

Niños en las calles: el cine como dispositivo de traducción del movimiento

Children in the Streets: Film as Movement-Translation Device

Catalina Donoso

Universidad Mayor

catadonos@gmail.com

Resumen El presente trabajo revisa la representación fílmica de niños marginales sin hogar que transitan por el espacio urbano y el aparato cinematográfico como traductor de dicho movimiento. El análisis se centra en dos filmes latinoamericanos: *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia y *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio, proponiéndolos como ejemplos que describen la relación entre la cámara como máquina de pasividad y confinamiento y las opciones narrativas y sintácticas desarrolladas por cada film.

Palabras clave Infancia marginal, imagen-movimiento, Nuevo Cine Latinoamericano, espectador

Abstract *This work examines the filmic representation of homeless children transiting the urban space and cinematographic apparatus as a translator of that movement. The analysis focuses in two Latin American works: Valparaíso mi amor by Aldo Francia and Crónica de un niño solo by Leonardo Favio, proposing them as examples to depict the relation between the camera as a machine of passivity and confinement and narrative and syntactic decisions developed by each film.*

Keywords *Destitute children, Movement-image, New Latin American Cinema, spectatorship*

Introducción

En la primera mitad del siglo XIX, etapa inicial de la era republicana en gran parte de Latinoamérica, se dictaron una serie de normas relativas a reducir y controlar la abundancia de niños solos en las calles de las ciudades. Su sola presencia suponía una suerte de amenaza para el orden, la seguridad y también el ornato de la orgullosa urbe “que los ve ‘aparecer’ como si fueran una inundación peligrosa” (Salazar, 2006: 89). Estas normativas, que fueron mantenidas y perfeccionadas a lo largo de ese siglo y del inmediatamente siguiente, prohibían la *vagancia* y la condenaban aún más que el trabajo infantil, que fue bastante discutido durante el período (Zapiola, 2010). En verdad, estas regulaciones no sólo suponían la defensa de los ciudadanos ante la potencial conducta delictiva de los niños vagos, sino que también aparecían como una suerte de protección del propio niño vagabundo de las malas prácticas y desviaciones que su exposición al ambiente callejero representaba.

El famoso estudio de Phillippe Ariès *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, además de ser considerado una obra fundamental para la consolidación de la investigación historiográfica en torno a la infancia, es una pieza clave para entender a esta última como una construcción redefinida en las sociedades occidentales a partir de los procesos de modernización. Esta perspectiva, ampliamente debatida en su momento, puso atención y cuestionó el rol de las instituciones (principalmente la familia y la escuela) que moldearon a esta nueva versión de la infancia y que, en su aparente motivación protectora, desarrollaron mecanismos de control y coerción que no hicieron más que mermar en sus derechos a los niños que pretendían amparar y cuidar (Ariès, 2010). Así, siguiendo a Ariès en su argumento, las regulaciones dirigidas a proteger a los niños callejeros de la mala influencia de su propia libertad (y de paso a la ciudadanía respetable de los alcances nefastos de dicha independencia), tendieron a reducir los escasos espacios propios de expansión y recreación que estos niños tenían a su alcance.

Si bien la infancia que describió Ariès no se refiere específicamente a los niños marginales, sin hogar, presentados aquí, podemos afirmar que tomando como modelo a la infancia burguesa ideal, el autor francés encontró en dicho grupo aparentemente protegido y contenido las marcas del sistema de vigilancia que operó (y opera) aún más drásticamente sobre aquellos niños que no pertenecen a las capas medias y altas de la sociedad. En *The Child Savers/ The Invention of Delinquency*, Anthony M. Platt (1969) desarrolló extensamente cómo las conductas inapropiadas o sociopáticas consideradas “delictuales” pueden también entenderse no como un comportamiento intrínsecamente negativo, si no que como una desviación que surge justamente a causa de que se crea una etiqueta perfectamente diseñada para calzar con ella. En su análisis, el corolario final nos presenta a la “invención de la delincuencia” como la consolidación del estatus social inferior y la

dependencia de los niños y jóvenes de clase baja. De esta manera, el origen social designa, dentro de la misma insistencia en la dependencia y el control, tratos y expectativas disímiles para al menos dos clases distintas de niños.

En su breve pero significativo libro *Ser niño huacho en Chile (Siglo XIX)*, Gabriel Salazar (2006) recupera una serie de historias de niños marginales, literalmente encontradas *en los márgenes* de documentos oficiales que el historiador revisaba con otros fines, y es probablemente el primer intento historiográfico por darles un lugar relevante como actores de la historia de ese país. Me interesa destacar que “Salazar propone reconstruir la historia de los niños sobre la base de su contexto social, lo que llevaría a distinguir una niñez pobre o popular de una niñez patricia” (Rojas Flores, 2010: 31). En una misma línea, María Carolina Zapiola, en su artículo “Los niños entre la escuela, el taller y la calle. Buenos Aires 1884-1915”, que estudia el impacto de las políticas de educación pública implantadas en ese período en Argentina, distingue una categoría de infante vinculado a la escuela, el “niño-alumno” (o “niño-alumno/trabajador” si se trataba del infante de clase popular), y otro, cuyo derecho a la educación es cuestionado y aplazado, de manera que su estatus de “niño” es reemplazado por la condición de “menor”:

