

Las infancias y el cine: un esbozo conceptual y metodológico para su investigación por medio de las nociones de la presencia, la representación, los derechos y la agencia.

Bácares Jara, Camilo.

Cita:

Bácares Jara, Camilo (2024). *Las infancias y el cine: un esbozo conceptual y metodológico para su investigación por medio de las nociones de la presencia, la representación, los derechos y la agencia*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 19 (1), 122-145.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/camilo.bacares.jara/36>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pxbf/9WA>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Las infancias y el cine: un esbozo conceptual y metodológico para su investigación por medio de las nociones de la presencia, la representación, los derechos y la agencia*

Camilo Bácares Jara**

[RESUMEN]

Dedico este artículo a Belén: “Que tal esta vida también sea una vida pasada. Y que tal vez ya tengamos una relación diferente en nuestra próxima vida. Entonces ¿qué somos en esta? [...] Hasta la próxima”.

El estudio de las imágenes en movimiento en torno a la categoría sociohistórica de la infancia es todavía una línea de trabajo incipiente en el área del cine. También lo son las investigaciones atentas al cinematógrafo en el denominado campo de los childhood studies. Hasta ahora la perspectiva imperante ha sido pensar a los niños, niñas y adolescentes (NNA) como espectadores inermes ante los “peligros” que acarrearán las películas. No obstante, el cine es una fuente presta para ahondar en el funcionamiento de la construcción social de las infancias, es decir, de cómo pensamos, sentimos o definimos a los NNA. Asimismo, por medio del cinematógrafo, los NNA se expresan e interpelan sus realidades o llevan a cabo prácticas actorales que aún no son reconocidas. Ante este panorama, este artículo propone cuatro líneas de investigación que pueden desarrollarse en Colombia o en otros países para acelerar o aportar al desarrollo del vínculo entre las cinematografías y la infancia, entre ellas estudiar la presencia estructural de la figura infantil en la imagen en movimiento, cómo se le representa en las cinematografías y bajo qué formas, el derecho de los NNA a ver y a hacer cine, y su agencia y participación en el quehacer cinematográfico.

Palabras clave: cine; estudios sobre infancia; imágenes; estudios visuales

Doi 10.11144/javeriana.mavae19-2.icda

Fecha de recepción: 26 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 1 de marzo de 2024

Disponible en línea: 1 de julio de 2024

- * Artículo de reflexión basado en una línea de investigación personal sobre la relación de la infancia y el cine. Dicha reflexión se nutre de mi tesis doctoral, del libro *La infancia en el cine colombiano: Miradas, presencias y representaciones* que publicó la Cinemateca de Bogotá y de otros artículos de investigación de mi autoría.

**

Sociólogo por la Universidad Externado de Colombia, magíster en Política Social con mención en infancia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y doctor en Educación por la Universidad del País Vasco. Actualmente, trabaja como docente en la Maestría en Infancia y Cultura de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0508-0869> Correo electrónico: comalarulfo@hotmail.com



CÓMO CITAR:

Bácares Jara, Camilo. 2024. “Las infancias y el cine: Un esbozo conceptual y metodológico para su investigación por medio de las nociones de la presencia, la representación, los derechos y la agencia”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 19 (2): 122-145. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae19-2.icda>

Childhoods and cinema: a conceptual and methodological outline for its investigation through the notions of presence, representation, rights and agency

Infâncias e cinema: um esboço conceitual e metodológico para pesquisar através das noções de presença, representação, direitos e agência

[ABSTRACT]

The study of moving images around the sociohistorical category of childhood is still an incipient line of work in the area of cinema. So are the researches which pay attention to cinema in the field of childhood studies. So far, the prevailing perspective has been to think about children and teenagers as helpless viewers in the face of the “dangers” posed by movies. Nevertheless, cinema is a useful source to delve into the functioning of the social construction of childhoods, that is, how we think, feel or define children and teenagers. Likewise, through cinema, children and teenagers express and challenge realities or carry out acting practices that are not yet recognized. Against this background, this article proposes four lines of research which can be developed in Colombia or in other countries to accelerate or contribute to the development of the link between cinematographies and childhood. Among them are the study of the structural presence of the children’s figure in moving images, how it is represented in cinema and in which ways, the right of children and teenagers to watch and make movies, their agency and participation in the cinematographic endeavor.

Key words: film; childhood studies; images; visual studies

[RESUMO]

O estudo das imagens em movimento em torno da categoria sócio-histórica da infância é ainda uma linha de trabalho incipiente na área do cinema. Bem como as pesquisas voltadas para o cinematógrafo no nomeado campo dos childhood studies. Até hoje, a perspectiva imperante foi a de pensar as crianças e adolescentes (CA) como espetadores inermes diante dos “perigos” que os filmes acarretam. Contudo, o cinema é uma fonte pronta para aprofundar no funcionamento da construção social das infâncias, ou seja, de como pensamos, sentimos ou definimos os CA. Mesmo assim, por meio do cinematógrafo, os CA expressam-se e interpelam suas realidades ou realizam práticas atorais ainda não reconhecidas. Diante este panorama, este artigo propõe quatro linhas de pesquisa que podem se desenvolver na Colômbia ou em outros países para acelerar ou contribuir para o desenvolvimento do vínculo entre cinematografias e infância, incluindo o estudo da presença estrutural da figura infantil na imagem em movimento, como ela é representada nas cinematografias e de que formas, o direito dos CA a assistir e fazer filmes, e sua agência e participação no quefazer cinematográfico.

Palavras-chave: cinema; estudos sobre infância; imagens; estudos visuais

—Me gustaba esta habitación. Pero no me gustaba de noche.

—¿Por qué?

—Cosas de niños.

—Soy una niña, me interesa.
Sciamma (2021)

—¿Los niños se dan cuenta de lo que están haciendo? [...]

Un niño normal es incapaz de matar a un adulto.

—Bueno, yo soy un hombre normal, y aun así me las arreglé para proponer que matáramos a un niño.
Ibáñez Serrador (1976)

Introducción

> El campo de los estudios sobre infancia no tiene más de treinta años en Occidente y ello implica una oportunidad inmensa para la investigación. En realidad, todo está por hacerse. Primero, porque su aparición y directrices aún están impregnadas de una visión eurocéntrica que determina la noción de la infancia con un acento privado, proteccionista y colonial en detrimento de otras formas de ser niño, niña y adolescente (NNA) (Liebel 2019). De hecho, como lo recuerdan Le Vine y New (2009), la producción académica se ha concentrado en Norteamérica y en un grupo de países europeos que reúnen menos del 10 % de los NNA del mundo. Del mismo modo, el consenso base de los estudios sobre infancia que señala que esta última viene a ser una categoría sociohistórica y que los NNA son actores sociales ha sido puesta en práctica, sobre todo, por la sociología, la antropología y la historia. El fundamento de la interdisciplinariedad que rige este naciente campo todavía está por mejorarse con los aportes de la literatura, las artes plásticas, la historia del arte, la filosofía, los estudios visuales, el cine y las interrogaciones respecto del estado de la niñez y de sus detentadores.

La predominancia de ciertos tópicos (derechos, políticas públicas, medición de la pobreza, sistemas de protección institucional,

etc.) y de infancias puntuales (la trabajadora, la de calle, la primera infancia empobrecida, la reclutada en los conflictos armados, etc.) delineadas por la cooperación internacional para ser intervenidas o, según otro lenguaje, protegidas en el nuevo discurso de los derechos de los NNA pareciera sugerir que ese es el camino y que cualquier tema ajeno a estas demarcaciones es poco urgente o pertinente. Lo cierto es que son muchas las infancias que reclaman reconocimientos e investigaciones con enfoques desde abajo, tales como las indígenas o las afrodescendientes, al igual que los fenómenos culturales y estéticos nos brindan pistas para ampliar o profundizar el conocimiento consolidado sobre las relaciones de los adultos y los NNA, el mundo personal e íntimo que los atraviesa, su otredad, y las resistencias y agencias que implementan diariamente.

Podría leerse como descabellado, pero en el cine confluyen estas manifestaciones y posibilidades. El cinematógrafo es una puerta abierta para discutir, problematizar y aprender de la infancia, es decir, de las ideas, los paradigmas y las discursividades que por medio de determinadas instituciones (la familia, la escuela, el Estado, la academia, etc.) y sus actores hacen de la experiencia de ser NNA un hecho socialmente producido (Sánchez Parga 2004). Así, lo que se juega en el cine no es para nada pueril o propio del eufemismo “infantilizado,” sino que detrás de sus operaciones hay acciones de poder, como el adultocentrismo o la explotación sentimental de los NNA en las narrativas para manipular las emociones de los espectadores. ¿Por qué esto se ha dejado de lado y cuáles son las perspectivas imperantes en la relación del cine con la infancia? Además de la muy reciente sublínea anclada en lo representacional (Aranda Arribas 2020; Daza Orozco 2019; De Luca 2009; Cecconi 2006; Donoso Pinto 2020; Larrosa et al. 2007; Lebeau 2008; Lury 2010), la principal y más extensa (del siglo XX en adelante) resulta ser la dedicada al estudio de la escuela y a los provechos o peligros que trae consigo la inclusión de las imágenes cinéticas en la educación escolar (Bácares Jara 2023a, 2023b). En el centro de este debate, lo fílmico fue meramente leído bajo una óptica utilitarista para introducir mejor los contenidos curriculares o de una forma reactiva para evitar que los NNA imitaran o tomaran como referentes las contravenciones filmadas por las películas policiales o del género negro.

