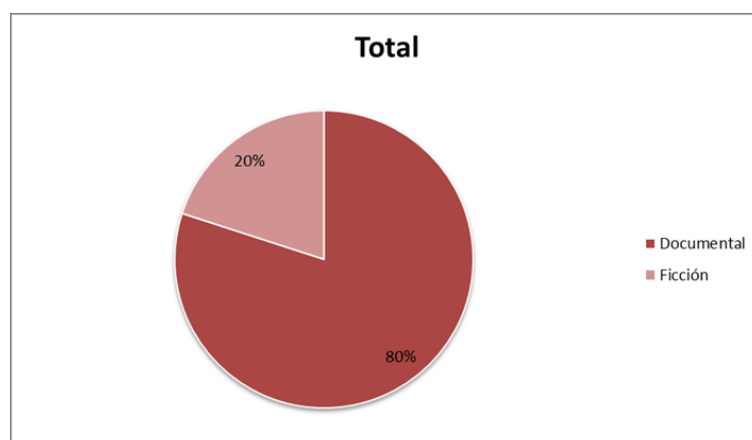


IV. INSTITUTO FÍLMICO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Se dijo antes que, casi conjuntamente con la fundación del Centro de Cine Experimental surgió el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, sin embargo la trascendencia de uno por sobre el otro se va a ir palpando conforme avanza la década y haciéndose evidente mediante la cantidad de producción cinematográfica, dejando a este último en segundo plano. Sin embargo, no por ello se debe menospreciar la importancia de los trabajos realizados en el instituto fílmico puesto que van a ser pieza fundamental en el marco del desarrollo del documental chileno de la época.

- El Cuerpo y la Sangre, Rafael Sánchez. 1962 (Largometraje Argumental)
- La Cara tiznada de Dios, Rafael Sánchez. 1963 (Corto Documental)
- Faro Evangelista, Rafael Sánchez. 1964 (Corto documental)
- Chile, Paralelo 56, Rafael Sánchez. 1964 (Corto documental)
- Electroshow, Patricio Guzmán. 1966 (Corto Documental)

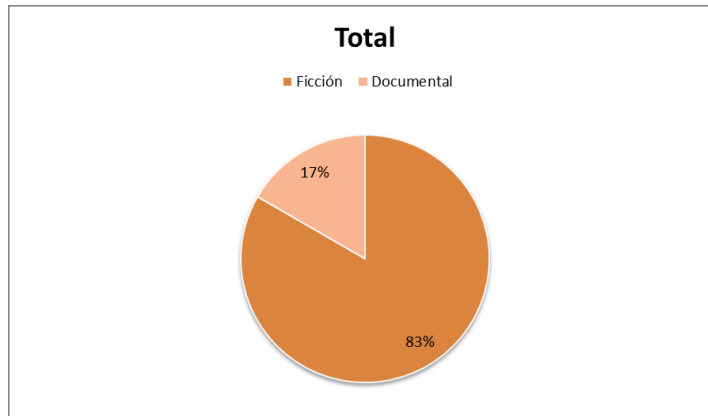
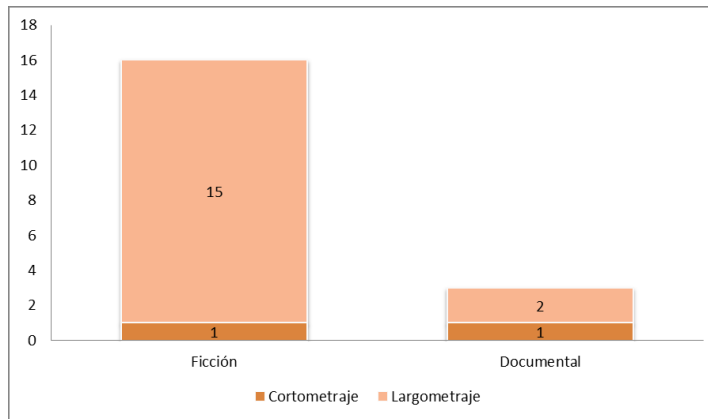
En estos 5 filmes, un largometraje argumental y 4 cortometrajes documentales se resume, principalmente, la labor cinematográfica del instituto fílmico, siendo el filme El Cuerpo y la Sangre el más completo exponente del proceso liderado por el sacerdote Rafael Sánchez, reconocido por su labor como documentalista y además como formador de cineastas.



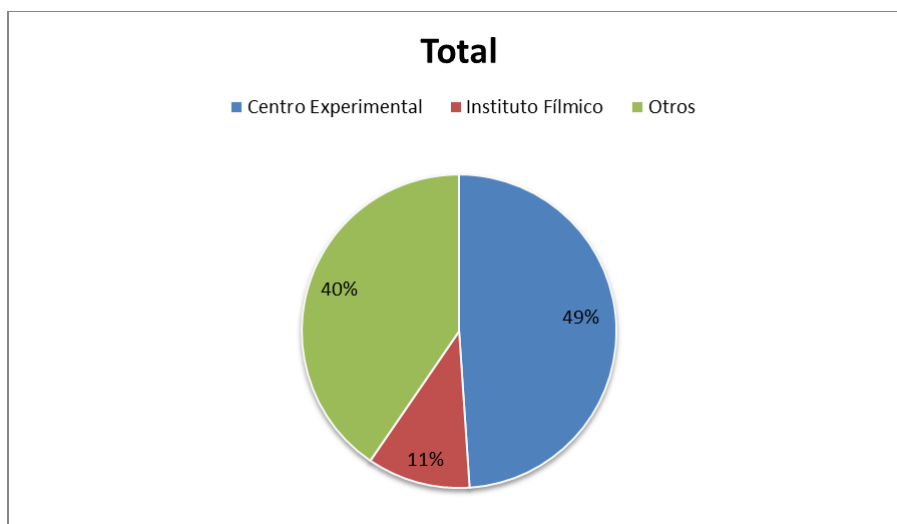
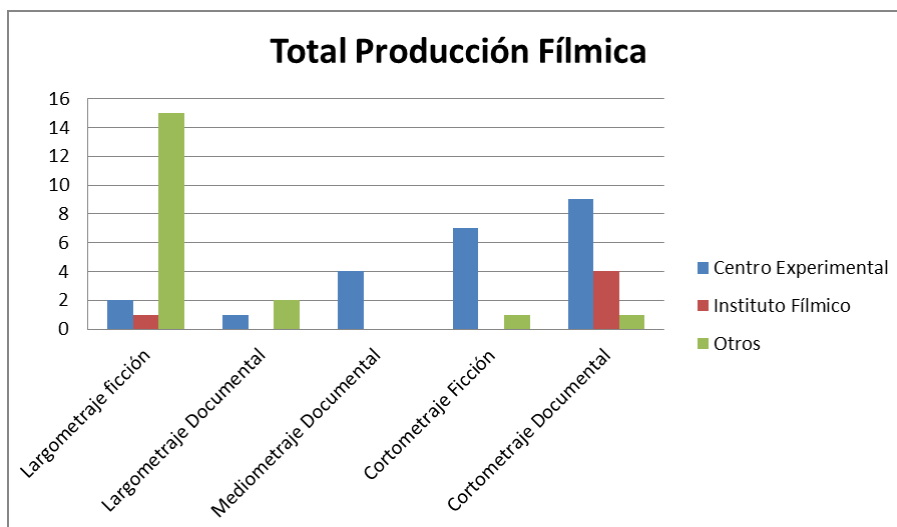
V. OTRAS PRODUCCIONES

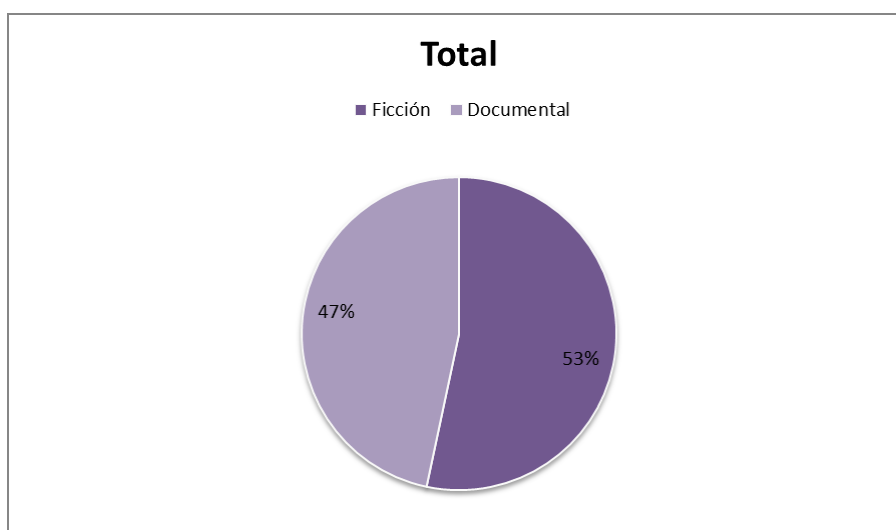
Durante la década del sesenta, al no existir en Chile una entidad a cargo de la producción cinematográfica, los realizadores debían buscar variadas formas y métodos para llevar a cabo la realización de sus filmes, muchas veces mediante auspicios y gestiones propias, que convertían a los directores, también en productores cinematográficos. José Bohr, realiza sus filmes gracias a Producciones José Bohr; Covacevich gracias a Sudamericana Films, Tito Davison a la sociedad Davison-Carter, Germán Becker produjo gracias a PROCINE Ltda. Helvio Soto pudo realizar sus filmes gracias a: primero a PROTAB, y segundo a ICLA films. Aldo Francia gracias a Cine Club Viña del Mar y a Nuevo Cine Viña del Mar; Kramarenco con el favor, primeramente de PRODUCINE, y luego gracias a Chilencine; Alejo Álvarez gracias a EMELCO Chilena, empresa que además fuera gestora de algunos documentales de la época: *Sesquicentenario* (1960), *Un país llamado Chile* (1961), *Poliomelitis* (1962), del director argentino Boris Hardy; Y por último Raúl Ruiz llevó a cabo su film *Tres tristes tigres* gracias a la productora Los Capitanes.

- 1961 Deja que los perros ladren, Naum Kramarenco
- 1962 Un Chileno en España, José Bohr
- 1962 Poliomeilitis, Boris Hardy (corto documental)
- 1964 Banderas del Pueblo (documental), Sergio Bravo
- 1964 Burócrata González, Tito Davison
- 1964 La escala, Aldo Francia (corto docu-ficción)
- 1965 Más allá de Pipilco, Tito Davison
- 1967 Morir un poco, Álvaro Covacevich
- 1967 Largo Viaje, Patricio Kaulen
- 1967 Regreso al silencio, Naum Kramarenco
- 1968 Ayúdeme usted compadre, Germán Becker
- 1968 Tierra Quemada, Alejo Álvarez
- 1968 Lunes 1º, Domingo 7, Helvio Soto
- 1968 Tres tristes tigres, Raúl Ruiz
- 1968 New love (documental), Alvaro Covacevich
- 1969 Sonrisas de Chile, José Bohr
- 1969 Volver, Germán Becker
- 1969 Caliche Sangriento, Helvio Soto
- 1969 Valparaíso, mi amor, Aldo Francia



VI. TOTAL (aprox.) PRODUCCIÓN FÍLMICA DURANTE LOS AÑOS 60





Se puede desprender que, de un total aproximado de 47 títulos que fueron realizados durante los años 60: La mitad pertenece al Centro Experimental, de ahí también la importancia de este centro, que mayoritariamente (60%) se dedicó al documental, a través de, principalmente, la realización de cortometrajes. La cantidad del Instituto fílmico, dedicado mayoritariamente al documental (80%), es mucho menor en comparación al centro (apenas 5 títulos), aunque algunos títulos no se mencionan, dado su intrascendencia cinematográfica; por ejemplo no se consideran obras como Operación de cataratas (1962), pues sería como considerar cada uno de los más de 100 filmes del noticiario “Chile en Marcha” realizado por Patrcio Kaulen durante la década del sesenta en Chile Films. Y por último, las otras casas productoras como: Sud Americana Films, Procine, Producine, Protab, ICLA films, Producciones José Bohr, Emelco, etc., fueron quienes dieron vida mayoritariamente a los largometrajes de ficción de la época (15 de un total de 18 realizado durante la década). Por último, se puede sacar en limpio que la totalidad de los filmes realizados por el Centro Experimental y por el Instituto fílmico abordaban temáticas sociales, mientras que los filmes provenientes de otras casas productoras suman alrededor de un 65% (unos 13 filmes) en torno a dichas problemáticas.

VII. EL NUEVO CINE CHILENO

“El cine nuevo provoca la unión a la tierra y la rebelión contra la injusticia” (Francia, 1990, p 42)

Se viven durante la década del sesenta, tiempos de cambio, de revolución, de efervescencia política y cultural, se viven tiempos de pugna social, y en ese contexto histórico es que se reúnen los cineastas de Latinoamérica en pro de un nuevo cine, que surge a través del reconocimiento en las imágenes de un continente que se había cansado del paternalismo y quería comenzar a rescribir su historia: “una gran humanidad que había dicho basta y echado a andar“, para

acercarse a la manifestación histórica del nacimiento de un Nuevo Cine Chileno. (cf. Francia, 1990)

Muchos historiadores y teóricos del Cine concuerdan en que el año 1967 fue la fecha del nacimiento del denominado Nuevo Cine Chileno, y lo proclaman de la mano junto con el surgimiento del NCLA (Nuevo Cine Latinoamericano), en lo que fue el primer encuentro de cineastas latinoamericanos realizado en la ciudad de Viña del Mar. (cf. Francia, 1990)

Los cineastas gestores del Nuevo Cine Chileno son, esencialmente: Raúl Ruiz con su filme *Tres tristes tigres* (1968), Helvio Soto con el controversial filme *Caliche Sangriento* (1968), Miguel Littin con la obra más representativa del Centro de Cine Experimental, *El Chacal de Nahueltoro* (1969), y la película *Valparaíso, mi amor* (1969) del Dr. Aldo Francia, quien además es fundamental para la unificación de esta nueva corriente pues, gracias a sus empujes fue posible fundar el Cine Club de Viña del Mar en 1962 y realizar el Primer Encuentro de Cineastas Chilenos en el año 1963 y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en el año 1967, en la ciudad de Viña del Mar. Este mismo, en su libro *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar* clasifica en una lista, los que según él, son los directores y películas que van a formar parte íntegra del Nuevo Cine Chileno, incluyendo como parteros de dicho movimiento, los cuatro filmes y cineastas antes mencionados. Además es considerado por Aldo Francia el cineasta Patricio Kaulen, no solo como precursor aislado con su filme *Largo Viaje* (1967), propiamente, sino también como parte activa de la corriente cinematográfica con el filme *La casa en que vivimos* (1971). Son considerados también: Charles Elesser con el filme *Los testigos* (1971) y Enrique Urteaga con el filme *Operación Alfa* (1972). Por otra parte, en el ámbito documental aparece, nuevamente, la figura de Patricio Guzmán, pero esta vez como líder y precursor en la escena, con sus documentales *El Primer año* (1971) y *La respuesta de octubre* (1973), y a él se une el trabajo del documentalista Carlos Flores del Pino con su filme *Descomedidos y chascones* (1973), y el del propio Miguel Littin con su documental *Compañero Presidente* (1971). (cf. Francia, 1990)

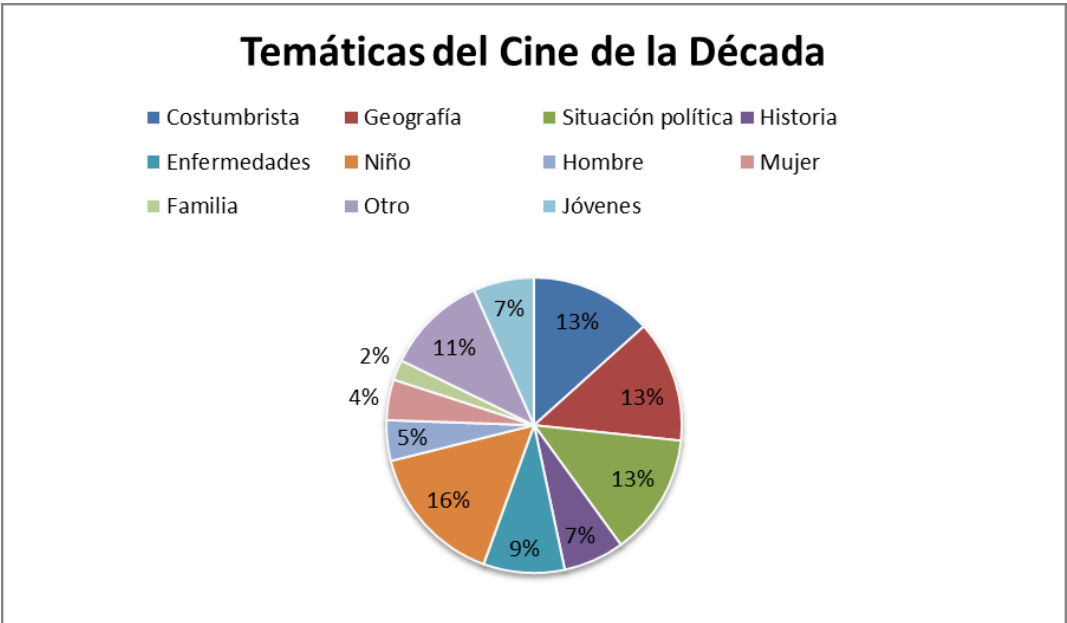
Estos son los nombres más importantes de esta nueva corriente cinematográfica surgida en el país, a fines de la década del cincuenta, y que va a tener su pináculo a fines de la década del sesenta y principios de la década del setenta, con la consolidación del Nuevo Cine Chileno, que se forja de la mano con las inquietudes de otros cineastas que poblaban el continente y que se fueron unificando en lo que se denominó, a partir de fines de 1967, como Nuevo Cine Latinoamericano, donde destacaron importantes cineastas, entre ellos: Nelson Pereira Dos Santos y Glauber Rocha de Brasil, Fernando Birri, Eliseo Subiela,

Leonardo Favio, Octavio Gettino y Fernando Solanas de Argentina, Julio García Espinoza y Tomás Gutiérrez Alea de Cuba y Jorge Sanjinés de Bolivia. Todos ellos, con quienes el grupo de chilenos comandados por Aldo Francia, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán y Miguel Littin compartían la idea de un Cine que perteneciera a Latinoamérica y que fuera espejo y denuncia de los problemas de esta tierra (región latinoamericana) y principalmente que buscara una salida al Subdesarrollo Latinoamericano. El realizador argentino Fernando Birri expone esta condición de la siguiente forma:

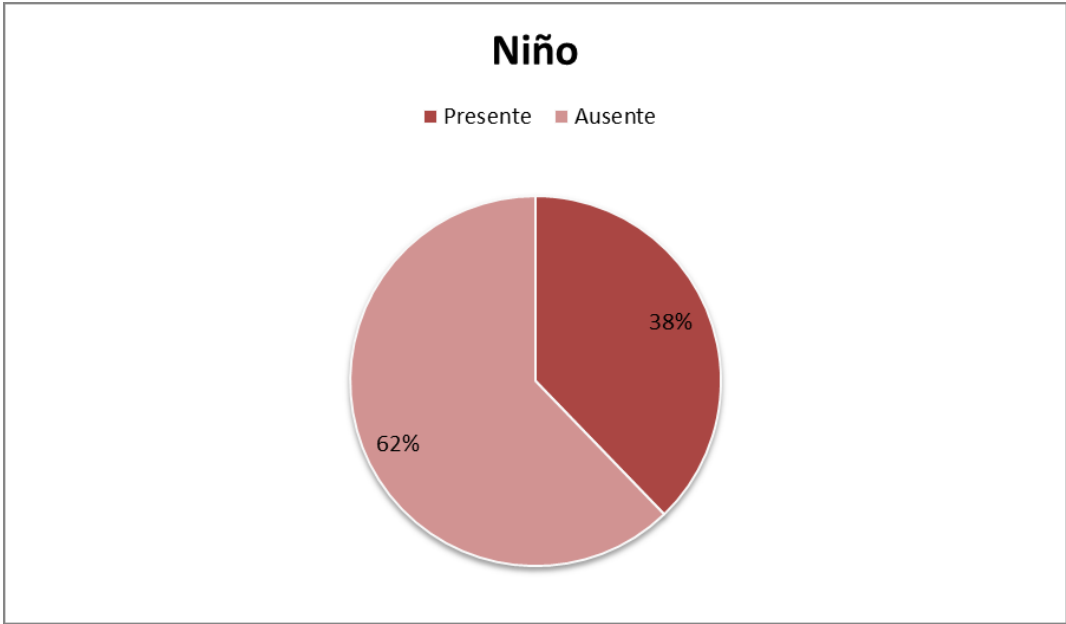
“Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea anti-oligárquico y anti-burgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea pro-pueblo y contra anti-pueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del sub-estómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la sub-felicidad a la felicidad, de la sub-vida a la vida. Ésta es la función revolucionaria del documental social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica”. (Birri, Cine y Subdesarrollo, 1962)

VIII. TEMÁTICAS DEL CINE CHILENO DE LA DÉCADA

Los filmes de la década abordan diversas temáticas, como por ejemplo, la geografía chilena (*Faro evangelistas, Chile Paralelo 56, Laminas de Almahue, La universidad en la Antárticas, A Valparaíso, La Escala*), la situación política del país (*Electro Show, Las Banderas del Pueblo, ¿Es usted culpable?, Por Vietnam, Herminda de La Victoria*), enfermedades (*Parkinsonismo y Cirugía, Testimonio, Desnutrición Infantil, Poliomeilitis*), la familia (*Deja que los perros ladren*), los jóvenes de la época (*Tres tristes tigres, Lunes 1º, domingo 7, New Love*), de situaciones costumbristas (*Ayúdeme usted compadre, Burócrata González, Más allá de Pipilco, Volver, Sonrisas de Chile, Un chileno en España*), la historia (*Caliche Sangriento, Aquí vivieron, Escuela Santa María de Iquique*), la mujer (*Aborto, Ana*), el hombre (*Morir un poco, El Analfabeto*), el niño (*Largo viaje, Angelito, Valparaíso, mi amor, El cuerpo y la sangre, Yo tenía un camarada, Por la tierra ajena, La cara tiznada de Dios, El circo más pequeño del mundo*), y otros (*La Respuesta, La Maleta, Érase una vez, Regreso al silencio, Tierra Quemada, El Chacal de Nahueltoro*).



La figura del niño es la que se alza con mayor porcentaje (un 16%), sin embargo, si tomamos en cuenta que filmes como: *Poliomelitis* y *Desnutrición infantil*, incluidos como filmes de enfermedad; *El Chacal de Nahueltoro* y *Tierra Quemada* anotados en el ítem otros; *Aborto* como mujer; *Morir un poco* como hombre; *La escala* y *A Valparaíso* incluidos en geografía; y *Herminda de la Victoria* incluida en situación política, el número de niños aumenta a 17 en los filmes. Y si consideramos un total de aproximadamente 45 filmes realizados durante la década, la inclusión del niño llega a un índice porcentual de casi un 40 %. Por lo que, al menos en términos numéricos, la figura del niño (huacho mayoritariamente), ocupó un lugar preponderante en el cine de los años 60.