Laxa categoría que hacía referencia a un conjunto urbano muy heterogéneo pero uniformemente ajeno a las pautas de comportamiento, circulación por el espacio, educación, trabajo, sexualidad y socialización familiar y extrafamiliar que las élites encontraban convenientes para los menores de edad. (Zapiola, 2009: 3)

La aproximación a la infancia que me ocupa en este capítulo se refiere a este grupo de infancia no privilegiada, cuyo entorno familiar es irregular y cuyo territorio de acción es principalmente *la calle*. La ausencia –permanente o temporal- de un hogar “bien constituido” los ubica en una situación de constante movimiento, ya sea para conseguir sustento, huir de las instituciones que pretenden contenerlos, o congregarse en grupos de niños en situación de idéntica precariedad. Ya vimos que a comienzos del siglo XIX su condición de *menores* –según la nomenclatura desarrollada por Zapiola- los ubicaba como entidades móviles en las calles; ya entrado el siglo XX, y a causa de las leyes relacionadas con la restricción del trabajo infantil, permanecían aún más asociados a este espacio urbano: “De ahí que el trabajo infantil haya quedado restringido a sus expresiones menos visibles y más marginales, como ... el comercio al detalle (en calles, mercados y ferias) y ciertas formas intermedias entre trabajo y vagancia” (Rojas Flores, 2010: 495).

Las dos películas que pretendo analizar aquí, acompañan a niños marginales en su tránsito solitario (por desatendido) por las urbes. La narrativa de estos filmes se centra en el desplazamiento de los *menores* por la ciudad, ya sea como un

desplazamiento caótico e imprevisible entre el arriba de los cerros y el abajo del espacio propiamente urbano (*Valparaíso mi amor* de Aldo Francia, Chile, 1969), o la movilidad urgente hacia el afuera, pero que una vez afuera no deviene en detención y sosiego (*Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio, Argentina, 1965). Mi intención es problematizar esta presentación de los *menores* en desplazamiento a partir del cuestionamiento del artificio cinematográfico como mecanismo de pasividad y sus estrategias para reproducir el movimiento.

El *menor* y las imágenes en movimiento

El cine fue alguna vez definido en cuanto maquinaria que reproduce o atrapa imágenes en movimiento¹, y si bien desde el famoso texto de Gilles Deleuze *La imagen-tiempo* las aproximaciones al cine moderno muchas veces privilegian su función en cuanto dispositivo temporal, la coordenada espacial sigue siendo un elemento gravitante en la constitución de un filme y a la vez un aspecto indisoluble de la representación del tiempo y de su confluencia con el movimiento.

Recordemos que la obra de dos volúmenes de Deleuze nombrada genéricamente *Estudios sobre cine*, comprende la revisión dos etapas o dos modos de entender el cine individualizados como imagen-movimiento e imagen-tiempo. Por su parte, Jacques Rancière –y es esta la perspectiva que me interesa trabajar principalmente- cuestiona la división que Deleuze desarrolla entre cine clásico y cine moderno (como vimos con el primero inscrito en el régimen de la imagen-movimiento y el segundo como una ruptura que oblitera el esquema anterior, a partir de su inscripción en el régimen de la imagen-tiempo). Para Rancière, dicha ruptura no existe como parcelación de dos tipos diferentes de cine, o dos tipos diferentes de imagen, si no que convoca dos perspectivas disímiles acerca de un mismo lenguaje: “Fácilmente concluiremos que la imagen-movimiento y la imagen-tiempo no son en modo alguno dos tipos de imágenes opuestas, correspondientes a dos edades del cine: son dos puntos de vista sobre la imagen” (Rancière, 2005: 136).

Uno de los asuntos que Deleuze examina en *La imagen-tiempo* es precisamente aquél que refiere al “paseo, el vagabundeo (*balade*), el ir y venir continuo” (289), y que el autor confina a los territorios del cine moderno, el de la imagen-tiempo. Este

1 Su aparición ocurre en paralelo con una maquinaria efectivamente diseñada para acelerar el traslado en el espacio: el avión. Edgar Morin hace referencia explícita a este hecho en el primer capítulo de su libro *El cine o el hombre imaginario*, homologando el surgimiento de estas dos máquinas que “franquean un ‘muro del sonido’”. Así también en *La imagen-movimiento* Gilles Deleuze inserta el aparato cinematográfico en los cambios producidos en el campo de los medios de transporte tras la revolución científica moderna: “El cine parece sin duda el hijo último de este linaje sacado a luz por Bergson. Se podría concebir una serie de medios de traslación (tren, automóvil, avión...) y paralelamente una serie de medios de expresión (gráfica, fotografía, cine): la cámara se aparecería entonces como un intercambiador, o más bien como un equivalente generalizado de los movimientos de traslación (18).

tránsito, nos dice Deleuze, “ha pasado a ser un deambular urbano, y se ha desprendido de la estructura activa y afectiva que lo sostenía, que lo dirigía”. En mi lectura de estos filmes, todos ellos anclados en la narrativa del sujeto vagabundo, sigo la propuesta de Rancière, postulando que ellos, a pesar de integrar este paseo urbano, aparentemente liberados de una continuidad direccional del movimiento, pueden ser estudiados desde la perspectiva de la imagen-movimiento; y -ya veremos de qué manera- cuya estructura de activación está dada por las opciones de traducción de ese movimiento que apelan a un sujeto espectador potencial.

