

Cinemateca Distrital - IDARTES (Bogotá).

La infancia en el cine colombiano. Miradas, presencias y representaciones.

Bácares Jara, Camilo.

Cita:

Bácares Jara, Camilo (2018). *La infancia en el cine colombiano. Miradas, presencias y representaciones*. Bogotá: Cinemateca Distrital - IDARTES.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/camilo.bacares.jara/16>

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



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>.

Camilo Bácares Jara

La infancia en el cine colombiano

Miradas, presencias
y representaciones



COLECCIÓN
becas



COLECCIÓN
becas

Camilo Bácares Jara Estudió Sociología en la Universidad Externado de Colombia. Es magíster en Política Social con mención en Promoción de la Infancia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM, Perú). Actualmente cursa el doctorado en Educación de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Ha trabajado como docente en la maestría en Infancia y Cultura de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; y en la maestría en Educación de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha escrito los libros *Una aproximación hermenéutica a la Convención sobre los Derechos del Niño* (2012); *Los pequeños ejércitos. Las representaciones sobre la vida y la muerte de los niños, niñas y jóvenes desvinculados de los grupos armados ilegales colombianos* (2014); *Treinta lecturas interdisciplinarias sobre las infancias* (2016); y *Los derechos del niño. Una guía comprensiva de la Convención sobre los Derechos del Niño* (2016). Sueña con escribir algún día El diario de Cachispa.

La infancia en el cine colombiano

Miradas, presencias y representaciones

Camilo Bácares Jara



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Enrique Peñalosa Londoño

Alcalde Mayor de Bogotá D.C.

María Claudia López Sorzano

Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Juliana Restrepo Tirado

Directora general

Jaime Cerón Silva

Subdirector de las Artes

Ana Catalina Orozco Peláez

SSubdirectora de Formación Artística

Lina María Gaviria Hurtado

Subdirectora de Equipamientos Culturales

Liliana Valencia Mejía

Subdirectora Administrativa y Financiera

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Paula Villegas Hincapié

Gerente de Artes Audiovisuales

Ricardo Cantor Bossa

Asesor misional

Catalina Posada Pacheco

Asesora de publicaciones

Laura Camila Puentes Ruiz

Asesora de convocatorias

LA INFANCIA EN EL CINE COLOMBIANO: MIRADAS PRESENCIAS Y REPRESENTACIONES

Marco Giraldo Barreto

Catalina Posada Pacheco

Coordinación editorial

Alejandra Castellanos Meneses

Corrección de estilo

Neftali Vanegas

Juan Sebastián Moyano

Diseño de la colección

Álvaro Rodríguez

Diagramación interior y cubierta

Imágenes de la cubierta

Cubierta: Dos ángeles y medio (Aguilera Malta, 1958).

Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Contracubierta: Gente de bien. (Lolli, 2014). Archivo:

Evidencia Films.

Imágenes del interior:

Archivo, derechos y/o fuente como

aparece en cada pie de imagen

Panamericana Formas e Impresos S.A.

Impresión

ISBN IMPRESO: 978-958-5487-12-3

ISBN DIGITAL: 978-958-5487-13-0

© Camilo Bácares Jara

© Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 n.º 8-52

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750

Síguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Carrera 7 n.º 22-79

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750,

ext. 3400 - 3406

Síguenos: infocinemateca@idartes.gov.co

www.cinematecadistrital.gov.co

Facebook: Cinemateca Distrital

Twitter: @cinematecadb

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).

Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: infocinemateca@idartes.gov.co.

La infancia en el cine colombiano: miradas, presencias y representaciones / Camilo Bácares Jara Bogotá: Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales ; IDARTES, 2018

313 p. : fotografías blanco y negro ; 24 cm. - - (Colección becas)

Incluye bibliografía y filmografía.

ISBN impreso: 978-958-5487-12-3

ISBN digital: 978-958-5487-13-0

1. Infancia en el cine – Colombia
2. Niños en el cine – Colombia – Siglos XX – XXI
3. Adolescentes en el cine – Colombia - Siglos XX – XXI
4. Niños víctimas de la violencia – Colombia – Siglo XXI
5. Cine colombiano – Crítica e interpretación – Siglos XX – XXI
6. Películas cinematográficas – Crítica e interpretación – Siglos XX - XXI

CDD 791.4309861 ed. 21

**Alcaldía Mayor de Bogotá
Instituto Distrital
de las Artes Idartes
Cinemateca Distrital
Convocatoria de Artes
Audiovisuales 2016
Programa Distrital
de Estímulos
Beca de Investigación
sobre la Imagen en
Movimiento en Colombia**



**COLECCIÓN
becas**

¿La vida siempre es así o sólo cuando uno es niño?

Léon (Besson, 1994)

¿Podría decirnos qué pasará mañana?

Os darán una botella de leche.

¿Fresca?

Sois unos niños.

¿Los niños no tienen futuro?

Sí

Pues díganoslo, por favor.

El Limpiabotas (Sciuscià, De Sica, 1946)



Este libro le pertenece a Anny Bertoli. Por lo tanto, cualquier crítica o elogio, en el caso de haberlos, deben ser dirigidos a ella. A propósito, aprovecho la ocasión para decirle tres cosas a su poseedora:

I'll see you in another life, when we are both cats.

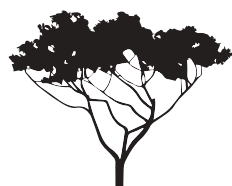
Vanilla Sky

Decidme si al salir de un film italiano no os sentís mejores; si no sentís el deseo de cambiar el orden de las cosas y de hacerlo, convenciendo a los hombres, al menos a los que pueden llegar a convencerse de que sólo la ceguera, los prejuicios o la mala suerte son los causantes de que hagamos daño a nuestros semejantes.