10. LA DÉCADA DEL HUACHO

“Dos de las películas producidas en la década del 60 están protagonizadas por niños huérfanos, es decir, carentes de al menos uno de los padres, En otras dos, los personajes principales viven situaciones de orfandad circunstancial, pero que constituyen el cuerpo central de los relatos. En una quinta, las acciones principales derivan en un estado de orfandad que parece repetirse entre generaciones y clases. Y en varias otras, los niños abandonados ocupan una parte importante del discurso fílmico. (...) Es una proporción considerable para un volumen de producción más bien reducido. Y es todavía más significativo si se tiene en cuenta que en las dos décadas anteriores, con excepciones escasas, los niños huérfanos no habían formado parte importante del imaginario fílmico chileno”. (Cavallo y Díaz, 2007, p 123)

El año 1925 Pedro Sienna estrena el filme *El Húsar de la muerte*, que es la obra cumbre del cine mudo, hecho que no podemos discutir pues es muy escaso el material fílmico de la época que ha sido conservado hasta hoy. El filme narra la heroica gesta de Manuel Rodríguez, y conjuntamente, con las proezas del guerrillero, narra las peripecias de un simpático personaje que sueña con acompañar a su héroe en la batalla. Se trata de un niño de unos diez años apodado “Huacho pelao” quien, como dije en un punto anterior, representa un fiel reflejo de lo que hemos sido como sociedad a lo largo de la historia. Sin embargo, aquello ocurre 35 años antes de que el “niño huacho” adquiriese un rol preponderante dentro de las nuevas inquietudes de los cineastas chilenos quienes, de manera consciente o no, harían de los años sesenta un desfile fílmico de niños huérfanos, abandonados, marginales y huachos. Podemos decir, con toda propiedad, que la década del sesenta fue la década del niño huacho, “El huacho perdido” (no pelado) como citan Ascanio Cavallo y Carolina Díaz en el quinto capítulo de su libro *“Explotados y Benditos. Mito y Desmitificación del Cine Chileno de los años 60”*. Y, curiosamente, aquello no deja de resultar paradójico pues, como el mismo autor cita, en dicha década el porcentaje de niños nacidos fuera del matrimonio alcanzó el nivel más bajo de la Historia, por lo que, esa condición no debía representar la realidad más inmediata del país, dentro de esta nueva conciencia cinematográfica. (cf. Cavallo, 2007)

“En consecuencia, desde el punto de vista de los datos duros, los 60 debieron ser la única época en que la orfandad no ocupase un lugar prominente dentro del retrato de la “realidad nacional”. Pero, como es evidente, el abandono infantil debía ser la forma más poderosa de representar dramática y visualmente las carencias sociales. Por ello no es extraño que “niños huachos” sean protagonistas de las películas más comprometidas con una cierta agenda sociopolítica, como *El Chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso, mi amor*.” (Cavallo y Díaz, 2007, p 124-125)

A continuación se da paso a la revisión de cada uno de los filmes de la década del sesenta en los que, en su argumento, se presentan rasgos característicos sobre la condición de Niños Huachos.

a. **El Cuerpo y la Sangre, Rafael Sánchez (1962)**

El cuerpo y la sangre es una obra sobre la fragilidad de la estructura familiar, y está profundamente ligada a la visión católica del mundo, precisamente porque se desarrolla a través de los conflictos de tres familias, paralelamente con la celebración de una misa.



La condición de huacho está generada por diferentes circunstancias: Primero, por la situación de Rosita, la hija pequeña de padres separados, cuyo anhelo es lograr reunirlos. Esta situación le otorga desazón a la niña que busca refugio en la misa, tras prometerle a la mujer enferma que va a comulgar en su lugar; Segundo, esta madre enferma y solitaria que, estando desahuciada, debe velar por el bienestar de sus tres pequeños; Esta misma mujer, al preguntársele por su marido no sabe que responder, manifestando la carencia paternal de los niños (sus tres hijos), la que agravará con la muerte de su madre. Tercero, el padre querendón, dueño del kiosco, que debe hacerse cargo, a solas, de su hija preadolescente.



Las tres familias representan una pirámide de clases sociales. La familia de Rosita está en lo más alto, pero la separación de sus padres, la deja en el mismo nivel que el hombre del kiosco junto a su hija. Sin embargo, Rosita es retratada en un estado de carencia parental del que podrá recuperarse en cuanto las

condiciones adversas sean superadas, es este caso, cuando hacia el final del filme se da un atisbo de que la familia va a reconciliarse.

El hombre del kiosco y su hija pertenecen al estrato medio, a la clase trabajadora. Mientras que la desahuciada madre de tres hijos pertenece al quintil más bajo, requiriendo para sobrevivir, de la caridad de la gente que asiste a misa.

b. La cara tiznada de Dios, Rafael Sánchez (1963)

Cortometraje documental del sacerdote Rafael Sánchez que, a través del relato de una niña de 8 años, nos da a conocer sobre las precarias condiciones de vida de los niños que viven en una población “callampa” (marginal, periférica, pobre, etc) de la ciudad de Concepción, donde la única diversión que tienen es el paso del tren de carbón con todo y su calina. Sin embargo, menciona la muchacha entrevistada en el documental, hay quienes ni siquiera se alegran con eso, refiriéndose a la observación que ella hace de los niños sin padre, los huachos que abundan en la población, profiriendo que estos son muy distintos de los otros.

Niña: Hoy día me estuve fijando: ellos [los huachos] no se alegran con nada, ni cuando pasa el tren lleno de carbón. (Cavallo, Díaz, 2007, p 125)

c. Yo Tenía un Camarada, Helvio Soto (1964)

Un niño de unos ocho años, proveniente del sector periférico y marginal de la ciudad, camina tristemente detrás de una carroza fúnebre. Llega hasta el cementerio General, y al percatarse que no tiene ni un mísero crisantemo para llevar a cabo, como corresponde, el ritual de entierro de su camarada, recorre la ciudad en busca de flores para despedir a su amigo muerto.



No sabemos de dónde viene el niño que acompaña la carroza. Solo sabemos que viene caminando desde un sector periférico de la ciudad, desde un lugar alejado y marginado. No sabemos quién es el niño que acompaña la carroza, solo comprendemos que se trata de un niño solitario. No sabemos si tiene o no padres, pero las circunstancias lo presentan como un niño abandonado y huacho

que camina, con una lealtad dolorosamente sobrehumana, detrás de la carroza que traslada hacia el Cementerio General de Santiago el cuerpo de su camarada.

El cortometraje se puede dividir en dos partes: la primera, el periplo hacia el cementerio, y la segunda, la búsqueda de las flores. Durante el recorrido del niño hacia el cementerio se muestra una ciudad contrastada por la diferencia de clases. En tanto, en la segunda parte, durante la búsqueda de las flores, se muestra una ciudad amenazante. El hombre que duerme en la ladera del cerro, las acusadoras miradas de la gente, el carabiniero haciendo la guardia, los niños que roban sus propinas, el hombre de la iglesia, la mujer que hace orinar a su hija sobre las flores, etc., todos asedian al niño que, se tiene que desenvolver en un mundo agresivo y hosco, y tratar de sobrevivir a él, desde el último peldaño en el que se encuentra, porque recordemos que se trata de un niño en circunstancias de abandono y guachaje. Sin embargo este niño, pese a su descartado lugar en la escala social, demuestra a través de su lealtad, recorriendo de punta a punta la ciudad, de a pie tras el solitario cortejo, y haciendo lo imposible por conseguir las flores para despedir, como lo indica la tradición, a su amigo muerto, con una convicción superior a cualquiera que intente degradarlo.



d. Por la tierra ajena, Miguel Littin (1965)

“Entre el amor y tu pecho no puede haber más distancia, niño solo al que cambiaron por sombras la madrugada. Por la tierra ajena vamos como el viento y como el agua, somos hijos de esas sendas que nunca llegan al alba”. (Patricio Manns, Por la tierra ajena. Entre mar y cordillera, 1965)

Cortometraje documental acompañado de la música de Patricio Manns, precisamente la canción titulada igual que el filme, “por la tierra ajena”, del primer disco del cantautor. El film narra el periplo de un grupo de niños marginales que vagan por la ciudad en busca de comida, siendo sometidos a una constante pugna por la diferencia de clases sociales.

El propio Littin defiende su obra, en un artículo de Cine Foro N° 6, Viña del Mar, de la siguiente forma: *“Creo en un Cine de inspiración latinoamericana, creo en un cine de búsqueda y experimentación. (...) Es aquí, en la búsqueda de una temática comprometida con la realidad donde está nuestra veta y nuestro ‘mejor negocio’. (...) Lo nuestro es el subdesarrollo, es el hambre, es el analfabetismo, es la vivienda, es la desigual repartición de la riqueza, es la injusticia social”*.

Estos niños vagos, de los cuales desconocemos su procedencia, y que no pertenecen más que a las calles, al río Mapocho, a los barrios marginales, se les puede considerar niños huachos, primero: por su condición de marginales; y segundo: porque los padres, si es que los tuviesen realmente, no se encuentran presentes.



e. Aborto, Pedro Chaskel (1965)

“Se me encargó hacer un film con determinado tema y, además, con una idea central. Esto es una limitación. Pasé varios días quebrándome la cabeza, para salir adelante en forma airosa”. (Ecran, nº1821, 26 de diciembre de 1965.)

Aborto es un docu-drama sobre las nuevas políticas de planificación familiar para la población más pobre. El filme trata sobre una mujer (Sara Astica), de escasos recursos, madre de tres niños, que vive junto a su esposo en un cité de Santiago (calle Bulnes), que tras realizarse un aborto clandestino, ante la posible llegada de un cuarto hijo, sufre severas complicaciones. Su grave estado de salud la obliga a acudir a urgencias. Una vez en el centro de salud recibe orientación e instrucción médica sobre el uso de anticonceptivos.

Según Pedro Chaskel, el filme se aleja de la línea documental que regía a la mayoría de las obras del Centro Experimental de la Universidad de Chile, y lo cataloga como uno de los primeros acercamientos al cine de ficción. En palabras del autor: *“es la primera película neorrealista chilena, después del intento de Naum Kramarenko ‘Tres miradas a la Calle’. Decir aborto hoy no es nada muy relevante, pero en esa época colocarlo en letras impresas y grande, implicaba audacia (...)”*

La posibilidad de poner en pantalla este ambiente de cité y ese clima de pobreza, más la belleza de mujer, fue sin duda un gran acierto”.

La situación de huacho está dada en este filme por tres cosas: la primera, la pobreza de la familia; la segunda; la idea que menciona Salazar sobre “el mayor valor que tiene un niño muerto por sobre el que ha de vivir en la miseria”. La mujer ya tiene 3 niños, y difícilmente podrá alimentar un cuarto, por ello opta por realizarse un aborto ilegal a sabiendas del peligro que puede conllevar para su vida. La tercera mención al niño huacho sucede al final del filme cuando descubrimos que otra muchacha del cité que se había realizado un aborto ilegal, muere dejando huérfano a su hijo mayor.



f. Angelito, Luis Cornejo (1966)

El filme trata sobre una madre soltera, Rosa Órdenes (Sara Astica), a la que no la dejan trabajar puertas adentro por tener un bebé, “Angelito”, que llora por las noches. Una anciana, supuestamente con buenas intenciones, le ofrece cuidar de su niño mientras ella trabaja. Sin embargo las miras de la anciana son otras. Y mientras la mujer trabaja, ella utiliza al bebé para pedir limosnas en la calle.



La historia de “Angelito” se centra en el retrato de la condición de huacho del bebé, y en la persistencia con que Rosa, su madre, recorre la ciudad en busca de trabajo, pese a los fracasos. Situación que traduce el drama silencioso y

afligido de la mujer abandonada, que no tiene a donde ir, en el Chile de los años 60, y que arrojada a la calle, tanto porque su niño llora, como por ser madre de un niño huacho.

Hacia el final del filme, se realiza un registro documental sobre la situación de niños vagos en las calles de Santiago, conforme vemos a la anciana pidiendo limosnas con el “angelito” en los brazos, diciéndole: *“Me trajiste suerte, ojalá no te mueras tan pronto, como los otros”*.



g. Morir un poco, Álvaro Covacevich (1966)

“Morir un poco” defiende una tesis social más ambiciosa, contrastando, a través de diversos recorridos por la ciudad, la diferencia de clases. Por un lado narra la vida de un hombre pobre (material y, al parecer, espiritualmente), esposo y padre de dos niños; y por otra parte, muestra a niños, aunque no siempre huérfanos, en una terrorífica situación de abandono.



No se puede saber si los niños, ya sea los de la población callampa, los de los basurales, las gitanas o los muchachos que emulan una banda de rock, son huachos, pero no se cuestiona que su situación de abandono lo suponga de ese modo. Se presume entonces, a los niños del filme, como una especie de huérfanos abstractos y/o simbólicos, que se hayan presentes en el imaginario colectivo, por lo que quizá no valga la pena, ni sea preciso cuestionarse el por qué están allí pues, simplemente lo están, y, precisamente, son esas imágenes de niños abandonados a su suerte, las que potencian el filme sobremanera, ya que le otorgan la abrumadora veracidad del registro documental.

h. Largo Viaje, Patricio Kaulen (1967)

Un niño, de unos 8 años, luego de la muerte de su hermanito (hecho que da pie a la celebración del rito del angelito), recorre la ciudad de Santiago con el objetivo de devolverle sus alas olvidadas, para que este pueda ir al cielo. (Véase posterior análisis).

i. Tierra Quemada, Alejo Álvarez (1968)

El filme combina pretensiones históricas y costumbrismo. El argumento se centra en la rivalidad shakespereana entre dos familias: los Valladares y los Vilches, quienes pelean por unas tierras.

El filme registra, quizá de forma involuntaria, una situación de paternidades anómalas, muy arraigada al campo chileno, que va desde los peones, inquilinos y gañanes, hasta los dueños, patronos y capataces de fundo, llegando al punto de que, hacia el final de la película, el protagonista, quien muere heroicamente por prevalecer su tierra, deja, no solo a un niño huérfano, sino a dos (el otro viene en camino), para de ese modo, poder establecer dominio sobre la que es su tierra. (Cf. Cavallo, 2007)

j. Desnutrición Infantil, Álvaro Ramírez (1969)

Desnutrición Infantil es el primer cortometraje documental del director Álvaro Ramírez en producción con el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

A través de imágenes que muestran las precarias condiciones en la que viven las familias más pobres del país, y apoyándose en los testimonios de las propias madres, se realiza una denuncia sobre la desnutrición infantil en Chile durante la década del sesenta. Además se registra dentro de un pabellón de hospital, a bebés en estado de desnutrición extremo, y se muestran imágenes de un funeral de un niño. La narración, aporta también, datos y cifras que ayudan a reforzar y esclarecer la magnitud del problema.

La obra denuncia el severo drama de la desnutrición infantil en Chile, tema, entonces, no muy presente en la opinión pública ya que, arrojaba un drama país que nos relegaba a los más altos niveles de subdesarrollo y atraso. Las cifras de la época indicaban un panorama desolador. En 1950 morían 200 de cada 1.000 niños nacidos vivos y el 60%, antes de los 5 años de edad. En 1960, el panorama seguía siendo poco alentador, llegando a la cifra de 125 por cada mil niños nacidos vivos, reduciéndose a fines de la década a 75 por cada mil niños. Estas cifras, entre otras, son recopiladas y denunciadas en la narración del documental.

k. **Herminda de La Victoria, Douglas Hübner (1969)**

Cortometraje documental que narra a través de entrevistas y registros audiovisuales, el asentamiento de miles de personas pertenecientes a la extrema pobreza del país que se toman, durante el año 1966, unos terrenos ubicados en la periferia de Santiago con la intención de construir sus viviendas propias. Sin embargo, estos pobladores son desalojados violentamente por carabineros, que los cercan durante tres días. En la estampida muere Herminda, una pequeña de meses, que le da el nombre a la nueva y emblemática población que se establece en el límite del espacio disputado con la fuerza pública. Dentro de los testimonios se incluye el que da la madre de la niña fallecida.



“Murió sin haber luchado, derecho se fue a la gloria con el pecho atravesado. Las balas de los mandados, mataron a la inocente. Lloraban madres y hermanos. Herminda de la victoria, nació en medio del barro. Creció como mariposa en un terreno tomado”. (Víctor Jara, Herminda de la Victoria. La Población, 1972)

De este modo el cantautor Víctor Jara homenajea a la niña muerta en aquella embestida de la fuerza policial: “...lloraban madres y hermanos”. Solo lloraban las madres, en cuanto a los padres, o no existían, o no debían llorar. De cualquier modo, ese bebé, y muchos de los niños que aparecen en el registro documental de la toma de terrenos y los enfrentamientos en la población, son huachos, como el niño “Luchin”, a quien también le canta Víctor, al verle en la población revolcándose en el barro, o “El niño yuntero” (Pongo en tus manos abiertas, 1969), o al niño vago que, “bajo un puente sueña con volar” (1967).

No se trata de generalizar como niños huachos a todos los niños de las poblaciones, sin embargo, un porcentaje amplio de ellos, acarrea, primeramente, la condición de ilegitimidad u orfandad, mientras que el resto son huachos, porque sus padres, providencialmente, deben ocuparse en otras cuestiones, y/o por la marginación social a la que están sujetos. Por ende, Herminda, Luchin u otro niño de una población marginal, son niños huachos.

l. Valparaíso, mi amor, Aldo Francia (1969)

Inspirado en hechos reales, narra la suerte de cuatro hermanos de un popular cerro porteño, que siendo huérfanos de madre, y con un padre en prisión por abigeato, deben enfrentarse al rostro más hostil de la ciudad de Valparaíso. (Ver análisis posterior).

m. El Chacal de Nahueltoro, Miguel Littin (1969)

Hablar de *El Chacal de Nahueltoro* es referirse a la obra cumbre del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile y, de igual modo, a la obra cumbre del denominado Nuevo Cine Chileno. El filme fue realizado por Miguel Littin el año 1968 y estrenado en 1969.

La historia cuyo título real es: *En cuanto a la infancia, andar, regeneración y muerte de Jorge del Carmen Valenzuela Torres, quien se hace llamar también José del Carmen Valenzuela Torres, Jorge Sandoval Espinoza, José Jorge Castillo Torres, alias El Campano, El Trucha, El Canaca, El Chacal de Nahueltoro*, comienza indicándonos, antes de pasar los créditos, que trata de un hecho real. El filme se divide en cinco partes: La infancia de José; El Andar de José, Persecución y Apresamiento, Amansamiento y educación y La muerte de José. Cada una de estas secuencias es contada en tiempo presente y también a través de continuos y largos relatos.

El caso ocurrido en la ciudad de Chillán a principios del año 1960, en el que un hombre llamado Jorge del Carmen Valenzuela Torres asesinó en las cercanías del puente de Nahueltoro, a una mujer y a sus cinco hijas, y a quien la justicia chilena reformó en la cárcel para luego llevarlo al patíbulo, sin posibilidad de redención social, marcó profundamente a la sociedad chilena de la época. El suceso fue tan bullado que el Chacal llegó a instancias de pedirle el indulto al Presidente de la República (entonces Jorge Alessandri), pero la Amnistía no llega.

El filme narra cinco etapas de la vida de Jorge del Carmen Valenzuela Torres, cada una de las cuales trata de ayudarnos a entender, de mejor manera, los porqués de tan trágico crimen que va a cometer, y que va a marcar tan profundamente el destino de este, y conmover tan dramáticamente a toda la sociedad chilena.

Primero: La Formación. José se forma como Huacho, como un desterrado social y un marginado. Si bien, de niño tuvo a sus dos padres, eligió forjar su propio camino, en solitario, a través de los senderos de Chillán. Salazar habla sobre la condición del peón de fundo, aludiendo a que la sobreexplotación del patrón no les dejaba tiempo ni ganas para la convivencia familiar. Se refiere

también a ese hombre que apenas se le veía en el hogar, de vez en cuando, para pedir un plato de comida a la esposa-madre, y el que siempre estaba de malhumor por lo que al primer berrinche de cualquiera de los hijos, el resultado era violencia. (Cf. Salazar, 1990). Es por esta razón que el Chacal se marcha de casa, aburrido de los maltratos de su padre.

Surge entonces el Campano, un gañán, alcohólico y ladrón que vaga por los campos en busca de una cantina, y de vez en cuando un trabajo. En su peregrinaje se topa con una mujer, viuda y madre de 5 hijas (huérfanas), que no tiene a dónde ir. Ambos se protegen en la ignorancia, la miseria y las dificultades hasta que una rencilla y la injerencia excesiva de alcohol detonan en el acto sanguinario de Jorge del Carmen, para todos, desde entonces: El Chacal. El hombre comete un crimen macabro. Asesina una a una a la mujer y a sus cinco hijas, incluyendo a un bebé (*“para que no sufriera la pobrecita”*). Ese es su acto central. Lo sigue la vida en prisión, el amansamiento, la educación y la doctrina moral y religiosa, para finalmente, asumir el castigo de la ley. Una vez reformado, Jorge del Carmen es llevado al patíbulo. Y así, el hombre que había aprendido a hacer guitarras (2500 pesos), que creía en Dios y estaba arrepentido, es fusilado sin miramientos.

“El Chacal... Declara Littin –es en realidad, la historia de un doble asesinato, el asesinato del Chacal de Nahueltoro sobre sí mismo, porque al asesinar a esos niños y a esa madre en realidad se está destruyendo a sí mismo, y el asesinato cometido por el Estado”. (Ciompi, Valeria. Hacia un Cine Latinoamericano, entrevista con Miguel Littin, en revista Casablanca n.º 27, Barcelona, marzo 1983)



De este modo Jorge del Carmen Valenzuela Torres pasó de ser: un huacho a un gañán, cuyo acto central en la vida, fue asesinar a una mujer y a sus cinco huachas; hecho por lo que fue encerrado en una cárcel donde se le reformó y educó como parte de una política social integradora, para luego fusilarlo, otra vez, por su condición de huacho. Se puede decir entonces que, el chacal es el huacho por antonomasia del cine chileno.

11. LOS PARADIGMAS DEL HUACHO

a. Pobreza

Chile, durante la década del 60 era un país pobre y subdesarrollo, o si se quiere “en vías de desarrollo”. Era Chile un país atravesado por grandes desigualdades sociales (lo sigue siendo); en el campo, con las tierras dominadas por latifundistas, que generaban sus ganancias a través de mano de obra mal asalariada; y en la ciudad con un proletariado que vivía en pésimas condiciones, hacinados en enormes cordones suburbanos. Un gran porcentaje de la población vivía en condiciones de extrema carencia. Conventillos, poblaciones callampas y tomas de terrenos eran las postales de las viviendas de los pobres durante la década. Tan solo un 38 % de la población tenía casa propia, aunque, avanzada la década, entre otras cosas por la creación del MINVU (Ministerio de Vivienda y Urbanismo) y la Ley promulgada por el diputado Pereyra, aumenta el porcentaje de dueños por sobre el de los arrendatarios. Aun así, seguíamos siendo un país pobre, que necesitaba de urgentes reformas.