Frente a ello, planteamos unas cuantas premisas conceptuales y metodológicas que reconocen y acogen el cinematógrafo y su vinculación con la niñez con un criterio heterogéneo. En primer lugar, lo que involucre el cine alcanza el rango de fuente y de un dato, es decir, de una variable de análisis, capaz de comunicar y suscitar pensamiento sobre la infancia. En palabras de Cecconi (2006): “Las imágenes de la infancia en la pantalla grande son documentos preciosos: de hecho, testifican, con la eficacia del ejemplo, la manera en la que la sociedad produce la ideología de la infancia” (49). Asimismo, el cine propicia abordajes, organiza información y la comunica de un modo tan único y participativo que difícilmente las técnicas de investigación tradicionales de las ciencias sociales y de los estudios sobre infancia podrían hacerlo. Remitámonos a filmes concretos para soportar lo dicho. *Wolfpack* (Moselle 2015) o *Muyurangabo* (Chung 2007) son dos pruebas de que los NNA pueden ser tanto el origen de una cinta como participantes y protagonistas de lo decidido en ella. La historia de *Wolfpack* es la de un grupo de hermanos que llevan más de una década encerrados en su apartamento en la zona este de Manhattan, en Nueva York, debido al control de sus padres, quienes entienden el mundo exterior como peligroso. Por ese entonces su contacto con lo público se limitó a las películas (comerciales) que veían en cintas de video, personificadas *a posteriori* con disfraces y nuevos guiones. ¿Habría sido posible que esa familia dejara ingresar a un investigador que les propusiera responder a una encuesta, trazar una historia de vida o una etnografía escrita? Posiblemente, no. De ahí que el consenso con esos muchachos proscritos de la calle fuera el de una seducción cinéfila que les prometió convertirlos en los protagonistas de su propia historia. Un proceso similar se dio con *Muyurangabo*, un proyecto hecho por un estadounidense-coreano acerca de la amistad y el recelo entre un tutsi y un hutu años después del genocidio de 1994 en Ruanda. Esas imágenes, sin duda, dirigidas, editadas y montadas por un director, nacieron

de un reclamo colectivo en un taller con NNA de calle que a la postre fueron interviniendo en el guion y actuaron en esa película hablada enteramente en *kinyaruanda* (Barlet 2021).

Un tercer elemento, que introducimos para dar a entender lo propuesto en el texto, es que el cine es un fenómeno que va más allá de la representación o puesta en escena de un imaginario estético, cultural o político. De sus imágenes y de las relaciones sociales que llegan con él también se producen infancias o vivencias puntuales para los NNA: están los que fungen como intérpretes y hacedores de películas, las víctimas de censuras y clasificaciones de la mirada y, obviamente, las infancias filmadas. Vale decir que, aunque el cine las genera, tampoco es que las produzca del todo. En ese decurso, retoma infancias preexistentes en el mundo social y en otras formas visuales y artísticas (pinturas, dibujos, literatura) para hacerlas suyas. La recreación cinematográfica de la infancia está ligada a una red de representaciones visuales y sociales que la preceden. Por ejemplo, *Atonement* (Wright 2007), que se funda en una novela de Ian McEwan, bebe de la idea de la niña sacra, pura e inocente que habita en Rousseau, que a su turno inspiró las imágenes del pintor británico Joshua Reynolds, puntualmente el cuadro *La edad de la inocencia*, de 1788 (figura 1), que, consciente o inconscientemente, se repite en Briony (figura 2), la niña que dice que vio lo que supuso que advirtió y que en la película en mención es creído por el axioma de que los NNA jamás mienten.

En resumen, el interés de este artículo es proponer algunas líneas de investigación para los estudios sobre infancia, y para los estudios visuales y cinematográficos, basados en las imágenes del cine y en las dinámicas sociales, educativas, culturales y jurídicas que favorecen a los NNA. Cada una de ellas se nutre de hallazgos y de reflexiones personales (De Amorim Marcello y Bácares Jara 2019; Bácares Jara 2018, 2021, 2023a, 2023b, 2023c, 2024a, 2024b) y de los adelantos (individuales y desconectados) por parte de investigadores que ya han generado avances en otras latitudes. La idea es dar pie a su organización, ampliarlas, interrogarlas e imaginar unas entradas investigativas que expliquen la constitución de la infancia a partir de un hecho poco sumado a la discusión, como el cine. Exactamente, proponemos indagar la presencia de los NNA en la imagen en movimiento o los soportes que los hacen ser una continuidad visual, estructural y sistemática; dilucidar la representación visual de la infancia en las



<<
 Figura 1. The Age of
 Innocence
 Fuente: Reynolds (1788)



Figura 2. Briony Tallis,
Atonement
Fuente: Wright (2007)

cinematografías, cómo se les muestra y se les diferencia; ahondar en el derecho de los NNA a ver y a hacer cine en el marco de sus derechos culturales, y subrayar la agencia, la participación y las decisiones de los NNA en la historia del cine.

La presencia de la infancia en el cine

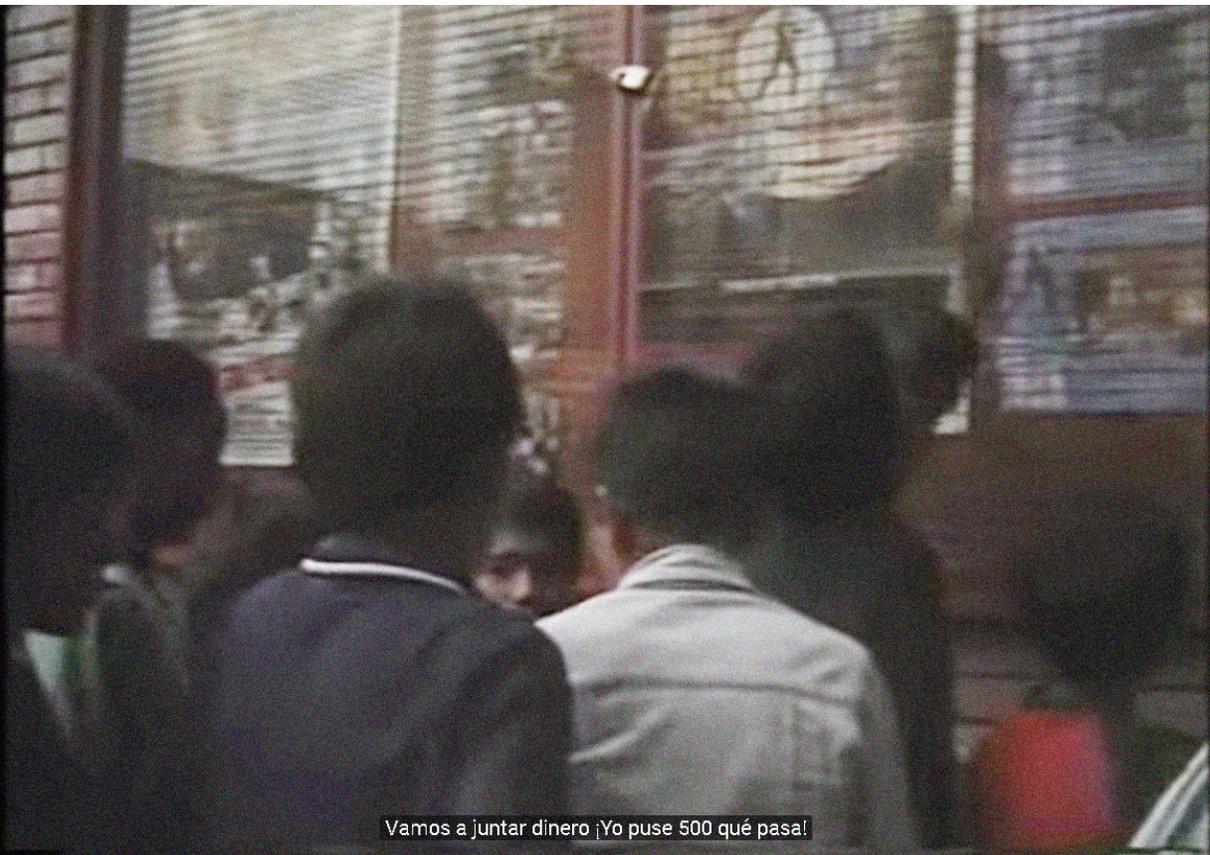
La profunda concatenación que existe entre el cine y la infancia supera cualquier contingencia. Al margen de que coincidieron en el llamado siglo del niño y en el auge del proteccionismo que promovieron Ellen Key (1906) y Eglantyne Jebb (Mulley 2019), las razones de ese encadenamiento son múltiples. En términos estructurales, un primer factor explicativo, y por estudiarse a fondo, es el aprovechamiento literario. Sin negar la propia autonomía del cine para hacerse y rehacerse, el cinematógrafo desde sus inicios funcionó a semejanza de un “pan-arte [que engulló e incorporó] cualquier otro arte: novela, poesía, teatro, pintura, escultura, danza, música, arquitectura” (Sontag 2005, 318). Al hacerlo e integrar esos pedazos, trajo a los NNA a su seno. Con claridad, cuando un guion adapta un género literario que explora y narra a los NNA, por gravedad los paradigmas sobre infancia allí presentes son transvasados o reproducidos de un formato a otro. Con los más clásicos imaginarios ha ocurrido así. El NNA en estado salvaje, el NNA inocente y el portador de iniquidad son un *leitmotiv* de incontables filmes, o aterrizando a evidencias, esos NNA peligrosos de *El señor de las moscas* (Hook 1990) o el de *Tenemos que hablar de Kevin* (Ramsay 2011) no son una invención original, como mucho menos lo son los NNA cándidos, engañados o impolutos de *Oliver Twist* (Lean 1948) o *Grandes*

esperanzas (Lean 1946). Cada uno corresponde a una extensión prestada de las novelas de William Golding, Lionel Shriver y Charles Dickens, y de paso a muchas ideas anteriores de san Agustín, Locke, Hobbes y Rousseau. Por supuesto, en esa traslación de infancias (o de significados sobre los NNA) también aparecen niñeces competentes, de un tono histórico, con experiencia y capaces de entender los contextos que viven. Esto ocurre a través de la figura del narrador que para, en principio, contar debe ver, saber, escuchar, recordar, aceptar ser depositario de secretos o haber vivido lo narrado. Para la muestra, *La casa de los conejos* (Selinger 2020) que retoma la novela autobiográfica de Laura Alcoba en la que en un comienzo el entendimiento de la infancia es distinto, antipaternalista y menos idealizado. De frente y sin ambages, vemos a una niña que a temprana edad sabe y acepta el papel y las luchas de sus padres y su rol en esa historia:

Mi madre se decide finalmente a explicarme, a grandes rasgos, lo que pasa. Hemos tenido que dejar nuestro departamento, dice, porque desde ahora los Montoneros deberán esconderse. Es necesario, ciertas personas se han vuelto muy peligrosas: son los miembros de los comandos de las AAA, la *Alianza Anticomunista Argentina*, que “levantan” a los militantes como mis padres y los matan o los hacen desaparecer. Por eso debemos refugiarnos, escondernos, y también resistir. Mi madre me explica que eso se llama “pasar a la clandestinidad”: “Desde ahora viviremos en la clandestinidad.” (Alcoba 2008, 14)

Adicionalmente, el surgimiento de un mercado cinematográfico dirigido a los NNA es un enclave determinante para examinar la presencia del NNA en el cine. Antes de su consolidación, es decir, a la década de 1920, los NNA asistían en masa a las carteleras del día y compartían con los adultos las proyecciones. Esa convivencia se convirtió en un problema de inmediato. Para los sectores católicos y varios saberes médicos, psiquiátricos, sociológicos y jurídicos, las películas representaban un peligro para las personas sin temple moral y los NNA, salvo que lo que vieran fuera un cine prefabricado, reglado por edades y educativo (Bácares Jara 2018).

Figura 3. Niños en la vía
Fuente: Bermúdez y Bernal
(1990).



Vamos a juntar dinero ¡Yo puse 500 qué pasa!

Aunque el auténtico inconveniente de esta cruzada, por lo menos en América Latina, consistía en que los NNA trabajadores y otros dedicados al delito estaban sin control alguno y usando sus ingresos para asistir a las salas, dado que “consideraban un derecho inalienable el gastar una pequeña parte de sus ganancias en sí mismos” (Sosenski 2006, 42). A decir verdad, este proceso siguió siendo la norma en ciudades como Bogotá antes de la aparición de los múltiples y el cierre de las viejas salas. Verbigracia, en un documental sobre NNA de calle llamado *Niños en la vía* (Bermúdez y Bernal 1990) (figura 3), hay una escena que así lo expone y que transcurre con la discusión de un grupo de NNA que cuentan sus pocas monedas mientras deciden en qué película pasar la tarde.

En cierto modo, la especialización del cine infantil surgió para domesticar la mirada y acentuar horarios, espacios y contenidos diferenciados de los adultos. Ante la permanencia de un cine de clasificación general, los NNA sí podían ver e imitar a los *child stars* hollywoodenses en concursos de interpretación y emularlos como referentes de la moda (Muñoz y Pachón 1996). La esencia de este mercado, por lo general, ha sido la animación que, con el cortometraje *El barco de vapor de Willie* (Disney y Ub 1928) y *Blancanieves y los siete enanitos* (Hand 1937), fue atrapado hasta la actualidad por el monopolio de la factoría Disney. Sus principales consumidores son dos: por un lado, los progenitores a quienes se les vende una infancia idílica para entretener a sus hijos, y evidentemente los NNA, entendidos para el consumo como agentes económicos pasivos, que, en teoría, se reducen a incidir en el gasto de sus padres (Amaya 2010; Porras Bulla 2012). Y es que el negocio por delante rebasa la taquilla. Por cada dólar de una boleta, los inversores programan recoger siete en ventas de mercancías aludidas a una película: videojuegos, ropa, música, comida, *shows* en vivo, y visitas a parques temáticos y a resorts (García García 2000). Desde este punto de vista, faltan investigaciones que establezcan ¿cuál es el monopolio de la mirada de los NNA?, ¿a qué edades entra Disney a las casas?, ¿qué cines de animación le hacen la contra a esta empresa y posicionan otros discursos?, ¿qué encuentran los papás en Disney que no hallan en otras cinematografías? o ¿de cuándo acá se monopolizó la idea de que la mirada infanto-adolescente está obligada a ver en exclusivo películas animadas?¹

El elemento autobiográfico es otro cimiento de la presencia del NNA en el cine que da para abrir una línea de indagación sobre las infancias de los directores y directoras: ¿cómo vivieron su niñez y cómo la proyectan en sus películas? Este rastro es muy común en las óperas primas, en las experiencias ligadas a la violencia política y en los filmes del *coming of age*. Sin embargo, el verdadero nudo de la presencia de los NNA en la pantalla anida en el decurso de la propia historia del cine. Estudiar la infancia en el cinematógrafo conlleva, obligadamente, examinar sus periodos fundacionales y renovadores. Siendo precisos: los grandes episodios o periodos de ruptura de las imágenes en movimiento están concatenadas con los NNA, a saber: la infancia es un entronque estructural o un basamento visual y sistemático del cine (Bácares Jara 2024b). Con los Lumière nacen los primeros fotogramas de esa continuidad visual; recuérdese que cuatro de las diez películas que presentaron en 1895 nos mostraron a infantes muy pequeños: *Repas de bébé* (1895), *La pêche aux poissons rouges* (1895), *L'arroseur arrosé* (1895) y *La mer* (1895). Luego, ese interés o fórmula permaneció.² Ya fuese por las dos grandes guerras mundiales, por la falta de pago para los actores reputados, para enternecer a los espectadores o para decir cosas que no podían decir los adultos la mayoría de los grandes movimientos cinematográficos que han existido se erigieron en los NNA. Hasta el punto de que podríamos sugerir que sin ellos el neorrealismo italiano y las principales películas de las nuevas olas de las cinematografías en Europa, Asia y América Latina nunca hubieran sido posibles (tabla 1). La pregunta que queda en el aire para quien desee investigar esa presencia evidente, y paradójicamente desapercibida, es por qué esa recurrencia se impuso y a razón de qué continúa. Basta mirar cualquier festival de cine para constatarlo o las filmografías de directores contemporáneos, como los hermanos Dardenne, Hirokazu Koreeda, Ken Loach, Samira Makhmalbaf, Celina Murga, Tatiana Huezo, Alice Rohrwacher, Nobuhiro Suwa, Shahrbanoo Sadat, Simon Lereng Wilmont, Harmony Korine, Charlotte Regan, Emir Baigazin, Carla Simón, etc.

| Movimiento | Película | Director | Año |
|----------------------------|---|---------------------------|------------|
| Neorrealismo | <i>Los niños nos miran</i> | Vittorio De Sica | 1944 |
| | <i>Roma, ciudad abierta</i> | Roberto Rossellini | 1945 |
| | <i>Paisà</i> | Roberto Rossellini | 1946 |
| | <i>El limpiabotas</i> | Vittorio De Sica | 1946 |
| | <i>Alemania año zero</i> | Roberto Rossellini | 1948 |
| | <i>Ladrones de bicicletas</i> | Vittorio De Sica | 1948 |
| <i>Nouvelle vague</i> | <i>Les Mistons</i> | François Truffaut | 1957 |
| | <i>Los 400 golpes</i> | François Truffaut | 1959 |
| | <i>Zazie en el metro</i> | Louis Malle | 1960 |
| Nueva ola japonesa | <i>Children who Draw</i> | Susumu Hani | 1956 |
| | <i>Historias crueles de juventud</i> | Nagisa Oshima | 1960 |
| | <i>Diario de Yumbogi</i> | Nagisa Oshima | 1965 |
| | <i>Bad boys</i> | Susumu Hani | 1961 |
| <i>Free cinema</i> | <i>Un sabor a miel</i> | Tony Richardson | 1961 |
| | <i>La soledad del corredor de fondo</i> | Tony Richardson | 1962 |
| | <i>If</i> | Lindsay Anderson | 1968 |
| Nuevo cine alemán | <i>Alicia en las ciudades</i> | Wim Wenders | 1974 |
| | <i>El tambor de hojalata</i> | Volker Schlöndorff | 1979 |
| Nuevo cine español | <i>El espíritu de la colmena</i> | Víctor Erice | 1973 |
| | <i>Crías cuervos</i> | Carlos Saura | 1976 |
| Nuevo cine latinoamericano | <i>Río, 40 grados</i> | Nelson Pereira dos Santos | 1955 |
| | <i>Tire dié</i> | Fernando Birri | 1960 |
| | <i>Crónica de un niño solo</i> | Leonardo Favio | 1965 |
| | <i>Largo viaje</i> | Patricio Kaulen | 1967 |
| Nuevo cine iraní | <i>El viajero</i> | Abbas Kiarostami | 1974 |
| | <i>¿Dónde está la casa de mi amigo?</i> | Abbas Kiarostami | 1987 |
| | <i>The Key</i> | Ebrahim Forouzesh | 1987 |
| | <i>Baduk</i> | Majid Majidi | 1992 |
| | <i>El globo blanco</i> | Jafar Panahi | 1995 |
| | <i>El espejo</i> | Jafar Panahi | 1997 |
| | <i>Niños del paraíso</i> | Majid Majidi | 1997 |



Tabla 1. Principales películas sobre NNA (y jóvenes) en los movimientos cinematográficos
Fuente: Bácares Jara (2018).



>>

Figura 4. Póster de Capitanes intrépidos
Fuente: Fleming (1937).