André Bazin. ¿Qué es el cine?

*Entonces escuchó una frase que le traspasó el corazón:
-Estoy siempre contigo.*

Alonso Cueto. Cuerpos secretos.



Contenido

13 Presentación

LO QUE VEMOS DE LA INFANCIA

17 Agradecimientos

21 Introducción

24 Algunas premisas para pensar la infancia y el cine

29 La metodología de la investigación

31 La organización del texto

33 Capítulo 1 La mirada de los NNA en el cine colombiano

33 Un acercamiento a la mirada de la infancia
en la cinematografía colombiana

49 Los paradigmas proteccionistas de la mirada
cinematográfica de los NNA en Colombia

66 Censura y moralización de la mirada de
los NNA colombianos

82 La mirada educativa de los NNA en Colombia

91 Capítulo 2 La presencia de los NNA en el cine colombiano

92 Las incipientes presencias de los NNA en el cine colombiano

120 La primera ruptura de la infancia en el cine nacional:
los sesentas y los setentas



- 151** La segunda ruptura de la infancia en el cine nacional:
los ochentas y la aparición de Víctor Gaviria
- 171** La participación de los NNA en el relato cinematográfico:
los noventas y el siglo XXI
- 197** **Capítulo 3**
Las representaciones sociales de los NNA
en el cine colombiano
- 198** La idea de la representación social de la infancia
en el cinematógrafo
- 218** La inocencia y la inutilidad de la infancia en
el cine colombiano
- 234** La infancia víctima del conflicto armado
- 253** La niña en el cine colombiano
- 273** **Bibliografía**
- 297** **Filmografía**



Listado de siglas y abreviaturas citadas

AUC: Autodefensas Unidas de Colombia.

BECMA: Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales.

ELN: Ejército de Liberación Nacional.

FARC-EP: Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo.

FOCINE: Compañía para el Fomento Cinematográfico.

ICBF: Instituto Colombiano de Bienestar Familiar.

NNA: Niños, Niñas y Adolescentes*.

OIT: Organización Internacional del Trabajo.

ONG'S: Organizaciones No Gubernamentales.

UNICEF: Fondo de Naciones Unidas para la Infancia.

Índice de tablas

TABLA 1. Cortometrajes del sobreprecio basados en la infancia.

TABLA 2. Mediometrajes de Focine basados en la infancia.

TABLA 3. Filmaciones de Víctor Gaviria sobre la infancia.

TABLA 4. Filmaciones sobre NNA en los noventa.

TABLA 5. Largometrajes y documentales sobre NNA en el siglo XXI.

* Se utilizará tanto en singular como en plural a lo largo del texto.



Lo que vemos de la infancia

Jaime Cerón

Subdirector de las artes

IDARTES

Paula Cecilia Villegas Hincapié

Gerente de Artes Audiovisuales

CINEMATECA DISTRITAL

IDARTES

LOS PRINCIPALES OBJETIVOS DE LA Beca de Investigación sobre la Imagen en Movimiento de la Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto de las Artes, (que con esta versión llega a su número XX), son fomentar y estimular el conocimiento alrededor de la imagen en movimiento y echar luz sobre temas y procesos en torno a la teoría, la crítica, la historia y la transdisciplinariedad del cine colombiano. El campo de exploración de esta nueva investigación está centrada de manera particular en la infancia, entendida como un lugar con historia propia.

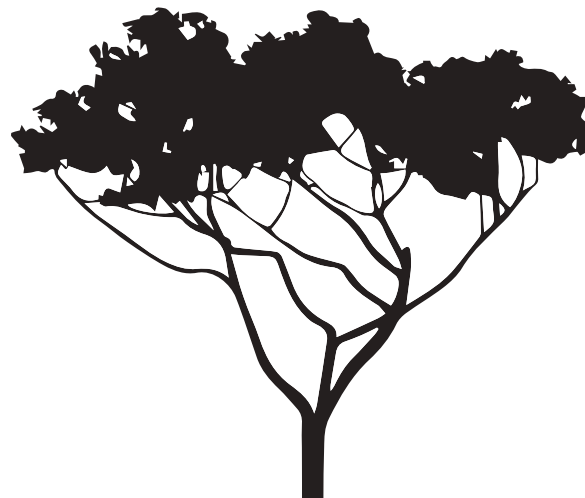
Si bien cada vez se encuentran más producciones que abordan el tema o que permiten estudiarlo, Camilo Bácares anticipa que los estudios sobre las representaciones de los niños, niñas y adolescentes en el cine siguen siendo pocos y muchas veces se convierten en el canal a través del cual puede facilitarse la enseñanza, mas no la observación de su papel real –o, inclusive, sus contribuciones– en la narración de historias a través de imágenes en movimiento. Por ello, el autor nos invita a generar una reflexión a partir del análisis de varios audiovisuales colombianos en los cuales, desde hitos de diferentes épocas, puede verse la evolución de las representaciones y la presencia de niños, niñas y adolescentes en las prácticas audiovisuales.

El cine colombiano, tal como el autor lo ilustra, ha centrado sus relatos en algunos temas: los niños de la calle, los niños trabajadores o los niños y su relación

con la guerra. Sin embargo, también genera reflexiones importantes alrededor de lo que ocurre con la niñez y el cine en otros contextos, externos a las pantallas, como el uso del cine en la educación, el impacto de las visiones de la niñez en las políticas públicas o la construcción de las representaciones de la niñez desde los ámbitos psicológico, económico y cultural.