Es evidente que todos los sujetos de los filmes citados viven en situaciones complejas de miseria. Los niños de Valparaíso, mi amor, al no tener ni siquiera el protectorado del padre presentan una dramática situación de pobreza, que incluso tiene ribetes en la opinión pública, la que se compromete con ayuda asistencial. El niño del filme *Largo viaje* vive junto a su familia en un hacinado conventillo suburbano prontamente a ser demolido, misma situación comparte la mujer del filme *Aborto*, y la madre del bebé que llora por las noches en el filme *Angelito*. La madre de tres hijos desahuciada en el filme *El cuerpo y la sangre*. Uno de los casos más severos es el del Chacal, quien vive, sin ninguna de las condiciones básicas de subsistencia, deambulando como un gañán por los campos y predios de Chillán. El niño de *Yo tenía un camarada* no sabemos dónde vive, ni de dónde viene, pero asumimos que no tiene a donde ir, solo lo vemos vagar por las calles, al igual que los niños de *Por la tierra ajena*, los niños del cortometraje *Angelito* o los niños del filme *Morir un poco*, ya sean los hijos del protagonista, que es también un hombre muy pobre (además de espíritu), o los niños que vemos en los basurales. Sin duda, la condición de huacho deviene del sector más pobre de la población, y si no es así, de cualquier modo se lo empuja hacia dichos márgenes.

b. Migración a la ciudad

De los 7,3 millones de habitantes que había en Chile en 1960, 2,4 millones vivían en sectores rurales y 5 millones (el doble) en zonas urbanizadas, y la brecha continuaría en alza durante los años posteriores debido a las constantes

migraciones del campo a la ciudad, iniciadas durante la década del treinta. Esta situación queda de manifiesto en parte del cine de la década, tanto de forma pintoresca como de forma problemática para el desarrollo urbano. A fines de los años 30 comenzó un éxodo masivo de personas en busca de mejores oportunidades, los focos, las metrópolis más grandes: Santiago, Concepción y Valparaíso, que, especialmente durante los años 50 y 60, aumentaron considerablemente su población, producto de estas inmigraciones. Sin embargo, estos provincianos tras asentarse en las ciudades, fueron siendo colocados, hacinados todos, en los cordones de la extrema pobreza, donde lo único que hallaron, en la mayoría de los casos, fue una sobrepoblación de pobres que compartían su misma miseria. La ciudad entonces, como imaginario idílico de progreso, metamorfosea en un agujero decadente, que catapulta a lo más bajo a su habitantes. De este modo la ciudad se convierte en un monstruo que devora las aspiraciones del campesino, y así se la presenta durante los años 60, cuando la ciudad se traga por completo a toda su prole de niños huachos. El niño de *Largo Viaje*, recorre un Santiago desposeído, corrompido y desigualitario, mientras que los hermanos de *Valparaíso, mi amor* se hunden en los abismos del YAKO BAR, y las peligrosas calles de un surgidero de mafiosos, delincuentes y prostitutas. La niña de *La Cara tiznada de Dios*, da cuenta del desolador panorama de la ciudad de Concepción, mientras que el muchacho de *Yo tenía un camarada* debe hacerle frente a una ciudad amenazante y contrastada por la diferencia de clases, al igual que los niños huachos y vagos de los filmes *Por la tierra ajena*, *Angelito* y *Morir un poco*. Por otra parte, el Chacal nos presenta una dicotomía, el gañán llega del campo a la ciudad luego cometer un crimen. El mundo urbanizado está expresado en filme dentro de la cárcel, la que genera para él, el ansiado progreso provinciano, tanto moral y laboral como espiritual, sin embargo, dicho progreso, dado por el mundo urbanizado y regido por leyes y políticas muchas veces injustas, es quien lo aniquila. El huacho, en definitiva, se hubo de trasladar a la ciudad, y allí precisamente, selo vio más huacho que nunca.

c. Marginalidad

El concepto “Marginal” surge en América Latina a finales de los años sesenta. Se le llamaba “Población Marginal” a un sector tradicional que no contaba con los suficientes ingresos, es decir, a esa masa de descartados que vivía en los cordones de extrema pobreza. Sin embargo, la marginalidad es un fenómeno demasiado generalizado, por ende, implica para su comprensión, el analizar las diversas acepciones que le otorga la sociedad, ya sea, a través del derecho, el lenguaje, el trabajo, la moral, la religión y las prácticas comunicativas. Todo ello, considerando la constante preocupación por el ejercicio de sobrevivir. Es decir, para comprender el término “Marginado”, debemos comprender de qué forma son

planteados los problemas, como por ejemplo, la violencia, no precisamente originada por el estado, sino aquella desbocada en las calles, que afecta al individuo, catapultándolo a ser un marginado social. Por ello, al plantearnos que la exclusión no solo es socioeconómica, es decir, que no solo son marginados aquellos que viven en la miseria, se debe decir que esta acepción se sostiene en un sinnúmero de prácticas simbólicas que destruyen los límites espaciales impuestos al término. Los marginales suelen ser vistos como personas que no han sido capaces de reaccionar e incorporarse a una modernidad que se analiza muy someramente, y que a veces no llega a cuestionarse si es justa o no. La ignorancia de las oportunidades suele ser la responsable de la situación que ellos sufren. Al denunciar la marginalidad, se acusa a quienes la sufren, más que a quienes la explotan en su beneficio. Por eso se considera que si se educa a los marginales, no habrá mayores dificultades para reinsertarlos en una sociedad que desea igualar a todos sus miembros. Los marginales pueden ser redimidos de su condición subalterna. Esto se da tanto en el discurso desarrollista de la modernización, como en el discurso humanista del cristianismo progresista y el socialismo reformista. Por tanto, la marginalidad no puede ser generalizada, pues no se considera un territorio fijo, que solo se encuentre en los mapas o cinturones de pobreza identificados en las grandes ciudades, sino que, se trata de un No-Lugar que escoge a los sujetos dependientes, es decir, un espacio que opera desde las instituciones culturales a partir de una constante deslocalización que burla las categorías del adentro y el afuera. Esta ambivalencia se expresa claramente en las prácticas marginales que, por ejemplo, violan constantemente las bipolaridades discursivas: Lo que es privado excluye lo que es público, lo que exige el hogar no se encuentra en la calle, la familia rechaza a la pandilla, la moral castiga lo inmoral, etc. (Cf. León, 2005)

Dicho de otro modo, marginado es alguien que se encuentra aislado por la sociedad, o al menos en situación de inferioridad respecto de otros sectores. También designamos como un ser marginado, a alguien que por decisión propia se separa o se aparta de un colectivo, mismo caso que se da con el huacho. Ante las leyes, el niño se encuentra en una evidente situación de inferioridad y subordinación respecto de los adultos: sus padres, tutores, representantes, maestros, etc. Se los protege mediante prohibiciones bien intencionadas pero ineficaces. No pueden trabajar, ni entrar en bares, ni comprar cigarrillos, ni ver pornografía en un cine, ni salir sin autorización del país, ni sufragar para elegir autoridades políticas. Todo eso corresponde al mundo de los adultos. Los menores quedan, evidentemente, marginados de todo tipo de riesgos y disfrutes. Entonces, se puede decir que, un niño marginado es alguien; sin hogar o que pasa mucho tiempo en las calles lejos de la protección de una madre o una familia. Sin

embargo si a esa definición le agregamos el concepto de “inferioridad”, este se amplía considerablemente ya que bajo esa acepción podemos decir que un niño marginado es aquel que sufre, por ejemplo: bullying en el colegio (por ser gordo, chico, feo, flaco, usar anteojos, tener alguna enfermedad, etc.). También aquel que en su propia casa se siente menospreciado por sus padres, o aquel que es rechazado por su condición sexual, o manifestar una ideología diferente (política, religiosa o cultural). Por tanto, se entiende que: un niño marginado es aquel que, además de vivir en la pobreza, está sometido a cualquier tipo de rechazo, vive fuera de las normas establecidas o a quien se ve minimizado frente a cualquiera situación. Tanto el niño de *Largo Viaje* como los cuatro hermanos de *Valparaíso, mi amor* son marginales. a) Por ser niños excluidos de todo orden jurídico b) por ser pobres y vivir en la miseria, c) por ser considerados huachos, y d) por delinquir, pedir limosnas o prostituirse, sin importar que sea de manera consciente o por circunstancias desfavorables. Se apoya esta idea de la marginalidad, como un paradigma de la época ya que durante los años 60, una temática reiterativa fue dada por esta masa sobrante de gente llamada: marginales, en ello casi no debería existir reparo. Jorge del Carmen, además de huacho es un sujeto marginal. Por otra parte, el niño del cortometraje *Yo Tenía un camarada* deviene de la periferia santiaguina, y la mujer que se hace un aborto en el filme del mismo nombre, la madre del bebé que llora por las noches en el filme *Angelito*, ambas viven en magras condiciones que las llevan a tomar medidas extremas, en el caso de la primera, abortar, y en el de la segunda, a dejar a su bebé al cuidado de una desconocida; mientras que los niños que vemos en el filme *Morir un poco*, en el cortometraje *Angelito* y aquellos que aparecen en los documentales *Por la tierra ajena*, *Desnutrición infantil* y *Herminda de La Victoria*, todos, pertenecen al espacio delimitado hacia la marginalidad. Por lo que no debe caber la menor duda de que el niño huacho, es también, por omisión, un sujeto marginado.

d. Delincuencia

El espacio que separa a un sujeto marginal de un delincuente es ínfimo, más aun si se trata de un sujeto que lleva por herencia genética el ser ladrón. Sucede con Ricardo y Chirigua en el filme *Valparaíso, mi amor*, ambos hijos de Mario, quien es condenado a cinco años y un día de prisión por abigeato. Según el escritor Manuel Rojas (*Hijo del Ladrón*, 1951), no es muy promisorio el destino del hijo de un ladrón, y a un gran porcentaje de su estirpe le corresponde continuar la circularidad del delito. Mario roba ganado por necesidad, al menos así lo justifica, en cambio sus hijos, roban porque su padre les dio el ejemplo a seguir. Ricardo confiesa ante el tribunal: “*mi papa dijo que la vaquita la hizo Dios para que coman los pobres*”, poniendo de manifiesto las enseñanzas de su padre, por lo que bajo esa cautela, no es de extrañar que los muchachos siguieran los pasos del

cuatrero. EL hijo mayor, Ricardo, se involucra en el crimen organizado, mientras que Chirigua, el más inexperto y joven, opta por los delitos domésticos. El niño de *Largo Viaje*, en tanto, no tiene un mal ejemplo de su padre (en cuanto al delito), sin embargo, circunstancialmente se ve involucrado en el robo de una botillería, pues la pandilla de marginados lo utiliza para que este ingrese al local por un pequeño hueco y les abra la puerta. Una vez dentro, el muchacho incluso se da el gusto de robar golosinas. El robo, en ocasiones, suele justificarse, ello de acuerdo a la idea de Proudhom, reivindicada por sectores de la izquierda, que dice que “La propiedad es un robo” [Le propriété c’est le vol]. Por lo que robar, no sería más que reapropiarse de algo que, anteriormente, fue ilegítimamente usufructuado. Por ejemplo, lo que ocurre con el pueblo mapuche hasta hoy en día, mediante una consigna de lucha que atañe a “recuperar la tierra que les fue arrebatada”. El mismo pretexto fue utilizado durante las décadas 50-60, por aquellas familias que se tomaban terrenos de las ciudades para poder asentarse. En el cine de la década la idea del robo se reitera, conminando al sujeto a una marginalidad mayor. Por ejemplo: el chacal roba prendas de vestir que luego cambia por cañas de vino, y también le roba el dinero a la mujer que asesina, mientras que el niño de *Yo tenía un camarada*, roba flores de las tumbas, intenta arrancarlas de los jardines de la ciudad, y finalmente las roba a una mujer recién casada; Rosita, del film *El cuerpo y la sangre*, accidentalmente dona a la iglesia los últimos dineros de su madre. El robo, en la mayoría de los casos, se convierte en el modo de supervivencia del niño huacho.

e. Diferencia de clases

Existe un cine chileno que oculta los conflictos sociales y otro que los denuncia. Durante la década del sesenta, es bastante difícil encontrar un filme de en el que no se aborde la temática social sobre la diferencia de clases. Aunque, en filmes como los de Germán Becker se lo deriva, expresamente, al costumbrismo que transforma la diferencia conflictiva en un mal chiste. En cambio, aquellos filmes que han sido objeto de esta investigación, todos abordan temáticas que ponen de manifiesto la desigualdad social, principalmente porque aquello, era una realidad manifiesta de la época. Según estudios del OCEPLAN del año 1964, la distribución del excedente económico se daba de la siguiente manera: 4,7 % de la población (capitalistas urbanos), 39,3 % del ingreso; 18,6 % de la población (empleados urbanos), 37,7 % del ingreso; 47,7 % de la población (trabajadores urbanos de la industria y el comercio), 18,9 % del ingreso; 29 % (trabajadores agrícolas) de la población, 4,1 % del ingreso. Para que se entienda el ejercicio, en el filme *Largo Viaje*, estas categorías corresponderían a: empresario (capitalista urbano); amante de la mujer del empresario (empleado urbano); mujer peluquera (trabajador urbano de la industria o comercio); familia del niño (trabajador

agrícola). En los filmes se aprecia constantemente el contraste de clases sociales. Por ejemplo en el film *Valparaíso, mi amor* cuando Chirigua es acogido en la casa de la dama burguesa; en el ya mencionado *Largo Viaje*, aparece una cantidad de comparaciones, que a algunos le pueden hasta parecer odiosas. En el cortometraje *Yo tenía un camarada* de Helvio Soto, cuando la mujer, dentro de un lujoso auto, le estira la mano con un billete al niño pordiosero que va tras la carroza, o cuando la niña del cerro Santa Lucía orina sobre las flores que este quería recoger para su amigo muerto.

f. Mendigos

Es evidente que la mendicidad es un rasgo inmanente de un niño huacho. Los filmes de la década se pronuncian respecto a ello. Por ejemplo los hermanos de *Valparaíso, mi amor*, en especial Marcelito (utilizado por su hermana) y Antonia piden limosnas en la feria y los troles, Chirigua también lo hace, pero como se trata de un niño un poco más grande, ya no le va muy bien con ello, por ende opta por el robo. Por otra parte, en el filme *Largo Viaje*, el niño es utilizado por un timador para que pida limosnas por él (conducta tan reiterada a lo largo del tiempo). En el cortometraje *Yo tenía un camarada* el niño se decide a pedir limosnas para poder comprar un arreglo floral para colocar sobre la tumba de su amigo. Los muchachos del cortometraje documental *Por la tierra ajena* también utilizan el recurso del pordioseo, lo mismo que la anciana, que se aprovecha del bebé de la empleada doméstica para pedir limosnas en la calle. La mendicidad es una práctica cuya representación denuncia el reparto desigual de las riquezas y al mismo tiempo, la solución planteada por la ideología dominante: conceder ayuda es un gesto que enaltece a quien la da, sin comprometer al colectivo. Es decir, se hace un bien (a medias), para mantener la conciencia limpia, como sucede con la señora burguesa que baña, viste, da de comer y aloja al Chirigua en su casa, para votarlo a la calle la mañana siguiente.

g. Abuso de los pares o Apandillamiento

Para Salazar, nuestra sociedad ha sido conformada, en parte, por huachos, sin embargo, esa conformación, de existir, no habría sido del todo unificada, puesto que el periplo que ha debido recorrer el niño huacho ha sido más bien en solitario, y sujeto a constantes vejaciones y abusos, incluso provenientes de ellos mismos. Se da por hecho, por ejemplo, que Bernardo O'higgins hubo de ser asediado y discriminado por sus pares criollos, debido a su condición de ilegítimo, misma condición que lo relegó a la tiranía y posterior exilio. En los filmes de la década del sesenta vemos como, por ejemplo: el niño de Kaulen es golpeado por otros niños como él, los mismos que, imitando el deporte de los adultos, juegan a hacerle puntería a una paloma; el Chirigua es golpeado por los niños aguadores

del cementerio porque este les quiso arrebatar su fuente laboral, y antes, hubiese sido golpeado por un grupo de niños feriantes, de no ser por la intromisión de su hermano mayor. Por otra parte, en *El Chacal de Nahueltoro*, Jorge del Carmen (niño) es asediado por otros muchachos de su edad cuando es llevado a la capilla del pueblo, mientras que el niño del cortometraje de Soto, es robado y golpeado por un grupo de muchachos del cerro Santa Lucía. Este énfasis sobre la soledad de los protagonistas, incluso cuando se encuentran enfrentados a quienes deberían ser sus aliados, podría plantear dudas sobre la crítica social que los filmes proponen, ya que por ejemplo, según lo expuesto por Bela Balasz, los niños huérfanos de la posguerra, unidos, conformarían una nueva sociedad (en contra de su sociedad actual), mientras que en Chile aquello, distaría de una cosa muy distinta de la que el realizador húngaro propone, o de lo que incluso plantea Salazar de cierta forma, ya que, en los filmes chilenos mencionados no se manifiesta la unificación de huachos entre sí, sino que todo lo contrario, pues se aprecia una constante auto-marginación. Bajo estos pretextos surgen las contradicciones: el apandillamiento de los muchachos marginados del film *Largo Viaje*, los que incluso (aunque por interés) adoptan al niño como miembro momentáneo de la pandilla; los muchachos aguadores que golpean a Chirigua, están regidos como una sociedad que, entre otras cosas, impide la entrada del forastero (una sociedad nacionalista); los niños que deambulan juntos en el documental *Por la tierra ajena*; los niños pordioseros del cortometraje *Angelito*; y los niños que escarban en la basura en el filme *Morir un poco*, se organizan entre ellos para la sobrevivencia. En resumen, es evidente que el auto-abuso existe, pero dicho abuso no es el propinado por los adultos, ni siquiera cuando estos niños abusivos (que existen desde siempre) imitan las actitudes atrofiadas de los mayores. Sin embargo, ese rechazo y marginación es casi siempre una prueba que debe pasar aquel que quiere formar parte de nuevo grupo. Una pandilla, por ejemplo, para aceptar a un nuevo integrante, propone duras pruebas a quienes quieren formar parte de ella; lo mismo que solía hacerse en los ritos de iniciación de los jóvenes de una determinada tribu. En ese sentido podemos decir, Chirigua no tuvo cabida en el grupo de niños huachos aguadores, pero posiblemente, como su hermano mayor, más adelante podrá acceder a una banda de crimen organizado. Mientras que el niño de Kaulen, si bien no tuvo cabida para los muchachos del barrio, va a ser aceptado, circunstancialmente, por una pandilla de marginados.

h. Religión

La religión, cualquiera sea, es inherente al ser humano que vive en sociedad. Se trata de uno de los factores fundamentales de identidad y relación entre los grupos que la profesan o se oponen a ella. Por causa de la religión se

han generado guerras y masacres en todo el mundo. En el filme *Yo Tenía un Camarada* la fe queda de manifiesto mientras se sigue un cortejo fúnebre y una voz en off profiere un rezo en latín, y pese a que el autor (a través del lenguaje usado) sugiere distancia de ella, es inmanente su presencia, puesto que el propio niño, con una fe sobrecogedora y una lealtad sobrehumana, irá en busca de flores para llevar a cabo, como la tradición lo indica, el ritual de entierro de su camarada. En el filme *Largo Viaje* un grupo de protestantes hablan del camino al cielo, mientras que en la iglesia donde el niño esconde las alas de su hermano, una señora se persigna con agua bendita. En el filme *Valparaíso, mi amor*, se oyen los carillones y a lo lejos se presenta la imagen del sacerdote que hubo de realizar la misa en el funeral de Marcelito. En el filme de Littin, José (niño), es consultado, por el cura de la capilla del pueblo, sobre el mandamiento de la comunión y sobre Cristo, apoyado por la iconografía religiosa presente en el altar, y por otra parte, el padre Eloy, amigo y redentor del alma de José (adulto) condenado a muerte, se presenta como un clérigo condescendiente y magnánimo. Por otra parte, en el filme *El cuerpo y la sangre* la misa, no solo es el hilo conductor del relato, sino además, con toda su simbología y mensaje redentor, propone la salvación a través de Cristo (algo similar a lo que ocurre en el filme español *Marcelino pan y vino*), y llega a instancias de que la mujer que muere, sacrificándose, adopta la posición de Jesús crucificado.

i. Música Popular

El Negro Farías, fallecido en 2007, en parte, a causa de los excesos con el alcohol, era un respetado artista de la ciudad de Valparaíso, al que incluso se le edificó una estatua en la Plaza Echaurren, antiguo centro comercial del Puerto. En el filme de Francia se muestran imágenes del popular cantante, apodado el “Ruisseñor porteño”, haciendo gala de su popularidad y su desplante. Se lo ve cantando *La Joya del pacífico*, que es considerado un himno en la ciudad, misma canción que canta la niña Antonia en el trolebús. También se escucha la canción “*Cuando vivas conmigo*”, a través de la radio, interpretada por el cantante peruano de boleros, también muy popular en el puerto de Valparaíso, el conocido Lucho Barrios, fallecido el 2010; mientras que Marcelito, en sus rondas, pidiendo limosnas por la ciudad, canta dos canciones: “*La felicidad*” del argentino “Palito” Ortega, y “*Es la lluvia que cae*” del grupo uruguayo Los Iracundos. Por otra parte en el filme *Largo Viaje*, se atañe más a una raigambre campesina. Tanto los cantores de tonadas como los cantores de cuecas en el velorio del angelito, provienen del ambiente que representan, el campo chileno. Las cuecas de la fonda donde es apresado Jorge del Carmen tienen esa misma autenticidad. En definitiva, el recurso de la música popular ha sido habitual en el cine chileno, desde sus comienzos, e incluso antes de que fuera posible sincronizar el sonido,

como una estrategia para facilitar el contacto con la audiencia y también como una constatación de identidad hacia los lugares desde donde se originan.

j. Apego materno

Para Ascanio Cavallo, la principal madre del cine chileno de los años 60 es María, la protagonista de *Valparaíso, mi amor*. Pero María no es la madre de los niños, sino que la madrina de alguno de los muchachos, de ahí el hecho de que Mario la trate de comadre. Sugiero que puede ser la madrina del más pequeño de los niños, Marcelito, dado el apego que promueve hacia este, por lo que su responsabilidad en la posterior muerte del niño es superior a la de todos los hermanos juntos, superior incluso a la responsabilidad que se le otorga a Antonia. Sin embargo, María también va a ser, oficialmente, una madre, ya que espera un niño de Mario, y no solamente la madre delegada de unos muchachos ajenos. Ya hemos hablado, anteriormente, del rol que esta mujer cumple en la vida de los muchachos, y de cómo se asume como responsabilidad suya el destino fatal de cada uno de estos niños, aunque entendiendo que a la mujer no le correspondía hacerse cargo. Sin embargo el espectador asume el rol de la mujer y connota el apego que por ella sienten en especial los dos niños menores. Chirigua le obsequia el costoso collar que le roba a la dama burguesa. Por otra parte, la madre del niño de *Largo viaje* se presenta como una esforzada mujer que, a punto de dar a luz, friega ropa en una artesa rústica, y si bien, el muchacho no demuestra mayor apego hacia ella que el apego que demuestra hacia su abuelo, finalmente tiende, durante el viaje a acercarse a la figura mater (a través de la prostituta, la peluquera o la mujer que le obsequia una fruta). Para otros efectos, la madre del Chacal se presenta como una mujer llena de culpas, sin embargo, un reformado Jorge del Carmen la prioriza como su mayor preocupación, esta mujer cumple el rol (ad portas de la muerte) de salvar a su hijo espiritualmente, mediante la materialización del afecto, que el propio asesino, manifiesta hacia ella. Por otra parte la mujer viuda y madre de cinco hijas es presentada como una madre laboriosa y abnegada, aunque resuelta a su destino. Rosa Órdenes, la madre del bebé en el film de Luis Cornejo, es quizás la mujer más obstinada de todas, sin embargo, es tal el impedimento que le propone su hijo para poder trabajar como empleada doméstica que, termina decidiendo lo peor para el niño, al dejarlo al cuidado de una anciana que lo utiliza para pedir limosna. En el film *Aborto* de Pedro Chaskel, la madre (interpretada por Sara Astica) es, desde un principio, una condenada, y dicha condena queda de manifiesto tras realizarse un aborto ilegal a riesgo de su propia vida. El film en sí, es educativo y nos plantea la problemática del aborto. Esta mujer, pobre, madre de tres niños y esposa de un hombre que parece ser un bueno para nada, debe decidir por la vida de un futuro hijo, al que prefiere matar por no poder darle una

buena vida, justificándose en el hecho de que: “*más vale un niño muerto que un niño hambriento*”. Según cifras del INE, durante la década del sesenta se produjo el mayor número de nacimientos por madre (5,4 hijos). En el documental *Herminda de la victoria*, la madre de la niña muerta durante el desalojo de una toma de terrenos en la comuna de Cerro Navia, testimonia el día de la muerte de su hija. En el film *Tierra quemada* Rosalba, es una empleada en el fundo de Anselmo Valladares, quien ha enviudado hace un tiempo. La función de la muchacha es cuidar a Juanito, el hijo de Anselmo, convirtiéndose en la madre postiza de este, y además, fruto de su relación con Anselmo, en la madre de un futuro hijo con el hombre. Hacia el final de la película el hombre muere dejando huérfano tanto a su hijo Juanito como al bebe de Rosalba que viene en camino, debiendo la muchacha, en su condición de madre, hacerse cargo de los niños y de la hacienda. En definitiva la madre del huacho debe cargar, además de la cruz de sus niños, con su propia cruz. La madre se encuentra sola y desamparada, y sin las herramientas necesarias para romper, entre otras cosas, el círculo de pobreza, miseria, y delincuencia que rodea a su prole bastarda, y en el que han quedado establecidos los destinos de cada uno de estos huachos.

k. Muerte

Según cifras del INE, la mortalidad infantil durante el inicio de la década del 60 era de 120 niños por cada mil nacidos, y para fines de la década, logró reducirse a 80 niños muertos por cada mil nacidos. La muerte atraviesa la cinematografía, en especial aquella dedicada al niño, durante los años 60. En *Largo viaje* es el argumento central del film, con la muerte del angelito. En *Valparaíso, mi amor* adquiere rasgos similares a causa de la muerte de Marcelito, con la salvedad de que, la causa de esta defunción es mucho más desalentadora ya que, el niño muere por falta de atención médica. En *El Chacal de Nahueltoro* la muerte es la condena del asesino, quien a su vez provoca la muerte de una mujer y sus cinco hijas. En el film *Aborto* la mujer pone en riesgo su vida luego de realizarse un aborto ilegal que (sin el ánimo de entrar en debates) provoca la muerte de un futuro niño. En el documental de Hübner la madre narra sobre la muerte de su hija, y en el documental *Desnutrición infantil* se muestran las imágenes del funeral de un niño muerto a causa de la enfermedad. En el cortometraje *Angelito*, durante la escena final, la grotesca anciana que se hace cargo del niño le dice: “*me estoy trayendo suerte, ojala no te mueras como los otros*”. Por otra parte, en la película *El cuerpo y la sangre*, la muerte de la mujer desahuciada sugiere el sacrificio materno; y en el cortometraje *Yo tenía un camarada* funciona como motivación para un niño que, con una entrega sobrehumana acompaña, en solitario, hasta el cementerio a su amigo muerto.