En un período en el que los organismos de beneficencia comenzaban a ser cuestionados y mirados con cierta sospecha, la cámara comprometida aboga por la denuncia de las situaciones de injusticia que viven estos niños. Sin embargo, el aparato cinematográfico -como la fotografía, diría Susan Sontag (2003)- funciona a partir de un dispositivo que enmarca, o circunscribe una realidad. Sontag, como Alan Badiou (2005), enfatiza la capacidad que el encuadre tiene de segregar, excluir aquello que queda fuera. Me gustaría poner atención aquí en la perspectiva inversa de este gesto de fronteras: el de constreñir o limitar también aquello que permanece dentro, evitando así su diálogo con lo que queda fuera, *encerrándolo* en el encuadre. En este sentido, el impulso de movimiento que describí más arriba como marca de identidad de los niños de la calle, debe ser contenido y definido por un encuadre que va, en su relación con los otros planos, estableciendo *una interpretación* de esa fuerza en desplazamiento.

De este enunciado surge a su vez una segunda problemática que enriquece la analogía *menor/imagen-movimiento*. Las opciones sintácticas y narrativas que vulneran la estaticidad del artefacto cinematográfico a fin de representar el desplazamiento de los *menores*, implican a su vez una suerte de tutelaje en mayor o menor grado sobre quien observa. En este cuadro analítico, la dupla se vuelve tríada al incluir una nueva variable: *el espectador*, cuya construcción está delimitada por la estructura sintáctica del filme. Es posible entonces también hacer un paralelo entre la noción de *espectador emancipado* del mismo Rancière (2006) y su definición del *maestro ignorante*, donde el alumno aparece como figura activa de conocimiento. Así el *menor* (por no-alumno) representado en el filme, encuentra en la sala de cine a un potencial alumno (el espectador), dispuesto o no a acatar las normas que la misma cinta impone como reglas de aprendizaje.

El encuadre en el plano, aún cuando no circular (por aludir a la metáfora utilizada por Rancière) funciona también como límite simbólico a la liberación de quien observa. Tal como el círculo del maestro, las normas del encuadre y sus relaciones con otros planos y con aquello que queda fuera de su alcance, crean una distancia entre el espectador y el saber (o quien lo detenta), pero pueden también

entregar las herramientas para salir de él y hallar un conocimiento que se escapa de sus fronteras.

En resumen, poniendo en conjunción lo postulado por Rancière sobre Deleuze, y la perspectiva que explicito respecto del encuadre, surge un punto de partida teórico que podría distinguir como una lucha constante y compleja entre la cámara como máquina de pasividad y los esfuerzos de la película por nombrar activamente aquello que la cámara ya ha dicho; y que al mismo tiempo es también la oposición entre la cámara como máquina de confinamiento (el encuadre) y la decisión cinematográfica de liberar aquello que se captura. La tensión derivada de tales contrastes se vuelve más evidente en el corpus expuesto, ya que se trata de filmes en los que la traducción del *movimiento* es un asunto fundamental, y a la vez invoca una propuesta de espectador implícito –activo o pasivo- que también dialoga con las posibilidades del infante como fuerza en movimiento.

Valparaíso mi amor: Lo que se escapa

El primer largometraje del médico pediatra Aldo Francia, ha sido considerado por varios autores como parte de la tríada fundamental del Nuevo Cine Chileno (junto a *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz y *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin). Su reconocimiento como filme paradigmático ha sido sin embargo subsidiario de los dos que lo acompañan, destacados siempre como especialmente representativos e influyentes en el cine del período.² Su estética documental, aunque se trate de una cinta de ficción, junto a la utilización de actores naturales en escenarios naturales y la predominancia del plano-secuencia, favorecieron su vinculación con la corriente neorrealista italiana, pero así también otras aproximaciones lo han relacionado más bien con el *cinema vérité* o cine de realidad, ya que las escasas indicaciones autorales privilegian en *Valparaíso mi amor* una aproximación “objetiva” a los hechos y personajes que presenta, aun cuando ello signifique sacrificar ciertos aspectos de la comprensión del relato y su “mensaje”. En este sentido, también el director expresa su intención de dar mayor relevancia a la sonoridad del habla común de los personajes “aun cuando no se entendiera nada de lo que decían” (Francia, 1990: 187) y el trabajo con cámara en mano e iluminación lo más parecida a la natural sin importar “que las caras quedaran negras” (Francia, 1990:189). Más que claridad o coherencia narrativa, lo que el director buscaba era “tantear la realidad” (Francia, 1972: 13).

Pese a esta aparente autonomía del filme respecto de su creador, Francia tenía una postura política muy clara, la cual entendía el quehacer cinematográfico como un instrumento de transformación social. En ese sentido, la misma mirada

2 Aun cuando ellos mismos constatan la heterogeneidad de estilos y temáticas agrupadas bajo la denominación de un solo movimiento cinematográfico.

distanciada producida por el filme, así como sus concesiones con las texturas de un objeto a retratar a veces confuso o enigmático, formaban parte de una propuesta ética bien clara y establecida. Así, incluso lo que queda sin comprender por poco elaborado es en sí mismo el discurso de la verdad (declarada por el filme) que es preciso mostrar a los espectadores para provocar el cambio de actitud.

En mi análisis de esta obra cinematográfica pretendo examinar el recurso relacionado con la organización narrativa de la historia, subdividida en seis secciones, cada una de ellas enmarcada en el nombre de alguno de los protagonistas (los cuatro niños, el padre y la conviviente de éste), que se señala por medio del congelamiento de la imagen usando el plano congelado o foto fija y el título que indica el nombre de cada personaje en letras blancas. Aquí la imagen fija actúa como contraparte de un relato basado fundamentalmente en el uso del plano-secuencia y su trayectoria.

