

Machuca (2004): Melodrama y horror

MOISÉS PARK, BAYLOR UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

Para mis estudiantes y ex-estudiantes¹

*“Será difícil olvidar aquel tiempo tan especial,
para nosotros que no éramos nada en el mundo.
Ahora la historia se atrevía a incluirnos
y hacernos protagonistas de ella”
Amane Eledín Parraguez, Tres años para nacer*

Introducción: El melodrama y la temporalidad de los géneros

Linda Williams identifica el melodrama, el cine de horror y el cine pornográfico como “géneros del cuerpo” (9). Williams sostiene que hay expresiones corporales que reaccionan a la diégesis: los excesos corporales en el melodrama resultan en lágrimas, sollozos y llantos. El espectador del horror salta y grita involuntariamente por el exceso de violencia, y en el cine porno el cuerpo experimenta orgasmo o éxtasis por el exceso erótico (9). Estos tres géneros de cine pueden diferenciarse por medio de la temporalidad de la fantasía. El exceso erótico en la pornografía es “a tiempo” o “puntual,” mientras que en el melodrama es “demasiado tarde” y en la fantasía del cine de horror es “demasiado pronto” (9-10). Las películas pornográficas gratifican al espectador en un momento ideal, en una fantasía satisfactoria que no interrumpe la culminación o el éxtasis sexual. El melodrama genera una reacción catártica, con un exceso de emociones. La fantasía no es complaciente porque es “demasiado tarde”: una muerte, un final trágico, una separación dolorosa. En el horror, el cuerpo instintivamente se estremece o sacude cuando la fantasía de violencia excesiva perturba al espectador sorpresivamente, o en términos temporales, “demasiado temprano”: un golpe, un cuchillazo, una aparición.

¹ Dedico esto especialmente a estudiantes de secundaria (o “de media” como decimos en Chile) que he tenido. El invierno de 2015 durante mi sabático opté por ser profesor sustituto de español por tres meses en Danvers High, una secundaria pública a media hora de Boston. Como parte de mi sabático quería estudiar la transición pedagógica y cognitiva en el análisis literario y cinemático de estudiantes de secundaria y universidad. La última semana de clases estudiamos *Machuca*. Los estudiantes compartieron algunas de sus reacciones en composiciones. De entre sus comentarios se destaca el siguiente: “La película es más triste cuando hablamos de la historia de Chile. Lloré más durante la lección de historia que durante la película. Es horrible.”

Este artículo reformula un análisis de *Machuca* (2004) de Andrés Wood como una película de género(s), reconsiderando los aspectos melodramáticos y a la vez, examinando estrategias narrativas del cine de horror. *Machuca* produce una reacción emocional y física. El público, según entrevistas y datos etnográficos, reaccionó con el cuerpo (lágrimas y sollozos).² Mi énfasis en el artículo será consolidar los vínculos entre la película y el pasado histórico/testimonial, vinculando el largometraje con la novela autobiográfica *Tres años para nacer* (2002) del poeta-profesor Amante Eledín Parraguez (1956).³ Se hará una lectura atenta (*close reading*) y reflexiones del efecto perturbador u horroroso del final. Será contextualizado a la actualidad (2019) de las marchas y protestas en Chile.

La iniciación sexual y el trauma político: El melodrama y el horror de la iniciación

Las películas de iniciación o *Bildungsfilms* tienden a favorecer la forma del melodrama. En esquemas psicoanalíticos arcaicos, la transición a mayoría de edad es traumática. Los niños rechazan el complejo de Edipo o y las niñas rechazan el complejo de Electra. Es decir, el niño niega su deseo sexual por la madre (Freud), y la niña reprime su envidia del pene (Jung). La temporalidad de estas fantasías de iniciación pertenece al género melodramático. Es decir, es “demasiado tarde” querer a la madre sexualmente porque el padre ya la posee, y es “demasiado tarde” querer el objeto fálico porque la niña ya está “castrada” o el padre ya escogió a su pareja. Aunque estos esquemas psicoanalíticos no son sofisticados y carecen de una ontología pragmática, en la crítica de cine de género son relevantes. *Machuca* es una película de iniciación y como tal, no solo aborda el tema del despertar sexual, sino también, la iniciación a la conciencia política. La iniciación, por definición, tiene un efecto temporal contrario al melodrama, “es muy temprano.” En otras palabras, la

² Entre 2008-2010 y 2013-2015 hice estudios cualitativos de la recepción retórica de la película gracias a fondos de investigación de Gordon College. El cuestionario y la entrevista se enfocaron en la experiencia emocional de la película, con entrevistas individuales y de grupos.

³ La novela inspiró a Wood, co-guionista y director. Repetidas veces, Wood hace referencia a la novela en sus comentarios en la versión DVD del film. *Tres años para nacer* ofrece otra perspectiva de la historia para aquellos espectadores que quieren explorar otra versión novelística de sucesos previos al golpe. La introducción resume aspiraciones personales de su publicación: “La historia de Amador Parra es cierta, tan cierta como la mía, salvo que mi propia historia no es tan digna de contarse [...] Fuimos protagonistas de los mismos hechos que tal vez nunca tendrían ninguna relevancia para nadie. [...] Ahora, de esta misma historia yo les cuento la de él, para que ustedes la conozcan y se la cuenten a otros seres comunes y la conozcan y se la cuenten a otros seres comunes y corrientes, si es que le encuentran algún sentido. Creo que la apreciarán. Es mi esperanza la que deposito en estas líneas” (19-20).

estética de incomodidad durante las escenas de besos y activismo político parecen apresurar la madurez de niños que pierden la “inocencia infantil.”

La cinta presenta dos mundos en su representación de dos clases sociales en una misma generación. La desigualdad de clase (o lucha de clase en términos marxistas) es el motor narrativo; por lo tanto, la solución afectiva, el final feliz, sería la amistad entre niños de diferentes clases. Irónicamente, en el aula los personajes principales, Pedro y Gonzalo, son compañeros “de clase.” El lenguaje mismo contiene la ironía de la desigualdad. Es decir, los compañeros de aula tienden ser miembros de la misma clase social por la segregación demográfica en la educación chilena. El melodrama es predecible porque la amistad no perdura el golpe. La “lucha de clases” culmina en la separación de estos personajes, alegoría de un Chile post-dictatorial: fraccionado, segregado, individualista y arribista.