ANÁLISIS DE LOS FILMES



Paz Errázuriz

ANALISIS LARGO VIAJE – PATRICIO KAULEN (1967)

“La historia del niño se desarrolla como central y se entrecruza con tres breves historias paralelas construidas en torno a la pareja burguesa, los jóvenes de clase media y la pareja marginada de la ley prostituta-cafiche. La suma de estas cuatro historias que ocurren simultáneamente en el tiempo, además de las constantes presencias de la paloma –que oficia de enlace-, compone para el realizador su propia expresión del ritmo de la vida santiaguina”. (Vega, p 128)

PRIMERA PARTE: ESPERANDO AL HERMANITO



Una bandurria de aves vuela libre en el cielo. Las aves, primeramente, son una metáfora que tiene que ver con las alas del bebé en el rito del angelito. Además funcionan, a través de una paloma que recorre la ciudad, como el hilo conductor de la historia, ya que se encuentran presentes a lo largo de toda la película y van, de cierto modo relacionando al niño con los diferentes personajes. Por otro lado el cielo es el lugar de destino de este mágico viaje que iniciará el bebé que muere al nacer.

Se oyen disparos y vemos caer un pájaro. Un hombre, de clase burguesa, practica el deporte de Tiro al blanco con las aves. De cierto modo, este primer mundo narrado: “esta ilusión de volar libre a través del cielo se ve diezmada ante la presencia del hombre adinerado que, con una puntería inigualable, no falla ningún disparo”.



Vemos a la mujer del tirador engañándolo con un tipo más joven de su misma clase. Este sujeto es un trabajador de la firma del hombre y el adversario de este en la competencia, lo que nos sugiere que la burguesía criolla vive en una pugna constante (en esta secuencia se evidencian tres competencias: la competencia en el tiro al blanco, la competencia por la mujer y la competencia laboral).

El amante de la mujer falla su tiro y el ave, que se salva de la muerte, vuela libre por el cielo hasta llegar a una población ubicada en pleno centro de la ciudad de Santiago, donde el niño y protagonista de este relato, es golpeado por otros muchachos de su edad.



El niño es presentado en una situación de inferioridad, lo que de inmediato nos hace verlo como un ser marginado, en este caso, la marginación es dada por el abuso que ejercen los otros niños sobre él, excusándose en el tradicional juego de La gallina ciega, que sirve como metáfora para establecer una relación de similitud entre el niño y el ave que logra escapar con vida.

El primer encuentro entre el niño y el ave ocurre cuando la paloma se posa sobre un tejado y el niño trepa una reja para verla de cerca, pero ésta se echa a volar y sigue su curso por la ciudad, al igual que el muchacho.



En ese tránsito el niño comienza a rozarse con los otros personajes de la historia. Primero vemos a un sujeto, con aspecto de tímido, entrar a un billar donde un cafiche juega a las cartas con unos mafiosos a los que les debe dinero. El pillo, en tanto, conversa con una prostituta. Volvemos a la imagen del niño, quien se pasea parsimoniosamente por los escaparates de las tiendas.



Una muchacha, de oficio peluquera, parece verle mientras se toma un café. Junto a la joven, en la mesa contigua, un hombre, oficinista y con bríos de galán, le pide fuego a una buena moza mujer. Por su parte el niño vuelve a su casa, su abuelo, con quien mantiene una estrecha relación, lo espera a la entrada del conventillo habitacional. Adentro su padre, un zapatero, trabaja y la madre, encinta, friega ropa en una artesa, y conversa con una vecina sobre el desalojo del cité a causa de que la constructora a cargo del hombre que vimos dispararle a las aves planea construir un edificio en el lugar.



El conventillo está ubicado en pleno centro de la ciudad, se evidencia en el entorno la pobreza que rodea a la familia del muchacho y a los vecinos del cité. Mientras tanto en una casa acomodada, el hijo del empresario (Tirador) se queja

con su nana por que la leche está tibia. En este momento se recalca sobre la diferencia de clases, ya que en ese mismo momento la muchacha peluquera le arregla el cabello a la mujer infiel, que alardea de sus fiestas y vestidos. En definitiva ya en estas primeras escenas notamos una marcada diferenciación de estos mundos tan desavenidos, pero a la misma vez, percibimos que van a estar en un constante roce, como en la vida (aunque algunos no quieran aceptarlo porque, por mucho que los burgueses se alejen de las zonas de los pobres, estos se encuentran a la vuelta de la esquina).

De vuelta en el cité, por la noche, el niño duerme en una cama junto a sus padres. La mujer tiene contracciones, por lo que el padre le ordena a su hijo cambiarse a la cama de su abuelo. Es una casa pobre, duermen todos en una misma habitación. Sobre el tejado, un gato custodiado por la luna, ahuyenta a una paloma que reposaba sobre la cornisa.



Ya en esta primera secuencia, la mayoría de los personajes han sido presentados en los primeros quince minutos de película, y de aquello podemos sacar en limpio las clases sociales que se encuentran presentes. En este sentido podemos reconocer cinco grupos:

- La familia acomodada del tirador (Burguesía y punta de la pirámide)
- El joven amante que busca escalar en el mundo de los negocios (Burgués pero aún por debajo del primer eslabón).
- La clase trabajadora (clase media: peluquera, oficinista).
- El mundo de la ilegalidad y el hampa: Los mafiosos, el pillo, el cafiche y la prostituta (más adelante aparecerán los marginados delincuentes de poca monta quienes se encuentran en lo más bajo de la pirámide).
- La familia humilde trabajadora y pobre, que va a ser despojada del cité.

Al día siguiente la mujer da a luz a un niño. En paralelo, el muchacho libera a un ave apedreada por unos muchachos. Los chicos de la población juegan el mismo juego de los adultos burgueses, con sus propias herramientas. A pesar de las diferencias sociales, hay actitudes (deplorables) que reaparecen en todos los seres humanos, sin embargo, la diferencia radical de ambas situaciones, no es

que se trate de pobres o ricos, sino que se trata de adultos y niños que se divierten del mismo modo.



El niño, el héroe en este caso, huye con la paloma en sus manos hasta su casa, se potencia su relación con el ave. Su abuelo lo espera afuera y le da la noticia del nacimiento de su hermano. El niño se pone muy contento. La espera acabó. Sin embargo, la felicidad se desmorona, cuando se enteran que el niño no era un recién nacido, sino un angelito (calificativo que se da a los bebés muertos, debido a la creencia popular de asegura que el pecado no los alcanzó a tocar).



En esta primera secuencia del filme percibimos por un lado las ansias que tiene el niño protagonista por la pronta llegada de un hermano, entendemos que existe un rechazo hacia él por parte de los otros muchachos de su edad y por ende comprendemos la necesidad que tiene de tener un compañero, de ese modo quizá no sentirse tan solo en su natural marginalidad. Por otra parte recalca la unión familiar de esta familia pobre, <<Lo podemos apreciar en la escena en que la madre tiene contracciones, esa cercanía a causa del hacinamiento, aunque parece detestable, genera un inmenso apego>>, por sobre el comportamiento y calidad humana de las otras clases sociales.

“Creemos que esta idealización de los comportamientos chilenos y sus simbolismos impulsó a Cesare Zavattini, el célebre argumentista del neorrealismo italiano y presidente del jurado del Festival de Karlovy Vary 1968, a definir “Largo Viaje” como película perteneciente a un “neorrealismo poético”. (Vega, p 129)

SEGUNDA PARTE: EL RITO DEL ANGELITO



“Ya se va para los cielos ese querido angelito a rogar por sus abuelos, por sus padres y hermanitos. Cuando se muere la carne, el alma busca su sitio adentro de una amapola o dentro de un pajarito”. (Violeta Parra. *Últimas composiciones*. Rin del Angelito, 1966)

Según este canto de Violeta Parra, se puede comprobar que el realizador sugiere que el alma de aquel niño [angelito], se habría posado sobre el ave. Hecho que justifica la relación entre el niño y la paloma a lo largo del filme.

El rito del angelito es una tradición del campo chileno: “Si un recién nacido muere, se convertía en ángel, pues no conoce del pecado y su alma podía ascender al cielo. El rito se celebra colocando al bebé sentado en un altar, vestido de blanco y con alitas en su espalda. Y dado que su muerte era considerada una bendición, se la celebraba con cánticos, tonadas y cuecas, además de tragos y bailes en honor al hecho glorioso. Víctor Jara titula: *Despedimento del angelito* una canción de su álbum de 1967. Diez años antes, Violeta Parra titulaba: *Versos para la niña muerta* (en memoria de su hija), una canción del disco *Canto y guitarra*.

Para Gabriel Salazar, el rito de velorio del angelito en pleno siglo XIX, en que el proletariado estaba condenado a la más profunda miseria, respondía a un alivio tanto para los padres, como para el mismo niño, ya que de otra manera, habría tenido que sufrir los golpes de una miserable y marginada existencia.

“De más valía era un niño muerto y en el Reino de los Cielos que vivo, hambriento y estorbándolos [a sus padres] en este valle de lágrimas”. (Salazar, 2006)

En ese momento se evidencian, aún más, las precarias condiciones del hogar. Unas ancianas, las conocidas lloronas de los velorios, no cesan de rezar. Notamos la pena del niño y sus familiares.



El niño no aguanta la angustia y lo vemos llorar por primera vez. Resignado y triste porque ya no tendrá un hermanito, y seguirá estando solo. Se consuela con su abuelo, y le pide explicaciones por lo sucedido. Este le responde que su hermano tenía que irse para el cielo porque era un “angelito”. Y ante la pregunta de cómo. Él le responde que para eso tiene sus “alitas”. (Motivo por el cual, más adelante, el niño iniciará el viaje) La ingenuidad del niño se convierte también en su consuelo pues, de cierto modo, la idea de que su hermano fuese un ángel, lo confortaba.



De pronto cesan los rezos y unos cantores comienzan a cantar una tonada. Vemos por primera vez al angelito. La canción dice: *“Las alas al angelito al cielo lo han de llevar...allá volando”*



Entre tanto, la vida nocturna santiaguina continúa y el oficinista busca una mujer con quien satisfacer sus necesidades sexuales y se detiene frente a la prostituta, pero la desestima por el alto precio que esta le sugiere. A continuación vemos a una pandilla desadaptados y marginados muchachos (los últimos personajes de la pirámide en ser presentados), liderados por un joven con una sola pierna. (Que nos recuerda, de cierta forma, a la pandilla del Jaibo en el film “Los Olvidados” (1950) de Buñuel).

Mientras, en la casa acomodada, la mujer no puede dormir, quizá por el remordimiento. Se levanta en camisola a beber un vaso de agua. Se queda

mirando a través de la ventana y oye el bullicio proveniente del conventillo. Según palabras del propio Patricio Kaulen, un hecho similar lo motivó a filmar *Largo Viaje*.

“Fue una noche, cuenta él, una de esas noches contaminadas con esa tristeza sin esperanza que es la tristeza de los pobres, cuando frente a su casa vio velar el “angelito”. Allí surgió el anhelo de estampar en film un mundo que vive en los márgenes del acontecer cotidiano del ciudadano común, del hombre y la mujer que se enfrascan día a día en la rutina cotidiana, viviendo sin mirar”. (Mariano Silva, Revista Ecran, 1967, n° 1906)

Nos damos cuenta que los personajes se desenvuelven en un mismo sector de la ciudad, pese a las ya marcadas diferencias económicas. Se oyen las cuecas de los cantores, mientras la mujer observa de donde proviene el jolgorio y luego mira a su marido con resignación y angustia. Vemos, a trasluz, hipocresía y cinismo impregnados debajo de su camisa de dormir.

Mientras tanto al interior de la casa donde se realiza el rito, los cantores populares cantan una armoniosa cueca: “*Pobrecita la guagüita que del catre se cayó...*”. El velorio se ha convertido en una fiesta. Todos bailan y beben al ritmo de la cueca. El niño duerme insensible. El hombre se cae de borracho. La mujer también trata de dormir. El velorio, el rito del angelito, como lo demanda la tradición, termina en medio de una verbena de borrachos.



“Este hecho es importante, porque tuerce la dirección de la acción e impregna a la película –de ese momento en adelante– de una concreción más brutal y más ajustada a las presiones de la realidad que a las fantasiosas intenciones del guion. A partir de la muerte, la historia se desarrollando con más agilidad”. (Vega, p 129)

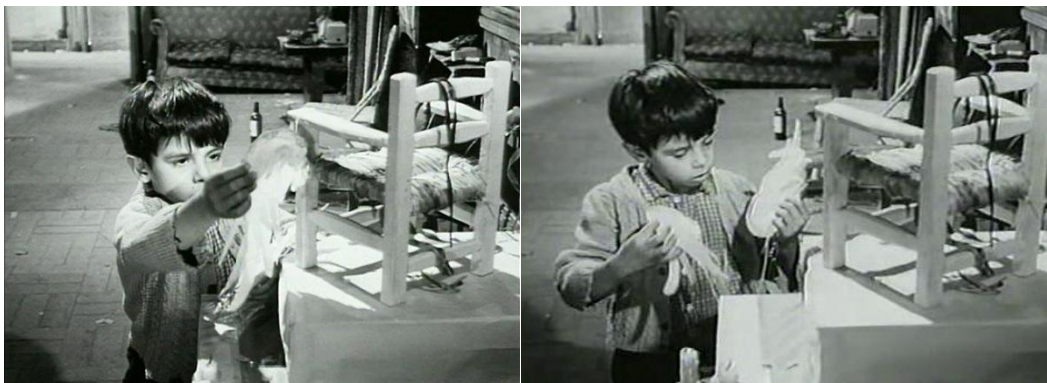
En esta segunda secuencia se incluyen la muerte del niño y el velorio. Es la secuencia mejor trabajada del filme y también la más compleja, por un lado frente a la elocuencia del hecho mismo, por otro, al valor de la imagen que posee el velorio de un bebé, que sin duda alguna es lo más potente del filme, y por otra parte, por el cuidado con que el realizador registra el suceso. El anhelo del niño no se cumple, su hermano ha nacido muerto, sin embargo –no hay que estar tristes, porque es mejor que el niño vaya al cielo, a que se quede en la tierra, viviendo en la pobreza.

TERCERA PARTE: EL VIAJE

Al otro día, el hombre clava la tapa del cajón de su angelito. Pinta una cruz en el frente y se coloca el improvisado ataúd debajo del brazo. Lo lleva al cementerio, seguramente a la fosa común. Dudo que le alcance para otra cosa. Toma la micro Ovalle-Negrete aunque no sin ser rechazado por el bulto que carga. También viajan allí, la prostituta y el cafiche, este último se queja de que no tiene como pagar su deuda, mientras una anciana mujer le ofrece el asiento al hombre que acarrea el ataúd de su bebé y se persigna.



El niño entra a su casa cargando una paloma, siguen siendo las aves el hilo conductor de la historia y una poderosa metáfora que relaciona al niño con su hermanito. El muchacho se da cuenta que el bebé no se ha llevado las alitas. Por ende, al sacar sus propias deducciones, por supuesto, erróneas e ingenuas, piensa que sin ellas el su hermano nacido muerto no podrá irse al cielo.



Se lo dice a su abuelo, pero este no le toma mayor asunto, debido a la tensión que provoca entre los vecinos del cité, la noticia del inminente desalojo, así que el muchacho opta, por sí mismo, recorrer la ciudad y llevarle las alas a su hermanito.

Corría entonces el año 1966, segundo año del mandato presidencial de Eduardo Frei Montalva en el país. Un año antes se había creado el MINVU (Ministerio de viviendas y urbanismo) con el fin de mejorar la situación habitacional y controlar el exceso de población que se había trasladado del campo a la ciudad. El fin era mejorar la calidad de vida de las personas que vivían hacinados en cités

y conventillos (como se muestra en el filme de Kaulen), y de esta forma poder erradicar del centro de la ciudad los focos de pobreza y marginalidad, trasladando a esa gente a casas económicas (130.000 en el período de Frei) construidas en los sectores más periféricos de la ciudad. (Fuente: Historia de Chile)

El papá es obligado a bajar de la micro ante la subida del inspector (no podía viajar cargando un cadáver pues aquello no estaba permitido por la ley del transporte), por lo que se ve obligado a caminar todavía un largo trecho hasta el cementerio. El realizador realiza un recorrido documental a través de populares calles de Santiago: Calle Bandera, Plaza de Armas, la Vega Central. Se detiene, cansado, en una esquina de Av. La paz cuando divisamos, de modo comparativo, un imponente cortejo fúnebre. Un carretero le ofrece llevarlo. Volvemos a apreciar, marcadamente, las diferencias de clases. Finalmente el padre recorre el Cementerio General con el cajón de su hijo a cuestas. “La muerte se convierte en una de las principales líneas argumentales del relato”.

El niño inicia su viaje deambulando por las calles con las alas de su hermano a cuestas. Entonces comienza un devenir por los recovecos de Santiago. Su primer encuentro se produce con el “Pillo” a quien lo escucha intervenir en un discurso de cristianos hablando de conocer “el camino al cielo”. Aquello le da vueltas en la cabeza al niño, y dada, su ingenuidad, se acerca al hombre a pedirle ayuda para llegar al cielo y devolverle las alas a su hermano. El Pillo lo corretea, pero luego decide sacarle partido y se hace pasar por ciego y manda al muchacho a que pida limosnas para él.



En esta secuencia comprendemos el abuso de los adultos con los menores. Es muy común ver incluso en nuestros días a niños que piden limosnas para los adultos, siendo aquel, una realidad que, desgraciadamente, aún forma parte de nuestra condición social.

En tanto, dos niños, de desconocida procedencia, elevan un volantín. Se vuelve a poner énfasis en los ritos y costumbres populares, y también en el imaginario del cielo. Mientras, el empresario revisa unos planos del edificio que va a ser construido en el lugar del asentamiento marginal. El amante de su mujer

llega hasta su oficina. Ambos hablan de negocios, pero el empresario sospecha algo, es suspicaz. Junto con un negocio que se debe cerrar, le da la noticia de que tendrá que irse a Canadá. Todo sea por la firma agrega. Sin embargo, aquello no es, sino una excusa para poder seguir aparentando y convencerse él mismo de que si el amante de su mujer se encuentra lejos ya no habrá “engaño” y la gente no tendrá de qué hablar.

Mientras el niño pide limosnas a los transeúntes aparecen los carabineros por lo que el falso ciego se escapa sigilosamente, dejando al muchacho a su suerte. Por su parte, los niños, a quienes se les había ido cortado el volantín se lamentan que este se les haya roto. De pronto ven que el muchacho carga unas alitas de papel y corren a quitárselas con la excusa de arreglar su volantín.

El niño, siempre temeroso, huye para que no se las quiten. Entra a una iglesia y esconde las alas debajo del agua bendita. Sin embargo, cuando este sale, una señora las recoge y las guarda dentro de su bolso. El niño no quiere perder las alas de su hermanito y las deja en un supuesto lugar seguro, sin embargo, como lo muestra Kaulen, la gente (aunque sean unas míseras alas de papel) también puede hurtar dentro de las iglesias.

El niño persigue a la señora que se llevó las alas. De pronto se ve en medio de una masa que se hallaba protestando (eran tiempos de sindicalismo y efervescencia social) y pierde de vista a la mujer. Sigue buscando a la mujer. Lo vemos perdido en medio de la ciudad. Y en este particular sentido, solo.

El siguiente es un plano cenital del niño en medio de una calle de gentes que van y vienen. Ese plano amplio denota extravío y soledad.



Finalmente da con la mujer que se había llevado sus alas y se las arrebató. Pero la mujer, olvidando el sentido de no-pertenencia, grita que alguien le robó y el niño sale corriendo, desesperadamente, sin atreverse a decirle a esa gente que lo persigue que solo estaba recobrando las alas de su hermano. Para escapara se introduce en un ascensor y sube hasta una azotea repleta de palomas. Es la

segunda vez que vemos llorar al niño. Antes se lo ve llorando en el velorio de su hermano. En tanto, se muestran las imágenes de un resumen deportivo y escuchamos el relato, al parecer, del locutor Javier Miranda proveniente de un televisor de una fuente de soda en donde se encuentra el oficinista, esta vez bebiendo junto a dos amigos.

El niño continuaba su itinerario por la calles cuando el “Amante” de la “mujer burguesa” lo pasa a llevar y le pisa las alas de su hermano. El muchacho, visiblemente angustiado, se enoja con el adulto, quien para calmar la situación le arroja una moneda para que se compre un helado y se marcha. El tipo cree que con una simple monedita soluciona los problemas de un niño que en esos instantes, era considerado un muchacho sin hogar. La peluquera, que iba de regreso a casa, se acerca a consolar al niño. Le compra algo de comer, y mientras la muchacha se dirige a hablar con un carabinero, la prostituta, posiblemente por temor a lo que el carabinero fuese a hacer con el vago, lo toma de la mano y lo aleja del lugar. Cae la noche sobre las cabezas de los capitalinos, y en esos pequeños gestos de apeo, nos damos cuenta que son dos mujeres, muy distintas, las almas más caritativas del filme.

En la plaza de armas, la prostituta ofrece sus servicios sexuales a un posible cliente. Sin embargo, su transacción se ve arruinada al intervenir el niño en el lugar, por lo que la resignada prostituta ve por perdido el día de trabajo y se va a su cuarto de hotel de medio pelo con el niño. Ascanio Cavallo y Carolina Díaz, en el capítulo cinco de su libro “Explotados y Benditos”, citan esta situación a través del diálogo que profiere el cliente de la mujer.

Cliente: “Pa la otra vez deja al HUACHO en la casa.- ¡El colmo de la inmoralidad!”



Esta escena es una de las más significativas del filme puesto que, el hombre, explícitamente, trata de “huacho” al niño. Y al verlo junto a la prostituta da por sentado que el muchacho es hijo de la mujer, y que, por supuesto, no tiene un padre. Se produce una dicotomía moral en la que el hombre, un viejo

acostumbrado a pagar por servicios sexuales, hecho que no le resulta inmoral sino todo lo contrario (no por nada la prostitución es considerada la profesión más antigua del mundo), sin embargo, lo que no concibe bajo ningún punto de vista es que la mujer traiga al huacho consigo.

Mientras tanto en un cine cerca del lugar (Plaza de Armas de Santiago), la mujer le pide explicaciones a su amante por su eventual partida. El hombre trata de hacerle ver que se trata de su trabajo y se precia en su anhelo de seguir escalando en la pirámide y por otro lado, la mujer no entiende que ha sido descubierta por su marido, y que la única forma que tiene para estar con su amante es separándose, sin embargo el estatus y las apariencias se lo impedirán, por ende se frustra al no poder estar con su supuesto verdadero amor.