La representación de la infancia en el cine

Los mayores avances en el estudio del binomio del cine y la infancia vienen de poner en palabras lo que muestran u ocultan las imágenes, su composición ideológica y estética, el papel de los NNA en las películas o el uso y provecho que se hace de los imaginarios sociales de la niñez para un determinado objetivo narrativo. *Grosso modo*, la representación fílmica de los NNA toma forma de dos grandes maneras que viven en tensión o son antagónicas. La primera consiste en una reducción tutelar de los NNA en beneficio de otros intereses alejados de ahondar en ellos o en sus cotidianidades. El mandato a seguir apunta a facilitar una historia o el desarrollo de un personaje adulto empujando a los NNA a papeles secundarios o inadvertidos, como ocurre en *El bebé de Rosemary* (Polanski 1968) o en *Kramer vs. Kramer* (Benton 1979). Al ser meros desencadenantes de un guion por filmar, el dominio del relato está en manos del adulto para, básicamente, guiar, aconsejar, proteger, vigilar o educar a un NNA en peligro o rebelde. En este sentido, los NNA son víctimas, dependientes o incapaces de resolver sus situaciones de vida con elevados tintes dramáticos para atraer sentimientos de conmiseración de los espectadores a quienes se les impone la perspectiva del adulto sobre la vivencia personal del NNA (Montaña Ibáñez 2023). La mirada de los más pequeños nunca la vemos a través de sus ojos, sino por medio de una intermediación salvacionista y paternalista típica de películas similares a *The Kid* (Chaplin 1921), *Capitanes intrépidos* (Fleming 1937) (figura 4) o *Shane* (Stevens 1953) (figura 5).



ALAN LADD · JEAN ARTHUR · VAN HEFLIN



GEORGE STEVENS' PRODUCTION OF

SHANE



Color by Technicolor

Co-starring
BRANDON DE WILDE with **JACK PALANCE**
BEN JOHNSON · EDGAR BUCHANAN Produced and Directed by **GEORGE STEVENS**
Screenplay by **A. B. GUTHRIE, Jr.** Additional Dialogue by **JACK SHER** Based on the novel by **JACK SCHAEFER**
A **PARAMOUNT PICTURE**



Figura 5. Póster de Shane
Fuente: Stevens (1953).

En esta planeación, los NNA están presentes, pero no su infancia. Prima una impostada que habitualmente exige que los NNA sean dulces, tiernos o domesticables con la mirada. Atrapados en una idealizada infantilización con ropas, peinados, músicas y palabras prefabricadas, se busca entretener, generar nostalgia y empatías con los NNA que fuimos o que en el marco de un romanticismo suponemos que fuimos. Truffaut lo explica muy bien a la hora de abordar el cine estadounidense que protagonizaron los NNA estrellas en las décadas de 1930 y 1940, y que en la actualidad podríamos reconocer en los musicales y series de las películas proveídas por Disney (*Hannah Montana*, *High School Musical*, etc.), o en otras en las que los NNA son retratados grupalmente y con misiones actorales preasignadas:

En el pasado hubo, en Hollywood, estrellas infantiles que el público adoraba encontrar película tras película en una serie de aventuras, pero, en mi opinión, estas películas, que muchas veces ofrecían diversión de calidad, no podían enriquecer nuestros conocimientos de la infancia e incluso corrían el riesgo de dar al público una idea falsa de la infancia; normalmente eran irreales, puesto que estaban dirigidas a un público juvenil al que se quería llenar de optimismo. (Truffaut 1999, 34)

La variante que le hace el quite a la hegemónica representación de los NNA en el cine les permite y los invita a mostrarnos el mundo que habitan. Funciona con otro tipo de arquetipos: el NNA aflora en la imagen solo o en grupo, a veces está en una búsqueda, padece una detención, hace un viaje o se ha apartado de los adultos, los cuales, en últimas, son casi sombras, a menos que sea para recalcarlos su violencia, mentiras o mediocridad, como pasa en *Cero en conducta* (Vigo 1933), *Scum* (Clarke 1979), *Paisaje en la niebla* (Angelopoulos 1988), *Nadie sabe* (Koreeda 2004) o en *He nacido, pero...* (Ozu 1932) y en *Buenos días* (Ozu 1959) (figura 6). Al privilegiarse una infancia histórica, la norma es la exploración de muchas formas de vivir la niñez sin juicios o intentos por melodramatizarla. En esa medida, los NNA gobiernan la narración, encuentran solidaridad entre pares, les plantean conflictos a los adultos que no siempre se resuelven y desde su perspectiva íntima se relatan los hechos. Como la orientación de este enfoque es la búsqueda de un NNA real, concreto o menos almidonado (entiéndase con ello también indómito, desconocido, impredecible), en ocasiones, el NNA actor es consultado o tomado como una referencia explícita:

En una película, los actores adolescentes aportan una pureza extraordinaria que no siempre se obtiene de los actores profesionales; si alguna parte de la trama o del diálogo es ridícula, se dan cuenta inmediatamente y no se privan de decirlo. El realizador ha de tener suficiente modestia y astucia para utilizar esta franqueza y este sentido de lo real, modificar tal o cual detalle que se requiera y adaptar el personaje al joven actor en vez de forzarle a convertirse artificialmente en el personaje. Una película de niños se debe hacer con la colaboración de los niños, ya que su sentido de la verdad nunca les abandona cuando se trata de cosas naturales. (Truffaut 1999, 36)

Con todo y la bibliografía que existe en esta materia, las oportunidades y los resquicios para investigar las representaciones fílmicas son muchísimas. La información puede organizarse y categorizarse por temas, periodos, filmografías, regiones, con la intersección de otras categorías sociales (género, clase social, etnia, etc.) o decolonialmente. Por ejemplo, Olson (2017), tras preguntarse por la representación del NNA racializado en Hollywood, encontró que las películas hechas por extranjeros presentan los actos violentos de los niños africanos en las



V
V

Figura 6. Buenos días
Fuente: Ozu (1959).

guerras como carentes de “nobleza o agencia, algo que no les faltaría a los niños blancos en situaciones cinematográficas de guerra” (175). Las preguntas todavía sin respuesta están por hacerse. ¿Cómo se representa a las infancias indígenas, de las negritudes, o a los NNA residentes en zonas distantes de las capitales? ¿Cuál es el acento predominante de los NNA en las cinematografías nacionales? Igualmente, ¿de qué va la representación de las niñas en el cine?, ¿cuantitativa y cualitativamente en qué se diferencia de la de los niños?

A modo de ejercicio, terminamos este acápite reiterando que las convenciones cinematográficas más repetidas replican las ideas oficiales sobre infancia que circulan socialmente: que el NNA es futuro, peligroso, incapaz, irracional, etc., con la excepción de otras figuraciones que los filman y reconocen sus voces y reclamaciones. Van atadas, o por decirlo así, son su punto de partida. Mejor dicho: las imágenes que proponen la inocencia triunfando ante situaciones desafortunadas con NNA huérfanos, desamparados y víctimas (Tuñón y Tal Tzvi 2007) están emparentadas con la proposición de Rousseau (2011) del NNA como inocente y bien a proteger. Esa premisa convertida en sentido común es tan persuasiva que influye en las actuaciones ficcionales de personas acostumbradas al crimen. En el cine es habitual que la compañía y la mirada del NNA transforme al adulto cascarrabias y solitario, y por esa potencia sentimental, modifique hasta al asesino (Losilla 2007). Acostumbrado a matar, a recibir un pago por cada disparo, el homicida llega a abstenerse de asesinar NNA y ese lapsus romántico lo termina condenando o metiendo en problemas, como ocurre en *Scarface* (De Palma 1983), *Robocop 2* (Kershner 1990), *Leon* (Besson 1994), *La noche nos persigue* (Tjahjanto 2018) o *Deadpool 2* (Leitch 2018). La inocencia rousseauiana trasvasada a un mecanismo representacional también hace que la mirada del NNA sea usada para increparnos ante el horror y la violencia extrema, como acontece en las imágenes del inicio y el cierre de *La boca del lobo* (Lombardi 1988) (figura 7), o para que el NNA en el rol de un testigo nos haga sentir en carne propia el fin de una era que es interrumpida por el amanecer de un régimen totalitario, como lo hacen *Machuca* (Wood 2004) o *Adiós muchachos* (Malle 1987). En síntesis: el fin de la inocencia individual y societal con el advenimiento del nazismo y las dictaduras militares (Lipovetsky y Serroy 2009).



> >

Figura 7. La boca del lobo
Fuente: Lombardi (1988).

El cine y los derechos de los NNA

Normalmente, cuando se habla de los derechos de los NNA, la interpretación y la discusión académica se limita a los derechos sociales: salud, nutrición y educación, y a veces, en una visión todavía conservadora y privatizada, al derecho de los NNA a opinar o a participar de cualquier decisión política, jurídica o administrativa que los involucre (Bácares Jara 2012). En esta lógica prevalente, los derechos están consolidados en los códigos nacionales y la hoja de ruta a seguir es garantizarlos en relación con unas situaciones e infancias entendidas en situación de vulneración de derechos.

La hegemonía de la anterior interpretación ha propiciado que se infravaloren e invisibilicen una serie de procesos y fenómenos socioculturales que ayudan a evidenciar asimetrías y a vivenciar de un modo diferente los derechos entre los NNA. En pocas palabras, el hecho que ver y hacer cine está concatenado con la puesta en marcha de varios de ellos (participación en las artes, libre expresión, información, asociación, educación, etc.) que, por cierto, se aplican diferenciadamente de acuerdo con el territorio, el ingreso socioeconómico, etc. (Bácares Jara 2021). Pese a que la Convención sobre los Derechos del Niño explicita en su artículo 31 el derecho a “participar libremente en la vida cultural y en las artes [y el deber del Estado de propiciar] oportunidades apropiadas, en condiciones de igualdad, de participar en la vida cultural, artística, recreativa y de esparcimiento;” en un país como Colombia las tasas de NNA entre los 5 y 11 años que goza de este derecho es baja y desapareja. En 2020, el 66,9 % de los NNA no pudieron ir a un cine y del 33,1 % que sí asistieron el 52,2 % lo hizo en Bogotá y el 20,8 % fue solo una vez al año en comparación con el 4,8 % que lo pudo hacer más veces a la semana (DANE 2020). Así, la brecha socioeconómica, la pobre oferta de salas y su concentración en ciertas ciudades, o la ausencia de políticas públicas dadas a paliar esta situación, son factores por investigar para conocer el estado y funcionamiento de los derechos de los NNA en correspondencia con el cine, y viceversa.