Armar y desarmar

Valparaíso mi amor es un puzzle construido por diferentes relatos recogidos por Francia en el puerto de Valparaíso. Su trabajo de guión –junto a José Román– implicó reunir todas estas historias e integrarlas en una sola, la de la familia de un hombre acusado de abigeato³ y encarcelado por este delito. A causa de su permanencia en la cárcel, sus cuatro hijos menores quedan al cuidado de su conviviente, una lavandera, y van, poco a poco, desarrollando una independencia nefasta que los lleva a la delincuencia, la prostitución o la muerte. Inspirado en la segmentación utilizada por Lucchino Visconti en *Rocco y sus hermanos*, el director decidió también utilizar estos rótulos para subdividir la historia en la de los seis protagonistas. Podemos decir entonces que se trata de un filme hecho de fragmentos –las historias independientes originales–, que una vez aglutinados en un relato audiovisual común vuelven otra vez a separarse para nombrar a cada protagonista y su destino a través de un recurso narrativo utilizado por el autor. Es importante destacar que sólo las historias de los niños son acompañadas, además del rótulo en letras blancas, por una imagen de foto fija que congela la acción y marca un cambio de escena. En este apartado me referiré sólo a la utilización de la práctica en el caso de los niños.

Podemos decir que en todos los casos el uso de los títulos más que presentar a los personajes determina sus destinos fatales: la delincuencia en el caso del Chirigua y Ricardo, la prostitución en el caso de Antonia, y la muerte en el caso de Marcelo. Fija su acontecer para marcar en ese punto una dirección hacia la que se movilizarán

3 El abigeato es una figura legal que comprende el robo de ganado. En la época en la que fue filmada la cinta aquí analizada, su condena era aún más alta que la contemplada para el delito de homicidio.

sus acciones de ahí en adelante. El director se refiere al recurso utilizado en el caso de los niños: “con esto logré unir a todo el film, otorgándole un aspecto de cerradura y determinismo agobiante” (Francia, 1990: 192).

Así, se trata de una película que se compone a partir de fragmentos, para en su articulación unificarlos, y luego en el gesto individualizador de los títulos volver otra vez a separarlos, otorgando con esta herramienta de estructuración narrativa o *syuzhet* –“forma artística de organizar los hechos” (Cavallo, 2007: 143)- una visión semi-controladora del universo ficcional. El plano congelado los atrapa para luego dejarlos ir ya configurada cierta direccionalidad en los hechos, pero que sin embargo no es total, en una cinta que se permite no terminar de resolver todos sus enigmas.

Quiero comenzar destacando el contraste entre la detención absoluta provocada por estos planos y la utilización del plano-secuencia como recurso narrativo. En todas ellas –excepto en la sección destinada a Antonia, el plano previo o el inmediatamente siguiente son planos-secuencia. El segmento dedicado a Ricardo me parece uno de los más interesantes ya que es posible hacer una lectura de su desarrollo a partir de los tres tipos de imagen descritos por Bergson y analizados por Deleuze en *La imagen-movimiento*: la imagen-percepción, la imagen-acción y la imagen-afección.⁴ Como ya expliqué, Ricardo se encuentra concretando un robo planificado por la banda de la que forma parte, el que se ve frustrado por la llegada de la policía de civil. Ricardo, el último en escapar, logra escabullirse entrando por el mismo callejón por el que sus compañeros han sacado la mercancía y sube, corriendo, las largas escalinatas que llevan a los cerros. La cámara, tras sus perseguidores, lo sigue, adquiriendo el balanceo impreciso del escape, pero se detiene antes de la subida. Allí la cámara se mantiene estática, pero permanece observando lo que ocurre en un plano contrapicado. Ricardo es capturado en el segundo descanso de la escalera, las siluetas apenas se distinguen, es de noche, la iluminación es escasa y el farol municipal más que aclarar la escena, encandila la mirada del observador. Todo el resto de la escena carece de diálogo, no es más que el forcejeo entre el niño y su captor, mientras la cámara, estática pero atenta, aprehende el movimiento de ambos personajes. Los planos se van sucediendo - plano general, medio, primer plano- no porque el ojo mecánico modifique su ubicación sino porque los actantes, las fuerzas en conflicto, lo hacen. Todo el suceso obedecería en una lectura rígida, a la imagen-acción, en cuanto la escena ocurre como resultado de una serie de elementos previos, de los cuales ésta es reacción, y

4 Deleuze establece, a partir de los estudios de Bergson tres clases de imágenes: la imagen-percepción, centrada en la fuerza de las formas y luminosidades que percibimos, la imagen-acción que enfatiza el sentido de acción y reacción contenido en la imagen, y la imagen-afección, marcada por su rasgo de expresividad. A cada una de ellas otorga por lo demás un tipo de plano: “el plano de conjunto sería, sobre todo, una imagen-percepción, el plano medio una imagen-acción, y el primer plano una imagen-afección” (*La imagen-movimiento* 107).

también porque los mínimos hechos ocurridos dentro de la misma (escapar, atrapar, desasirse, aprisionar) son a su vez correlaciones de fuerzas en oposición que dialogan a través de la violencia. Sin embargo, tanto al principio como al final de la escena se podría hablar de imagen-percepción e imagen-afección, respectivamente. Tanto el plano general como la deficiencia lumínica de la primera, coadyuvan a percibir la imagen como materialidad, y a su aprehensión en un nivel menos organizado que la lógica de las acciones allí presentadas. En el último plano, por el contrario, la cercanía del rostro de Ricardo –como ya vimos sólo generado por el propio desplazamiento de los personajes, no de la cámara- unido a la prolongación del fotograma congelado, contribuyen a situarlo en lo que Bergson definió como imagen-afección, y que en este caso en particular, cargado con las connotaciones antes analizadas, de un destino “fijado”, potencian aún más la carga emotiva del rostro sufriente del personaje.