La prostituta vuelve a casa con el muchacho, resignada a no poder trabajar y con el ánimo de darle al muchacho un techo donde este pueda pasar la noche. Afuera del hotel, la pandilla de marginados, lamenta su mala suerte y planean un asalto a una botillería. Solo les hace falta un muchacho que quepa por un agujero para entrar en esta. Y al ver pasar al niño con la prostituta piensan que este podría ser el idóneo. Desde la ventana del hotel vemos, por enésima vez, una paloma. Mientras tanto, en un antro santiaguino, el “Pillo” trata de engatusar a la gente. El cafiche en tanto, agobiado por la deuda, manda a su compañero a sacarle toda la plata a la prostituta. El “Pillo” llega hasta el cuarto de la prostituta y obliga a la mujer a que le de todo lo que tenga. La mujer alega que no tiene “ni un cobre” (expresión usada para referirse a la falta de dinero) y se genera un forcejeo en el que el niño, otra vez presa del miedo, aprovecha de escapar. El niño corre calle abajo, sin darse cuenta del peligro que lo aguarda, y es alcanzado por los marginados. Estos, lo obligan a que se meta a la botillería para que les abra la puerta. El niño accede en contra de su voluntad y sin tener otra escapatoria posible, y se une al grupo de ladrones de poca monta liderados por el cojo. Una vez abierto el local, la pandilla roba una docena de licores, mientras que el niño obtiene su premio y coge unas galletas, en lo que será su íntimo acto delictual.



Los muchachos enfilan hacia el Mapocho. Allí, debajo de un puente, comienza la fiesta. De la nada aparecen unas muchachas. Santiago nocturno se muestra de la más manera hostil. El cojo besa a una de las muchachas tocándole los senos. El niño duerme en un tarro de gasolina, mientras llegan al lugar, sin ser invitados, unos hombres mayores. Comienzan a pelear y en medio de la trifulca el niño se despierta y huye del lugar. Uno de los hombres trata de abusar de la muchacha del Cojo, por lo que este termina apuñalándolo. En ese momento aparece la policía.



Mientras que el niño se refugia en la Pérgola de las Flores, y en uno de los locales se acuesta a dormir, un ave lo resguarda desde el tejado. Por otra parte, los carabineros se llevan detenidos a la pandilla de marginales. Amanece en Santiago. Se reitera la presencia del ave como metáfora del ángel guardián del niño. El muchacho, por la mañana, despierta y comienza a recorrer el sitio, sin darse cuenta de que ha olvidado las alas de su hermano en el lugar donde dormía. El muchacho recorre la Vega Central. Una mujer le obsequia una manzana., mientras el empresario compra unas aves, seguramente para utilizar como blanco y poder practicar su tan célebre deporte.



El niño se percata de que le faltan las alas y corre a buscarlas, pero ya no están en el sitio donde hubo pernoctado. Vemos que una mujer las barre junto con restos de flores, justo cuando el niño pasa por el lado de ellas. El muchacho, resignado y muy triste, camina hacia las afueras de la pérgola. Vemos un plano cenital del niño. Quizá es uno de los planos más significativos de esta secuencia del filme. El niño está solo, no tiene a quien acudir y se lo presenta como un ser

marginado de la sociedad, abandonado a su propia suerte, huacho, como muchos otros niños, perdido en medio de una ciudad que se muestra desoladora.



De pronto divisa las alas en un camión cargado de basura (restos de flores, hojas, coronas, etc). El camión avanza ligero y el niño corre, desesperado, tras de él por la calle Avenida La Paz rumbo al Cementerio General. Vemos una última imagen, de un plano general, del camión alejarse por la avenida, con el niño corriendo detrás, y al fondo la entrada al cementerio.



El filme se cierra con esta imagen. El niño se dirige hacia el cementerio, lugar donde yacen los restos de su hermanito, el viaje acaba en un lugar físico, y no en el cielo, como él piensa. Pero si la muerte, incluso para los adultos es difícil de entender, más aún lo es para un niño.

En esta última parte del filme, en el que se narra el recorrido del niño a través de Santiago (viaje como tal), para llevarle las alas a su hermanito, se ahonda en un proceso de madurez y de lealtad sobrecogedora. La simple idea de qué su hermano no pueda volar al cielo por haber olvidado sus alitas, radicaliza a un temeroso niño, y lo lleva a entramarse con un mundo caótico y distante que es el Santiago Subdesarrollado de los años 60: que lo obliga, entre otras cosas, a pedir limosnas y a robar. Por otra parte, nos encontramos con ciertos símbolos y estereotipos que describen a la sociedad chilena de la época, a través de las vivencias y dramas morales que persiguen tanto a burgueses, oficinistas, prostitutas y ladrones. Sin embargo aquello, pasa de ser no más que una anécdota por lo que ni siquiera amerita la resolución de los problemas de los

personajes. Lo que importa es el niño y su viaje (todo viaje es un aprendizaje, una maduración), y de como este, adopta firmemente esta nueva condición, como la afronta y como la sobrelleva. Me refiero a su condición de huacho, no como niño pobre que es golpeado por sus pares, sino la del niño que inicia un recorrido a través de las calles y que para sobrevivir en ese mundo tan hostil, incluso es capaz de delinquir. Pero pese a todo eso, a no lograr su objetivo (llevar las alas a su hermano), no sucumbe, y con una probidad desmesurada, al final de la película, corre tras el camión que lleva las alas de su hermano hacia el cementerio, lugar físico donde, precisamente, descansan los restos del recién nacido.

“Largo Viaje se cierra con un plano casi abstracto. Se abandona explícitamente la realidad y se intenta lograr que la imagen signifique por sí sola, creando un símbolo con los sentimientos del niño que con una lealtad sobrehumana, no cede ante la posibilidad de ayudar a su hermano muerto”. (Vega, p 132)

ANÁLISIS DEL NIÑO EN EL FILME

Desde un comienzo del filme el niño es mostrado en una situación de inferioridad que lo relega del resto de los muchachos. Demuestra un estado de ingenuidad y pureza que debiese ser característico de un niño de su edad que ha tenido una buena formación moral. Disfruta de cosas simples, como acercarse a una paloma que se posa sobre un tejado o pasearse por la ciudad mirando los escaparates. Desea con toda vehemencia la llegada de un hermano menor con quien poder compartir sus andanzas. A partir de la segunda parte del filme, se lo muestra dubitativo y triste, por un lado no entiende por qué su hermanito tuvo que morir, y por otro comienza a plantearse un mundo maravilloso a través de sus alitas de papel. En la tercera parte, encontramos a un muchacho, aunque ingenuo, decidido a enfrentarse con impresionante lealtad, a desafiar una ciudad hostil con tal de devolverle las alas a su hermano, que en ese momento se vuelve para él, un ser mítico personificado [para el espectador] en la paloma que resguarda el viaje del muchacho. Por otra parte, el viaje no es un viaje físico tan largo (alrededor de 5 o 6 kms desde el cité hasta el cementerio), pero sí, se trata de un viaje espiritual, pues todo viaje, y este no es la excepción, conlleva a una maduración personal, en este caso, tanto para el niño, que sin entender nada sobre la muerte termina su viaje en el preciso lugar donde descansarán los restos de su hermanito, como para el espectador, que a través de la evolución y madurez del niño, se emociona, primero ante el rito, y luego ante la sobrecogedora lealtad de un muchacho de 7 años que tras dar un salto a ciegas, se lanza al difícil mundo con tal de llevar a cabo esa moción que considera correcta. Para finalizar el análisis del filme es preciso responder algunas interrogantes:

a. Significado de las aves dentro del relato y su relación con el Niño

Las aves, como dije anteriormente, cumplen, primero que todo, la función de concatenar el relato del filme, y segundo, y más importante aún, establecer una relación entre el niño y su hermano, a partir de una bella metáfora que señala que, a pesar de la muerte, un angelito es capaz de posar su alma sobre un pajarillo y convertirse en un ángel guardián, como es el caso de la paloma que cula al niño durante todo el viaje. Las aves también connotan un viaje triple, el propio, el del niño y el del angelito. Y sugieren además la idea cristiana del cielo como lugar después de la muerte.

b. Relación del Niño con las diferentes Clases Sociales

Burguesía

La clase burguesa interactúa directa e indirectamente con el muchacho. Sin embargo, en todos sus acercamientos se muestra indiferente a todas sus problemáticas, en especial, las de la pobreza. Primero, el empresario asesina las aves que son el símbolo espiritual del angelito, por deporte. Segundo, es el mismo empresario quien desalojará los terrenos ocupados por la familia del niño para construir un edificio en su lugar. Tercero, la señora que sale de la iglesia lo tacha de ladrón, y cuarto, el rival del empresario pisotea las alas del niño, y sin importarle aquello, resuelve que otorgarle –una moneda para que se compre un helado –es la mejor solución posible para que un pobre niño de la calle no moleste.

Clase Media

La clase media se muestra bajo dos perspectivas, la del hombre oficinista y la de la mujer peluquera, quienes avizoran situaciones de insatisfacción y soledad. El sujeto no tiene mayor relevancia en el viaje del niño, no así la mujer que, incluso trata de protegerlo y le da de comer en el momento en que lo encuentra más desprotegido. El muchacho, a su vez, se limita solo a dejarse llevar, como lo hace con toda la gente que se cruza en su camino.

Hampa

El mundillo del hampa y los delincuentillos de poca monta, está delimitado, esencialmente, hacia pillos y tahúres involucrados en negocios con mafiosos, y a mujeres que ejercen la prostitución. En este mundo, el niño tiene su primer encuentro con el “Pillo”, sujeto que decía conocer la ruta al cielo, y el muchacho, como a lo largo de todo el relato, a causa de su ingenuidad, se ve sometido a los intereses de un timador profesional de las calles, que lo obliga a pedir limosnas para su beneficio, como muchos adultos aún hoy en día lo hacen. Un segundo encuentro surge en las faldas de la prostituta quien a diferencia del primer hombre, que se beneficia del muchacho, la mujer no obtiene ninguna gracia de este, sino todo lo contrario, la perjudica con su clientela, que no concibe algo más inmoral que una prostituta salga a trabajar con su huacho. Se puede decir que esta mujer, al igual que la peluquera, son los personajes más nobles de la ciudad. El motivo, quizá uno solo, el hecho de ser mujer, y cargar en su afanoso instinto, el yugo de ser madre. Su encuentro con la prostituta trasciende más allá, debido a que es ella quien le otorga la condición de niño huacho.

Pandilla de marginados

Se encuentran en lo más hondo de la escala social. Son delincuentes oportunistas y desadaptados que la misma sociedad engendra, en su afán por buscar la salida a problemas como el subdesarrollo. Esta pandilla de delincuentes marginales y vagos, si bien no buscan hacerle daño al protagonista, al igual que el "Pillo", lo utilizan para su beneficio, y pese a que el muchacho les teme y prefiere huir, se confabula con ellos y coopera en la acción delictual del robo de una botillería, y posteriormente busca junto a ellos un lugar donde pernoctar, hasta que huye del sitio, tras la intervención de la policía en la riña que deja a un hombre apuñalado.

c. Importancia del Rito

Para el niño, el rito del angelito se convierte en algo mitológico. La ingenuidad que lo lleva a creer que su hermanito volará al cielo con sus alitas de papel concibe la idea de su viaje como tal, y plantea una profunda relación entre ambos hermanos, pues el viaje físico del niño, con toda la dificultad que conlleva, adquiere tintes de maravilloso a través del viaje, más bien el ascenso a los cielos, del bebé. El niño desconoce el rito, es la primera vez que se enfrenta a él. Se asume que esta tradición, tan fuertemente arraigada al campo chileno, recientemente se había trasladado al conventillo de la ciudad capital, por ello todo el hecho es nuevo y enigmático. Lo más importante del rito es la justificación del viaje del niño, pues de no ser por la celebración del angelito, el muchacho no habría recorrido la ciudad, con obstinada vehemencia, con el afán de devolverle las alas olvidadas a su hermano, para que este pudiese volar hasta el cielo. Es también el rito, una evidencia de la condición de huacho del niño. Puesto que se trata de una tradición con raigambre campesina, en la que se celebra la muerte de un niño como un hecho glorioso, para no tener que justificar el deseo de preferir muerto al recién nacido y no tener que lidiar con él en medio de tanta miseria (cf. Salazar, 1990).

d. Significado del Viaje

El viaje, primeramente, es la no aceptación de la muerte como un hecho natural y físico, sino como la certeza de un ritual divino que va más allá de la vida. El viaje otorga tintes de héroe al muchacho quien, con una sobrehumana convicción no sesga en llevar a cabo su objetivo y ayudar a su hermano en el viaje que este también está iniciando. Es también un crecimiento espiritual para el niño que, debe seguir adelante a pesar de la adversidad. Es un doble-viaje, en paralelo, de dos hermanos. El primero, el protagonista, que recorre (con dudas) aproximadamente seis o siete kilómetros de la ciudad para devolverle las alas al

angelito, mientras que el segundo, a la vez que protege a su hermano mayor, personificado en ave, emprende el viaje hacia el cielo, lugar al cual pertenece por no haber sido contaminado por el hombre. Por otra parte, el viaje es un segundo rasgo definitorio del huacho. Convierte al niño en un huacho circunstancial, más allá del hecho de ser pobre y un marginado social, sino por el hecho de enfrentarse al mundo a solas, bajo sus propios pretextos y con sus propias armas, sin el protectorado de una madre, y mucho menos de un padre. En definitiva, el viaje resulta ser el motor de búsqueda.

e. La Familia del Niño

El Padre

El padre no se relaciona mayormente con su hijo. Se muestra distante, incluso a veces un tanto severo. Ello se evidencia a través del escaso diálogo que tiene con el niño. Por ejemplo, en la primera escena en que aparece la familia del niño es la persona que mantiene mayor distancia con el muchacho, y solo se ocupa de su trabajo como zapatero, no prestando mayor atención a lo que hubo de suceder en la calle con su hijo (golpeado por otros muchachos). En la escena en que la madre tiene contracciones, le pide, de no muy buena forma, que se cambie a la cama de su abuelo para darle más espacio a su mujer. Solo en la escena en que nace el bebé, se lo ve dichoso abrazando a su hijo, sin embargo al ser notificado del fallecimiento, parece tomar mayor distancia. Durante el ritual se mantiene erguido recibiendo las condolencias de los vecinos, pero después de beber el primer trago, se comporta como un sujeto al que parece no importarle nada. De hecho, en ningún momento del rito se acerca a la mujer, y mucho menos a su hijo. Termina durmiendo en el suelo completamente borracho. Al día siguiente debe emprender su propio viaje y partir con el bebé, en un pequeño cajón de madera claveteado por él mismo, al cementerio general. Su descuido (no enterrar al niño con las alitas puestas) provocará el viaje de su hijo, ya que ante tamaño problema para su hermano, el niño emprenderá una leal empresa con el fin de ayudarlo. Por último, el padre le aporta un tercer rasgo de niño huacho, si se le considera como un peón inquilino (cf. Salazar, 1990). En resumidas cuentas, el tipo de relación que mantiene con el muchacho, es siempre lejana y denota, más bien, ausencia.

La Madre

La madre es principalmente una mujer de esfuerzo. Se la ve por primera vez, a punto de dar a luz, fregando ropa en una artesa. Está pendiente de los conflictos del cité (desalojo), y aunque muestra cierto grado de severidad hacia el

niño, aquello parece ser tan solo por la presión del embarazo. Da a luz, dificultosamente, a un niño muerto, y pese a lo débil que se encuentra, se pone de pie para celebrar el hecho glorioso y despedir, como la tradición lo manda, a su angelito. Durante el rito muestra entereza y da consuelo, en su regazo, a su hijo. Su presencia otorga un cuarto rasgo a la formación de identidad del niño huacho, ello a causa de lo que Montecino indica como “apego hacia lo materno”. Dicha moción se potencia durante el transcurso del viaje al observar como se relaciona con las mujeres que se cruza (peluquera, prostituta, feriante), a diferencia de cómo se comporta con los hombres, evidenciándose un inmediato apego hacia el género femenino, que según Montecino representa la figura materna.

El Abuelo

El abuelo es quien mayor apego tiene hacia el niño, ello se demuestra desde un principio, cuando el niño es consolado por el anciano luego de ser golpeado por otros muchachos. La relación se potencia durante las contracciones de la mujer, cuando el niño duerme con el viejo. Y por último es él quien consuela con sus palabras al muchacho durante el rito, y otorga tintes de mitológico al ritual del angelito, aclarándole al niño que con las alitas que tenía en su espalda su hermanito se iba a ir al cielo. Estas palabras del anciano tienen asidero en el niño, que al recordar las palabras de su abuelo y ver las alas tiradas, decide emprender su viaje, a solas, porque nadie le prestaba mayor atención, a causa del inminente desalojo del cité.

f. Relación del niño con sus parias

Desde un principio del filme, el niño se ve disminuido a causa de la presencia de los otros niños que abusan de él, zarandeándolo y golpeándolo mientras juegan a la “gallina ciega”. Por otra parte, sus ansias por la llegada de un hermanito, denotan la distancia que mantiene con sus parias. No entabla mayores relaciones con los otros menores, todo lo contrario, les declara la guerra cuando rescata a la paloma del apedreamiento. Luego huye de los muchachos que quieren arrebatarse las alitas para parchar un volantín. Paradójicamente, con quienes mejor se relaciona es con la pandilla de desadaptados, cooperando con ellos en el asalto de una botillería. Podríamos considerar esta relación que establece con los marginados, como otro rasgo de su condición de niño huacho pues, en su mayoría, estos sujetos excluidos son también huachos, que se han unido para conformar una nueva sociedad constituida por el guachaje. (cf. Salazar, 1990)

g. La Sistematización del niño

El niño vive junto a sus padres y su abuelo en un cité de la ciudad de Santiago prontamente a ser desalojado para su demolición. Pertenece al quintil más bajo de la población. No asiste a la escuela, y todo indica que no ha recibido ningún tipo de formación eclesiástica, ya que su mayor acercamiento a la religión ha sido la celebración pagana del angelito. Se pasea por la ciudad mirando los escaparates. Le gustan las aves. Es ingenuo e iluso. No se lleva bien con los otros muchachos. Espera ansioso la llegada de su hermano. No desconfía de la gente mayor, y cree todo lo que le dicen. Parece vivir en un mundo aparte, en una dimensión propia, donde todo lo que cabe en su imaginación es posible de ser llevado a cabo. El niño es un héroe, con rasgos de antihéroe. Y sin embargo, su figura descartable nos otorga el mayor rasgo de entrega visto alguna vez en un filme. Su enorme nobleza e ingenuidad, hasta entonces no contaminada, abre una esperanza para concebir una nueva sociedad, pero claro, según la impronta otorgada por el humanismo cristiano, desde donde resurge la problemática de la pobreza, pero ante ella, se interpone la dignidad del pobre.

h. Rasgos folclóricos del filme

En el comienzo del filme los niños juegan el viejo juego de la “gallina ciega”, el que consiste en vendar los ojos de un niño, darle unas cuantas vueltas y soltarlo para que este atrape a otros niños. Más adelante, los muchachos capturan una paloma con una trampa casera y la amarran de una pata a una estaca, para desde un par de metros hacerle puntería con una honda. Durante el rito podemos apreciar a unas ancianas, conocidas como las “lloronas”, que eran las encargadas de los rezos y los llantos durante los velorios. Un cantor de tonadas despide al angelito, y luego un grupo de cueca ameniza la celebración. Se bebe vino a destajo y se baila. Al día siguiente el padre clavetea el improvisado cajón de madera donde descansará el angelito, y parte rumbo al cementerio. Sube a la locomoción colectiva. Se describen lugares típicos de la ciudad de Santiago, como la Vega Central (mercado de frutas y verduras), el río Mapocho, la Plaza de Armas, la pérgola de las flores y la avenida la paz. Se muestra la vida del cité santiaguino. El niño se topa con un “pillo” que las hace de falso ciego, timador y orador de la iglesia. Se oye un noticiario deportivo mientras unos amigos beben en una fuente de soda, el niño come un “completo” y una pareja de amantes se dan cita en un cine capitalino.

Son todos estos, aspectos y situaciones que podemos considerar parte del folclore nacional, rasgos propios de nuestra idiosincrasia de la época. Y podemos comprobar hoy en día, que muchas de esas cosas no han cambiado.

i. ¿Por qué Huacho?

- Por ser pobre y vivir en un cité en vías de desalojo
- Por ser un niño cuyo desarrollo no es una preocupación sociológica
- Por ser hijo de un peón (inquilino)
- Por su apego a la figura materna
- Por la carencia circunstancial de ambos padres durante el viaje
- Por ser parte de la tradición campestre del rito del angelito

ANÁLISIS VALPARAISO MI AMOR – ALDO FRANCIA (1969)

“El primer dato para mi largometraje lo obtuve de un carabinero que me hizo auto-stop camino a Santiago. Y como el viaje invita a hablar, me contó que días atrás le había tocado intervenir en un caso de robo de vacunos, que eran descuartizados en el campo y llevados a la ciudad para su venta. Habían descubierto restos de una vaca colgando de un árbol y que habían montado guardia toda la noche en espera de los cuatreros. Al amanecer, aparecieron un hombre y dos niños chicos. Los habían apresado y mientras llevaban esposado al padre, detrás sus dos hijos lloraban en forma desconsolada. Se trataba de un cesante hambreado, padre de ocho niños”. (Francia, p 183-184)

Secuencia 01: El Robo de Ganado

En las cercanías de Quebrada verde un grupo de carabineros busca a los responsables del robo de una vaca. La policía conversa con los lugareños a la espera de dar con los cuatreros. Mientras tanto, unos niños (Ricardo y Chirigua) se encuentran faenando al animal. Al ver a los carabineros huyen, pero son rápidamente detenidos.



Nos emplazamos a Valparaíso. Situamos a los personajes en su ciudad, más precisamente en el Cerro Cordillera (uno de los más populares del puerto). Los muchachos son dos, Ricardo (14 años) y Chirigua (11 años), quienes son llevados, amarrados, hasta su casa.



Esta secuencia inicial comienza con unos carabineros merodeando un sector rural de la ciudad de Valparaíso en busca de cuatrerros. Los cuatrerros no son más que un par de niños, a quienes los policías apresan de inmediato. Los muchachos son llevados hasta el cuartel, y luego hasta su casa, ubicada en un lugar en lo alto del cerro Cordillera, un lugar muy pobre y alejado. Allí detienen al padre de los niños, el verdadero artífice de los robos. Vemos el primer intertítulo de la película y la imagen se congela. El autor sugiere que a partir de este momento Mario ya no podrá ocuparse de sus hijos.

MARIO



Comadre: Por qué los traen amarraos, como si fueran animales, suéltelos... ¡Shist! qué se creen... que los chiquillos son HUACHOS.

Con este simple diálogo, María, la comadre, otorga la condición de niños huachos a los hijos de Mario. Los muchachos son huérfanos de madre, y en ese preciso momento su padre es apresado. A partir de ese momento no tendrán a nadie más que a ella.

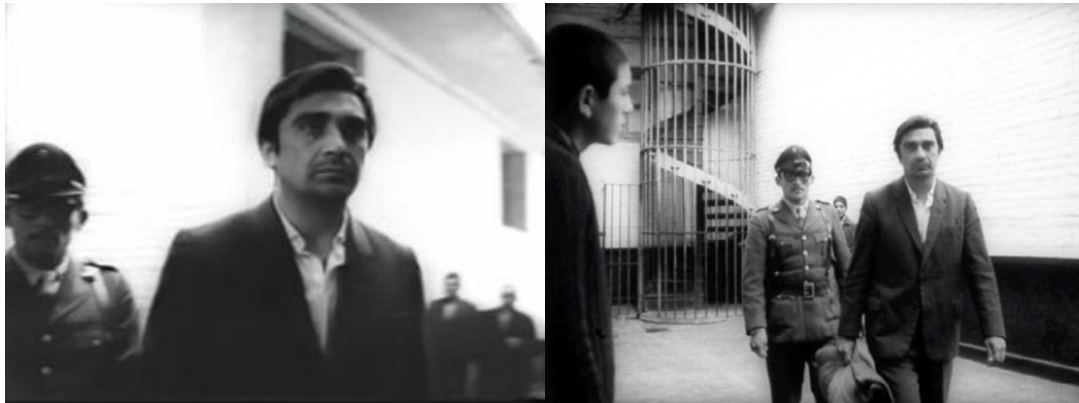
Aldo Francia toma este caso de la vida real y comienza a construir una película a partir de ello. Según palabras de él mismo: “*Valparaíso, mi amor, fue la primera película netamente social hecha en el país*”. En la vida real los niños eran ocho y quedaban a cargo de su madre, en el filme, Francia reduce el número de hijos a 4, y sustituye a la madre por la comadre. (Francia, 1990)

Secuencia 02: La Detención del Padre

El padre es llevado al cuartel junto a sus dos hijos. Luego es llevado a la cárcel donde es dejado en prisión preventiva por la responsabilidad en el robo de cinco cabezas de ganado. Seguimos a Mario, el padre de los muchachos, caminando por la cárcel. El plano secuencia de Mario recorriendo los pasillos de la cárcel, se alterna con la declaración de María. Luego con la declaración del afectado por el robo. Y luego con la de un resignado Ricardo, el mayor de los hijos, quien declara lo siguiente al juzgado:

Ricardo: Mi papá también decía que... la vaquita la hizo Dios pa' que coman los pobres.