Jorge Edwards, escritor chileno, nota en una breve crítica que tal vez esta diferencia social es que los chilenos entienden. Sugiere que “los Machuca son soldadesca, y cuando no lo son, son pica-pedreros, alfareros, aguateros, campesinos. En cambio, nunca falta algún Infante en los sillones de la Real Audiencia, en el Tribunal del Consulado, y después de 1810 entre las primeras dignidades republicanas” (2004). Los nombres indican diferencia histórico-social que a la vez reflejan historia reciente de un Chile desigual, actualmente (2019) en protesta por dicho descontento. El apellido de Pedro según Wood es una referencia al futbolista chileno. Machucar o machacar puede ser el falso presagio que Machuca destruirá el fatalismo del obrero o quizás Pedro será “machucado”. Por otro lado, Infante es sinónimo de “príncipe” y comparte etimología con “infantería” del latín *infantem*: “soldado de combate a pie” o “joven, niño” (Stern 480). Esta doble paradoja etimológica destaca el aspecto adulterado de su condición de niño y a la vez militar.⁴ El *casting* marca la diferencia de clase con políticas de identidad.

La perspectiva de niños ayuda a entender contradicciones de adultos porque la inocencia y la honestidad infantil facilita una mirada menos ideologizada de la memoria y a la vez se infantiliza la historia (Tal 137, Stern 480). “Wood [...] es referencia pura, es historia contada desde dentro, es conflicto a flor de piel o en herida abierta. Es una historia demasiado conocida y difícil de contar de nuevo, pero

⁴ Infante es un apellido que tiene una fuerte tradición política, aunque no lo sea militar, por la figura histórica de José Miguel Infante, miembro de la Quinta Junta de Gobierno de Chile entre 1811-1814. Tampoco se puede ignorar la resonancia del apellido materno del candidato a la presidencia 1999, 2005 y 2021, Joaquín Lavín Infante, quien representó el Partido de la UDI y es autor de *La revolución silenciosa*, que apoyaba y fundamentaba las políticas económicas de Pinochet que resultaron en el neoliberalismo de Chile.

la mirada de los niños abre espacios que un protagonismo de adultos quizá cerraría o complicaría mucho” (Edwards). En términos de Williams, es demasiado tarde pensar en la fantasía de la amistad entre un pobre y un rico. Los niños crecen y se convierten en adultos que prefieren no mezclarse. Es demasiado tarde integrar a niños pobres en el sistema educativo de la élite, como se intenta con la llamada “Ley Machuca”. Ya no se puede reimaginar un Chile donde un socialismo democrático sin armas es posible. Por lo general, los adultos representan hipocresía mientras los niños representan la impotencia frente a los horrores que causan los adultos.

La intención del director no fue documentar la historia “tal como fue”, sino ambientar una narración contextualizada en ella y hacer memoria. La historia personal, por lo tanto, recopila relatos subjetivos que sirven para contar la historia de horror desde el lado de los niños. La película logra generar lo que Nelly Richard describe como “ciertas fisuras por donde escapar a las determinaciones del mercado, traicionando su burda sociología de lo masivo y sus reglas del consumo estadística con poéticas desobedientes que traman afectos y efectos no numerables, incalculables” (244). Sin embargo, no se niega que hay una directa conexión entre la película y el mercado en el sentido de que hay un público-consumidor. Al fin y al cabo, estos melodramas “lacrimógenos” (*weepies* o *tear-jerker*) son productos que a veces se consumen por el efecto catártico escapista (“a good cry”). El desenlace sin final feliz podría desafiar una catarsis y satisfacción emocional, pero el exceso emocional perpetúa el duelo y la frustración formulaica del final triste predecible y melodramático.

El “verdadero Machuca” y *Au Revoir Les Enfants*: inspiraciones e implicaciones

Tres años para nacer presenta la experiencia de un niño pobre (Amador Parra, nombre similar al del autor Amante Parraguez) que es integrado a un colegio privado, ambientado antes y durante la represión dictatorial. Es una de las influencias más evidentes de *Machuca*, cuyo protagonista no es el niño pobre (homónimo del título de la película), sino el rico, Gonzalo. El aspecto histórico-testimonial de la película aumenta el efecto melodramático, “basado en historia,” mientras que estudios de testimonios oficiales e informes periodísticos sobre menores de edad desaparecidos (i.e. *Informe sobre calificación de víctimas de violaciones de derechos humanos y de la violencia política*, *Informe de la comisión nacional sobre prisión política y tortura*) revelan un aspecto horriblo del trasfondo histórico del filme. Es decir, aunque en su mayoría eran adultos, menores de edad también fueron arrestados, torturados y desaparecidos.

Parraguez no hace mención de aspectos raciales de estudiantes integrados en su libro pero concuerda que hay un paralelo entre la desigualdad social y la racial en entrevistas.⁵ Los estudiantes de bajos recursos que ingresaron al colegio privado tuvieron que concientizarse “demasiado temprano” y vincular su identidad racial a su condición económica. El libro hace menciones claras de la conciencia de desigualdad en estudiantes que ingresaron al Saint George, a diferencia de la película, en la cual los personajes carecen de esa conciencia de clase y proyectos socialistas. Es posible que los espectadores tampoco hayan tenido esta conciencia y hayan podido evaluar su propia condición inmune a la injusticia que emana de la desigualdad social.



(a) 1ª edición (2002)



(b) 2ª edición (2004)



(c) 3ª edición (2006)



(d) 4ª edición (2010)



(e) 5ª edición (2018)

Imagen 1

⁵ En mis múltiples visitas anuales a Santiago desde el 2004, he podido entrevistar y platicar con Amante Eledín Parraguez sobre la película, su novela y la actualidad de la cuestión social de educación. En parte, este artículo permite interpretar la película como una adaptación del libro y el cuestionamiento del futuro de estudiantes integrados.