Estos dos momentos ubicados en los extremos de la escena, contribuyen a abrir “el círculo” demarcador que constriñe la imagen, en la medida que ambos integran una labor de interpretación más acuciosa de parte de la audiencia. La imagen-percepción en cuanto su dimensión material desborda los límites de lo anecdótico, integra la percepción única e incatalogable de cada espectador. Vemos una pareja de hombres luchando en un plano lejano, pero vemos también las texturas de los muros, las variaciones de la luminosidad y todos estos elementos nos hablan, enriqueciendo el relato de los sucesos apenas sugeridos a la distancia (pero inteligibles ya que forman parte de un flujo narrativo). Por otra parte, el primer plano del rostro de Ricardo, inscrito aquí en la imagen-afección nos traslada a un espacio interior imposible de visitar con el aparato cinematográfico, pero posible de sugerir en su externalización; es allí donde el encuadre se abre también más allá de sus fronteras, hacia adentro, hacia el abismo de la experiencia del otro, reconociendo aquí los procesos de identificación, pero también las aproximaciones cognitivas y lógicas a ese territorio. En el gesto doliente de Ricardo, y también en el barrido que la imagen congelada provoca, se sugiere una multiplicidad de variables posibles que no se agotan en una sola lectura.

Volviendo a la oposición plano-congelado/plano-secuencia, que contiene la lucha entre la detención y el movimiento continuo, la escena recién descrita ejemplifica también una pugna entre los actos bien delimitados y vinculados de la imagen-acción y las aperturas dinámicas que surgen en su relación, con la percepción material de lo presentado y su aspecto emotivo. Ambas tensiones se relacionan en cuanto grafican lo que creo es una de las marcas del filme: su constante lucha entre una versión definida y transmisible de “lo real”, y las posibilidades de error que esa verdad contiene, admitiendo aquí la entrada de aquello representado con sus contradicciones y vacíos. En el mismo sentido, la cinta

se debate también entre su misión pedagógica, la que entrega al espectador una verdad que éste desconoce, y la que lo autoriza a indagar en sus propias interpretaciones y propias miradas respecto de lo que el filme no termina de delimitar. El uso del plano secuencia es coherente también con este último compromiso: aquí el diálogo de los encuadres no está dado por un espacio cerrado que se vincula a otro igualmente cerrado, sino que el primer encuadre se va modificando a sí mismo, abriendo la posibilidad de cambio de perspectiva, aunque siempre dentro del límite que permite un lenguaje que se basa en constreñir una realidad. Esta cualidad del plano en movimiento se potencia aún más al confrontarse al plano congelado (que como vimos contiene también la posibilidad de una movilidad interpretante hacia el interior).

Desde esta visión de lo cinematográfico, la “realidad”, por cierto inabarcable e inasible, al vislumbrarse desde tales resquicios narrativos, ofrece la instancia de una lectura sublevada de parte de quien mira. Francia querría que el artificio técnico le diera acceso a lo “real” –el plano secuencia como realidad absoluta-, pero ni el plano-secuencia –o su diálogo con la foto fija que analizo en este apartado-, ni el fuera de campo, ni ninguna otra herramienta narrativa le darán la entrada a ese real esquivo, aunque sí un pasaje para mirar por la rendija. En palabras de Rancière:

No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte ... Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible ... Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. (2010: 77)

El componente liberador de la apuesta de Francia pasa por dar cabida a esa fractura, y abrir paso a la zona de lo real que plantea un desafío, uno donde tanto el que propone una mirada como quien se asoma a través de ella pueden encontrar trazos de lo que no ha sido previamente definido.

Crónica de un niño solo: celdas y sombras

Estrenado en 1965, este primer largometraje del cantante y director de cine Leonardo Favio,⁵ no es fácil de catalogar. Contemporáneo a los filmes del Nuevo Cine, y muchas veces incluido en este movimiento dada su temática y el gesto metacinemático de denuncia e interpelación en la escena final, es su estilo ecléctico el que dificulta su inscripción en alguna corriente en particular. Por el contrario, esta diversidad estética lo convierte en un filme de mirada muy particular al asunto de la infancia desvalida. Uno de los contrastes más evidentes en el tratamiento de las

5 Crónica de un niño solo (1965) forma parte de una trilogía integrada también por los filmes Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más... (1966) y El dependiente (1969).

escenas es el que se verifica entre los hechos ocurridos dentro de la escuela correccional y los que se desarrollan una vez que Polín ha logrado escapar, tal como lo explica Gonzalo Aguilar en un artículo dedicado al cine de Favio: “Las puestas en escena de ambas partes también se oponen absolutamente y si la primera se organiza alrededor de la reja, la segunda se expande como la hierba... En cada parte predomina lo que Gilles Deleuze llamó encuadre geométrico y físico.” (*Aguilar, párr. 14*). En esta investigación me centraré fundamentalmente en la primera parte, en cuanto su descripción del espacio cerrado –la limitación del movimiento- puede revelar interesantes visiones acerca de aquello que prohíbe.