La secuencia continúa con la declaración jurada de Mario ante la justicia. Y a continuación un largo plano secuencia en el que es llevado afuera de la penitenciaría para su traslado a la cárcel de Valparaíso. Mario reconoce el hecho, y si bien no justifica su robo, tampoco lo condena, y lo hace ver como un acto de desesperación de un hombre que no tenía que darle de comer a sus hijos. Es condenado a cinco años y un día de prisión.



Este hecho desemboca en que Mario deja a 4 hijos huérfanos de Madre, al cuidado de su comadre, una lavandera encinta con la que convive hace un año. Las edades de sus hijos son: 14, 12, 11 y 5 años, además del bebé que viene en camino.

Hasta aquí, desde la detención, las declaraciones de los testigos y los traslados del reo, han pasado veinte minutos de película. Los personajes han sido presentados, Mario, María y los niños (aunque a groso modo todavía). Entendemos el conflicto central en la declaración de la comadre:

Comadre: ...y ahora dígame, si se llevan preso al Mario... ¿Qué voy a hacer yo? ¿Qué voy a hacer yo con los 4 chiquillos a cuestras dígame usted?

Claramente no es mucho lo que la comadre podrá hacer por esos niños. Quienes huérfanos de madre, y con su padre en prisión, uno por uno se van a ir hundiendo en las simas de la hosca ciudad porteña, y la mujer solo será testigo de dicha degradación, no pudiendo hacerse cargo del bienestar de los muchachos, dejándolos a merced de la delincuencia y la prostitución.

Secuencia 03: La crónica roja

En el cerro Cordillera, a las afueras de la casa de los niños, María lava la ropa en una artesa. Ella trabaja como lavandera, y ese oficio es el único sustento del desamparado hogar. Ricardo Escucha en la radio la noticia sobre la detención de su padre, Chirigua va a buscar a la comadre y todos atienden a lo que dice el locutor. La noticia dice que Mario ha dejado a 8 niños desamparados (el caso

real). En ese momento llegan los hombres del diario a hacer una crónica sobre la familia González. Dicha crónica me recuerda el aparente interés que muestran los medios de comunicación en situaciones de este tipo, los que generalmente siempre se quedan solo en la simple intención de hacer algo bueno, o peor aun, en el morbo que arrastra una situación como la de la familia González. En ese momento, uno de los hombres les toma fotografías sin consultar, pero la comadre se lo impide en esas fachas (algo tan típico de nuestra cultura), y primero manda a arreglarse a los niños más grandes, lava al más chico y se quita el delantal para salir bien presentados, como queriendo decir: “somos pobres, dignos y limpios”.



Secuencia 04: La primera visita a la cárcel

En la siguiente escena, la comadre y los niños visitan a Mario en la cárcel. La mujer, María, le cuenta la noticia de su embarazo. Aquello es sin duda alguna, otro pesar para Mario.



Mario: “Por la cresta la fatalidad... parece que estuviera meado de perro”.

En esta escena vemos a Mario resignado a su suerte y a la comadre que trata de hacerle creer que todo está bien. Sin embargo su rostro no es convincente. Es evidente la angustia que siente la mujer. En tanto, a los niños pareciera darles lo mismo la situación, y parece ser que no dimensionan la magnitud del problema, y mucho menos avizoran una eventual tragedia.

Secuencia 05: La desazón de la Comadre

En la siguiente escena María lava la ropa, sin embargo se encuentra muy agobiada, y reacciona mal ante las jugarretas de los niños, y les grita que se vayan y los ahuyenta con una escoba. Vemos el segundo inter-título de la película:

MARÍA



El agobio de María se hace evidente. Su situación es compleja y la sobrepasa, y hasta lo más mínimo la disgusta. En este caso, que los muchachos voten las sábanas que ella lava para poder mantener la casa. Según palabras de Francia en este momento *“la mujer ya se ocupará más de los niños”*, dejándolos inermes a su suerte. (Francia, 1990)

Secuencia 06: Los niños y la ciudad porteña

Los cuatro hermanos bajan corriendo por las escaleras al plan de Valparaíso. El autor realiza un recorrido documental a través de los cerros de Valparaíso. Las imágenes muestran, entre otras cosas, la Iglesia de la Matriz, los recovecos del cerro Santo Domingo, los pasajes del cerro Cordillera, las calles de barrio Puerto y por último la feria de la Avenida Argentina. En este punto del filme los niños se lanzan hacia el mundo de las calles porteña. Es quizá, el primer punto de inflexión. A partir de este momento, nada ni nadie puede, ante la ausencia del padre y el rechazo de la comadre, orientar su proceder. Desde ese momento no son más que aquello que la comadre negaba que fuesen en un principio del filme: “niños huachos”.



Marcelo, cuidado por Antonia, canta la canción *“La Felicidad”* del cantante Palito Ortega en la feria para pedir limosnas. Por su parte, Ricardo se junta con un sujeto de mal aspecto, un delincuente de poca monta, que lo persuade poco a poco para ligarlo al mundo del hampa. En tanto, Antonia, junto a su hermano pequeño, canta en el trole el popular tema porteño *“La joya del pacífico”*, también para pedir dinero, mientras Chirigua se pelea con unos niños en la feria.



Los niños han salido al mundo a defenderse. Y a lidiar con este para poder sobrevivir. El final que se avecina no es prometedor.

Es una de las secuencias más ricas del filme por su tratamiento documental, y también la más neorrealista de la película. Los muchachos salen a las calles de Valparaíso, bajan al plan, trabajan en la feria, piden limosnas, cantan en los troles, pelean con otros niños, y se comienzan a ganar la vida en un mundo adverso. Un mundo que los ha estigmatizado y que los ha rechazado por ser hijos de un cuatrero, por no tener una madre y sobrevenir de la miseria porteña, en definitiva, la sociedad los convierte en niños huachos.



Secuencia 07: La calidez del hogar

En la casa, los niños juegan en su habitación. Se oye un bolero interpretado por el cantante popular Lucho Barrios: *“y te voy a enseñar a querer, porque tú lo has querido”*. La que de cierta manera sugiere lo que deviene para Antonia pues la canción trata de una muchacha que es seducida por un hombre mayor.

Es otra de las escenas bien logradas de la película. Y según palabras del propio Aldo Francia, fue el resultado de una larga tarde de espera en que no podían grabar, porque ni el productor con “partida de caballo de carrera”, ni el “buenmozo” director de fotografía, (como el mismo se refiere hacia ellos) se aparecían por el set. Ante tal situación, los niños, aburridos de tanto esperar comenzaron, como niños que eran, a jugar entre ellos. Lo que le dio la idea a Francia de filmar algo parecido para la película.

Antonia y una amiga comienzan a jugar con Chirigua, Ricardo y Marcelito, y con un dejo de erotismo la escena logra rescatar el momento de despertar sexual que están viviendo, al menos los dos muchachos mayores y en especial Antonia. Por otra parte, se entiende que dentro del hogar, los muchachos siguen siendo niños, o al menos tratando de serlo, se aferran a ello (incluso Ricardo, el mayor, que se une al juego). Pero fuera del nido, deben sortear otras dificultades que los obligan a no actuar como niños. Y aunque todavía existe una posibilidad de amparo, el día a día les exige otra cosa muy distinta de lo que se quiere.



Al volver a la casa, la comadre los regaña, la mujer ha comenzado a desesperarse ante la situación, sin embargo, se entiende que, dada su condición, no es mucho lo que puede hacer por quienes ni siquiera son sus hijos, y se resigna al diario vivir. Durante la cena vemos que Marcelito toce (primeros indicios de su fatal destino), mientras la comadre se queja de las deudas, por lo que Ricardo le da algo de dinero (por supuesto, dinero mal avenido) que, supuestamente, consiguió en la feria junto con su hermano el Chirigua.

Comadre: Por lo menos con esto alcanza pa parar la olla.-

Secuencia 08: La Noche Porteña

Los niños bajan al plano de Valparaíso, la noche comienza a caer sobre las cabezas de los porteños. Los niños se dejan caer sobre la noche. Y en este momento la cosa empeora aún más. Si ya la ciudad es un sitio peligroso para un grupo de niños, no es necesario proferir cuán peligrosa puede ser esa misma ciudad por las noches.



Se muestran imágenes de la vida nocturna en el puerto. En el café las “Cachas Grandes” canta el inolvidable cantor popular del puerto, Jorge “Negro” Farías, quizá uno de los grandes registros del cantante de boleros que tiene una estatua en la plaza Echaurren de Valparaíso. Canta La joya del pacífico, el himno de la ciudad porteña. En ese Bar vemos a Ricardo oyendo al Negro Farías cantar. En medio de alcoholizados hombres que disfrutan de los encantos de los bares porteños. En otro bar, el YAKO BAR, llegan Chirigua, Antonia y Marcelo a pedir limosnas, pero solo entra la niña con el menor de los hermanos. El lugar se ameniza con bravíos pies de cueca: *Y los choros la cantan, ¡ay caramba! debajo el agua/el pulpo toca el arpa/y el cangrejo la guitarra...*

Todo el mundo ríe y disfruta de la verbena, un mesero echa a Marcelito del lugar, mientras que un tipo se le acerca indisimuladamente a Antonia. El niño espera afuera a su hermana, cuando de pronto una mujer grita: ¡los pacos! En ese momento aparecen los carabineros y todo el mundo huye. Antonia y Marcelito y el Chirigua, que aparece en la puerta de entrada del YAKO BAR, huyen también del sitio.



En esta secuencia, se aprecian los primeros acercamientos de Ricardo, Antonia, Chirigua y Marcelito con la vida nocturna porteña. Se describe lo que el realizador entiende por vida nocturna. La ilegalidad, los vicios, la delincuencia, la música popular, el trago, la prostitución, etc. Y muestra de qué forma cada uno de los niños, en especial Ricardo y Antonia, van siendo seducidos por este mundo.

Secuencia 09: La asistencia social

A la mañana siguiente los visita una asistente social, supuestamente interesada en comprometer ayuda para la familia. Atendemos que Ricardo anda en malos pasos cuando esconde un estuche con armas blancas debajo del colchón, y también de la vulnerable salud del menor de los hermanos.



En esta secuencia la asistente social viene a “constatar” los problemas que tiene la familia (lo pongo entrecomillado porque muchas veces la ayuda no pasa de ser “constatada” simplemente). La asistente tiene una actitud fría, y se evidencia cierta distancia. Por ejemplo la forma en que hace las preguntas, las interpelaciones a la comadre, el simple y descuidado hecho de mirar con minucia el vaso en el que Antonia le sirve agua para beber y la forma en cómo se despide.

Asistente social: Bueno, veremos que podemos hacer por ustedes. Y no olvide llevar al niño al médico... mire que estas cosas pueden agravarse y después no hay remedio.

Por otro lado, la comadre nos deja claro en la condición de rechazo en el que viven, sobre todo los niños, por ser hijos de un ladrón, cuando dice:

Comadre: Desde que detuvieron al compadre, nadie me los quiere en el barrio a los pobres.

Secuencia 10: CHIRIGUA

Bajan al plan de Valparaíso por el ascensor del Cerro Cordillera los cuatro hermanos, mientras Marcelito canta: *“El mundo está cambiando, y cambiará más”*, canción popularizada en esos años por el grupo Los Iracundos, la que Sigue atañe a la inocencia del menor de los hermanos, y avizora el destino que le depara, aunque sugiere cierta esperanza, ya que luego de la lluvia que cae viene el sereno, es decir, después de lo malo viene lo bueno.

Se muestran imágenes de la Plaza Echaurren, de la Calle Cochrane. Ricardo se junta con su amigo delincuente. El Chirigua pide limosnas, pero no le va bien. Se genera una tensión con la música, el muchacho se queja del hambre,

y molesto por no conseguir dinero pidiendo, opta por la salida fácil y prefiere robar unos plátanos de un puesto de frutas. La imagen se detiene por unos momentos y aparece el tercer inter-título: Chirigua, y la imagen se congela unos segundos. En palabras del propio director: ello se realiza para remarcar el punto de NO retorno del muchacho, pues de ahí en más no será otra cosa que un delincuentillo al igual que su hermano. La imagen se descongela y lo vemos salir corriendo.

CHIRIGUA



Secuencia 11: ANTONIA

Mientras tanto, Antonia es acosada por un vecino, dueño de un taxi. Este los invita a ella y Marcelo a subir al auto para llevarlos a casa. Pero antes van a dar un paseo. El hombre le pregunta a Marcelito si quiere manejar y cuando estaciona el taxi deja al pequeño, ingenuo y sonriente arriba del auto jugando con el manubrio mientras él abusa de la muchacha. En el momento en que el hombre besa a la niña, la imagen se detiene y aparece el cuarto inter-título: Antonia. Este es el punto de NO retorno de la niña. La muchacha, de tan solo 12 años, se deja seducir por aquel hombre. El realizador nos sugiere que es el momento en que la muchacha es abusada y pierde su virginidad.

ANTONIA



Aldo Francia explica que se le ocurrió congelar la imagen a causa de que, para dicha escena del abuso a la muchacha, esta no sabía que iba a ser besada, y como el actor se apresuró demasiado en darle el beso, la muchacha se asustó tanto que no quiso continuar la escena, y además se negó rotundamente a repetirla nuevamente. Ante la situación, el realizador recordó lo hecho por un colega italiano, y decide congelar todas las imágenes de los niños que él denomina como punto de NO RETORNO.

Secuencia 12: El destino trágica de Antonia

En la casa la comadre aguarda a Antonia y Marcelo que aún no llegan, se nota preocupada. Esta es una de las escenas más tensas del filme. Cuando Antonia llega junto a Marcelo, la comadre pierde el control, le pega bruscamente a la niña, la zarandea de un lado a otro, y la trata de “suelta y desgraciada”, ante la mirada impávida de sus hermanos. Pareciera ser que la comadre sabe lo que le ha ocurrido a la muchacha, y a lo que se encamina por ello. Aquello la frustra y la vemos llorar amargamente al verse sobrepasada por el destino de la niña.

Secuencia 13: El niño perdido

La vida continúa en el plan de Valparaíso. Los muchachos se desenvuelven entre el barrio puerto y la feria. De pronto nadie encuentra a Marcelito. Comienzan a buscar al niño perdido cuando al cabo de un rato Ricardo lo haya chapoteando, descalzo, en una fuente de agua. En esta escena se desprenden los motivos de por qué Marcelito enferma cada día más. Ricardo culpa a su hermana Antonia por no cuidarlo como corresponde, atribuyéndole, como sociedad machista que somos, a ella, por ser la mujer, la responsabilidad de cuidar al niño.



Ricardo: Viste, todo por tu culpa... No veí que el cabro pasa enfermo.

Secuencia 14: La segunda visita a la cárcel

Durante la segunda visita a Mario, la comadre le cuenta de la enfermedad de Marcelito. Mario le dice que hay que llevarlo al médico.

Luego regaña fuertemente a sus hijos mayores. A Ricardo le da una bofetada. El padre aun estando preso se siente capaz de hacer sentir su autoridad. Sin embargo no sabe, que aquello se le ha ido de las manos. La comadre le dice que las cosas que le llevaron se las compraron sus hijos con el dinero ganado en la feria, y al hombre le viene cierto remordimiento por haber golpeado al mayor. Luego se queja de la comida y de lo malas que están las cosas en la cárcel. Mientras tanto vemos a Ricardo conversar con el reo Arancibia (un amigo de Mario en la cárcel), sin embargo aquella no es una conversación cualquiera, se trata de negocios turbios en los que el mayor de los hermanos se ha ido involucrando con verdaderos hampones del puerto. Todo ello ocurre “delante de las narices”, como dice el dicho popular, de Mario, quien no se da cuenta de lo que realmente está pasando con sus hijos.



Secuencia 15: MARCELITO: Es la lluvia que cae

Al volver a la casa junto a Antonia la vecina le informa que Marcelo se encuentra grave. Antonia le da dinero (que imaginamos se lo ha dado el sujeto del taxi) para los remedios que pueda necesitar el niño. Lo llevan a la posta del hospital Van Buren. Nos damos cuenta del tipo de atención que recibe la gente en los hospitales públicos (drama no-superado). Notamos las insuficiencias en el sistema de salud. La falta de camas. El niño se encuentra grave, padece de Bronconeumonía. En esta secuencia del film, quizá la más desgarradora, notamos el compromiso del realizador, en su calidad de doctor y pediatra infantil, para formularse una crítica hacia el mismo como profesional de la salud.

Doctor: ¿Hay camas?

Enfermera: No

De este diálogo se desprende la realidad de un país subdesarrollado, en el que la falta de camas para atención dentro de un hospital público, basta para que a un niño, enfermo, y que necesita con urgencia atención médica, pues de lo contrario puede morir, sea devuelto a su casa con una receta.

La comadre camina a través de un pasillo del hospital. La imagen se detiene momentáneamente. Vemos el quinto inter-título de la historia: **Marcelo**. Es el punto de NO retorno del más pequeño, ingenuo y travieso de los niños, eso lo hace más doloroso, más cruel y más triste. El niño huacho es marginado de una atención médica que le puede salvar la vida. Los médicos se lavan las manos y dan por sentado que aquel no es un problema suyo. Si no hay camas ni modo, no lo puedo atender. ¿Y quién entonces debía salvar las vidas de esos niños? ¿Quién debía disminuir los índices de mortalidad infantil?

MARCELO



La comadre, seguida por Antonia, vuelve a casa con el niño en brazos. De a pie llegan hasta el ascensor del cerro Cordillera. Entran al ascensor y este empieza a subir, en ese momento se escucha la voz de Marcelito cantando la misma canción de Los Iracundos: “es la lluvia que cae”. El ascenso, mientras se oye cantar al niño, sugiere la metáfora de que Marcelo se está yendo al cielo. La cara de resignación de la comadre lo dice todo. Ya no hay vuelta atrás. El niño se está muriendo.

Secuencia 16: La Cruz comunitaria

Los muchachos, la comadre, Mario (resguardado por policías) y algunas pocas personas asisten al entierro de Marcelito en el cementerio de Playa Ancha. Se evidencia la pobreza del funeral. La cámara hace un recorrido por los rostros de los asistentes al ritual mientras se oye al enterrador dar las paladas de tierra que entierran el ataúd del niño. Finalmente, el sepulturero pregunta a los asistentes si trajeron una cruz, y ante la respuesta negativa, el hombre coge una cruz de otra tumba y la entierra sobre la tumba del niño. Preguntando antes el nombre del “angelito”.



“Para describir su entierro, fui a uno real de un niño y transcribí todo lo que dijeron. Como no tenían cruz, el sepulturero le sacó la cruz a una tumba vecina y le escribió el nombre del nuevo niño muerto. Una cruz colectiva, ya que había servido para diversos entierros, con varios nombres apuntados a lápiz, como leí después” (Francia, 1990, p 86)

Secuencia 17: Chirigua, la mujer burguesa y los Niños aguadores

Chirigua se pasea por el camposanto y se da cuenta de que los niños reciben dinero por ayudar a las señoras a limpiar las tumbas de sus difuntos. Se les conoce como los “Niños aguadores”. Chirigua se acerca a una mujer de clase acomodada y la ayuda con la tumba de su familiar. Recibe una paga. A los otros niños no les gusta que alguien de afuera les arrebatase el trabajo (“Propiedad del trabajo”) e increpan al Chirigua, lo golpean y lo obligan a marcharse. El rechazo hacia el niño huacho, en este caso, deviene de otros niños huachos, los que desatan violencia en contra de sus propios parias, en su afán de sobrevivir. Chirigua aprende que los más fuertes o los más astutos son los que sobreviven.

En las afueras del cementerio, la misma mujer de clase acomodada que le pagó al Chirigua por ayudarla, se compadece de verlo magullado y sucio, y lo lleva a su casa del Cerro Alegre. Una vez allí le ordena a su empleada que lo bañe y le de comida. De postre le ofrece un plátano (esta vez no lo tiene que robar). El muchacho, dentro de un lujoso y ostentoso hogar se tiente de robarle un collar a la mujer.



En esta secuencia se nos presentan las marcadas diferencias de clases que hay entre un mundo y otro. Esta historia también es sacada de la vida real y de este modo la cuenta Francia.

“Posteriormente, conocí el caso de un niño que junto con otros niños vagos merodeaban por los jardines de Caleta Abarca. Vivía en Santiago y cada vez que podía se arrancaba a Viña del Mar. Se llamaba Ricardo y era bizco. Me hice amigo de él y me relató el hecho más importante de su vida: un día en que estaba vagabundeando se le acercó una señora –muy católica, se supo posteriormente–la que después de hacerle varias preguntas de cómo vivía, dónde dormía, que comía, se lo llevó en su auto a una residencia de Concón. Durante algunos días vivió como el hijo mimado de la casa, lo bañaban, le cortaron el pelo, le compraron ropa nueva, lo alimentaban, lo paseaban, pero muy luego lo dejaron nuevamente en Caleta Abarca. Los antiguos amigos de la pandilla, al verlo llegar así en auto, de pelo corto y ropa nueva, después de echarle tallas le pegaron y robaron toda su ropa. Quedó peor que antes. Pero esos días que había vivido como niño rico, lo habían marcado profundamente, pues ahora sabía lo que era ser rico, comer bien y dormir en una cama para él solo”. (Francia, 1990, p 184-185)

Secuencia 18: ahora prostituta

Volvemos al tenebroso Valparaíso nocturno de fines de los sesenta. En una fuente de soda Antonia, junto a unas amigas, seduce a un sujeto mayor, para finalmente irse con él. Se oye la misma canción de la secuencia 07, interpretada por el cantante Lucho Barrios. El realizador nos sugiere que se va a acostar con el tipo a cambio de dinero. Es decir, que la muchacha ha sucumbido al mundo de la prostitución. La huacha se ha convertido en prostituta.

Secuencia 19: RICARDO

Ricardo, junto a la pandilla, roba un local. Ricardo vigila a la salida de un pasaje. En ese momento llegan los “tiras” (carabineros) y el muchacho corre por una escalera, pero es detenido. El oficial baja la escalera con él. Vemos el sexto intertítulo: **Ricardo**. Lo que supone el punto de NO retorno del joven criminal.

RICARDO



Secuencia 20: El Hundimiento

Se muestran imágenes de los diferentes ascensores de Valparaíso. De fondo se oye la voz del Negro Farías cantando La Joya del Pacífico. Luego vemos a unos jóvenes tocando en una cantina. Volvemos a ver al Negro, como dije antes, son los mejores registros cinematográficos de quien fuera un personaje amado en Valparaíso, y que tristemente cayó en la decadencia a causa del trago. La gente lo aplaude y le ofrece precisamente un trago.

Nos situamos en el subterráneo del YAKO BAR. Allí el submundo de la ilegalidad y la prostitución van de la mano. El amigo de Ricardo conversa con él, le cuenta quienes son ahora sus jefes, le indica a un tipo fornido, de unos cincuenta años que lleva un cardado bigote. Ricardo sube a esperar a su amigo. Los hombres bailan con las niñas y luego salen del bar.