Parraguez concluye con lo que tal vez el personaje de Gonzalo pensaría años después del golpe: “Yo no entendía nada cuando estaba más chico... después del golpe me di cuenta de todo... Ahora valoro lo que hacían los curas en el colegio. Después de todo lo que he visto, mi conciencia despertó. Ya no soy un desconocido para nadie, ni para mí mismo” (172). Esta confesión resulta extraña porque Amador y sus compañeros hablaban de la condición socio-política del país de los años 70. El protagonista del libro era consciente de su estrato social pero tardó en darse cuenta de lo que estaba experimentando.⁶ El golpe de estado significó un momento clave en la conciencia política de los niños integrados. “Después del golpe [...] mi conciencia despertó” (172). El proceso de integración fue un golpe de suerte que se interrumpió abruptamente con otro golpe (de estado) que despertó su conciencia de clase. Y como todo golpe que tiene un impacto significativo, el destinatario no está preparado. Por definición es “demasiado temprano” experimentar el golpe.

Las re-ediciones de *Tres años para nacer* (2002, 2006, 2010, 2018) tiene como subtítulo ampliado “historia de un verdadero Machuca”, haciendo referencia a la película (Ver Imagen 1.b.c.d.e.). Wood hereda esta inquietud testimonial y representa su propia experiencia desde el lado de Gonzalo. La referencia al personaje ficticio con el artículo indefinido “un” sugiere la existencia de “Machucas” (plural) insinuando que la experiencia de Pedro no es única. El guión contiene oraciones *verbatim* del libro, lo que enfatiza la característica histórico-personal del largometraje.⁷ El libro en primera persona rememora incidentes verídicos explorando espacios más íntimos de la experiencia de la integración, adentrándose en la psique de un niño que despierta a la conciencia política.

Si es cierto que *Tres años para nacer* es “la historia de un verdadero Machuca”, sabemos que no todos los “Machucas” desaparecen. Parraguez, uno de los Machucas, afirma en entrevistas que hay un desenlace que no aparece ni en la película ni en el libro. El padre Whelan continuó su ministerio como mentor del grupo de estudiantes integrados al Saint George y a pesar de las dificultades económicas y el conflicto político en el país, continuó sus estudios en Chile y en el extranjero (2012). Actualmente, es profesor de pedagogía y literatura. Coordina y participa en diversos

⁶ “[S]abía con claridad, ahora más que nunca, que era pobre y en esa condición, a no ser por un golpe de suerte o de alguna intervención divina, no llegaría a ninguna parte. Sería siempre lo mismo, un trabajador cualquiera que lucha por sobrevivir, sin aspirar a nada más” (56).

⁷ Después del golpe, el comandante Sotomayor (Verdugo en el libro) advierte: “Vamos a realizar una limpieza como debe ser. En este colegio han sucedido muchas cosas raras e incorrectas. Por aquí andan rumores de los curas del colegio. Ellos ahora no están. Las cosas han cambiado, no queremos saber de ellos. Si aquí siguen circulando no queremos saber de ellos. Si aquí siguen circulando rumores sobre esos sacerdotes, yo voy a pensar que son ustedes los que los traen” (165).

talleres de poesía para niños y adultos, usualmente en comunas y regiones con menos recursos. En dictadura fundó la agrupación cultural “Barracón.”

La llamada “Ley Machuca” aprobada en agosto del 2019 por la Comisión de Educación de la Cámara es un intento de formalizar “la integración de estudiantes vulnerables a colegios particulares” con cuotas variadas de estudiantes que recibirían becas (Gárate). Parraguez sugiere que esta integración de estudiantes no es adecuada porque la educación pública para todos debería ser de calidad. Crear “políticas de caridad” podría perpetuar traumas psicológicos que pueden ser causados por estos proyectos de integración. Es decir, la integración de los 70 no se podría o no se debería replicar en la complejidad de la actualidad chilena, con una desigualdad mayor a la de los 70. La solución debería mejorar la calidad de educación pública en general, una perspectiva que rechaza la calculada integración. Las marchas pacíficas actuales explícitamente abogan por mejora general de la educación estatal, y no a al frágil intento de “solución” por medio de la integración.

Adicionalmente, es inevitable observar paralelismos entre la película francesa *Au Revoir Les Enfants* (1984) de Louis Malle, basado en hechos autobiográficos, sobre eventos que ocurrieron en su colegio cuando tenía 12 años durante el Tercer Reich. La coyuntura generacional y la memoria son relevantes en la película francesa. En el chocante epílogo, se explica que los tres chicos judíos refugiados en el colegio católico mueren en Auschwitz y el padre Jean muere en Mauthausen. Por otro lado, *Machuca* concluye con un final ambiguo. La expulsión de profesores y la desaparición de niños durante la dictadura no es ficticia ni exagerada lo que hace que estas películas sean aun más emocionales. En otras palabras, estos abusos no son exageraciones, sino al contrario, son representaciones de una realidad histórica, y una veracidad emocional de un duelo colectivo.

Se debe destacar el momento climático en *Machuca* en que el padre McEnroe interrumpe misa y afirma que “Dios ya no está” en esa capilla. Pedro se levanta para despedirse en voz alta, “Goodbye, Father McEnroe”, en frente de los militares armados. El resto de los estudiantes le siguen, “hasta los más hostiles” elevando la tensión emocional (Edwards). En cambio, en el final de *Au Revoir Les Enfants* una voz anónima entre niños se despide del sacerdote quien admitió a tres estudiantes judíos, desafiando las instrucciones del autoritarismo Nazi. El padre francés es expulsado de la escuela junto con tres niños judíos para ser llevado a campos de concentración. Son retirados del colegio tras un eco de estudiantes que se despiden del padre, quien responde con el título de dicha película, “Au revoir, les enfants” (“Adiós, niños”). En *Machuca*, el padre McEnroe también responde con esas mismas

palabras en inglés “Goodbye, boys.” Es “demasiado tarde” ser amigos porque ya no son niños ingenuos que juegan por jugar sin discriminar. El golpe de estado, es el momento en el que aquellos niños se hacen adultos. Ya no son compañeros de salón de clase, sino órganos opuestos en la lucha de clase. Es “demasiado tarde” ser niños que no discriminan en la amistad porque los adultos no juegan. Los adultos luchan.