En las tres partes en las cuales se divide esta investigación, el autor espera iniciar el camino que aporte a la construcción y el entendimiento del rol de la niñez en el campo audiovisual, tanto desde su reflexión como en la construcción misma. Asimismo, abre la posibilidad para que futuros investigadores continúen el camino de los estudios en infancia.

La Alcaldía de Bogotá, celebra el encuentro de las Artes Audiovisuales y la Infancia, que más allá de tener lugar en su organización institucional, refleja la necesidades de ahondar en el estudio transversal de las artes y su relación con nuestra infancia. Llega a ser maravilloso suponer las implicaciones que pueden tener la experimentación y creación a través de las artes en la primeros años de vida, porque a través del arte se generan procesos de transformación no solo de la infancia sino de su representación, se amplía su comprensión y se sacude y actualiza su lugar en el mundo. Celebramos este trabajo y esperamos que pueda volverse un hito que tanto el sector audiovisual como los gestores culturales puedan tener en cuenta para la realización de sus proyectos, desde los cuales, estamos seguros, lograrán transformaciones significativas para la ciudad y el país.





Agradecimientos

ANTES QUE NADA QUISIERA RECORDAR que esta experiencia nació de un gesto de amor, bajo la lógica maturaniana de hacer legítimo al otro en la convivencia, hacia el siempre recordado profe Alejandro, para quien preparé, en la despedida de mis estudios de posgrado y de mi etapa laboral en el Perú, una sesión bisoña y curiosa para reflexionar sociológicamente la categoría de la infancia desde el cine. De eso ya han pasado más de cinco años, pero como sucede de vez en cuando con las obsesiones, esa entrada interdisciplinar me seguiría llamando la atención y, con el tiempo, enseñando y permitiéndome descubrir muchos fenómenos asociados a los NNA. Por ende, este libro tiene un origen claro y reside en la inspiración y la trascendencia que significó en mi vida conocer a ese gigante y honorable educador popular llamado Alejandro Cussiánovich Villarán.

Seguidamente, quisiera reconocer a muchas personas que me permitieron escribir esta alucinación. A la directora del Departamento de Humanidades de la Universidad El Bosque, Ana Mendieta, mil gracias por la oportunidad laboral y por brindarme un espacio para que fuera preparando algunas ideas que están aquí contenidas. A la profesora Alba Lucy Guerrero, le agradezco mucho por creer a su vez en estos intereses y por permitirme compartirlos en la Pontificia Universidad Javeriana. Asimismo, le extiendo mi agradecimiento a la profesora Sandra Varela por consentir una conferencia sobre este tema hace



🌿 Fotograma de **La eterna noche de las doce lunas** (Padilla, 2013).
Archivo: Becma..

varios años en la Universidad de La Sabana y a la profesora Cecilia Rincón por facilitarme compaginar los tiempos que me demandaba el libro con el cronograma de las clases en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Obviamente, en este breve recordatorio no puedo dejar de mencionar a mis compañeras del grupo de investigación, *Infancias, Cultura y Educación*, por escucharme y por apoyarme con algunas clases para poder terminar a tiempo esta aventura; y en un viaje transatlántico, al profesor Paulí Dávila, por confiar en mí, por no darme de baja del doctorado y por comprender que todas mis energías estaban en la escritura de este libro.

De igual forma, a Fernando Arenas y Alberto Bejarano les recuerdo con aprecio por facilitarme sus firmas y cartas para presentarme a la convocatoria en los años que no fui seleccionado. A Juan Carlos Arias, le estrecho fuerte y gentilmente las manos por haber sido mi tutor, por su tremenda amabilidad y por brindarme su apoyo para participar de esta convocatoria. También, a Camila Silva de Patrimonio Fílmico, gracias por toda la asistencia técnica brindada, siempre con celeridad y gentileza. A Paula Villegas y a Laura Puentes, de la Cinemateca Distrital, les agradezco un montón por la ampliación del plazo de entrega del texto final, tal como a Alejandra Castellanos, a Marco Giraldo y a Catalina Posada por el tiempo y el juicio que le dedicaron a la corrección y edición del libro. A los directores, directoras y críticos de cine que aportaron sus voces e imágenes para esta investigación, les expreso toda mi gratitud por ayudarme a que este sueño tomara forma.

Por último, a Carmenza, Mika y Néstor muchos besos por escuchar los costos de este viaje y por apoyarme logística y anímicamente. A Angela y Celso, gracias por acogerme en su casa para terminar de escribir el primer capítulo. A Rulfo y Cachispa, les adeudo más caricias por los tiempos en que dejé pasar sus mias, mias, mias, mientras escribía, leía o estudiaba las películas escogidas para la investigación. Al Pollo, gracias por acompañarme siempre a ver las películas de Leslie Nielsen en el Marandúa. A Morricone, Santaolalla, Zimmer, Iglesias y a Sakamoto, mil gracias por haberme acariciado el alma y por enseñarme que el cine es un alimento espiritual; y cómo no, a la filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, mis eternos agradecimientos por haber sido un refugio y por mostrarme en sus ciclos a todos esos monstruos llamados Rosellini, De Sica, Loach, Richardson, Saura, Tarkovsky, Koreeda, los Dardenne y Truffaut.

CODA: Gracias a los jurados de la beca *Imagen en movimiento* de la Cinemateca Distrital correspondiente a la edición de 2016 por darle el sí este proyecto.