Las muchachas se van con los jefes y Ricardo se queda en la entrada del bar con el amigo que lo inició en el mundo del hampa. En el auto de los jefes se encontraba Antonia, se va con ellos a una fiesta más “privada”. Ricardo le hace un gesto de despedida con la mano, la muchacha se lo retribuye.

El ascensor del cerro Artillería desciende hacia la aduana. Escuchamos a la comadre relatarle las mentiras acerca de Ricardo, Antonia y Chirigua al compadre Mario, quien vive preso, y en la ignorancia, sin darse cuenta o sin querer asumir, el triste destino que acaeció sobre sus hijos.



“Y ese hundimiento, desde las tomas iniciales de los cerros por encima de Valparaíso hasta el subterráneo del Yako, es un hundimiento real. La película cae cada vez más hondo, a medida que sus personajes van cayendo. Se pierde la poesía de los cerros y se hunde en la sordidez de una boîte de marinos, mafiosos y prostitutas”. (Francia, 1990, p 192)

LOS HUACHOS DE VALPARAÍSO, MI AMOR

MARCELITO

Es el más pequeño de los hermanos. Tiene apenas cinco años y ya se codea con el mundo de la calle. Canta y pide limosnas, siendo utilizado por sus hermanos mayores para ello. Antonia es la principal encargada de él. Es ingenuo y juguetón. Es también, el personaje que brinda la esperanza de un futuro promisorio, ello lo demuestra cada vez que canta (La felicidad y es la lluvia que cae son las dos canciones que le escuchamos). Es el más niño de los niños pues, aún no ha sido contaminado, ello se demuestra durante su entierro, cuando el enterrador pregunta: ¿Cuál es el nombre del angelito? Se supone su muerte, el desenlace más triste de los cuatro hermanos, pero ciertamente, a pesar de lo dramático que resulta el hecho de que el niño muera por falta de camillas para la atención médica, el realizador avizora una cuota de esperanza, y provoca una sensación que nos hace reflexionar que quizá era mejor que aquello ocurriese (que el niño muriera), de otro modo, en esta suerte de circularidad infinita de los huachos, aquel mocoso que pedía limosnas cantando, prontamente habría ingresado, al igual que su hermanos, al mundo delictual. Aldo Francia plantea dos metáforas en torno a los ascensores: Al final del filme, cuando el ascensor desciende, nos propone la idea del hundimiento y la degeneración de los sujetos, mientras que cuando muere Marcelito y el ascensor sube y se oye la voz del muchacho cantándole a un mundo mejor, dicta todo lo contrario. Para el mundo cristiano, aquello sería algo así como el ascenso a los cielos del niño (metáfora similar a la de las aves del filme Largo Viaje), para mí, deviene en un ascenso espiritual, lo que en suma sería lo mismo, pero dicho con otras palabras.

CHIRIGUA

Tiene 11 años, y es el hermano del medio. Posee un fuerte temperamento, lo que le acarrea conflictos, en especial, con otros niños, prueba de ello es la pelea que tiene con otros niños en la feria, y la posterior riña con los niños aguadores del cementerio. Desde un principio del filme lo vemos, junto a su hermano, faenando una vaca y luego huyendo de los carabineros. Debido a su edad, aparece un tanto ingenuo, por ejemplo: en un principio lo vemos como le cree las cosas absurdas que su hermano mayor le cuenta, como por ejemplo, *“que las ánimas son como los murciélagos pero con cara de chancho”*. Luego lo escuchamos “meter la pata” (cometer un error), en más de una ocasión, en la declaración que presta a los oficiales que lo detienen, sin darse cuenta que sus

palabras podían atentar contra la suerte de su padre (quien finalmente será detenido). Es un buscavida por omisión, pero a diferencia de su hermana y Marcelito (que solo cantan y piden limosnas), el, además, trata de ganar algo de dinero ayudando a las personas, por ejemplo, a cargar sus compras en la feria (misma situación en el cementerio, ayudando a la señora burguesa con el ornato de la tumba de su familiar fallecido). Francia marca como punto de NO RETORNO del niño, la escena en que el muchacho roba una fruta (a causa del hambre, hecho que constantemente justifica los robos), en un puesto de la feria y luego huye de los feriantes que lo descubren. Sin embargo, yo sugiero, bajo el pretexto de la idea de no retorno, que la imagen de Chirigua debió ser congelada cuando, dentro de la casa de la señora adinerada, se tiente de robar el collar de la mujer ya que, es a partir de ese momento, cuando el muchacho se presenta como un delincuente doméstico y oportunista, al que la ocasión lo hace ya que, al parecer, su poca inteligencia no coopera en la formulación de un crimen algo más organizado. No sabemos a ciencia cierta lo que ocurre con él hacia el final de la película, a diferencia de sus otros hermanos (el menor muerto, el mayor ingresa al crimen organizado y la muchacha se prostituye). Sin embargo, solo sabemos que ha robado el collar de la mujer, y que se lo ha obsequiado a la comadre, lo que además nos sugiere, por un lado, su oportunismo e ignorancia puesto que dicho collar, en vez de adornar vulgarmente la cerviz de la comadre pudiese servir (en caso de venta favorable) para conseguir dinero, conjetura que lo convertiría en un ladrón de oficio y oportunista como dije antes. Y por otro lado, nos sugiere el apego que siente por la comadre, quizá a causa de la temprana pérdida de la figura materna. El realizador, a través de Chirigua, nos muestra al contraste social más agravante del filme, al incluir la historia real que le contara un muchacho en la playa de Caleta Abarca en la ciudad de Viña del Mar. La situación se presenta en el filme cuando la dama burguesa a la que el niño ayuda, a cambio de dinero, en el cementerio, lo invita a almorzara su casa, conmovida por su fragilidad y ante la golpiza que le propinaron los niños aguadores. Anacrónico en el hogar de la mujer, es vestido como niño bien, come como niño bien y duerme como un niño bien, para luego ser echado a la calle como el pordiosero que realmente es. Chirigua vive en carne propia el alto contraste entre la opulencia de los ricos y sus propias carencias. Otro rasgo que se presenta en el muchacho es una evolución de su ingenio ya que, como dije anteriormente, el niño suele “meter la pata” con sus declaraciones, pero hacia el final del filme incurre en la mentira, para aprovecharse de la situación a su favor, cuando la mujer lo interroga antes de llevarlo a su casa.

Mujer: ¿Tienes papá?/**Chirigua:** No/**Mujer:** Tienes mamá/**Chirigua:** No /**Mujer:** ¿Dónde vives?/**Chirigua:** No sé/**Mujer:** ¿Almorzaste hoy?/**Chirigua:** No/**Mujer:** Ven conmigo.

RICARDO

Es el mayor de los hermanos, tiene 14 años, y ante la ausencia del padre es quien debe asumir una suerte de rol protector para la familia. Este hecho se asume, por ejemplo, en que el muchacho es el único de los 4 hermanos que presta declaración ante el tribunal cuando su padre es detenido, profiriendo según palabras de este mismo que: *“la vaquita la había hecho Dios para que los pobres comieran”*. De paso justificando el abigeato de su padre. Sobre esta misma idea del rol de guardián, es él quien defiende al Chirigua cuando unos muchachos en la feria querían golpearlo, y también es él, quien encuentra a Marcelito cuando este se hallaba perdido en una fuente de agua, y es quien le da dinero a la comadre cuando a esta le sobrevénían las deudas. Este rol celador que debe asumir, es el que gatilla en su temprano arribo al mundo del hampa. Ya, durante la visita de la asistente social nos damos cuenta que el muchacho va a sucumbir al crimen organizado, cuando lo vemos esconder un bolso con armas blancas. Por lo demás, Ricardo es el único de los muchachos, al cual no vemos mendigar en las calles del Puerto, posiblemente porque para su edad aquella acción ya no resulta lucrativa, por ende, se asume preciso llevar a cabo otras empresas, y el muchacho al presentársele la posibilidad de unirse al crimen organizado, acepta sin tribulaciones. Ya para el final de la película, el realizador sugiere, al momento de congelar la imagen del niño siendo apresado por los carabineros, en el preciso momento en que él y otros muchachos hacían un trabajo para un grupo de mafiosos, que se ha producido el punto de NO retorno en la vida de Ricardo, puesto que si el muchacho debía soportar la condena y estigma de ser el hijo de un ladrón, ahora también debía empezar a sobrellevar la carga de soportar sus propias condenas. Finalmente el mayor de los hermanos sucumbe a los designios del mundo delictual y se rodea de un grupo de ladrones y mafiosos entre medio de las cloacas del YAKO bar.

ANTONIA

Una historia de miserias, pobrezas y niños huachos no podría estar completa sin la presencia de la prostitución. Francia apenas nos sugiere el destino dramático de la muchacha, quien sabe si por un pudor personal (arraigado a su condición de Humanista Cristiano), o por un pudor de la época. Antonia tiene 12 años, es la hermana que sigue a Ricardo y por ser mujer (vivimos en una cultura machista) es quien debe hacerse cargo de su hermano menor, al que le saca partido pidiendo limosnas en la feria. Por su edad se asume que es una muchacha preadolescente, a la que incluso le podría haber llegado la menarquia, hecho que devendría en su naciente sexualidad. Un rasgo de aquello se presencia en la escena en que la muchacha juguetea con sus hermanos Marcelito y Chirigua y

una amiga en una cama de la casa, mientras de fondo se oye la canción interpretada por el cantante Lucho Barrios "*Cuando vivas conmigo*" (canción que además sugiere la idea de una muchacha enamorada por un hombre mayor, precisamente, lo que ocurrirá con Antonia). Más adelante se sugiere el abuso por parte de un hombre mayor hacia la muchacha. Se trata de un taxista, el cual le ofrece dar un paseo en su auto a la muchacha, que acepta y se deja acariciar por el sujeto, y en el momento en que el hombre la besa, la imagen se congela, situación que sugiere que la muchacha ha perdido su virginidad, hecho que representa, además, la pérdida de la niñez total. De vuelta en casa, muy tarde, la niña es agredida fuertemente por la comadre quien, desconsolada, larga a llorar. Es también Antonia la responsable de perder a su hermano Marcelito, el que luego es encontrado por Ricardo jugando en una pileta. Y ese inopinado baño, a sugerencia del realizador, es el que desembocará en el agravamiento de la enfermedad de Marcelito. Por lo que para una sociedad machista como la nuestra, la muchacha será la directa responsable de la muerte de su hermano, por ende es ella, junto a la comadre, quien asume la penosa misión de llevar al niño al hospital, silenciosa y subordinadamente. Ya para el final del film, la muchacha, reunida en una fuente de soda con un grupo de niñas de su misma edad, compiten por ver "*quien pincha primero*" (quien liga primero a un hombre), y la niña se deja llevar por un sujeto mayor y desconocido: Ya no cabe duda que la muchacha a ingresado al mundo de la prostitución. Por último, hacia el final de la película, incluso, la vemos formar parte de la ronda siniestra del YAKO Bar, lugar desde donde los mafiosos jefes llevan a las niñas, a sus fiestas particulares. Quizás la nota más irónica se da en el siguiente plano mientras el ascensor desciende, y la muchacha ya hundida en el surgidero, mantiene presa de la ignorancia a la comadre que, a su vez, acarrea al padre en la barbarie, cuando este último interroga a María por el estado de su hija, y la mujer responde: "*está aprendiendo costura con una modista, está ganando ya. Don Jesús el del taxi la ayuda es re buena gente*". Y el hombre mucho más ciego profiere: "*Sí la Antonia es hacendosa y aprende rápido ojala se case luego*". En definitiva la muchacha reproduce el peor destino del huacho, un destino mucho más terrorífico que el de los niños varones, puesto que ella ha de ser la madre de futuros huachos, y será la encargada de alimentar el ciclo reproductivo de la miseria y la pobreza a través de su sexualidad que, además de temprana, carece de inteligencia y de recursos materiales. Montecino se refiere a la huacha como la futura madre de esos vástagos abandonados por el padre, siendo solo allí, posible reconocer lo femenino. Para Salazar el destino de la hermana del huacho es la servidumbre o la prostitución. El realizador no guarda silencio sobre la niña huacha, y aunque quizás nos otorga menos detalles respecto de ella (por sutileza o por pudor) le señala el futuro más desolador y quizás el más duro.

LA MADRE (Comadre)

La madre de los muchachos a muerto y esa situación les otorga a esos niños un primer signo de guachaje, la orfandad. No se sabe a ciencia cierta cuánto tiempo lleva muerta la mujer, pero se asume que no más de 5 años (edad de Marcelito). María, la comadre, asume el rol matriarcal una vez apresado el padre de los muchachos. La mujer defiende con vehemencia a Mario y luego entendemos que ello es a causa de su embarazo, espera un niño del cuatrero. Con el hombre en prisión, la mujer que las oficia de lavandera intenta hacerse cargo de los muchachos, sin embargo poco a poco ira desatendiendo la situación de cada uno de ellos, siendo incapaz de modelarles un futuro promisorio. Se presenta como un personaje inconsciente, al que delante de sus ojos se le suceden una serie de situaciones lamentables que no puede evitar. Hacia el final de la historia Marcelito está muerto; Antonia se prostituye; Chirigua se dedica a robar y Ricardo es parte de una banda de crimen organizado, lo que convierte a la madrastra en un fracaso rotundo, por mucho que, dado sus sacrificios, sus lamentables condiciones de vida y su afabilidad traten de atenuar ese juicio. La única preocupación de la comadre parece ser el hijo que está por nacer, y ante ese hecho, invita a Mario a conseguirse un permiso para el día del nacimiento. Sin embargo, pese al optimismo con que Francia sugiere la idea de este nuevo hijo, (un hombre nuevo, un cine nuevo) es imposible, dada la irremontable capacidad de la mujer, pensar que aquel niño pueda tener un futuro prometedor.

EL PADRE

Desde un principio, Mario, el padre de los muchachos, carga con una culpa inexpugnable. La condena por abigeato es el primer estallido de la inminente desintegración de su núcleo familiar y la causa principal del posterior hundimiento de cada uno de sus hijos. Su ejemplo ordena que tanto Chirigua como Ricardo se involucren en el mundo delictual, su ceguera detona que la muchacha se prostituya y su ignorancia, que el menor de sus hijos muera. Si bien, Ricardo, como hijo mayor, respeta y justifica los actos de su padre, cuando Mario es detenido, sus cuatro hijos pierden toda consideración con él. En la segunda visita a la cárcel, por ejemplo, Mario intenta hacer valer lo poco que le queda de autoridad frente a sus hijos y abofetea a Ricardo, pero posteriormente se arrepiente del hecho cuando la comadre le comenta que los víveres que le han llevado han sido comprados con el dinero que el muchacho hubo de ganar, supuestamente, trabajando en la feria. La ignorancia de Mario llega hasta el extremo cuando durante esta segunda visita, no le da mayor importancia al hecho de que su hijo mayor se relacione con otro recluso. Por lo que si se condena el fracaso de la comadre como madre, es muchísimo mayor el fracaso de Mario

como padre, ya que a causa suya, devienen todas las desgracias de la familia, pues como mencionan autores como Manuel Rojas o Joaquín Edwards Bello, no existe peor condena que ser el hijo de un ladrón, hecho que aparte de ser un estigma para el ya estigmatizado huacho, es motivo inmediato de rechazo hacia la figura paterna. En el film Chirigua apoya ese rechazo cuando la mujer le pregunta si acaso tiene padre y este le responde que no.

CONCLUSIONES

SÍNTESIS CONTEXTUAL

El Niño, a lo largo de la historia, ha cumplido un rol de subordinación con respecto del mundo de los adultos. Ha sido vejado, abusado, abandonado, maltratado, etc. La escasa representación que ha tenido su imagen y el desinterés médico hacia su persona (La pediatría surge recién hacia 1870), han puesto de manifiesto este permanente rechazo hacia su figura.

En este particular sentido, el imaginario icónico del niño fue una de las grandes deudas que arrojó el arte anterior al siglo XX. En la pintura, utilizada principalmente para manifestar una imagen realista del mundo, no había más que ángeles pintados en los vitraux de las iglesias, niños Jesús y niñas Marías en las pinturas del Quattrocento italiano y retratos de la realeza en el Barroco español. El niño, antes de ser niño era ángel o Jesucristo, antes de ser niño era un duque o el príncipe de alguna nación, antes de ser niño era tan solo el hijo de tal o cual noble, a eso se relegaba su imagen. Fue recién hacia fines del siglo XIX, cuando nace el cinematógrafo, que comenzamos a fijarnos en la imagen del niño más detenidamente, ello porque, a partir de entonces, la imagen hubo de ponerse en movimiento, y con ello, el acercamiento a la realidad debía ser mayor, y el niño, precisamente, también formaba parte de esa realidad, y desde ese momento comenzaba a ser visto.

En cuanto al “estado de (re)presentación del niño”, según lo revisado, tanto minuciosa como someramente, entre los años 1895 y 2012, nos hemos dado cuenta que la personificación del infante ha transmutado por diversos espacios. Por ejemplo, cabe destacar que fue “un niño”, el primer protagonista de un filme de ficción *El regador regado* (Lumiere, 1895), hecho que vale la pena considerar, tomando en cuenta el rechazo que había de manifiesto durante los siglos anteriores hacia la figura del infante; Luego durante el período del cine mudo, fueron payasos de circo que imitaban actitudes adultas y conmovían a la audiencia con sus llantos *El Chico* (Chaplin, 1921); Durante la recesión acompañaron a sus padres en busca de mejores oportunidades *Un albergue en Tokyo* (Ozu, 1935); Durante la guerra conformaron nuevas sociedades *En algún lugar de Europa* (Balasz, 1947); y durante la posguerra optaron por salir a las calles en compañía de sus padres en busca de trabajo *El ladrón de bicicletas* (De Sica, 1948); En los años cincuenta fueron marginales provenientes del tercer mundo *Los olvidados* (Buñuel, 1950) y desadaptados existencialistas del primer mundo *Los cuatrocientos golpes* (Truffat, 1959); En los 60 fueron niños abandonados a su suerte en los países subdesarrollados *Crónica de un Niño solo* (Favio, 1965); En

los setenta albergaron los dramas morales de la sociedad islámica *El Viajero* (Kiarostami, 1974); En los ochenta, a la vez que salvaban seres de otro planeta *E.T. el extraterrestre* (Spielberg, 1982), sucumbían al mundo delictual de las calles de Sao Paulo y Lima *Pixote: la ley del más débil* (Babenco, 1982) *Juliana* (Grupo Chaski, 1989); Mientras que en los noventa se cuelean entre la miseria de los bajos fondos de la ciudad de Medellín *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998) y se pierden en los recovecos de una metrópoli inexistente *La ciudad de los niños perdidos* (Jeunet y Caro, 1995); Para el nuevo siglo, algunos se convierten en magos *Harry Potter* (2002-2012), mientras que otros tientan a la muerte en campos minados *Las tortugas también vuelan* (Ghobadi, 2003), y *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011).

LA (RE) PRESENTACIÓN DEL NIÑO

Cuando inicié esta investigación, mis principales motivaciones devenían de mi propia experiencia, lo que gatilló en el hecho de que me involucrara muy sentimentalmente con el proyecto: “el estudio del niño”, pero a la misma vez, ese apego me cegaba un poco. Por ello es que debía ser preciso, con urgencia, delimitar el terreno de la investigación, primeramente, hacia un contexto histórico, y segundo hacia un territorio específico, que ojalá, se encontrara lejos de mi experiencia personal, pero, que de igual modo, me resultara de interés. De este modo surge la idea de abordar la figura del niño en el cine chileno de la década del sesenta, ya que a simple vista, existía material suficiente para la investigación. Sin embargo, había que decidir qué aspectos debía tomar en consideración respecto de la infancia, o qué tipo de niño era el que debía explorar. Y en definitiva, la respuesta la encontré en el título de una película del año 2009: *Huacho* de Alejandro Fernández, filme que propone una búsqueda de los orígenes de nuestra sociedad, a través de una familia del campo chileno que sobrevive y lucha, a diario, contra los designios de la modernidad. Finalmente me decidí por la representación del Niño Huacho. Sí, del “niño huacho”, ese personaje tan arraigado a nuestra idiosincrasia, y últimamente tan manoseado por la fuerza histórico-antropológica. Por dicha razón, me valí de dos textos: uno de Gabriel Salazar y otro de Sonia Montecino, los que abordan, desde diferentes puntos de vista, el fenómeno sociológico e histórico que abarca este singular personaje.

Desde ese momento, la imagen del huacho se apareció, como por arte de magia. El niño huacho ya no era simplemente aquel muchacho huérfano o ilegítimo, sino que el niño, era huacho, entre otras cosas, por ser pobre y marginado, por tener y no tener padre (pero a final de cuentas seguir teniendo solamente una madre), por estar condenado a la circularidad de su destino y seguir engendrando huachos, por vivir en el campo, por migrar a la ciudad, por no

saber leer, por no tener derecho a la salud, etc., y cuya conciencia se encontraba en el ethos más profundo de nuestro ser, primero, como pueblo mestizo, y segundo como nación subdesarrollada.

Sin embargo, surge entonces una equívoca sobre el estado simbólico del niño huacho en el cine chileno de la década del sesenta. ¿Realmente existió?, o solo fue una invención, gatillada por mi sentimentalismo respecto del tema.

De cualquier modo, ese tipo de niño, si se quiere, se convirtió en el centro de las observaciones aquí expuestas. Y si bien, resultaba un tanto ambicioso decir que todo el cine de la década del sesenta se había configurado en torno a la imagen de este infante, la experiencia nos sugiere, que no era tan descabellada la idea de pensarlo de ese modo. A lo “largo” de la investigación (entrecomillo largo debido al tiempo total que le he dedicado a este tema), he intentado esclarecer dicho problema con la mayor objetividad posible, aunque debo reconocer, que la idea se ancló tanto en mi cabeza, que a veces solía perder el hilo y me enfrascaba en una pugna constante con las ideas ya expuestas y mis tribulaciones respecto del tema, y no podía avanzar en la búsqueda del objetivo principal: “reconocer la figura del niño en el cine chileno, en la figura del huacho”. Y explicar las razones de ello. Espero que aquello se haya materializado en esta investigación, de forma coherente y objetiva.

NIÑO HUACHO EN EL CINE CHILENO

Cuando nos planteamos el lugar que le corresponde al niño dentro del cine chileno, la respuesta debiese ser inmediata: “en el cine chileno de los sesenta”. Pero, yo me pregunto: ¿Por qué?

Una respuesta gráfica: Los años veinte fueron los años del cine mudo, y en dicha época estuvo en boga la representación de las glorias independentistas: *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925); Los años 30 fueron los años del tardío sonoro, la fastuosidad y la opulencia, y además de ser escaso el cine, este tuvo muy poca trascendencia: *Norte y Sur* (Jorge Délano, 1934); Los años cuarenta fueron los años de Chile Films y un cine, que aunque pretendía ser costumbrista, no tenía nada que ver con la verdadera realidad nacional, además se trató de un modelo cinematográfico que por intentar establecer Hollywood en la región, iba a caer por su propio peso: *El Diamante del Maharajá* (Roberto de Ribón, 1946); Los años cincuenta son años de transición, no bien definidos, un cine ambivalente, pero poco a poco, el sentimiento de descontento se comenzó a materializar en una idea comunitaria: *Mimbre* (Sergio Bravo, 1958); Los años sesenta son los años del triunfo de un nuevo cine por sobre aquel que ofrendaba anacrónicas (re)presentaciones de la sociedad chilena, son los años del destino trágico de los

niños de *Valparaíso, mi amor*, son los años del viaje (físico y espiritual) del niño de *Largo Viaje*, son los años de la condena del chacal por el asesinato de una mujer y cinco niñas, son los años en que nace una nueva conciencia denominada: Nuevo Cine Chileno; Los años setenta son los años de la unidad popular, la consolidación del Nuevo Cine Chileno y la posterior dictadura militar, por lo que a partir de allí solo fue posible hacer cine en el exilio o de forma clandestina; Lo mismo sucede durante los años ochenta, años en que Chile, se vivía un clima de tensión e incertidumbre; Ya para los años 90, la vuelta a la democracia trae consigo el rostro de un montón de desadaptados y marginados sociales que no tenían en qué ocuparse debido a la inestabilidad económica y cultural en la que había quedado el país: *Johnny cien pesos* (Gustavo Graef-Marino, 1993). A partir del nuevo milenio comienza un (re)descubrimiento fílmico. Y en este particular sentido el niño huacho trasmuta en su propio estado de (re)conocimiento; *Huacho* (Alejandro Fernández, 2009) ¿Pero qué resultados y conclusiones se han obtenido? Trataré de ser breve.