La película se convirtió en un “fenómeno”, según Jorge Morales, Steve Stern y Kristen Sorensen, sumando un *boom* en cines que por medio de niños se abordaba la historia política.⁸ Para una gran mayoría de chilenos que la vieron en el teatro el 2004, verla en comunidad fue una experiencia catártica. Otros rechazaron la interpretación “histórica”, a pesar de que Wood insistió que la película era su versión de los hechos. Otros dudan la genuinidad del sentimentalismo del final, un cálculo emocional, un “espectáculo” a raíz del éxito de un marketing que vendió un tema tabú, no muy explorado ni explotado por el cine chileno hasta entonces. Sin embargo, llamar esta película “espectáculo” no es incierto ni despectivo, sobretudo si se considera la etimología de la palabra. “Espectáculo” deriva del latín *spectare* (mirar, contemplar), proviene de la raíz griega *spek* (observar), similar al griego *skep* o *skopein* (contemplar, considerar), de los cuales surgen términos: especular, escéptico, espectro, espejo. Este espectáculo puede ser fuente de escepticismo, de especulación histórica desde el punto de vista de un niño curioso. Es decir, el escepticismo de algunos espectadores aboga la conciencia histórica. Además, “especulación” comparte campo etimológico con *espejo*, acaso la historia como una forma colectiva de observarnos. Conjuntamente, mientras *speculari* es “mirar desde arriba”, *espejo* conlleva diversas interpretaciones etimológicas: “verse” o “ver una ilusión.” El espectáculo exige que el público no solo especule la veracidad de la historia “oficial” del país (la versión militar), sino que también desafíe la actualidad histórica. El libro tiene esa libertad que refleja una realidad emocional, más que a una realidad histórica. Es decir, la realidad afectiva (la estrategia melodramática) es el eje de la prosa; la novela no insiste en la documentación de hechos históricos, sino en la representación poética.⁹

⁸ En *Media, Memory and Human Rights* (2009), Sorensen analiza la masiva popularidad del largometraje prestando atención a la recepción del filme. Erin Hogan en *The Two Cines con Niño* (2018) analiza específicamente el papel de los niños en *Machuca* y otros largometrajes españoles y latinoamericanos que abordan el tema político con tramas que protagonizan niños y jóvenes.

⁹ El libro ofusca la línea entre ficción y realidad, ya que el intento de representación aboga por una evaluación de veracidad histórica. Por otro lado, el mismo poeta-escritor confiesa que puede encontrar momentos emocionalmente verídicos en la película. Por ejemplo, cuando el padre McEnroe le pregunta el nombre a Machuca tres veces en una de las primeras escenas, Parraguez piensa en los tres años que

El género testimonial tiene características melodramáticas y de horror. La voz testimonial narra un pasado traumático que podría recrear un exceso emocional en el oyente. La temporalidad de los hechos también evoca un choque repentino de eventos “demasiado temprano.” La realidad histórica de un melodrama aumenta los excesos del cuerpo. En una entrevista reciente (2012), el poeta-escritor declara que por “pudor” no quiso escribir un testimonio con su propio nombre y con más detalles verídicos. No quería que la narración fuese de él, sino de una experiencia más universal, de más “Machucas”. Tampoco quiso escribirlo en forma de memoria porque quería conservar la identidad de niño, razón por la que su libro se narra en primera persona y en su mayoría en presente indicativo. Según Parraguez, los niños tienen una habilidad doble de ser crédulos, pero también de ser escépticos: “Creen fácilmente que pueden cambiar el mundo, pero también pueden ser dolorosamente tercos.” Con respecto al padre Whelan (McEnroe en *Machuca*), Parraguez lo describe “como uno de nosotros” y “súper *stubborn*” (2012). Las últimas palabras que cierran la novela demandan algo más que la mera comprensión narrativa y la simpatía del lector: “Algún día aquella asombrosa experiencia volvería a ser un apasionado anhelo” (182). Es decir, el narrador sugiere que aunque es “demasiado tarde” pensar en la revolución de los 70, en un futuro, el país despertaría para una nueva revolución para una igualdad social. Estas palabras visionarias podrían explicar las protestas de estudiantes en Chile desde el 2006 y las actuales protestas (2019) en el país.¹⁰

Wood tenía 10 años en 1973 y recuerda que estudiantes dejaron el Saint George y tardó en entender la gravedad del momento, pero estaba consciente de la situación política (Stern 480). Esta inspiración personal también contribuye con los excesos emocionales. La película puede ser un “golpe de conciencia” o un despertar para los espectadores. De cierto modo, Parraguez presagia esta concientización masiva: “A un joven que recién comienza a salir de su cascarón sólo le queda la sensación de vacío y una fuerte impresión, como si todo lo que se hubiera dicho acerca de la bondad y nobleza del hombre, hubiese sido no más que una mentira. Pero ese

demoró en desarrollar una conciencia de lo que ocurría, o como el título lo indica, le tomó tres para años “nacer”.

¹⁰ El movimiento escolar tuvo precedentes relacionados a las obras de Parraguez y Wood. La movilización estudiantil del 2006 constó de más de 100.000 estudiantes, más de cien colegios y creció a 600.000 en tres días. Fue la protesta de estudiantes más masiva en la historia de Chile. En 1972 se estima que 200.000 estudiantes de media apoyaron la Escuela Nacional Unificada en manifestaciones. La llamada “revolución pingüina” (debido al uniforme monocromático tradicional de los estudiantes chilenos) intentó proponer reformas al sistema educativo para resolver la desigualdad social. Estos movimientos precedieron los movimientos masivos en diversos sectores mundiales en los años 2011 y 2012, y continúa hasta la actualidad.

invisible e imborrable borrón de la historia algún día tendría un sentido más profundo” (182). Esta adaptación cinematográfica no solo traslada la novela testimonial y la experiencia del cineasta a la representación melodramática. Tiene un papel pedagógico en un público que hereda la historia desde los ojos de un sobreviviente ficticio, Gonzalo.