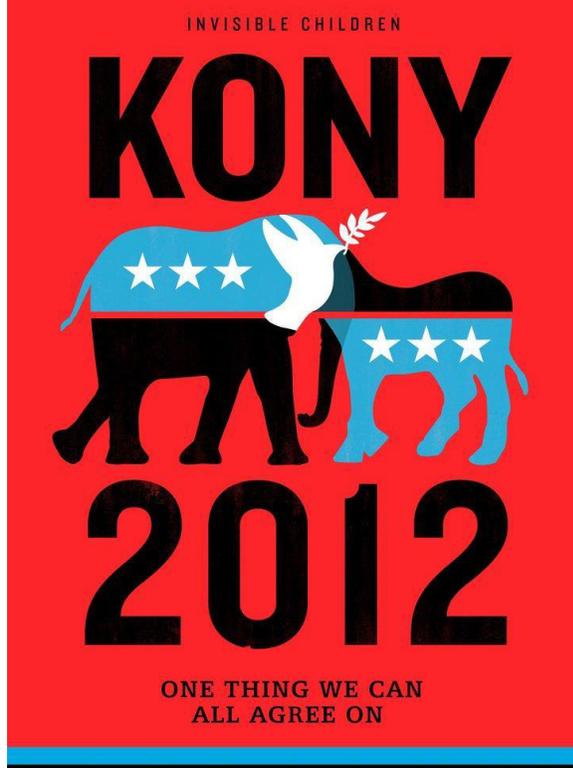


Figura 8. *Aquel no era yo*
Fuente: Crespo (2012).



Un rubro adicional por analizar concierne al trasfondo de las películas que se especializan o venden su contenido apelando al discurso de los derechos de los NNA. Hablamos de una subvertiente que los presenta en situación de vacío o mínima realización (Bernuz Beneitez 2012). Entre sus objetivos prima la denuncia, buscar consensos o sensibilizar a la población. La cuestión a debatir es cómo y qué paradigmas geopolíticos y estéticos son refrendados mediante estas filmaciones que a menudo son apoyadas o financiadas por organizaciones no gubernamentales (ONG) y entidades de la gobernabilidad global, como Save the Children o el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (Unicef). La estrategia que utilizan sus productores es invitar a reputados directores para que se sumen con una historia a un filme coral en el que los NNA son retratados en concordancia con las prioridades de momento de las campañas de Unicef, como lo hacen al pie de la letra *All the Invisible Children* (Scott et al. 2005) o *En el mundo a cada rato* (Ferreira et al. 2004), al hablar de la inmunización, la lucha contra el VIH/sida, la explotación, la guerra, etc. Una mención especial merece el cortometraje español nominado a los Oscar, *Aquel no era yo* (Crespo 2012) (figura 8), o la pieza audiovisual *Kony 2012* (Russell 2012) (figura 9), centradas ambas en los NNA combatientes africanos. Aparentemente, el centro del relato son estos NNA y una reivindicación a su favor, pero a medida que avanzan queda al descubierto el papel secundario que ocupan. En el primero, lo principal es posicionar y elogiar la tarea salvacionista de la cooperación internacional en clave norte-sur que, como en el cortometraje, reduce los NNA soldados a un producto impuesto por generales “malos” que marchitan y abusan de la inocencia de los NNA, imponiéndose un planteamiento ahistórico que solo acentúa las responsabilidades individuales en demérito de unas históricas, políticas y coloniales. Ni qué decir de Kony, un documento que se aprovecha de los sufrimientos de los NNA reclutados por el Ejército de Resistencia del Señor en Uganda para terminar haciendo un *lobby* que exige una intervención militar estadounidense a fin de capturar a su líder, Joseph Kony, mientras la campaña del documental aprovecha su éxito para vender manillas, camisetas, botones, pulseras, donaciones mensuales, etc., so pretexto de acelerar con esos recursos su campaña (Figuroa 2012).

Falta por proponer una sublínea que indague la restricción de los derechos de los NNA actores. Curiosamente, sus experiencias y las conculcaciones que van aparejadas a la realización del cine son un asunto aplazado en la investigación académica en la que con los dedos de una mano se podrían enumerar los avances al respecto (Herrán 1999; O'Connor y Mercer 2017). Quizás esto ha ocurrido porque la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en su cruzada contra la infancia popular que trabaja para solventar sus propios derechos soslayó o legitimó los horarios y las jornadas o la separación de la escuela, etc., que genera la participación de los NNA en la gran



> >

Figura 9. Kony 2012
Fuente: Russell (202).

industria cinematográfica, debido a su carácter elitista que “no cae bajo el veredicto del trabajo infantil inmoral sino que es considerado, más bien, como una especie de golpe de suerte y de trampolín para un futuro mejor” (Liebel 2006, 166). Lo más llamativo de esta paradoja es el poco cine que cuestiona y reflexiona la presencia de los NNA en sus imágenes: cómo llegaron a ellas, cuál fue la competencia para obtener un protagónico, las expectativas generadas, el rechazo de la industria para repetir papeles, etc. La cosecha a la fecha son unos cuantos biopics y documentales, como *Hollywood's Children* (Feldman 1982), *Child Stars: Their Story* (Dow 2000), *Los niños de Hollywood* (Winter 2020), o en otra perspectiva que documenta la participación y las voces de los NNA en películas de tinte realista, *Poner a actuar pájaros* (Göggel 1999), *Los niños de Gaviria* (Monsalve 1998) o *We Were Once Kids* (Martin 2021).³ Con este panorama, el reto, entonces, es más que investigativo, involucra por añadidura a los cineastas y una necesidad de nuevas películas para dar luces del antes y después de los NNA de carne y hueso que han protagonizado un sinfín de filmografías industriales e independientes.

La agencia, la participación y las decisiones de los NNA en el cine

Una de las preocupaciones centrales de la nueva historia de la infancia y de los *childhood studies* es narrar, interrogar y rescatar la actoría social de los NNA. Dejar atrás las narraciones históricas que los reducen a sujetos pasivos o depositarios sin resistencias ante las intervenciones del Estado, la Iglesia, el mercado, etc. Vale decir que la prescindibilidad, el ostracismo y el ocultamiento del poder de los NNA es un fenómeno estructural que atraviesa todos los ámbitos sin que el cine se libere de esa regla. Ahondar en el quehacer cinematográfico y en las imágenes en movimiento exige, por tanto, ampliar la mirada y dejar de percibirlos tan solo como espectadores o receptores de obras hechas por adultos que escriben guiones y producen películas para ellos.

Semejante tarea precisa empezar por lo obvio: que rara vez en los estrenos y en la programación de las salas de cine se le da una fecha a una película ideada y dirigida por los NNA. Su espacio natural termina siendo los festivales infantiles de cine basados en curadurías de cortometrajes que en su mayoría tienen origen en experiencias pedagógicas o de formación audiovisual. ¿Cuáles son las causas de este aplazamiento que impide el encuentro generacional ante la pantalla? Por supuesto, son inevitables las discusiones formales de personerías jurídicas, trámites y permisos para la distribución, las convocatorias y los estímulos de financiación, etc., a las cuales los NNA por las reglas comerciales y civiles todavía les es difícil acceder. Sin embargo, el verdadero escollo reside en la suposición de que carecen de dos requisitos (por

decisión adulta, no por una incapacidad intrínseca) muy similares a los que operan en el aplazamiento de la circulación editorial de la literatura para NNA escrita por NNA (Montes 2001).

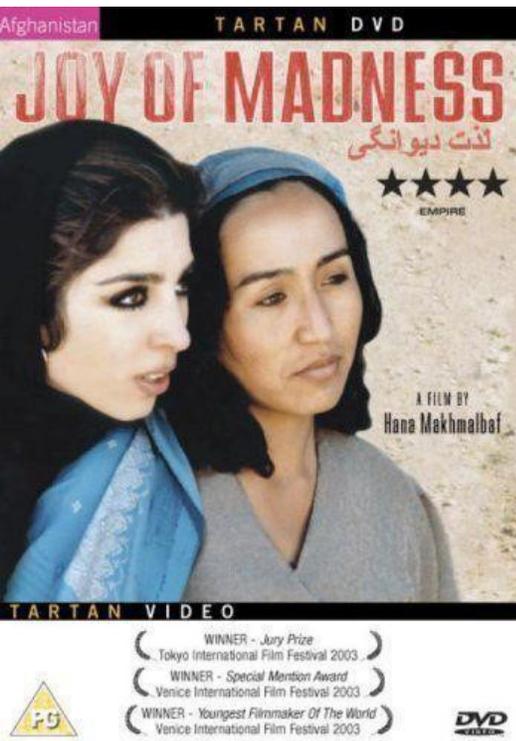
El primer requerimiento alude a un discurso que replica las cortapisas de los derechos. Para que los NNA los ejerzan libremente, deben sortear términos como *madurez, juicio propio, edades, evolución de sus facultades*, etc. En este caso, la falta de experiencia, de recorrido o rodaje vital son tasados como prerrequisitos indispensables para contar una historia. La idea predominante de que la infancia es el templo de la felicidad, de un mundo sin heridas, de la imitación de lo que oyen y ven, o donde los NNA son incapaces de percibir en detalle la realidad, hace suponer que están desprovistos de ideas originales o de algo valioso para filmar. Precisando, de la poesía de la que habla Montes (2001), esto es, “un vacío, un hueco, un blanco que el escritor [y agregamos el cineasta] deberá llenar con su historia, un espacio donde dejar una marca” (76). En la práctica, esta lectura poética es ambigua. Para unos, la presencia de los NNA en las imágenes es enigmática y mágica: “no hay nada tan enternecedor, de tan hechicera belleza como el rostro de un niño” (Vandromme 1960, 20), y para una corriente antagónica, esa poesía es insuficiente o demanda de una sustitución por vía de artificios, maqui-lajes y sobrecargas visuales:

En algunas películas el niño se ve traicionado por un vicio de forma del guion, es decir, se le arrinconan en beneficio de un elemento considerado poético de entrada, un objeto, a veces un animal. Como los niños ya traen consigo automáticamente la poesía, creo que se ha de evitar introducir elementos poéticos en una película infantil [...] Para ser más concreto, yo encontraría más poética una secuencia en la que apareciera un niño secando platos que otra en la que el mismo niño vestido con un traje terciopelo cogiera flores en un jardín con una música de Mozart. (Truffaut 1999, 34)

La segunda presuposición que frena la producción y circulación de las películas que emprenden los NNA converge en su falta de dominio de las técnicas de narración, de los géneros o del lenguaje cinematográfico. Esta lógica condicional que sobreestima la formación técnica o que responsabiliza a los NNA de una falla sistemática en la educación en cine en los colegios pasa por alto o desconoce las historias de vida de muchos de los directores que aprendieron e intuyeron sus futuras películas viendo cine a temprana edad. Una fuente para conocer esa epifanía y semilla son sus autobiografías en las que queda de patente la autoformación y un diletantismo resultado de una cinefilia disciplinada y frenética. Woody Allen viajando solo de Brooklyn a Manhattan para entrar a un cine a los diez años (2020), François Truffaut faltando a la escuela para no perderse un estreno de Marcel Carné (2015) o Quentin Tarantino poniéndose al día (con 9 años) de las películas de kung-fu y del *blaxploitation*, que luego serían el material de su obra:

Para ser sincero, ya nunca he vuelto a ser el mismo desde entonces. A partir de ese momento, en mayor o menor medida, me he pasado la vida entera yendo a ver películas y haciéndolas, en un esfuerzo por recrear la experiencia de ver una película de Jim Brown recién estrenada, un sábado por la noche en un cine con público negro en 1972. (Tarantino 2023, 35)

Ciertamente, la agencia de los NNA es insoslayable del cine; toma cuerpo de variadas formas, a veces claras y otras imperceptibles. En ocasiones, emerge como un atributo individual que los NNA deciden ejercer con base en contextos y fuerzas sociales e institucionales que ayudan a que así sea (Gaitán Muñoz 2022). Una película como *Joy of Madness* (Makhmalbaf 2003) (figura 10) es una prueba (de una red de apoyo) que demuestra que una adolescente de 14 años puede promover, decidir y dirigir un documental de 73 minutos que versa sobre la selección de actores no naturales de la película *A la cinco de la tarde* (2003) de su hermana Samira Makhmalbaf (figura 11) en Kabul. Por cierto, Hana ya había filmado con 9 años el cortometraje *The Day My Aunt Was Ill* (1997), y Samira con 17 años sacó adelante la película de ficción documental *La manzana* (1998), una joya que, sin juzgar a sus protagonistas, aborda, junto con los implicados,



> >

Figura 10. Joy of Madness
Fuente: Makhmalbaf (2003).



> >

Figura 11. A las cinco de la tarde
Fuente: Makhmalbaf (2003).

que consistieron actuar, el encierro de dos niñas gemelas por la voluntad de su padre durante doce años en Teherán por el miedo de él a que se marchitaran o perdieran la “virtud”.

Ninguna de las conclusiones que se pudieran sacar de la experiencia Makhmalbaf para puntualizar la agencia son definitivas si están desconectadas del estudio de los capitales económicos, culturales y sociales de los NNA. Hana y Samira son un ejemplo de que su participación tuvo insumos previos para consolidarse, entre ellos, ser hijas de dos cineastas reputados (Mohsen Makhmalbaf y Fatemeh Meshkini) y haberse formado en estudios de cine en Makhmalbaf Film House. De este modo, es importante comprender en las investigaciones comprometidas con la agencia de los NNA que está es interdependiente a la estructura social (Gaitán Muñoz 2022). No es solo el hecho en sí o la acción que reconocemos producto de la agencia de los NNA. Siguiendo esta pauta, el enfoque debería ser mixto, a saber: atender a la expresión cinematográfica de los NNA y a la par las condiciones que favorecieron o restringieron sus trabajos. Los espacios para empezar o continuar investigando son mínimo tres: las políticas públicas que apoyan la experimentación y creación de imágenes en movimiento por los NNA, como el Crea de la Alcaldía de Bogotá en Colombia o el Programa Escuela al Cine de la Cineteca Nacional de Chile, los programas escolares de creación en cine inspirados en Alain Bergala (2007) y Alicia Vega (2018), y los cineclubs de NNA. Uno por destacar e imitar es el cineclub y la productora La Caja Negra (Rodríguez Manrique 2016) que funcionan hace una década en el Colegio INEM Francisco de Paula Santander de Kennedy, en Bogotá, en el cual los NNA que han pasado por allí han dejado talladas sus preocupaciones personales y generacionales (la muerte, la incertidumbre por el futuro, el duelo o los problemas familiares) en cortometrajes como *Nada fluye* (2013) de Nicolás Moreno, *Damian* (2018) de Danna Borja y Danna Carbonó, *Buenos días* (2018) de Camila Bolívar (figura 12), *Día de la Madre* (2019) de Felipe Lombana (figura 13), o en *El último bolero* (2019) de Ana María Gutiérrez y Paula Andrea Páez.

La agencia también es intempestiva, rebelde, contestataria. En un proyecto artístico o cinematográfico, la participación en un sentido pleno implica antes que nada división social del poder en lugar de que se le dé por cumplida por el hecho de que un NNA sea beneficiario, haga



< <
Figura 12. Buenos días
(2018) de Camila Bolívar

Figura 13. Día de la Madre
(2019) de Felipe Lombana

parte o sea la cara de un proyecto (Cussiánovich 2017). Siguiendo a Liebel (2013), el poder de los NNA surge cuando “olvidan su impotencia [...] el poder de los niños se manifiesta cuando nadie lo espera, es un golpe de sorpresa” (51). Y en el cine esa disonancia siempre ha estado pese a desestimarse para sus cronistas. Además de cuando un NNA es consultado por el director para una escena o para la elaboración de un personaje, los NNA opinan, intervienen y modifican a su antojo lo preestablecido por el adulto-autor. Es una insumisión que le pone un alto a la heteronomía planteada y que a la postre declara que es falso lo escrito por el guionista o la indicación directoral, que reclama que un NNA no actúa ni habla así. La raíz de esta agencia es el conflicto generacional y hay que investigarla. De seguro, en películas longitudinales que requirieron de los permisos de los NNA durante tanto tiempo, como *Anna* (Mikhalkov 1994) o *Boyhood* (Linklater 2014), se dieron estas tensiones. Cerramos con un ejemplo de *Gente de bien* (Lolli 2014) que da pistas para emprender esta empresa, ya sea legitimando el poder de los NNA en las filmaciones o investigando cómo ocurre y se resuelve esta disputa:

Me parece interesante cuando todos los personajes son activos, es una cosa de guion, pero también es una cosa de dignidad, toda persona es activa y merece tomar sus propias decisiones [...] Ellos no tenían diálogos escritos, tenían diálogos improvisados a partir de la escena y la escena muchas veces cambiaba porque ellos no la querían hacer como tenían que hacerla. El niño escogió al papá. Y yo lo que hacía era que hacía *casting* de los papás que me parecían interesantes y los ponía a hacer ensayos con él. Tenía dos tipos posibles, Carlos que termina haciendo la película y otro tipo; Carlos era el que el niño menos quería, el que peor le caía, el que decía este no. Igual a mí me seguía pareciendo y lo volví a llamar con otro que al niño sí le gustaba. Volvimos a hacer ensayos, el niño lo detestaba, pero al final del ensayo le volví a preguntar: ¿cuál de los dos? Y él me dice Carlos. Y yo me dije, pucha, la película habla de eso: de un niño que no acepta a su padre y que después lo acepta [...] También hay otra cosa importante, en el guion el niño lloraba trece veces, de pronto era mucho y yo traté de que llorara ocho veces en la película, pero no logró llorar sino una. Probablemente es la única importante. Esto viene de Bryan. Yo sabía que la última era clave. Pero en las otras él no lloraba, no quería, no podía. Él no me decía, es que a mí me parece que el personaje no debería llorar, pero me lo estaba diciendo al no llorar. (Bácares Jara 2018, 193)

Reflexiones finales

La razón de ser de este artículo fue proponer un conjunto de orientaciones conceptuales y metodológicas para movilizar, estimular o apoyar la investigación y la práctica cinematográfica en torno a las decenas de ramas y problemas inscritos en el binomio del cine y la infancia. En lugar de leerse como una batería de absolutos, lo recomendable es tomarlas a modo de rastros que demandan una constante retroalimentación interdisciplinar en pro de seguir profundizando en la riqueza social, política, cultural y estética que atraviesa el entrecruce de las imágenes en movimiento y a la categoría-experiencia de la infancia.

El principal horizonte que guía cada uno de los apartados formulados es encontrar y aunar la voz, la participación y las huellas de los NNA en la producción y proyección de las películas. Reparar y privilegiar el aspecto histórico-social de la niñez (De Luca 2009), las influencias y las vivencias de los NNA en el cinematógrafo en vez de solo ubicar o remarcar la utilización mecanizada de sus voces y rostros para entretener, sensibilizar o subrayar un mensaje entre los espectadores. Específicamente, proponemos partir de las nociones de la presencia, la representación, los derechos y la agencia para avanzar y resolver una sucesión de incógnitas y tópicos. ¿Por qué los NNA aparecen en el cine? ¿Qué motiva esa aparición permanente? ¿Cómo se les representa y cuál es la tras escena histórica, estética y sociológica que se hace de la infancia en los

filmes? ¿Por qué en las imágenes los NNA están asociados a símbolos como los caballos o el mar? ¿Qué derechos son validados en el quehacer del cine y en su puesta en marcha qué tanto se conculcan para los NNA? ¿Qué instituciones y condiciones favorecen o restringen la filmación de películas por NNA? ¿Los NNA escriben, dirigen, producen y editan películas con sus propios recursos? ¿Qué nos muestran sus imágenes?