Hace algunos años envié un artículo a una revista de historia cultural y me sorprendió que al ver las fuentes que yo utilizaba, principalmente cinematográficas, el editor me pidiera una historia hecha con «fuentes oficiales». ¿Qué tipo de historia de la infancia podríamos hacer si sólo acudiéramos a los archivos «oficiales»?

Susana Sosenski-Entrevista Revista Angelus Novus USP

¿Quién dice que hay palabras para nombrar lo ido?

Poema 20-Tretas del débil

Piedad Bonnett



Introducción

LAS IMÁGENES Y LA PRODUCCIÓN cinematográfica pueden ser un lugar privilegiado para pensar cientos de coordenadas y procesos que cimentan el concepto de la infancia. En su visibilidad y manufactura es posible estudiar una lista larga de los asuntos centrales de los NNA, como su participación, su ciudadanía, su trabajo, las instituciones y tratados que los rigen, sus voces, sus derechos (Bernuz Beneitez, 2009), su ausencia de poder y su agencia, la explotación sentimental y política que se hace de ellos (Winckler, 2017), e inclusive, abordar la interrogación central que los pedagogos Leonardo Trisciuzzi y Franco Cambi se hicieron hace unos buenos años: qué tanto o cuánto los propios NNA han construido la historia de la que son protagonistas (Trisciuzzi, 2007, p.23).

Por esto, sorprende que la relevancia dada por los investigadores de la niñez a las películas, a sus entretelones, contenidos, posturas, mensajes y consumidores, haya sido escasa y raramente relevante. Ni la tremenda ruptura que implicó que se dejara de estudiar únicamente al NNA por medio de observaciones controladas (Lefrançois, 2000), al popularizarse por medio del texto canónico e iconográfico de Ariès, «El niño y la vida familiar en el antiguo régimen» (2011), que la infancia es una categoría social que habla de los NNA, facilitó que esto se llevara cabo con solvencia. Empero, otras fuentes sí se aceptaron después de su publicación en 1960 y se empezaron a usar con más frecuencia; los archivos

judiciales, las políticas públicas, los juguetes, la prensa, las biografías, las cartas, la literatura, las pinturas, las fotografías, las pólizas de seguro o los libros escolares se tornaron en herramientas y medios para analizar lo que se ha pensado e implementado en torno a los NNA en épocas y sociedades muy precisas (Brobeck, 1976; Calvert, 1982; Cárdenas Palermo, 2012; Carli, 2011; Del Castillo Troncoso, 2006; Fuller, 1979; Ila, 2009, 2013; Montes, 2001; Pedraza, 2008; Sierra, 2009; Sosenski, 2012a; Szir, 2012; Schama, 1988; Zelizer, 1994).

El cine, eventualmente por la vigencia del logocentrismo (González de Ávila, 2010), se fue quedando retrasado como plataforma epistemológica para investigar los discursos y las prácticas fundantes y reproductoras de la infancia; al igual que, cosa curiosa, los estudios cinematográficos, tampoco se interesaron por pensar la figuración infanto-adolescente tan presente en sus adentros o en el sostén de su disertación¹. Así lo deja saber la revisión de la bibliografía exógena y endógena para el estado del arte que se construyó para la investigación entre manos. Las completísimas bases de datos de Proquest, Ebrary, E-Libro y la del Centro Nazionale di Documentazione e Analisi per l'Infanzia e l'Adolescenza revelaron que las publicaciones concienzudas sobre la temática se reducen a catorce libros en el mundo², a una docena de tesis doctorales en los Estados Unidos³, y a otros cuantos títulos en Latinoamérica que han explorado al NNA del celuloide desde las representaciones sociales del trabajo o la marginalidad (Spotorno, 2001; Sosenski, 2012b), o desde la relación ambigua y difícil que el cine ha tenido con la escuela (Serra, 2011).

En Colombia, un repaso a lo contenido en la Becma de la Cinemateca Distrital de Bogotá, a la biblioteca del Fondo de Patrimonio Fílmico y al catálogo de la biblioteca Luis Ángel Arango, pone de manifiesto que en el país la reflexión de los estudios de la infancia recurriendo al cine, y la iniciativa de los historiadores y críticos del séptimo arte para decir algo de los NNA, es mucho más reducida que en otras experiencias: lo único que existe es un título que ausculta la ópera prima de Truffaut (Montaña, 2009), un número de la *Revista Colombiana de Educación* (Núm. 63, 2012) dedicado a filosofar el binomio escuela-cine, uno más de la *Revista Kinetoscopio* (Núm. 103, 2013) que habla de los NNA en las cinematografías internacionales, una conferencia que hace una síntesis de las apariciones de los NNA en el cine colombiano (Zuluaga, 2008), una publicación académica que delibera la utilización pedagógica del cine en el aula (Rodríguez Murcia, V.M., Osorio, A.,

1 Lo anterior es grave en términos del gran material que hay para estudiarse, pues se calcula que solo en lo catalogado por la Internet Movie Database (IMDB), aproximadamente el 47 % de la producción mundial de la industria cinematográfica ha sido inspirada en NNA (Daza, 2015).

2 Nos referimos a los textos de Brown (2017), Cecconi (2006), De Luca (2009), Hemelryk Donald, Wilson y Wright (2017), Hipkins y Pitt (2014), Lebeau (2008), Lury (2010), Merlock Jackson (1986), Olson (2017, 2018), Smith (2005), Sammond (2005), Vandromme (1960), Wojcik-Andrews (2000).

3 Podemos nombrar al respecto los trabajos de Kimberly (2011), Ewan Kirkland (2004), Casiana Elena Ionita (2014), Enrique García (2007), Jennifer Lee Coenen (2011), Miaowei Weng (2012).