El horror en los planos subjetivos: Es “demasiado temprano” para ser adulto

En las últimas escenas, el protagonista se aleja de las viviendas que han sido arrasadas por los militares. Mientras los lentes de la cámara se ofuscan y vemos a Gonzalo alejarse, nos cabe la incertidumbre de que Machuca no ha sobrevivido. La película sugiere que Machuca ha sido desplazado y posiblemente detenido con sus padres y su hermana recién nacida. El final de la película es abierto. ¿Ha desaparecido Machuca? Este vacío aflige al espectador, acaso especulador, exigiendo una nueva mirada al Chile de los 70, del golpe de estado, de la dictadura y, asimismo, una reflexión del Chile actual. ¿Cuál es el legado de la dictadura en la ontología histórica, en el estatus institucional de la pedagogía? O en palabras más simples, ¿Puede un Infante ser un amigo de un Machuca? ¿Cómo es posible esta amistad, sin poder ser un compañero de clase en un mismo colegio?

Machuca también contiene aspectos del cine de horror, particularmente en el momento más emotivo de la película, la muerte de Silvana. Muchos interpretan esa muerte como metáfora de la derrota socialista. Silvana es eje de la iniciación erótica y política de ambos personajes principales. Es objeto de deseo y rechazo: la primera experiencia sexual se desea y el primer enfrentamiento con la muerte se rechaza. El disparo con sonido diegético al corazón tiene un efecto físico en el espectador (salta de susto o *jump scare*) que hasta entonces veía una película melodramática. La puesta en escena de la repentina muerte de Silvana muestra violencia extrema del cuerpo femenino, que según Williams (aludiendo observaciones de Laura Mulvey) tiende a ser más común en el cine de terror. La muerte puede parecer formulaica en un melodrama con una trama romántica, ya que la muerte de la musa es un tropo común en películas sentimentales.

Si es cierto que muchos autores del Cono Sur respondieron con “alegorías de la derrota,” según Idelber Avelar, *Machuca* incluye metáforas del pasado perdido. La leche es una metáfora política de la propuesta de Allende de que todos los niños chilenos tendrán acceso a por lo menos medio litro de leche por día. La leche condensada es símbolo de la iniciación erótica, un elemento seminal en la iniciación

sexual de Gonzalo. La metáfora de la bicicleta alegoriza el intento de integración que armoniza las clases ya que es el medio de transporte que usan los amigos para moverse entre los dos mundos. Las zapatillas Adidas “Made in Germany” de Gonzalo lo exoneran del abuso militar al final de la película, siendo una metonimia que resume la mordaz crítica que haría Lukács y otros críticos más recientes, como Moishe Postone. Objetos-fetiches (zapatillas) sirven como herramientas de identificación, son objetos esenciales en la cosificación de un sujeto cuya clase social se determina por medio de una mercancía. Gonzalo ordena a un soldado que está acosándolo, que lo vea. La fotografía y el montaje indican que cuando el militar identifica las zapatillas Adidas, ve sus pecas bajo el barro y el pelo rojo polvoriento, Gonzalo se exime de ese estado de excepción. La represión afectó más a los que pertenecen a ese lado del río, los morenos, los de zapatos sin marca, los “de camisa negra” como lo dice uno de los compañeros en la escena de la piscina.

La muerte de la musa tampoco sorprende como alegoría del proyecto socialista. También se considera una hipérbole del golpe y las detenciones. ¿Puede una niña realmente ser fusilada así? Espectadores tienden a leer este momento con un lente figurado, volviendo al exceso emocional del melodrama. No obstante, al especular e investigar, es fácil encontrar datos de cuán jóvenes fueron algunos detenidos, torturados y desaparecidos, para evaluar si escenas como éstas muestran una realidad histórica o son meramente tropos del género del melodrama. Más de 25 menores de edad fueron arrestados y algunos torturados antes de ser desaparecidos según informes oficiales (1996, 2005). Ni la realidad afectiva del libro ni la representación filmica “dedicada a los niños de ayer” podrán hacer testimonio de las voces de los que no sobrevivieron, que hablan en el silencio de la “lacuna” del que habla Primo Levi, el testimonio que no se puede dar, la voz de los desaparecidos. Muchos murieron “demasiado temprano” bajo el horror de la violencia militar. Mientras algunos tomaron tres años para nacer, otros no llegaron a ser adultos para contar lo ocurrido. Quedan estas narrativas de un pasado que demanda especulación histórica de un Chile que intentó borrar la diferencia de clases entre niños ricos.

¿Es demasiado temprano para que los niños estén en marchas políticas? La abrupta conciencia de clase nace y se desarrolla en la niñez. El golpe significó un momento clave en la forzada conciencia política de los niños. La película muestra el despertar de la conciencia de manera forzada, representando cómo la identidad política podía ser una decisión de vida o muerte. Por ejemplo, en la marcha derechista de Patria y Libertad, Gonzalo accidentalmente se encuentra con una bandera roja del partido socialista en su mano. Gonzalo deja caer la bandera y la pisa con sus zapatos

lustrados, para evitar posible agresión por la masa de “momios”. Esta escena presagia una serie de eventos donde se reacciona impulsivamente. Están obligados a elegir uno de los dos bandos como si las convicciones no estuviesen fundamentadas por discursos lógicos, sino en impulsos circunstanciales.

María Luisa, madre de Gonzalo, inicialmente desinteresada de la política y la marcha, defiende a Silvana, agredida e insultada por la marcha de derecha. Cuando Silvana accidentalmente golpea a una de las amigas de María Luisa, su voz cambia y se une a sus amigas que la insultan: “rata asquerosa [...] rota de mierda.” María Luisa inicialmente quería defender a Silvana por ser “cabra chica”, pero reacciona instintivamente uniéndose al resto de las otras “momias.” Opta por pertenecer a la derecha burguesa y considerar a todos (niños o adultos) como compañeros de clase burguesa o “rotos” de clase obrera.

Machuca ve dos caras de la madre de Gonzalo, quien cariñosamente lo recibe en casa pero despiadadamente insulta a Silvana, quien decepcionada y frustrada la insulta: “Vieja asquerosa, vieja de mierda, momia de mierda, puta, puta, puta.” Silvana, tempranamente fanática de su limitado conocimiento de los ideales socialistas, desprecia a la madre de Gonzalo: “puta, puta, puta.” La injuria concluye la secuencia de la marcha de Patria y Libertad que marca el declive de la amistad entre los niños que lentamente forman su propia identidad política y social. Este momento revela contradicción en la relación entre Gonzalo y su madre. El protagonista sabe sobre la infidelidad y posible promiscuidad de la madre. Esta infidelidad la une a una hipocresía de conveniencia; su apoyo a la derecha es en realidad, la preferencia de lujos de la vida burguesa, la comodidad del status quo.