El filme en su totalidad carece de demasiado diálogo, e incluso a veces de sonidos ambientales (como en la escena de la violación), potenciando así una atmósfera agobiante marcada por el silencio de los espacios vacíos enfatizado por una fotografía de claroscuros que se verifica sobre todo en la primera parte localizada en la escuela correccional. A fin de ejemplificar la recurrencia en el filme de estos ambientes marcados por los juegos de luz y sombra y la coreografía espacial, quiero empezar examinando la escena inicial de esta cinta.

Destaca principalmente el manejo de la luz en las escenas que componen la sección de la escuela correccional, donde muchas veces las sombras de los personajes se transforman en presencias activas dentro de la composición del cuadro. Junto a este detalle de fotografía, quiero enfatizar también el trabajo que llamaré “coreográfico” de la planta de movimiento de los actores –y con ellos también de sus sombras- dentro de cada cuadro o encuadre. El escenario en que se desenvuelven los hechos de esta sección ya sabemos son los del encierro, los de la limitación del movimiento. Es interesante por lo mismo examinar cómo, en esa economía de desplazamiento, se establece un cierto patrón de movimiento propuesto por el director. Leonardo Favio es un admirador de la ópera y el ballet y ha reconocido pensar sus películas con una óptica teatral: “Creo que mi puesta de cámara es más bien teatral, con personajes que entran y salen por los laterales, pero para eso es necesario cuidar la composición del cuadro” (Favio, párr. 5). Así también, reconoce un cierto sentido del ritmo en la mirada de sus filmes: “siento que el travelling es como un adagio o un largo, y los allegros equivalen a planos más cortos y de perfil –nunca me gustó el plano y contraplano–” (Favio, párr. 5)⁶. Me interesa aquí revisar la utilización del trazado de un plano de movimiento que se vuelve relevante, y siempre en diálogo con un encuadre. El propósito es analizar este recurso puesto en relación con un relato que describe la coerción del desplazamiento. En mi análisis de estas escenas propongo entender cada cuadro

6 Varias décadas más tarde se realizó un ballet inspirado en *Este es el romance del Aniceto...*, dados los prolongados silencios que permitan insertar allí el baile. Si bien ni *Crónica...* ni *El dependiente* tienen esta característica tan marcada, sí se puede observar una potencial carga coreográfica.

como una totalidad, cuyos componentes no son tanto elementos independientes como partes constituyentes en función del conjunto. En este sentido, la estilización del movimiento, aun cuando se trate de planos generales, obedece a la lógica de un primer plano, cuya construcción espacial enfatiza la cercanía con un objeto total, y es justamente en función del movimiento sistematizado que el plano general adquiere esta propiedad.

La primera secuencia en la que se puede reconocer este tipo de composición fílmica es la que sigue a la de presentación de créditos. Los niños internos abandonan el salón para dirigirse a los dormitorios. El edificio tiene escaleras y pasillos que parecen repetirse y no conducir a ninguna parte, lleno de ventanas que nos dejan ver el tránsito como si fueran repeticiones de un mismo movimiento. La cámara se ubica en un ángulo picado desde donde es posible apreciar este juego laberíntico en el que las sombras pueblan aun más los espacios, remedando no sólo las siluetas de los seres sino también de las cosas: los enrejados, las columnas. El mismo diseño de las baldosas del piso obedece a un patrón de reiteraciones y geometrías. Cada paso, cada repetición parece ser parte integrante de un mecanismo de relojería cuya labor es enfatizar la perfección de una movilidad sin sentido. La escena culmina con el desplazamiento de la cámara en un picado aún más agudo, que muestra a otro de los vigilantes mirando su reloj –máquina de numeración-, enmarcado en un perfecto hexágono formado por las columnas y las sombras.

Este rígido esquema de desplazamientos obedece por una parte a la intención de representar las normativas, prohibiciones y regulaciones de la lógica del internado, sin embargo sostengo que es también y sobre todo la decisión narrativa del director por abordarlas desde una movilidad estilizada, pauteada en el ritmo, y donde lo corpóreo tiene el mismo peso específico que las fuentes lumínicas y sus proyecciones, de manera que aquello material es la vez su propio trazado, su estela. El trazado es laberíntico y tiene una lógica fundada tanto en las transparencias como en las opacidades, en las aperturas y en su bloqueo. Todas estas moviidades parecen llevar siempre al mismo encierro, como el castigo de dar vueltas con los brazos en alto para no ir a ninguna parte aplicado a Polín, como las acciones monótonas llevadas a cabo por los niños en su hora de recreo, donde su único sentido está en sí mismas, en su reiteración, en su diseño.