Las respuestas a las interrogaciones esbozadas deberían venir sin un cierre definitivo, provocando más bifurcaciones para seguir preguntando y auscultando esta relación. En concreto, pasar de planteamientos muy generales a otros de carácter específico trayendo a colación el género, la clase social, el territorio, la etnia, etc., incluso enfoques comparados y con perspectiva histórica. De tal manera, será distinto preguntar por la validación del derecho de los NNA a participar y gozar del derecho cultural al cine de un modo genérico que hacerlo diferenciadamente o buscar representaciones filmicas puntuales de NNA afrodescendientes, trabajadores, indígenas, populares (y los mecanismos, las imágenes y los lenguajes con los que son expuestos y producidos para la mirada) en parangón con las de los NNA que encajan en la visión idílica de la pureza: “blancos”, de clase media, urbanos, etc. Por último, hacer un inventario de los subgéneros o variantes en el que los NNA son traídos a colación es importante, en especial, si se logra establecer los sellos de cada cinematografía. Saber, por ejemplo, cuáles son las infancias que caracterizan producciones con tanta historia como la francesa, la italiana o la estadounidense en parangón con las que habitan en otros cines menos conocidos pertenecientes a Oceanía, el Sudeste Asiático, Europa del Este, Centroamérica y el Caribe, y África. Trabajo hay de sobra y el material es prácticamente infinito. Es solo cuestión de animarse a investigar o de contagiarse del espíritu de un rodaje y gritar a viva voz: ¡Luces, cámara, acción!

[NOTAS]

1. En efecto, habría que pensar por qué se creó este paralelismo entre animación y NNA, dado que esta manifestación visual abarca todos los públicos y géneros. También es perentorio resaltar otras experiencias contrahegemónicas de consumo cinematográfico de NNA que ven películas distintas a ese rubro. Por ejemplo, la investigadora Inés Dussel (dedicada a pensar la relación entre cine y escuela) recuerda en una entrevista que sus padres se preocuparon en el Buenos Aires de su infancia por brindarle opciones cinéfilas divergentes de las imperantes: “Había una sala de cine soviético en ese momento CINE ARTE, se llamaba COSMO 60, y yo iba mucho ahí, me llevaban mis papás. Pero no solamente íbamos a ese cine, me acuerdo de otras películas europeas infantiles que a mí me gustaban mucho y de otros tipos. Yo creo que mis papás ponían un cuidado en que viéramos cosas lindas estéticamente, tipo *Le balón rouge*” (Fresquet 2020, 137).
2. De hecho, en las siguientes tres películas de la pionera del cine Alice Guy así ocurre: *La fée aux choux* (1896), *Madame a des envies* (1906) y *Un héroïne de quatre ans* (1907) (Macedo de Carvalho y Fresquet 2023, 4). Del mismo modo, en los Estados Unidos en 1897 hubo una propensión de varias productoras (incluso la de Edison) a filmar a los NNA peleando amistosamente con almohadas (Lebeau 2008).
3. Las películas de Göggel y de Monsalve hacen alusión a los NNA que dieron pie a *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria y el documental de Martínez refiere a los NNA actores de *Kids* (1995) de Larry Clark.

REFERENCIAS

- Alcoba, Laura. 2008. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Allen, Woody. 2020. *A propósito de nada: Autobiografía*. Madrid: Alianza.
- Amaya, Oscar. 2010. "Las(s) infancia(s) y sus destinos: Esos lugares en donde las cosas suceden de otros modos". *Hologramática* 12, n.º 3: 22-53. https://www.cienciated.com.ar/ra/usr/3/904/hologramatica_n12vol3pp23_53.pdf
- Amorim Marcello, Fabiana de y Camilo Báculos Jara. 2019. "Miradas y representaciones de la infancia en el cine". *DESidades: Revista Científica de la Infancia, Adolescencia y Juventud*, n.º 25: 70-84. https://desidades.ufjr.br/wp-content/uploads/DESidades25_ESP_site.pdf#page=70
- Angelopoulos, Theo, dir. *Paisaje en la niebla*, 1988. <https://www.filmaffinity.com/es/film768590.html>
- Aranda Arribas, Victoria (coord). 2020. *La mirada pequeña: Narradores infantiles en la literatura y el cine*. Madrid: Shangrila.
- Báculos Jara, Camilo. 2012. *Una aproximación hermenéutica a la Convención sobre los Derechos del Niño*. Lima: Ifejant. <https://www.aacademica.org/camilo.bacares.jara/2.pdf>
- Báculos Jara, Camilo. 2018. *La infancia en el cine colombiano: Miradas, presencias y representaciones*. Bogotá: Cinemateca Distrital. <https://www.aacademica.org/camilo.bacares.jara/16.pdf>
- Báculos Jara, Camilo. 2021. "El cineclubismo escolar: Un nuevo campo para reflexionar y ejercer los derechos de los niños, niñas y jóvenes desde la escuela. Un estudio de caso en Colombia". Tesis de doctorado, Universidad del País Vasco. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/55693/TESIS_BACARES_JARA_CAMILO.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Báculos Jara, Camilo. 2023a. "Cine y educación: Una historia de los discursos a favor del cinematógrafo en la escuela". *Educação & Realidade* 48: 1-22. <https://doi.org/10.1590/2175-6236121475vs01>
- Báculos Jara, Camilo. 2023b. "El cine en la escuela: Un acercamiento histórico a los saberes, instituciones y fenómenos contrarios al uso escolar del cinematógrafo". *Perfiles Educativos* 45, n.º 182: 156-173. <https://doi.org/10.22201/iisue.24486167e.2023.182.60906>
- Báculos Jara, Camilo. 2023c. "Las imágenes en los estudios sobre infancias: ¿Cómo aparecen? ¿Para qué sirven? ¿Cómo utilizarlas? Una propuesta para fomentar la investigación iconográfica de las niñeces". *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural* 22: 543-572. <https://doi.org/10.7203/KAM.22.26282>
- Báculos Jara, Camilo. 2024a. "Autobiografías, vida escolar y películas: Manifiesto por un cine (inútil) en la escuela". *Em Aberto*.
- Báculos Jara, Camilo. 2024b. "Infancias, memorias y cines: Tres hipótesis explicativas de sus engranajes y manifestaciones visuales". *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*.
- Barlet, Olivier. 2021. *Cine africano contemporáneo*. Madrid: Catarata.
- Benton, Robert, dir. *Kramer vs. Kramer*, 1979. <https://www.filmaffinity.com/es/film257947.html#:~:text=%E2%80%9CKramer%20vs%20Kramer%E2%80%9D%20es%20un,inevitable%20de%20toda%20ruptura%20emocional>.
- Bergala, Alain. 2007. *La hipótesis del cine: Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes.
- Bermúdez, Beatriz y Carlos Bernal, dirs. *Niños en la vía*, 1990. <https://www.cinecorto.co/ninos-en-la-via/>
- Bernuz Beneitez, María José (coord.). 2012. *El cine y los derechos de la infancia*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Besson, Luc, dir. Leon, 1994. <https://www.filmaffinity.com/es/film629496.html>
- Cecconi, Luciano. 2006. *I bambini del cinema: La rappresentazione dell'infanzia nella storia del cinema*. Milán: Franco Angeli.
- Chaplin, Charles, dir. *The Kid*, 1921. <https://www.filmaffinity.com/es/film344683.html>
- Chung, Lee Isaac, dir. *Munurangabo*, 2007. <https://www.filmaffinity.com/es/film825106.html>
- Clarke, Alan, dir. *Scum*, 1979. <https://www.filmaffinity.com/es/film677356.html>
- Crespo, Esteban, dir. *Aquel no era yo*, 2012. <https://www.filmaffinity.com/es/film121638.html>
- Cussiánovich, Alejandro. 2017. *Ensayos sobre Infancia: Vol. III: Sujeto de derecho y protagonista*. Lima: Ifejant. https://www.enclavedeevaluacion.com/wp-content/uploads/2020/09/Participacio%CC%81n_nin%CC%83os-y-nin%CC%83as_factor_constituyente_bienestar_comunidad.pdf
- DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística). 2020. "Encuesta de consumo cultural (ECC)". <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cultura/consumo-cultural>
- Daza Orozco, Carlos Eduardo. 2019. *Historia de la infancia en el cine colombiano*. Bogotá: Politécnico Gran colombiano. <https://revistas.poligran.edu.co/index.php/libros/article/view/2043/1956>
- De Luca, Giovanna. 2009. *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: Rivisioni*. Nápoles: Liguori.
- De Palma, Brian, dir. *Scarface*, 1983. <https://www.filmaffinity.com/es/film188896.html>
- Disney, Walt y Ub Iwerks. *Walt Disney's Mickey Mouse: Steamboat Willie*, 1928. <https://www.filmaffinity.com/es/film596629.html>
- Donoso Pinto, Catalina. 2020. *No somos niños: Representaciones problemáticas de la infancia*. Santiago de Chile: UAH.
- Dow, Tony, dir. *Child stars: their story*, 2000) de
- Feldman, Gene, dir. *Hollywood's Children*, 1982. <https://www.imdb.com/title/tt0288052/>
- Ferreira, Patricia, Pere Joan Ventura, Chus Gutiérrez, Javier Corcuera y Javier Fesser, dirs. *En el mundo a cada rato*, 2004. <https://www.filmaffinity.com/es/film931861.html>
- Figueroa, Alejandra. 2012. "Kony 2012: Intereses geopolíticos, disfraz humanitario y ciber-consumo del dolor". *Razón Pública*, 25 de marzo. <https://razonpublica.com/kony-2012-intereses-geopoliticos-disfraz-humanitario-y-ciber-consumo-del-dolor/>