La última escena en el río, Machuca y Silvana toman la bicicleta de Gonzalo y pretenden que la roban. Gonzalo reacciona: “¡rotos de mierda, hijos de puta!” repitiendo lo que su madre gritó el día anterior. Esta segunda secuencia muestra un juego que termina en conflicto; esta vez, el insulto es a la madre ausente de Silvana, que según la niña “no es una puta.” Este punto claramente inicia el distanciamiento cada vez más abismante entre los amigos. Alegóricamente, la bicicleta facilita la fuga errática del protagonista-traidor presagiando que la bicicleta también será el vehículo que traslada al traidor al otro lado del río.

Es “demasiado temprano” ver a niños que se separan por ideología política. La creciente diferencia de clases nace de la imitación de la actitud de los adultos. Los niños que parecían haber vencido la barrera de clases se dejan llevar por las convicciones clasistas de los adultos. Se rompe la unidad de los niños forzando la

división entre clases y determinando el futuro de todos: burgués o proletariado. Por otro lado, la película tampoco representa a niños como inocentes con un *tabula rasa* que se envenena de la hipocresía de los adultos. Edwards sugiere que “el universo de los niños es una transposición y un anticipo del universo de los mayores. La violencia comienza entre los niños, en patios desangelados, y continúa o se reproduce entre los mayores en territorios no menos desangelados” (2004). Esto implica que la división de clase siempre ha existido, y no solo en la historia, sino en la vida de cada chileno. Los niños chilenos nacen en un mundo dividido, en un fatalismo que imposibilita que ni siquiera los niños puedan zafarse de la identidad y lucha de clase.

La escena en que Gonzalo visita el campamento que está siendo saqueado por los militares tiene un tinte con un mínimo de colores. La imagen está casi en blanco y negro con planos y movimientos de cámara más agitadas. Esta estética visual de documentales de Guzmán evoca la historización del ambiente político de los 70. El blanco y negro resaltan la sangre que tiñe la blusa de Silvana. Ésta había afirmado que el enemigo (“los milicos”) no le causaba susto. Demuestra su bravura cuando resiste e interviene entre un arma y su padre. Esta rebelión resulta en una reacción abrupta del soldado que le dispara accidentalmente. Machuca fue capaz de separar a Silvana de las agresiones menores de las amigas de la madre de Gonzalo. Pero entre la escopeta y Silvana, Machuca y Gonzalo sólo pueden intervenir con la mirada, impotencia que también nosotros, los espectadores compartimos. El espectador mira y puede responder con empatía, excesos emocionales, con lágrimas y sollozos. Vemos el arma que el soldado usa para asesinarla y tras el disparo se silencia todo sonido diegético. El montaje revelan las reacciones de Gonzalo y Pedro. Los planos de los rostros empatiza con Gonzalo, el anti-héroe de la película. La cámara encuadra en *zoom* los ojos de Gonzalo. El reflejo de la luz indica que el sol, y su salvación, está detrás de Gonzalo, hacia el otro lado del río, el lado de los burgueses.

El cuerpo inmóvil de Silvana está teñido de sangre que una vez pudo probar cuando accidentalmente le muerde el labio en aquellos nostálgicos besos de leche condensada. El miedo a la violencia extrema obliga que los sujetos traicionen, y se refugien en la seguridad. Gonzalo se identifica con el fenotipo burgués, que le brindan refugio e impunidad. Ser niño no le es suficiente para eximirse de la violencia. Los derechos del niño, los derechos humanos, se reducen al derecho (la ley) de ser disciplinado y castigado por un biopoder totalitario. En esa secuencia, la calidad de niño importa menos que la identidad de clase. He allí el horror de ser o de ser identificado (hijo de) obrero o burgués “demasiado temprano.”

Gonzalo acude a su apariencia física, a su ropa y a sus zapatillas para salvarse. Forzado a identificarse como burgués, el materialismo le da seguridad a cambio de amistad. La postura política se resume en su posesión de Adidas “Made in Germany.” Por lo tanto, la posesión de ese calzado lo redime del acoso militar. Gonzalo es un sujeto disciplinado por estructuras “Made in (Nazi) Germany” sutilmente aludiendo que las políticas militares y todos los que simpatizan con el fascismo militar. Las zapatillas son la evidencia de que Gonzalo no pertenece al proletariado. Inicialmente, los zapatos no son la fuente de separación. Pedro se emociona cuando Gonzalo le presta las zapatillas. En esta paradoja, Pedro llora la pérdida de su amiga por la muerte y la traición de su amigo por el materialismo. Ambas pérdidas están conectadas al poder totalitario que divide al país entre disciplinados (los del otro lado del río) y castigados (los habitantes de la población).

La dirección de fotografía y el montaje, son esenciales en la alegoría del dolor y la pérdida. Tras la muerte de Silvana, las cámaras encuadran los rostros de Gonzalo y Pedro en primer plano. El montaje deja ver el dolor simultáneo de ambos chicos con rostros polvorientos y lágrimas que reflejan la luz. Las lágrimas permanecen en sus rostros por otro dolor, la muerte de la inocencia infantil: lloran la iniciación al mundo de los adultos, la muerte que no solo afecta a los más viejos, lloran la política bipolar y al clasismo al que se ven forzados a pertenecer. En este sentido, las lágrimas no solo son reacción al melodrama, sino también el horror del golpe, y quizás también, a la actualidad chilena. Las miradas entre Gonzalo y Machuca reafirman la culpa que ambos comparten por sobrevivir, por no proteger a Silvana. La cámara corta entre los rostros de Machuca y Gonzalo, quienes se miran por última vez. Gonzalo, El llanero solitario blanco, ha decidido ser absolutamente solitario. En ese momento Gonzalo pierde lo mínimo que le queda de inocencia infantil. Sus lecturas de *El llanero solitario*, en las que lee cómo un blanco y un indio se hacen amigos son meramente ficción. Los niños lloran: uno por traicionar, el otro por ser traicionado. Son impotentes ante el poder que destruye a Silvana, cuyo nombre significa “de los bosques.” Es un objeto vegetal, inmóvil, pero que también simboliza “florecimiento” que la canción “Mira niñita”¹¹ de Los Jaivas que aparece en los últimos créditos expresa, una canción que alude a la diégesis, pero que a la vez sugiere la posibilidad de resurgimiento. Quizás, la conciencia puede evocar un nuevo despertar. Silvana simboliza la “desfloración masculina” (despertar sexual de