Peñuela Contreras, D.M y Rodríguez, C.M, 2014), y varias tesis universitarias que han estudiado, partiendo de una criba fílmica, unos cuantos imaginarios sociales relacionados con los NNA (Bernal Rozo, 2013; Casallas Duque, 2017).

Vale decir que este panorama no sorprende ni podía ser otro, ya que las trayectorias de estas dos vertientes disciplinares son realmente recientes y por lo general han redundado en los mismos ejes y métodos de indagación. A ciencia cierta, las líneas temáticas insigues en las aproximaciones a la infancia colombiana se pueden enumerar en las historiografías de las pedagogías aplicadas a los NNA (Sáenz Obregón, 1997), en los escritos de los NNA de calle y de los NNA trabajadores (Salazar, 1990), en los estudios de los derechos y de las políticas públicas (Durán y Torrado, 2007), en las disertaciones acerca de los NNA y la guerra (Ruiz y Hernández, 2008), en la averiguación de los imaginarios de los docentes sobre los NNA (Guzmán, 2007), en la investigación de sus subjetividades políticas (Alvarado y Ospina, 2014), y en la constitución histórica de la niñez, tal y como lo hiciera la hercúlea investigación *Los niños que fuimos: huellas de la infancia en Colombia* (Banco de la República, 2012), que pese a recurrir a un amplísima gama de fuentes como la pintura, las tarjetas postales, la poesía, los juguetes, las fotografías, las revistas ilustradas, los anuncios y las publicidades comerciales, no tuvo el tino de incluir al cine a manera de antecedente.

Pero si las imágenes cinéticas como referencia de investigación, o como cimiento de análisis de la edificación de la noción de infancia, han sido dejadas de lado o desvaloradas en las ciencias sociales, en los estudios cinematográficos colombianos la infancia es una variable olvidada y aplazada de cualquier consideración. Algo que era de suponerse, puesto que la cantidad de trabajos producidos en esta área se reducen a un número contenido de libros, artículos de revistas y tesis de grado (Ministerio de Cultura, 2009), que se ordenan más o menos en siete tópicos que concentran las exploraciones que se han efectuado a lo largo de los años—en esto concuerdan varios críticos entrevistados, como Diego Rojas, Pedro Adrián Zuluaga y Jerónimo Rivera—. Cuéntese entre ellas las realizadas sobre las mujeres y los indígenas, grupos poblacionales como los NNA relegados del quehacer y del contenido de la imagen en movimiento (Arboleda y Osorio, 2003; Cinemateca Distrital, 2012); las interesadas en evaluar el impacto de la literatura en el cine (Vargas, 2012; García Saucedo, 2003); las indagaciones desplegadas para analizar la exhibición urbana, la censura, el consumo y la presencia de los públicos en las salas (Nieto y Rojas, 1992; Rico Agudelo, 2013); y, como es lógico por la preponderancia del fenómeno en el territorio nacional, las aunadas a la violencia política y a otras manifestaciones de fuerza, del crimen y de la ilegalidad (Acosta, 1998; Sánchez, 1987).

Así las cosas, la aridez investigativa descrita saca a la luz una situación problemática que tiene que ver con el hecho de que la recurrencia de los NNA y las comprensiones adultas atenuadas a ellos —que tanto han trabajado los cines industriales, los periféricos y el latinoamericano— se minimizaron o ningunearon de la comprensión y la cavilación

académica que se ocupa del concepto de la infancia. No se pierda de vista que los NNA y los jóvenes fueron piezas definitivas en una parte del Hollywood clásico (Iserte, 2011), así como de las contrapropuestas del neorrealismo, del *free cinema*, del nuevo cine español, de la nueva ola francesa, del nuevo cine iraní, del *novo cinema* brasileño, y de varias escuelas y directores contemporáneos que recibieron a la niñez como «una cuestión fundamental que empezó a tomar fuerza en algunas obras presentadas en el festival de Cannes del 2004 y que, desde entonces, no ha dejado de surcar el paisaje audiovisual» (Quintana, 2007, p.87). Igual aconteció en el cine colombiano; desde sus orígenes y en varias filmaciones de sus pioneros, como las de los hermanos Di Doménico o los Acevedo, hasta algunas obras cumbres como **La vendedora de rosas** (Gaviria, 1998), a los NNA se les filmó en su día a día o se les tomó en cuenta para la construcción de una mirada distinta de sus vivencias y experiencias.

Por consiguiente, el presente documento cobra relevancia y se justifica en la medida que es necesario conocer, mediante nuevas entradas y acercamientos holísticos, los discursos, paradigmas e instituciones que han constituido a las infancias colombianas desde una acción —que pudiera parecer inofensiva y no lo es— remitida a todo lo que compone al cine, es decir: a lo que pensaron sus hacedores, la crítica cinematográfica, las ciencias sociales, la censura, los órganos estatales y los fenómenos sociales que emergieron en las imágenes donde los NNA han sido constituidos como objetos o sujetos de la narración. En otras palabras, esta investigación se hizo para estar al tanto de qué manera las películas nacionales han construido y propuesto en la pantalla grande a los NNA; de qué forma los dueños del objetivo y del encuadre los han definido y socializado; qué factores sociales, culturales, políticos y jurídicos favorecieron que se les filmara o que se les negara su visión; y qué tanto, en qué espacios, bajo qué temáticas y en qué roles aparecieron en los inconsistentes pasos y etapas de construcción que ha tenido el cine colombiano.