Teniendo esto en cuenta quiero detenerme en la escena del escape. Polín ha sido llevado a la policía por haber agredido a uno de los vigilantes y se encuentra encerrado en un calabozo. El espacio está marcado también por las repeticiones y las corporeidades lumínicas, en un plano medio que muestra una reja de hierro cohabitando con su imitación en las sombras que se imprimen en la puerta y las paredes. Son ellas reproducciones de otro enrejado, que suponemos existe en la

pared opuesta, de manera que es todo un tejido de barrotes, algunos materiales y otros materializados por medio de la proyección de su sombra. El mismo Polín es él y su imitación en la silueta que se imprime en las paredes. Esta escena está filmada principalmente en planos medios y primeros planos, pero éstos funcionan con la misma lógica coreográfica de los planos generales que describí antes. Todo movimiento es en verdad el componente de una planta de movimiento que lo incluye, que en este caso no constituye un desplazamiento repetitivo y carente de sentido más que en su propia ejecución, como vimos lo eran los anteriores, si no que se va configurando en pos de la motivación de la salida. Tal vez la secuencia más elocuente en este sentido sea la de la maniobra ejecutada por el protagonista, quien usando el cinturón de su pantalón logra abrir, habilidad motriz mediante, el picaporte de la celda. Tenemos un contrapicado extremo en el que la aldaba y la hebilla son los actantes principales de una escena de tensión, y más atrás, cada vez más fuera de foco, la mano ejecutante, su brazo y los muros perdidos en el punto de fuga infinito que parece proveer este ángulo. También aquí, como en las tomas subsecuentes, la relevancia de las sombras como repetición de lo corpóreo y de la misma reiteración como figuras compositivas -como cuando desde el contraplano vemos al vigilante bajar las escaleras y desaparecer-, constituyen los elementos principales de elaboración de una narrativa que propugna la inmovilidad y la contención como elementos fundamentales de la pulsión de movimiento. Sin embargo, una vez concretada su finalidad, estamos otra vez frente a un sinsentido: el afuera no es en verdad la liberación, si no un nuevo adentro, que requerirá de otras estrategias de movimiento para superarlo. Es cierto que muy pronto en la escena advertimos que Polín podrá burlar también el nuevo encierro, pero afirmo que esta breve secuencia del calabozo inserto en la misma reclusión, puede advertirnos acerca de la trampa que significará el escape definitivo al mundo de la calle: no sólo porque Polín será al final de la película otra vez atrapado y recluido, si no también porque el mundo de afuera, el de la libertad, es para él otra manera de estar encarcelado. Como señala Aguilar: “El acierto de esta división tajante entre diferentes tipos de encuadre radica en que no necesariamente se corresponden con el par encierro y libertad, porque en ambos hay violencia, despojo y opresión” (Aguilar párr. 14).

En otras palabras, todo movimiento es también una detención, así como el estado estacionario no es sino latencia de movilidad. Así también los límites concretos se enmarañan con los difusos, integrando en esta dualidad la posibilidad de burlar las barreras sólidas así como la consistencia inquebrantable de aquellas aparentemente impalpables. Todo el juego de repeticiones, geometrías y proyecciones está al servicio de lo que Ranciére llama “régimen estético del arte, en oposición al régimen de la mediación representativa y al de la inmediatez ética” (2010: 60). De manera que la función política del filme está inscrita en su

reivindicación del “trabajo de espectador, dirigido –sobre la superficie plana de la pantalla- a otros espectadores” (Rancière, 2010: 83). El juego pulcro y “estilizado” del movimiento que encarna el manejo de luz y cámara en el filme, al renunciar a inscribirse en un “*continuum* sensible” que sostenga un mensaje metapolítico, y por el contrario, reforzar la eficacia estética inscrita en el mismo discurso de la obra, configura un espectador activo, “emancipado”, que en su labor de interpretación reinaugura el filme. En este sentido, las estrategias de sobrevivencia y movilidad de Polín, traducidas en la película a través del lenguaje del cine, corren en paralelo a la formación de un espectador sólo pasivo por su posición de observador (en la mirada y la escucha), pero autorizado al movimiento.

Uno de los aspectos destacados por Oubiña y Aguilar respecto del cine de Favio y particularmente acerca de *Crónica*, es su renuncia a una tesis moralizante, el ser “una película de denuncia que no propone ningún modelo alternativo, que no ofrece una catarsis para las culpas del espectador” (2007: 58). Ubicado el filme en ese lugar ético, leen la escena final de la apelación directa de la mirada de Polín a cámara –haciendo un cruce teórico con el gesto buñueliano en *Los olvidados*- no como un llamado de atención al espectador, si no que “como una interpelación a la cámara misma, a su materialidad púdica de artefacto intrometido. Esa cámara, instrumento de la visión, es ahora mirada, descubierta, puesta en evidencia” (Oubiña, 2007: 63). Me atrevo a decir también que esta perspectiva nos incita a pensar en la cámara como un nexo ortopédico entre dos miradas: la del espectador y la del ojo que ha visto aquello primero, espectador también. Una aproximación que converge con la propuesta de Rancière cuando cuestiona, en el texto “Las paradojas del arte político”, incluido en *El espectador emancipado*, las posibilidades de cambio social atribuidas a un cierto tipo arte comprometido o crítico. En su artículo desmantela una supuesta potencia de sublevación de ciertas obras consideradas políticas, reivindicando el lugar del espectador como espacio de crítica incluso en su sitio de pasividad. Cada film seguirá siendo siempre un film, “un trabajo de espectador, dirigido –sobre la superficie plana de una pantalla- a otros espectadores” (83). Lo eficazmente político estaría entonces en la reivindicación de ese lugar de avistamiento, el arte como “la superficie en la que un artista busca traducir en figuras nuevas la experiencia de aquellos que han sido relegados al margen de las circulaciones económicas y de las trayectorias sociales” (83).

Allí se ubica el filme de Favio, el que en sus juegos coreográficos y visuales, en la ambigüedad de sus espacios creados por lo material y sus reflejos, por la ausencia de un discurso moral definitorio, reivindica el espacio crítico de un lenguaje de distancias en el que el espectador es conminado a ver.