¹¹ “Mira niñita te voy a llevar / A ver la luna brillando en el mar / mira hacia el cielo y olvida / ese lánguido temor / que fue permanente emoción/ Ay, fue permanente emoción / Para la hija de un hombre / con ojos de cristal / y papel sellado en la piel / Mira hacia el cielo y olvida / ese lánguido temor / Que fue permanente emoción / Ay, tu pelito y tus ojos de miel /pero ya en tu pecho florecerán / colores de amor / ay, la ternura tendrás para ti, / para ti / florecerán” (“Mira niñita” 1997)

Polifonía

ambos chicos) y su muerte es alegóricamente la muerte del despertar, y la iniciación a la muerte y la mayoría de edad, al adulterio de vida bella. El crimen es también la muerte del “despertar del país” como una nación democráticamente socialista, no por medio de las armas, sino por medio del voto, por medio de la razón y no por la fuerza.

Desde la bicicleta, Gonzalo vuelve su mirada con lágrimas en las mejillas, Pedro lo verá irse y las cámaras se desenfocan para dar el efecto de que Machuca lo mira a través de ojos lagrimosos. Con lágrimas que reflejan la luz que viene del otro lado del río (del barrio alto) Gonzalo deja el campamento, replicando imágenes anteriores, en las que Gonzalo deja el campamento sonriente, después de aprender el arte de besar.



(a) Gonzalo tras besar por primera vez



(b) Gonzalo tras la muerte de Silvana,



(c) plano subjetivo fuera de foco desde la perspectiva de Pedro

Imagen 2

La primera imagen (izquierda) representa la iniciación sexual: la experimentación, la satisfacción y el despertar sexual del protagonista. Es de noche y el público comparte la felicidad del chico que a besa por primera vez. El espectador olvida momentáneamente que habrá un golpe militar o que esta relación plutónica es posible. Días después no se podrá circular por las calles por el toque de queda. Esta corta secuencia muestra a un chico que parece totalmente libre de toda represión. La velocidad y la brisa le peinan el cabello, una tímida sonrisa esconde la totalidad de la iniciación. El tema extradiegético “Dulce”¹² de Miranda y Tobar triunfalmente ignoran el fatalismo del golpe. Hay una ilusión de que su amorío no será interrumpido y justo antes de esta secuencia, las turbias aguas del río Mapocho se filman con la canción que ambienta la iniciación como un evento glorioso, pero tierno, un ritual carnal, pero inocente. Aquellas aguas, arrastrarán cuerpos de

¹² “Dulce es la lluvia que cae aquí que cura mi dolor / Dulce es el fuego que duerme en ti no volveré a temer / Dulce será partir para mí / Hiéreme para no olvidar / Dulce tormenta del amanecer que veo en mi jardín / Dulce tu risa que queda atrás cegada por mi fe / Dulce será partir para mí / Hiéreme para no olvidar” (2004).

desaparecidos, una trágica verdad que es difícil imaginar entre los besos y las caricias.

Al contrario, la segunda imagen (centro) representa la iniciación política, una imagen patética. Tras la muerte de Silvana, el protagonista deja la población en bicicleta cruzando nubes negras que dejan los libros, revistas, diarios y panfletos quemados por el pelotón. La focalización del espectador está fuera del campamento y la mirada es desde afuera, desde el lado de los ricos. Este escape representa su postura política, pero a la vez, la impotencia. La tercera imagen (derecha) es el plano subjetivo de Pedro, la mirada desde los ojos húmedos del personaje homónimo de la película. La muerte se manifiesta en tres diferentes facetas: Silvana la experimenta primero, Pedro probablemente la experimenta al ser desaparecido y Gonzalo la sobrevive. Esta fuga también representa el remordimiento, y simbólicamente, la castración sexual impuesta por el fusil como el objeto fálico imperante.

Entre su éxodo y la próxima secuencia hay una elipsis, un silencio que evoca los primeros días de la dictadura. Han pasado cuatro semanas desde que sus Adidas enfangadas le costaron su amistad con Machuca. La cámara enfoca la rueda de la bicicleta que produce un efecto óptico como si girara hacia atrás, aunque la bicicleta avanza; para el espectador, segundos antes, Gonzalo se alejaba de la masacre: el cadáver de Silvana y las ruinas del exterminio. La cámara muestra sus Adidas impecables que pedalean en calles desiertas. Sin embargo, el pasado no se puede dejar atrás porque el horror, la traición y la vergüenza no se limpian. Es de día porque de noche lo arrestarían por el toque de queda. El neoliberalismo que será instaurado por el gobierno se anuncia sutilmente. Cuando Gonzalo entra a una nueva casa con un patio donde conversan la madre de Gonzalo y Roberto, su amante argentino, escuchamos la voz de la madre: “no me pisen la alfombra.” Unos trabajadores mueven muebles a la nueva casa, más amplia y luminosa que la casa anterior.

El duelo de la última secuencia: Es “demasiado tarde,” somos adultos

Es el 5 de octubre de 1973, fecha que Gonzalo escribe en su examen de inglés que deja en blanco y solo escribe su nombre, que implica un silencio de vergüenza por ser un Infante, por su pelo rojo, por sus zapatillas que indican su estatus social, su condición de príncipe. El salón de clase sólo tiene la mitad de los estudiantes que había durante los días de integración. Esta vez, la cámara muestra a los niños desde una perspectiva frontal y alta, como si la cámara estuviese a la altura de ojos

Polifonía

vigilantes, mostrando una fotografía de la Junta militar en la pared trasera. Anteriormente las cámaras filmaban el aula desde atrás, proyectando el pizarrón con el lema “A lo más difícil” al centro de la imagen, a una altura mediana, un efecto que hace que el padre McEnroe pareciese más alto, desde la perspectiva de un estudiante en su pupitre. El espectador era parte de ese mundo de los niños. Al final, con la ausencia del padre McEnroe y Machuca, hay una nueva profesora rubia, los estudiantes silenciosos y serios toman el examen de inglés. El espectador ya no es parte de ese mundo de los niños y la cámara observa desde una distancia con un plano más amplio de la clase. La focalización del espectador es militar. La sociedad adulta está militarizada, disciplinada al consumo desenfrenado que se viene, a la alienación del mercado neoliberal.