En Chile, el cine tuvo su primera proyección en 1902, solo siete años después de las primeras proyecciones realizadas por los hermanos Lumière, sin embargo, ello no quiere decir que el desarrollo cinematográfico haya ido a la par con el desarrollo cinematográfico de otras latitudes. Además, por mucho que quisiéramos comparar, nos sería imposible dado el escaso material conservado de aquellos pasados remotos. En Chile, durante los inicios del cine mudo se vivió una de las épocas más fructíferas de la industria nacional. Fue durante los años veinte, década en que el mito nos habla de una producción total de alrededor de 80 largometrajes realizados (18 apenas en la década del 60). De ellos, se conservan apenas tres, ¿Qué ocurrió con el resto? El mito también nos dice que fueron convertidos en peines y botones, y que otros se convirtieron en cenizas. En lo que nos convoca, el niño estuvo presente en parte de dicha década, así lo manifiesta, por ejemplo, el filme *El Húsar de la Muerte* de Pedro Sienna (1925). De ahí en más, casi desaparece por completo, hasta que, durante la década del sesenta vuelve a (re)aparecer, o más bien “aparecer”, con fuerza.

Si se habla de cifras, es evidente que durante la década del sesenta el personaje del niño tuvo una destacada participación en el cine chileno. Si consideramos que de un total aproximado de 45 films, la presencia del muchacho se sitúa, no como un mero adorno, en, a lo menos, 17 filmes (los que equivalen a un 40% de la producción cinematográfica de la época, y que además, de ese 40%, por lo menos un 85% está delimitado, casi exclusivamente, por la presencia del niño huacho), es un hecho que se pueda referir la década del sesenta, como: “La década del niño Huacho”. ¿A qué se debe? y ¿De qué forma se podría explicar este fenómeno tan particular del cine chileno de la época?

MIGRACIÓN CAMPO-CIUDAD

El huacho ha sido una figura por omisión dentro de nuestra idiosincrasia. No cabe duda. Su presencia se encontraba delimitada, casi exclusivamente, hacia los designios del campo chileno, ya que fue allí donde siglos antes los antiguos colonos desposeyeron a los antiguos aborígenes y violaron y fecundaron a las mujeres indias generando el nacimiento del híbrido que hubo de ser el mestizo, y tras el auge de la revolución industrial, y la explotación minera, se va produciendo poco a poco, la migración del campo a las ciudades. Estas migraciones tendrán un alza cuantiosa a contar de los años 30, principalmente a causa de la recesión económica surgida luego del derrumbe financiero de 1929, hecho que provoca, el desplome de diversas economías, como la nuestra, que dependían en un cien por ciento de las importaciones extranjeras. De este modo, se produce la llamada sustitución de las importaciones, y con ello, se comienza a necesitar mano de obra (barata) para producir aquello que el país ya no estaba comprando, de este modo, las familias comienzan a emigrar a la ciudad en busca de mejoras en la calidad de vida y en el trabajo, (aunque es evidente que, en ese sentido, no se puede hablar de mejoras económicas). Esta situación se va a mantener en el tiempo, por lo que los niños huachos que antes poblaban el campo chileno, de un día para otro, hubieron de poblar todos los rincones de la urbe. El cine chileno se aferra a esta realidad y la comienza a plasmar en la pantalla en películas como: *Un viaje a Santiago* (1960), *Largo Viaje* (1967), y *Valparaíso, mi amor* (1969). Esta nueva realidad conlleva a que los niños que antes habitaban extensas hectáreas de terreno, ahora comenzaban a vivir hacinados en los conventillos más pobres de la ciudad. Ante esa situación de extrema miseria, los niños no demoraron en volcarse a las calles, como lo retratan films como: *Por la tierra ajena* (1965) y *Yo tenía un camarada* (1964), entre otros.

Por otra parte, la tradición del campo, con sus ritos, bailes, cantos y costumbres, comienza a ponerse de manifiesto en la metrópolis, como se aprecia, por ejemplo, en el filme *Largo viaje* (1967), mediante el rito del angelito (tradición de raigambre campesina), hecho que solo hace patente, aún más, la figura del niño huacho, y, de paso, sostiene en nuestra retina dicho imaginario fílmico. Es imposible no recordar el rostro del angelito.

CAMBIO IDEOLÓGICO

Otro rasgo que se debe considerar, a la hora de explicar el fenómeno del niño huacho, es el cambio de paradigmas que surge el mundo, y las influencias que estos atañen en nuestro cine. El nacimiento de nuevas formas de entender y hacer cine, por ejemplo: en Italia (Neorrealismo), en Francia (Nouvelle Vague), en Inglaterra (Nuevo cine inglés), etc., dan testimonio del nacimiento de una nueva

ideología, tanto sociológica como político-cultural, la que se expresa a través de estos nuevos entendimientos. Esta conciencia, aunque tardíamente, se vuelca durante la década del sesenta a nuestro continente, y lo va a unificar en una nueva forma de hacer cine, con el respaldo del movimiento que se denominó Nuevo Cine Latinoamericano, donde se incluyen el Cinema Novo brasileño, el Nuevo cine argentino, el Nuevo cine chileno, el Nuevo Cine Cubano, etc. Las temáticas que principalmente abordan estos nuevos cines, tienen que ver, principalmente, con: las problemáticas sociales, la lucha de clases, la revolución, y el subdesarrollo latinoamericano, este último haciéndose patente, al menos en Chile, a través de la presencia del niño abandonado o más bien del niño huacho. Estas influencias, en especial la del Neorrealismo italiano, hacen eco en un cine nacional que, abiertamente (re)conoció su influencia. Francia, Kaulen, Chaskel, Soto, no rechazan, bajo ningún punto de vista, al neorrealismo, pero, sin embargo, lo adoptan como un deber moral y una posición frente a la cual posicionarse en el mundo para resolver sus propios conflictos, y todo ello resulta lógico, a través de la mirada de estos niños huachos.

EL TERCER CAMINO

Eduardo Frei Montalva llega al poder con la consigna de “Reforma y Libertad”. El objetivo es claro, promover cambios que favorezcan el desarrollo de la sociedad chilena. De ese modo surgen, durante su mandato, reformas, ministerios de vivienda, políticas de estado, etc. La gran mayoría, concientizadas en encontrar una vía alternativa al tan anhelado desarrollo. Frei pertenecía al partido demócrata cristiano (DC), y bajo dicho pretexto gubernamental erige todas sus acciones políticas. No es casualidad, por ejemplo, que escoja, de entre todos los cineastas de la época, a Patricio Kaulen como director de CHILEFILMS, con quien, desde siempre, manifestó empatía. Frei es humanista, y se desprende que una de las bases del pensamiento cristiano es la idea (concepción filosófica) de “el hombre como centro”, pero siempre arraigado la figura de Cristo y agradecido de Dios. *Largo Viaje* (1967) de Patricio Kaulen, es un filme que se inscribe en este paradigma. Se trata de una película profundamente cristiana, y con un deber moral-político, sumamente comprometido con el contexto en el que es realizada. Si bien, asevera una realidad compleja (diferencia de clases, prostitución, marginalidad, pobreza, etc) y critica al sistema, acepta, en la moraleja que propone hacia el final, las ideas del gobierno, de un modo casi paternal. Por otra parte, en el filme *Valparaíso, mi amor*, Aldo Francia, aunque se muestra mucho más pesimista, asume, principalmente, la idea, en ese hundimiento final, de un cambio radical. El salto para él, como dicen, es “la revolución”, el tercer camino. En este caso un tercer cine.

SUBDESARROLLO

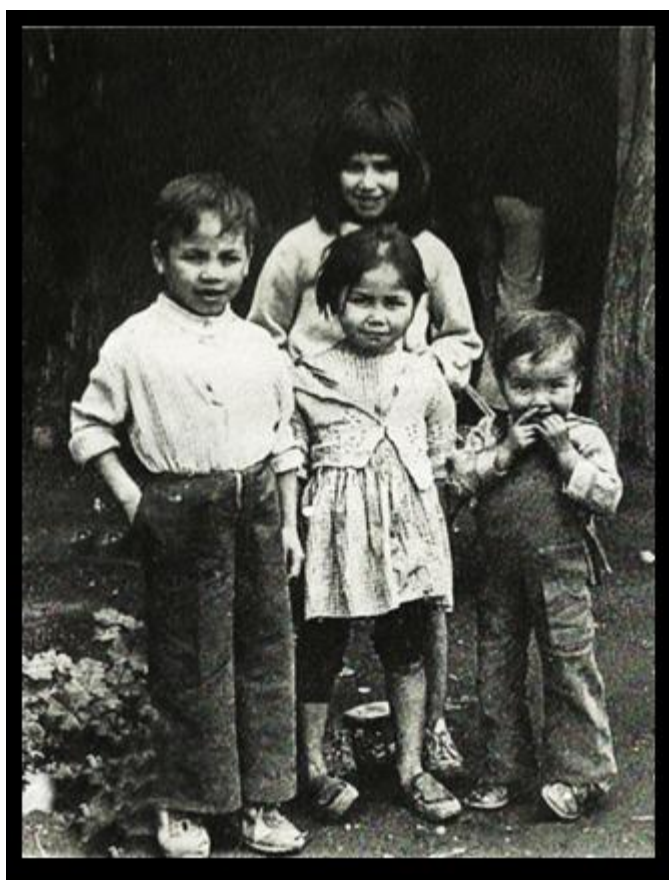
La conciencia de país subdesarrollo surge en el cine cuando las autoridades públicas descartan el apelativo y los remplazan por “país en vía de desarrollo”, que para los efectos de opinión pública, resultaba un término mucho más poético y menos peyorativo. Sin embargo, las imágenes de los niños que vemos en filmes como *Valparaíso, mi amor* (1969), *Por la tierra ajena* (1965), *Largo viaje* (1967), *Yo tenía un camarada* (1964), *Angelito* (1966), etc., son la cara más visible del atraso de nuestra nación, y no representan vía alguna de desarrollo, todo lo contrario. Por lo que, ante esa situación de atraso que tenía al país sumido en una profunda miseria, el gobierno que asumiese, debía proponer y crear urgentes reformas. Chile era entonces un país cuya mortalidad infantil llegaba a 120 por cada mil niños nacidos, convirtiendo a esta cifra de decesos, en uno de los mayores compromisos políticos de la época, y la cual había que hacer descender a como diera lugar. Esta situación queda de manifiesto en el cine chileno de la época. A simple vista, se evidencia: con la muerte del angelito en el film *Largo Viaje* (1967), con la muerte de Marcelito (5 años) en el filme *Valparaíso, mi amor*, con el funeral del niño en el documental *Desnutrición infantil* (1969), con el aborto de la mujer (Sara Astica) en el film *Aborto* (1965), entre otros. Éramos, sin duda alguna, un país subdesarrollado, y ese subdesarrollo se hacía palmario en la imagen de los desprotegidos, en este caso los niños. Durante los sesenta fueron el pan de cada día: la desnutrición infantil, la mortalidad temprana, el analfabetismo, el hambre, etc., y todos aquellos factores, se mostraban como determinantes de nuestro atraso. En definitiva, todas estas problemáticas ponían en evidencia la compleja situación vivida en el país durante la década, potenciándola mediante la presencia del niño huacho, que a su vez, se transformaba en un símbolo de aquello que se quería “revertir”, que consistía, principalmente, en dejar de ser un país pobre y subdesarrollado, y lograr alcanzar el anhelado desarrollo, no solo económico, sino que moral, y poder ser considerado un país en “vía de desarrollo” (sin importar que ese significante fuera dado eternamente).

En definitiva, durante los años sesenta, probablemente de manera inconsciente, y sin pretenderlo, el cine se hace cargo de uno de los rasgos más profundos del ser chileno, como es la cultura de niños huachos y abandonados. Se puede, en el cine de la década, encontrar un sello característico e histórico que tiene raíces ancestrales, y que se relaciona de manera reflexiva con nuestra propia forma de constituirnos como sociedad, exclusivamente chilena (no criolla, mestiza o española). El hecho de que el cine de los 60 se alinee con la figura del niño huacho mucho antes, incluso, que la Historiografía y las Ciencias Sociales (Salazar y Montecino escriben a principios de los 90), es un hecho sin

precedentes, y también uno de los enigmas más grandes de la intuición estética, que en definitiva, realiza la diferencia esencial entre las disciplinas sistematizadas y el arte.

Sin duda, el niño huacho, como elemento socio-cultural de la época provoca una gran dicotomía. Por una parte, consolida la rigidez y la verticalidad de la estructura de clases, remarcando, por un lado, las mayores diferencias entre uno y otro mundo (burguesía-pobreza), por otro, atañe al niño, sea como sea, un señero rol de subordinación ; y por otra parte, perfora los resquicios donde esas mismas relaciones se vuelven resultantes, confusas e imposibles de precisar pues, el propio cine (chileno) recoge muchos de esos fragmentos de obscura complicidad entre, por ejemplo: el peón y el patrón, entre el burgués y el proletario, entre el aristócrata y el niño huacho. Y si es necesario resumir la idea en un solo punto, se diría que: ese aire de obscurantismo y rareza que acompaña a las constantes preguntas sobre nuestra identidad, encontrará respuesta en el cine chileno de la década del sesenta, a través de esa aura que rodea la figura del niño huacho, y nos conforma como sociedad”.

ANEXOS



María Luisa Godoy Bustos



1. Jaime Salinas Román/2. Marcelo Montecino/3. Luis Navarro Vega/4. Roxana Pulido Apey/5. Luis Navarro Vega



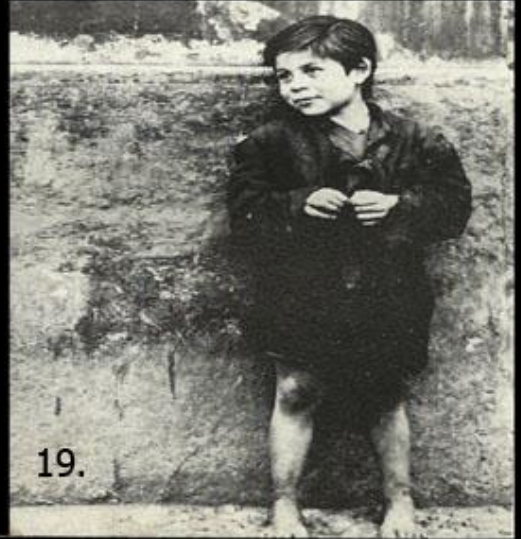
6. Luis Navarro Vega/7. José González Enei/8. Inés Balmaceda/9. Rodrigo Fernández Carbo/10. Luis Ladrón De Guevara/11. Inés Balamaceda



12. Gertrudis De Moses/13. Nazareno Carvajal/14. Jaime Salinas Román/15. Rosario Chadwick/16. Marcelo Montecino/17. Luis Opazo Rodríguez



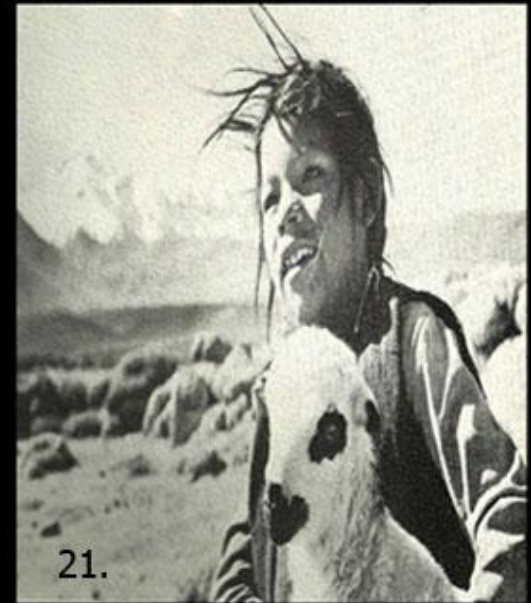
18.



19.



20.



21.

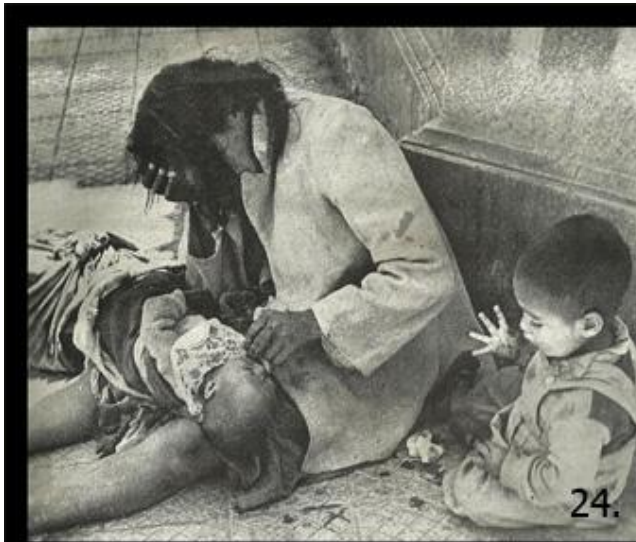


22.



23.

18. Helen Hughes O'Brien/19. Alfredo Apey Avilés/20. Pepe Moreno Fabri/21. Juan González Enei/22. Inés Balmaceda/23. Inés Balmaceda



24. Gertrudis De Moses/25. Marcelo Montecino/26. Sergio Larraín/27. Mónica Menéndez Valenzuela/28. Sergio Larraín

BIBLIOGRAFIA

Aumont, Jacques. Análisis del Film. Barcelona: Paidós, 1990.

Cavallo, Ascanio, y Carolina Díaz. Explotados y benditos. Mito y desmitificación del Cine Chileno de los 60. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2007.

Edwards Bello, Joaquín. Mitopolis. Santiago: Editorial Nascimento, 1973.

Francia, Aldo. Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar. Valparaíso: Univ. De Valparaíso, Edics. 2002.

García, Francisco, y Andrés de Tripero. La representación del niño en los medios de comunicación. Madrid: Huerga y Fierro, Editores, S.L, 2000.

León, Christian. El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana. Quito: Univ. Andina Simón Bolívar (sede Ecuador), Edics.

Montecino, Marcelo. Con sangre en el ojo. México, D.F: Editorial Nueva Imagen, 1981.

Montecino, Sonia. Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno. Santiago de Chile: Catalonia, 2007.

Mouesca, Jacqueline. Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Chile: Ediciones del litoral, 1986.

Navarro, Sergio, Rodrigo Cepeda, Edgar Doll, Guillermo González y Udo Jacobsen. El Chacal de Nahuelto. Emergencia de un nuevo cine. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2009.

Nichols, Bill. La representación de la realidad. Barcelona: Paidós, 1997, pags 217-250.

Orell, Marcia. Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 2006.

Salazar, Gabriel. Ser niño huacho en la historia de Chile (Siglo XIX). Santiago: Ediciones LOM, 2006.

Santana, Alberto. Grandezas y miserias del cine chileno. Santiago de Chile: Editorial Misión, 1957.

Vega. Alicia. Revisión de Cine Chileno. Santiago: Editorial Aconcagua, 1979.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Birri, Fernando. Cine y subdesarrollo. Disponible en internet en:
<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/487.pdf>

De Mause, Lloyd. La evolución de la infancia. Disponible en internet en:
<http://www.thepsychohistorypress.com>

Garaycochea, Oscar. Los Niños del Desamparo. Disponible en internet en:
<http://www.ogaraycochea.wordpress.com>

Rocha, Glauber. Estética de la violencia. Disponible en internet en:
<http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/24/estetica-de-la-violencia-glauber-rocha/1971>

Trabucco, Sergio. Precursores, nacimiento y plenitud del nuevo cine latinoamericano. Disponible en internet en:
<http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/22/precursores-nacimiento-y-plenitud-del-nuevo-cine-latinoamericano/>

Vásquez, Carmen, y Fiorella Lanatta. Concepción de Niñez. 2005. Disponible en internet:
<https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:uSnEAchlLJQJ:www.fundacion.telefonica.com.pe/pronino/upload/51366853>

FILMOGRAFIA

PELÍCULAS ANALIZADAS

Francia, Aldo (1969) Valparaíso mi amor. Chile: Cine Nuevo.

Kaulen, Patricio (1967) Largo viaje. Chile: Naranja-Campos Menéndez. CHILE FILMS.

PELÍCULAS CHILENAS REVISADAS

Agüero, Ignacio (1988) Cien niños esperando un tren. Chile: Ignacio Agüero & Asociado.

Álvarez, Alejo (1968) Tierra Quemada. Chile:

Caiozzi, Silvio (1979) Julio comienza en Julio. Chile: Telecinema

Castilla, Sergio (1998) Gringuito. Chile: Amor en sur films.

Castro, Sergio (2009) Paseo. Chile: Cerofilm. Escuela de Cine de Chile.

Chaskel, Pedro (1965) Aborto. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile

Cornejo, Luis (1966) Angelito. Chile: Cine experimental de la Universidad de Chile

Covacevich, Alejandro (1966) Morir un poco. Chile: Sud Americana Films

Fernández, Alejandro (2009) Huacho. Chile: Jirafa Ltda. Charivari Films.

Francia, Aldo (1964) La escala. Chile: Cine Club de Viña del Mar.

Graef-Marino, Gustavo (1993) Johnny Cien Pesos. Chile: Catalina Cinema. Arauco Films. Visión Comunicaciones.

Hardy, Boris (1962) Poliometitis. Chile: EMELCO CHILENA Ltda.

Hübner, Douglas (1969) Herminda de La Victoria. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Ivens, Joris (1963) El Circo más pequeño del mundo. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile. Argos Films.

Ivens, Joris (1964) A Valparaíso. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile. Argos Films.

Justiniano, Gonzalo (2003) B-Happy. Chile: Sahara Films Producciones S.A.

Kramarenco, Naum (1957) Tres miradas a la calle. Chile: Procine Ltda.

Littin, Miguel (1965) Por la tierra ajena. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Littin, Miguel (1968) El Chacal de Nahueltoro. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile.

López, Jorge (1983) El último Grumete. Chile: CHILE FILMS.

Ramírez, Álvaro (1969) Desnutrición infantil. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile

Rosas, Alejandro (2002) Ogú y Mampato en Rapanui. Chile: Cineanimadores.

Rosas, Alejandro (2007) Papelucho y el Marciano. Chile: Cineanimadores.

Ruiz, Raúl (1973) Palomita Blanca. Chile: Prochitel Uno Ltda.

Sánchez, Cristián (1982) Los deseos concebidos. Chile: Foco Films

Sánchez, Rafael (1957) Las Callampas. Chile: Instituto fílmico de la Universidad Católica de Chile.

Sánchez, Rafael (1961) La cara tiznada de Dios. Chile: Instituto fílmico de la Universidad Católica de Chile.

Sánchez, Rafael (1963) El cuerpo y la sangre. Chile: Instituto fílmico de la Universidad Católica de Chile.

Sienna, Pedro (1925) El Húsar de la muerte. Chile: Andes Films

Soto, Helvio (1964) Yo tenía un camarada. Chile: Cine experimental de la Universidad de Chile.

Wood, Andrés (1997) Historias de Fútbol. Chile: Wood Producciones S.A. Roos Films.

Wood, Andrés (2004) Machuca. Chile: Woods Producciones S.A.

Wood, Andrés (2008) La Buena Vida. Chile: Wood Producciones S.A. CHILE FILMS.

...a Javier, Sebastian y Alexis



*“Nada es bastante real para un fantasma. Soy en
Parte ese niño que cae de rodillas
Dulcemente abrumado de imposibles presagios
Y no he cumplido aún toda mi edad
Ni llegaré a cumplirla como él
De una sola vez y para siempre”.*
Enrique Lihn [*La pieza oscura*, 1963]