Una ventana entornada

Mi intención al inicio de este artículo era el de examinar tres filmes que retratan a niños vagabundos en su tránsito independiente por las calles para, al desentrañar las operaciones sintácticas y narrativas que interpretan su desplazamiento, develar también una propuesta de independencia para el espectador contenido en su elaboración. La analogía contiene un componente sociopolítico interesante en la medida que la necesidad de movimiento encarnada en estos niños de la calle o *menores*, y rechazada por un mapa social que privilegia la estaticidad infantil acorde a los moldes de su educación, implica según la lectura que he querido destacar, una promesa identitaria de autonomía. Tal promesa se enfrenta a su vez con la revisión que Jacques Rancière realiza respecto de la asunción del espectador como sujeto pasivo, articulando, por el contrario, una posición de movilidad y emancipación contenida en su actuar como audiencia.

El caso de *Valparaíso mi amor* es una especie de territorio transitorio entre la autonomía y el control. De hecho, según mi lectura, es el propio filme el que basa su desarrollo en esta contradicción, fundada precisamente en una oposición declarada por el mismo Francia, que transita desde el imperativo pedagógico a la imprevisibilidad de un espacio “real”. La intención de “tantear la realidad” a través del distanciamiento, reconoce también aquellos espacios en los que “lo real” se niega a someterse a una denominación categórica, en cuanto es esta misma denominación la que la construye, y por ende asume la opción de metamorfosearse según otros intentos por describirla. El espectador concebido por este filme es uno que a pesar de pretender ser instruido en una manera de leer la realidad, obtiene también los resquicios para desprenderse de cualquier lectura tutelar y elaborar sus propias aproximaciones a una “realidad” siempre retratada.

El caso de *Crónica de un niño solo* es ciertamente el más complejo. Para un filme que se niega a ser categorizado fácilmente, el espectador es también una figura movедiza que se sitúa en los intersticios del propio lenguaje del filme. En la sección analizada, el estilo utilizado renueva los pactos entre la inmovilidad y el movimiento latente, presentes también en el espectador emancipado que describiera Rancière. Así, las zonas de confinamiento son a la vez que un plan coreográfico de las estrategias de detención, la potencialidad de una fuerza de movilidad que amenaza aflorar. Sin embargo, esta aparición potencial de lo móvil no supone necesariamente la liberación, en un paisaje fílmico en el que las clausuras son tanto materia como su proyección.

Referencias bibliográficas

Aguilar, Gonzalo. “Juan Moreira de Leonardo Favio: en busca del pueblo”. *lafuga.cl*. Web. <<http://lafuga.cl/juan-moreira-de-leonardo-favio/307>>

- Ariés, Philippe. "Capítulo II: El descubrimiento de la infancia". *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Scribd. Web. <<http://www.scribd.com/doc/53019322/CapII-El-descubrimiento-de-la-infancia-Aries>>
- Badiou, Alan. (2005) "El cine como falso movimiento". *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial. 19-25.
- Cavallo, Ascanio. (2007) *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: Uqbar.
- Crónica de un niño solo*. Dir. Leonardo Favio. Act. Diego Puente, Tino Pascali, Cacho Espíndola. 1965.
- Deleuze, Gilles. (1994) *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*. Paidós: Barcelona. Impreso.
- (1986) *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- Favio, Leonardo. "Aniceto de Leonardo Favio". Entr. Alberto Farina. *Elpsicoanálisis.net*. Web. <http://www.elpsicofanalisis.net/index.php?option=com_content&view=article&id=99:aniceto-de-leonardo-favio-por-alberto-farina&catid=43:articulos-cine&Itemid=162>
- Francia, Aldo. (1990) *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC Ediciones Chile América.
- "Todo cine es un engaño". (1972) Entr. Equipo Primer Plano. *Primer Plano*. 3-17.
- Oubiña, David y Gonzalo Aguilar. (2007) "La educación sentimental". *Favio: Sinfonía de un sentimiento*. Eduardo F. Costantini y Adrián Cangi eds. Buenos Aires: MALBA,
- Platt, Anthony M. (1969) *The Child Savers: The Invention of Delinquency*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rancière, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- *El maestro ignorante*. (2006) La boca-Barracas: Editorial tieRra del sUr.
- *La fábula cinematográfica*. (2005) Barcelona: Paidós.
- Rojas Flores, Jorge. (2010) *Historia de la infancia en el Chile republicano*. Santiago: JUNJI.
- "Los niños y su historia: un acercamiento conceptual y teórico desde la historiografía". Pensamiento Crítico Revista Electrónica de Historia. Web. <http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/rojasfj/rojasfj0006.pdf>
- Salazar, Gabriel. (2006) *Ser niño "huacho" en Chile (siglo XIX)*. Santiago: LOM.
- Sontag, Susan. (2003) *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Valparaíso mi amor*. Dir. Aldo Francia. Act. Sara Astica, Liliana Cabrera, Hugo Cárcamo. Cine Nuevo.
- Vega, Alicia. (1979) *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Aconcagua.

Zapiola, María Carolina. "Los niños entre la escuela, el taller y la calle. Buenos Aires, 1884-1915". *Crimen y Sociedad*. Web. <<http://www.crimenysociedad.com.ar/wp-content/uploads/2009/09/Zapiola-Cadernos-de-Pesquisa.pdf>>