- Fleming, Victor, dir. *Capitanes intrépidos*, 1937. <https://www.filmaffinity.com/es/film833624.html>
- Fresquet, Adriana Mabel. 2020. "Entrevista a Inés Dussel: Sobre cine y educación". *Voces de la Educación* 5, n.º 10: 132-152. <https://www.revista.vocesdelaeducacion.com.mx/index.php/voces/article/view/279/217>
- Gaitán Muñoz, Lourdes. 2022. "Debates y desafíos en la sociología de la infancia ante una nueva era". *Política y Sociedad* 59, n.º 3: 1-11. <https://doi.org/10.5209/poso.79783>
- García García, Francisco. 2000. *La imagen del niño en los medios de comunicación*. Madrid: Huerfano y Fierro.
- Göggel, Erwin, dir. *Poner a actuar pájaros*, 2017. <https://www.filmaffinity.com/es/film911483.html>
- Hand, David, dir. *Blancanieves y los siete enanitos*, 1937. <https://www.filmaffinity.com/es/film991538.html>
- Herrán, María Teresa. 1999. *Los niños del aplauso: Una reflexión sobre la dinámica laboral y social de los niños vinculados a la televisión*. Bogotá: Fundación Antonio Restrepo Barco.
- Hook, Harry, dir. *El señor de las moscas*, 1990. <https://www.filmaffinity.com/es/film625177.html>
- Ibáñez Serrador, Narciso, dir. ¿Quién puede matar a un niño? 1976. <https://www.filmaffinity.com/es/film294646.html>
- Kershner, Irvin, dir. *RoboCop 2*, 1990. <https://www.filmaffinity.com/es/film914050.html>
- Key, Ellen. 1906. *El siglo de los niños*. Barcelona: Henrich & Cía. Editores.
- Koreeda, Hirokazu, dir. *Nadie sabe*, 2004. <https://www.filmaffinity.com/es/film801562.html>
- Larrosa, Jorge, Inês Assunção de Castro y José de Sousa (comps.). 2007. *Miradas cinematográficas sobre la infancia: Niños atravesando el paisaje*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Le Vine, Robert y Rebecca New. 2009. *Antropología e infancia: Sviluppo, cura, educazione*. Milán: Raffaello Cortina.
- Lean, David, dir. *Grandes esperanzas*, 1946. <https://www.filmaffinity.com/es/film204956.html>
- Lean, David, dir. *Oliver Twist*, 1948. <https://www.filmaffinity.com/es/film246833.html>
- Leitch, David, dir. *Deadpool 2*, 2018. <https://www.filmaffinity.com/es/film192757.html>
- Lebeau, Vicky. 2008. *Childhood and cinema*. Londres: Reation Books.
- Liebel, Manfred. 2006. *Malabaristas del siglo XXI: Los niños y niñas trabajadores frente a la globalización*. Lima: Ifejant. <http://www.natsper.org/upload/MALABARISTAS.pdf>
- Liebel, Manfred. 2013. *Niñez y justicia social: Repensando sus derechos*. Santiago de Chile: Pehuén. https://enclavedeevaluacion.com/pronatsesp/wp-content/uploads/2020/11/Liebel_Nin%CC%83ez_y_justicia_social_2013.pdf
- Liebel, Manfred. 2019. *Infancias dignas, o cómo descolonizarse*. Lima: Ifejant. <https://enclavedeevaluacion.com/pronatsesp/wp-content/uploads/2020/11/Infancias-Dignas-Manfred-Liebel.pdf>
- Linklater, Richard, dir. *Boyhood*, 2014. <https://www.filmaffinity.com/es/film175667.html>
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. 2009. *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lolli, Franco, dir. *Gente de bien*, 2014. <https://www.filmaffinity.com/es/film972800.html>
- Lombardi, Francisco J., dir. *La boca del lobo*, 1988. <https://www.filmaffinity.com/es/film446563.html#:~:text=Gran%20pel%C3%ADcula%20de%20Francisco%20Lombardi,la%20perfecci%C3%B3n%20durante%20el%20rodaje>.
- Losilla, Carlos. 2007. "La infancia que mira y construye". En *Miradas cinematográficas sobre la infancia: Niños atravesando el paisaje*, coord. por Jorge Larrosa, Inês Assunção de Castro y José de Sousa, 97-108. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Lury, Karen. 2010. *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Macedo de Carvalho, Ludmila y Adriana Mabel Fresquet. 2023. "O cinema dos primeiros tempos como uma infância do cinema". *Childhood & Philosophy* 19: 1-25. <https://doi.org/10.12957/childphilo.2023.76994>
- Makhmalbaf, Hana, dir. *Joy of Madness*, 2003. <https://www.filmaffinity.com/es/film378552.html>
- Makhmalbaf, Hana, dir. *A las cinco de la tarde*, 2003. <https://www.filmaffinity.com/es/film378552.html>
- Malle, Louis, dir. *Adiós, muchachos*, 1987. <https://www.filmaffinity.com/es/film671403.html>
- Martin, Eddie, dir. *We Were Once Kids*, 2021. <https://www.filmaffinity.com/es/film991492.html>
- Mikhalkov, Nikita, dir. *Anna*, 1994. <https://www.filmaffinity.com/es/film801623.html>
- Monsalve, Gloria Nancy, dir. *Los niños de Gaviria*, 1998.
- Montaña Ibáñez, Francisco. 2023. *Los hijos del silencio*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Montes, Graciela. 2001. *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moselle, Crystal, dir. *The Wolfpack*, 2015. <https://www.filmaffinity.com/es/film586121.html>
- Mulley, Clare. 2019. *La mujer que salvaba a los niños: Una biografía de Eglantyne Jebb, fundadora de Save the Children*. Barcelona: Alienta.
- Muñoz, Cecilia y Ximena Pachón. 1996. *La aventura infantil a mediados de siglo*. Bogotá: Planeta.
- O'Connor, Jane y John Mercer. 2017. *Childhood and Celebrity*. Nueva York: Routledge.
- Olson, Debbie. 2017. *Black Children in Hollywood Cinema: Cast in Shadow*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Ozu, Yasujiro, dir. *He nacido, pero...*, 1932. <https://www.filmaffinity.com/es/film888904.html>
- Ozu, Yasujiro, dir. *Buenos días...*, 1959. <https://www.filmaffinity.com/es/film809598.html>

- Polanski, Roman, dir. *El bebé de Rosemary*, 1968. <https://www.filmaffinity.com/es/film721028.html>
- Porras Bulla, Julián Arturo. 2012. "Las formas como se oculta el trabajo de los niños, niñas y adolescentes recicladores en Bogotá". *Revista Internacional NATs*, n.º 21-22: 91-103.
- Ramsay, Lynne, dir. *Tenemos que hablar de Kevin*, 2011. <https://www.filmaffinity.com/es/film504482.html>
- Rodríguez Manrique, Juan Camilo. 2016. "Cineclub y taller audiovisual La Caja Negra: Análisis del proceso de integración del lenguaje audiovisual desde la filosofía en el INEM Francisco de Paula Santander (2011- 2014)". Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/58238/80872891.2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rousseau, Jean-Jacques. 2011. *Emilio, o de la educación*. Madrid: Alianza.
- Russell, Jason, dir. *Kony 2012*, 2012. <https://www.filmaffinity.com/es/film996606.html>
- Sánchez Parga, José. 2004. *Orfandades infantiles y adolescentes: Introducción a una sociología de la infancia*. Quito: Abya-Yala.
- Scott, Ridley, Emir Kusturica, Spike Lee, John Woo, Kátia Lund, Jordan Scott, Stefano Veneruso y Mehdi Charef, dir. *All the Invisible Children*, 2005. <https://www.filmaffinity.com/es/film755724.html>
- Selinger, Valeria, dir. *La casa de los conejos*, 2020. <https://www.filmaffinity.com/es/film820879.html>
- Sciamma, Céline, dir. *Petite maman*. 2021. <https://www.filmaffinity.com/es/film932245.html>
- Sontag, Susan. 2005. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sosenski, Susana. 2006. "Diversiones malsanas: El cine y la infancia en la ciudad de México en la década de 1920". *Secuencia*, n.º 66: 35-64. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i66.980>
- Stevens, George, dir. *Raíces profundas*, 1953. <https://www.filmaffinity.com/es/film221448.html#:~:text=%E2%80%9CShane%E2%80%9D%20es%20tambi%C3%A9n%20una%20historia,democr%C3%A1tica%2C%20representada%20por%20los%20granjeros>.
- Tarantino, Quentin. 2023. *Meditaciones de cine*. Bogotá: Reservoir Books.
- Tjahjanto, Timo, dir. *La noche nos persigue*, 2018. <https://www.filmaffinity.com/es/film660461.html>
- Truffaut, François. 1999. *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.
- Truffaut, François. 2015. *Las películas de mi vida*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Tuñón, Julia y Tzvi Tal. 2007. "La infancia en las pantallas fílmicas latinoamericanas: Entre la idealización y el desencanto". En *Historia de la infancia en América Latina*, coord. por Pablo Rodríguez y María Emma Manarelli, 649-667. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Vandromme, Paul. 1960. *Los niños en la pantalla*. Madrid: Rialp.
- Vega, Alicia. 2018. *Taller de cine para niños*. Buenos Aires: Ocho Libros.
- Vigo, Jean. dir. *Cero en conducta*, 1933. <https://www.filmaffinity.com/es/film966114.html>
- Winter, Alex, dir. *Los niños de Hollywood*, 2020. <https://www.filmaffinity.com/es/film610227.html>
- Wood, Andrés, dir. *Machuca*, 2004. <https://www.filmaffinity.com/es/film713463.html>
- Wright, Joe, dir. *Atonement*, 2007. <https://www.filmaffinity.com/es/film412237.html>