Algunas premisas para pensar la infancia y el cine

El corpus conceptual de la investigación tomó forma gracias a dos puntos de partida. El primero encuentra su apoyo en los muy recientes *childhood studies* o estudios sobre infancia que devienen de la emergencia de la llamada nueva sociología de la infancia que empezó a popularizarse a finales de los años ochenta en el norte de Europa. De este paradigma se rescató su llamamiento a la interdisciplinariedad, el rompimiento de las tipologías y métodos usuales para abarcar la idea de la infancia, y su postulación de que para acercarse a los factores constructores de la niñez es prioritario ampliar o complementar las voces de los NNA con otras exploraciones y documentaciones políticas, sociales, culturales, económicas y jurídicas, que pueden no tenerlos necesariamente como informantes. Daniel Cook, un referente de toda esta nueva ola, lo explica de la siguiente forma:

Los Childhood Studies no tienen contenido; son una perspectiva, un enfoque. Uno puede tomar el lente de los Estudios de la Infancia y ver cualquier ámbito/campo de la vida. No siempre tiene que incluir nominalmente a los niños —la mayoría de las veces lo hace— pero uno puede ver las «instituciones adultas», como las leyes, la política y demás, y encontrar aspectos de la infancia codificados dentro de ellas. Lo que intento transmitir es que no es el enfoque en este niño, o niños, o en el contexto social lo que es importante, se trata de una ruptura o cambio epistemológico (Smith y Green, 2015, traducción propia).

Ahora veamos si los estudios sobre infancia avalan las averiguaciones acerca de la concepción de la infancia en cualquier campo (en nuestro caso en el del cine colombiano), pues hay que decir cómo comprendemos estas dos categorías y el por qué su encuentro puede ser ventajoso y aportante a la complejidad de este campo académico en el país. Para comenzar, a la infancia la entendemos como un hecho socialmente producido que expresa lo que se piensa y se acciona en relación a los NNA, o en una frase famosa de Casas: «lo que cada sociedad, en un momento histórico dado, concibe y dice que es la infancia» (2006, p.29). La particularidad de la misma es que está en todo: en una ronda en la escuela, en una novela, en un álbum ilustrado, en una política pública, en la experiencia de vida de cualquier persona, en la publicidad, en la religión, en la guerra, en la cooperación internacional, en las leyes, en la crianza, en el consumo, en la filosofía, en la medicina, en el fútbol, en la configuración del tiempo, en las noticias, etc (Bácares, 2016). Indudablemente, en el cine la concepción de infancia se halla de mezcladas e interconectadas formas y expresiones, que van desde las biografías de los directores hasta las imágenes que estos capturan o inventan.

De manera que al cinematógrafo lo concebimos aquí como un dato capaz de comunicar y reflexionar sobre la infancia⁴, a modo de un documento histórico con muchas capas de información (Burke, 2005) o, tomando prestada la interpretación del sociólogo de la desviación Howard Becker, como «un informe acerca de la sociedad» tan semejante a un mapa, a un gráfico sociológico, al teatro, a la etnografía, a la estadística, a la fotografía, o a otra forma de contar y de hablar de puntuales aspectos de la vida social, entre ellos, los supeditados a lo infantil (2015, pp. 20-22). Claramente, lo expresado no significa que las imágenes cinematográficas sean suficientes y fieles a la realidad, dado que lo que proyectan es una materialidad traducida, tratada, o delimitada a través de un lenguaje convencional. Por este motivo hay que entender que este «informe de la sociedad» (que será la base de la investigación) concier-

4 El propio Víctor Gaviria señala que el cine puede tener esta capacidad, pues en su trabajo con actores naturales, interesado en el lenguaje cotidiano, «surgen memorias olvidadas inalcanzables mediante los procedimientos tradicionales de investigación; me refiero a cosas que no están en los libros ni en la memoria consciente de la cultura» (Calderón [Comp.], 2009, p. 16).

ne a un entramado organizacional que lo produce —con personas, presupuestos, intenciones, corrientes, etc— y a un contexto mayor de donde provienen, se elaboran y circulan las infancias tratadas en las películas. En las palabras de Cecconi (2006):

Las imágenes de la infancia en la pantalla grande son documentos preciosos. En efecto, testifican, con la eficacia del *exemplum*, la manera en la que la sociedad produce la ideología de la infancia. De hecho, la historia ejemplar es significativa no tanto por su capacidad de representar, estadísticamente, las condiciones de vida de la infancia en una cierta sociedad y en una época determinada, sino por su capacidad de aislar y representar situaciones en las que se manifiestan conductas que, a pesar de su frecuencia, se consideran considerables para comprender importantes fenómenos sociales y culturales (p.49, traducción propia).

Por otra parte, el segundo epicentro conceptual del trabajo se nutrió de las alternativas propuestas y de las críticas a la investigación en las ciencias sociales, formuladas por el recién citado Howard Becker (2009). De él se desprende el planteamiento de que los estudios sociales, en ocasiones, funcionan y se echan a andar utilizando categorías profesionalizadas