Gonzalo no dice ni una sola palabra en todo el epílogo de la película recordando al Gonzalo que no conocía a Machuca: solitario, tímido, introvertido. Silenciosamente deja el aula y se dirige al campamento de Machuca, a aquel espacio de dolor, traición y vergüenza. El protagonista ve las ruinas desde el otro lado de la cancha de fútbol. El campamento se ve como un negro horizonte, por cenizas que quedaron después de quemarlo. Se muestra una lata de leche condensada, arrugada y oxidada, a los pies de Gonzalo, acaso residuo de lo que fueron aquellas tardes con Silvana, ahora difunta y su único amigo Machuca, ahora desaparecido. Esa lata es el único indicio de su despertar sexual representando aquella impotencia de niños que vivieron su transición a la madurez durante un violento golpe de estado que tajantemente dividió al país como nunca antes.



(a) Gonzalo se va tras la muerte de Silvana



(b) El último plano subjetivo de la película

Imagen 3: Focalización desde el punto de vista de Machuca; b. El último plano subjetivo de la película

Polifonía

Los lentes desenfocados se ofuscan aún más mientras Gonzalo se aleja por última vez (Imagen 3b); contra la luz, la silueta de Gonzalo se retira hacia el otro lado del río, donde pertenece. La imagen a la izquierda es la mirada desde el punto de vista de Machuca después de la muerte de Silvana, el plano melodramático. La imagen a la derecha, vemos por segunda vez la imagen familiar de un Gonzalo que se aleja. Los espectadores comparten la mirada de Machuca con ojos húmedos en ambas imágenes y vemos al protagonista marcharse por segunda vez desde el lado de los pobres. La imagen borrosa imita el desenfoque visual cuando las lágrimas imposibilitan el enfoque. En la segunda imagen, la toma subjetiva pertenece a Machuca, llorando, desde el lado de los desaparecidos. El punto de vista es el del Machuca fantasmal. El melodrama cierra con el horror de un fantasma que deambula en el campamento: es un plano subjetivo de un desaparecido.

El desenlace es la invitación al espectador a lamentar, a hacer un duelo de la historia mucho más allá del mero catarsis dramático de un artificio melodramático. Aquella cesura entre el horror y la vida cotidiana burguesa, la recuerdan muchos artistas que hasta hoy buscan alegorías y maneras de representar, recordar y hacer duelo de aquella derrota. Muchos chilenos todavía viven en esa elipsis, sin recordar y hacer duelo de lo ocurrido aquellos días, con un silencio similar al de Gonzalo, que vive con la vergüenza del sobreviviente. Los niños de ayer, ricos o pobres, viven en un país donde la amistad está vinculada a la clase social porque los adultos sólo tenemos amigos de nuestra propia clase.

Si es cierto que la "Historia está poblada (monopolizada) por adultos de segunda o tercera edad" (Salazar y Pinto 9), en el Chile actual, los jóvenes ya no toman un papel secundario. Desde la derrota, los "niños de ayer" que ahora son adultos reescriben un pasado alternativo que resiste la adulteración de la historia, acaso insisten en recuperar una inocencia que se ha perdido, pero que se está recuperando por medio de la memoria artística y obstinada. Muchos otros, ahora mismo marchan, cantan, bailan. Por una educación de calidad para todos. Hay destrucción masiva también, pero las protestas pacíficas continúan. Los jóvenes de hoy y los niños de ayer no son secundarios en el melodrama del pasado, en el horror del ayer. Miles de cuerpos se movilizan para abogar por cambios, más allá de proyectos de integración. Más allá de la caridad, en busca de calidad educacional. Quizás, tras dos décadas de dictadura y tres décadas de educación segregada, podemos entender las palabras visionarias de un verdadero Machuca. Quizás ahora "*la historia se [atreve] a incluirnos y hacernos protagonistas de ella*" (Parraguez en Tres años para nacer 167).

Obras citadas

- Au Revoir Les Enfants*. Dir. Louis Malle. Gaspard Manesse, Raphael Fejtö. Criterion, 2006.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. *Informe de la comisión nacional sobre prisión política y tortura*. Santiago: Salesianos Impresores, 2005.
- Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. *Informe sobre calificación de víctimas de violaciones de derechos humanos y de la violencia política*. Santiago: Salesianos Impresores, 1996.
- Edwards, Jorge. "Infante y Machuca." *Letras Libres*, 31 de julio, 2004.
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/infante-y-machuca>
- Foster, David William. "Machuca." *Chasqui*. 2005.
- Gárate Vergara, Francisco. "Educación inclusiva: Un desarrollo endógeno desde el liderazgo docente." *Revista psicopedagogía* 160. 2019.
- Hogan, Erin. *The Two Cines con Niño*. Edinburgh University Press, 2018.
- Machuca*. Dir. Andrés Wood. Matías Quer, Ariel Mateluna. Wood Producciones, 2005.
- Parraguez, Amante Eledín. *Tres años para nacer*. Santiago: Ediciones del Gallo, 2002.
- . *Tres años para nacer: Historia de un verdadero Machuca*. Santiago: Bravo y Allende, 2010.
- . Entrevista personal. 3 de marzo, 2012.
- . Entrevistas personales. 19 y 24 de julio, 2019.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia contemporánea de Chile V*. Santiago: LOM, 2002.

Polifonía

Sorensen, Kristin. *Media, Memory, and Human Rights in Chile*. Palgrave Macmillan, 2009.

Stern, Steve J. *Battling for Hearts and Minds*. Durham: Duke University Press, 2006.

Tal, Tzvi. "Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*" *Aisthesis* 38 (2005) 136-151.

Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess" *Film Quarterly* 44.4 (1991) 2-13.