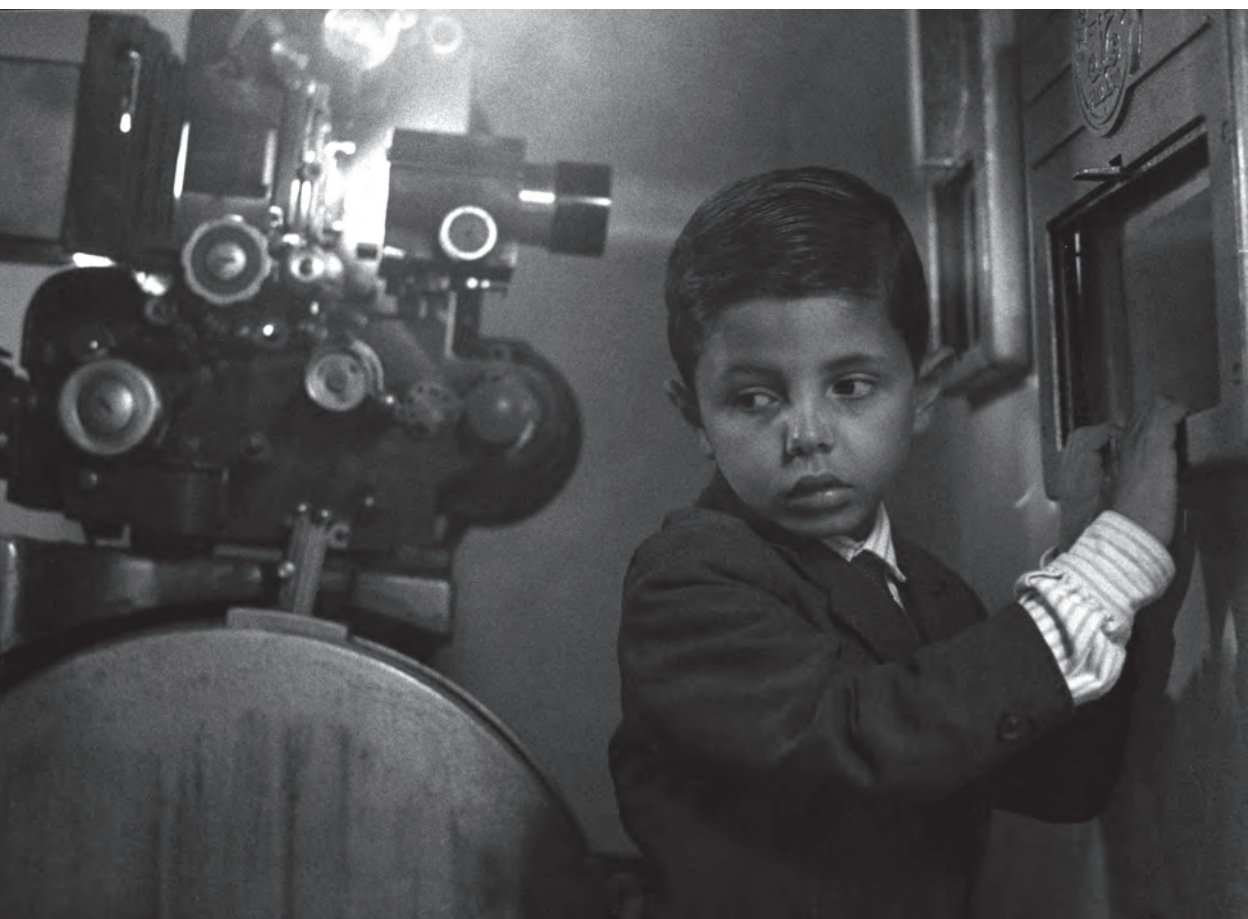


o estandarizadas, repletas de criterios definatorios, que se aplican vertical y forzosamente hacia el caso, población u objeto de la investigación. Desde luego, sin «conceptos no sabemos qué observar, qué buscar ni cómo reconocer lo que estábamos buscando cuando por fin lo encontramos» (p.146), pero dicha necesidad de tener un mapa de reconocimiento o exploración es incongruente con la obligatoriedad de imponerle a los escenarios, grupos o personas de análisis elementos preelaborados con la propensión a verificar más esas abstracciones, que a conocer, comprender o acercarse a lo que se tiene en frente. En los terrenos de las infancias esta manía teórica de trazar marcos y de utilizar términos pensados originariamente para decir algo de la sociedad adulta ha terminado siendo una práctica pareja y muy aceptada; por ejemplo, está de moda tratar de hacer encajar las concepciones de ciudadanía y de los derechos recurriendo a discusiones y autores donde a los NNA nunca se les pensó (Pilotti, 2000), o, de manera preestablecida, asumir en los parajes investigativos fórmulas o epistemes oficiales que delimitan de entrada y *a priori* los fenómenos de los NNA, contribuyendo con ello a revalidar una «artificiosa aplicación de conceptos [...] que lejos de permitir una comprensión y explicación de las lógicas sociales de la infancia y la adolescencia contribuyen a su mayor confusión» (Sánchez Parga, 2004, p. 17).

Por todo esto, para esta investigación se optó por tomar prestado el recordatorio de Becker (2009) de que los conceptos son «maneras de resumir información» (p.145), que pueden construirse desde una estrategia alternativa: «dejar que el caso defina la categoría» (p.163). Las tres nociones escogidas para titular el libro y para sistematizar a la infancia en el cine colombiano nacieron en observancia y en apego a esta lógica. La revisión de un sinnúmero de cinematografías mundiales dejó latente que el acto de mirar es un pilar de los NNA en el cine; ellos miran y nos enseñan a ver sus cosas, lo que les llama la atención, nos obligan a ver sus calvarios e infortunios, nos enfrentan con su mirada y, para rematar, son víctimas de un sesgo a su libertad visual o de una tutela al contacto con la imagen, como ocurre en **Cinema Paraíso** (*Nuovo Cinema Paradiso*, Tornatore, 1988), en **El limpiabotas** (*Sciuscià*, De Sica, 1946) o en **Adiós muchachos** (*Au revoir les enfants*, Malle, 1987). Esta cantidad de rasgos explica que el ejercicio que hacemos de la mirada en el texto sea exploratorio y se expanda a buscar otro ingrediente particular de su constitución: el del poder adulto que ha intentado hacer de la contemplación de los NNA un proceso de control mediante entidades, discursos, saberes y prácticas regulatorias ⁵.

5 Esto es importante dado que el simple hecho de cómo vemos y cómo presentamos al otro, ya es un suceso atravesado por una intención de poder. Esto lo prueba de sobra la investigación social positivista de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Por ejemplo, el italiano Cesare Lombroso, mirando fotografías de presos, postuló la teoría de la fisionomía criminal y así determinó quién a su juicio era o no, delincuente. O Thomas Henry Huxley, un biólogo inglés, fotografiando a niños, mujeres y hombres coloniales del imperio británico (sin ropa, de perfil, de frente y de pie, al lado de una escala métrica), trató de establecer que las sociedades tienen escalas evolutivas diferentes, obviamente, para legitimar que una era más avanzada y la otra era primitiva. (Banks, 2010).

La presencia es una idea que también surgió de la observación fílmica de la infancia, o de la advertencia de que son contadas las titularidades de los NNA concretos en la historia del cine. En el ejercicio de encontrar una categoría organizativa de lo infanto-adolescente, las películas donde salen los NNA permitieron pautar que su presencia física o sus apariciones, principales o secundarias, cargan distintas convenciones, simbologías y significados que conducen a asir a los NNA como interventores desde unos mundos marginales y ocultos que les son propios, o de una forma más permanente, como figuras que están presentes sin estarlo, a costa de renunciar a su historicidad para interpretar a NNA idealizados o requeridos para facilitar el protagonismo de un adulto, de preferencia un papá o una mamá. En virtud de este criterio, se pudo contabilizar las apariciones (artificiales y de tono más realista) de los NNA en los largometrajes y cortometrajes nacionales, hallar y diferenciar los distintos grados, niveles y escalas del uso falseado de su



🍷 Fotograma Cinema Paraíso (Tomatore, 1988). En línea.

estar en las películas, y destacar los trabajos que, como **La vendedora de rosas**, se fundaron en compartir el poder narrativo con los NNA y en incluir su perspectiva para el registro de las imágenes en movimiento.

La última generalización empírica que surgió del escrutinio cinematográfico se vincula con la significación social asignada a los NNA en la fimografía nacional. Lo que se encontró en las películas fue casi un reflejo de las muy conocidas representaciones sociales hegemónicas de las infancias orquestadas por Rousseau, San Agustín y Locke, que promueven abreviar a los NNA en la inocencia, en la peligrosidad o en la incapacidad. Por eso para organizar lo hallado, se recurrió a estas categorías de vieja data en las ciencias sociales para dar un orden a estos imaginarios que siguen vigentes y que cada tanto se expresan en las narraciones, diálogos y gestos de los NNA en el cine colombiano, como bien lo prueban **Los niños invisibles** (Duque, 2001) o el cortometraje **Cuando vuelva a llover** (López, 2008). Además, estando atentos a las representaciones sociales, o sea, a esos sistemas de valores, ideas y acciones que orientan a los individuos y permiten nombrar y clasificar las diferentes cosas de la historia social (Moscovici, citado en Cecconi, 2006, p.16), se consiguió catalogar que a los NNA en la producción cinematográfica nacional se les ha representado de forma preponderante, o en los rubros de la marginalidad o en los de la guerra.

La metodología de la investigación

Esta es una publicación derivada de un estudio de corte cualitativo que buscó examinar las narrativas internas y externas de las películas colombianas relacionadas con la infancia, a saber, trató de distinguir cuáles aparecen en sus imágenes, quién las hizo o las incluyó, cuándo, por qué, cómo, etc.⁶ Semejante esfuerzo supuso varias etapas en la recolección de la información y en su posterior tratamiento. Lo primero fue ubicar y seleccionar el material de investigación en la base de datos de la Fundación Patrimonio Fílmico y en la videoteca de la biblioteca Luis Ángel Arango. En total se incluyeron y analizaron 136 largometrajes y 164 cortometrajes⁷, que cumplieron con los requisitos de tener a un NNA como protagonista, de plantear alguna discusión sobre los NNA o de esbozar a los NNA como recursos narrativos.

6 En términos generales la narrativa se puede entender como «la organización intencionada de información presentada aparentemente dentro de una imagen o secuencia de imágenes» (Banks, 2010, p.34).

7 De este total, 71 largometrajes y 10 cortometrajes corresponden a producciones extranjeras. Por otra parte, vale mencionar a tres producciones nacionales que no fueron incluidas, pues están por filmarse o se encuentran en etapa de posproducción. Nos referimos a **Sinfonía de los Andes** de Marta Rodríguez, a **La niña errante** de Rubén Mendoza y a **Los topos** de Carlos Zapata.

El operativo para destacar y sistematizar la narrativa interna se fundó en el análisis de contenido, esto es, en una técnica sociológica que «consiste en el análisis de la realidad social a través de la observación y el análisis de los documentos que se crean o producen en el seno de una o varias sociedades» (Gómez Mendoza, 2005, p.106). Si bien el origen de este procedimiento estuvo más vinculado a lo nomotético, a la cuantificación y a encontrar frecuencias (Bell, 2000, pp. 10-34), su aplicación es abierta y le permite a lo cualitativo tener su espacio, mediante el desglosamiento, tematización y categorización de lo implícito en documentos de diversa índole, entre los que caben los materiales audiovisuales. Lo que se hizo fue descomponer el corpus tratado en tres unidades de información, que surgieron de una lectura flotante o repetida de las filmaciones a estudiar: de este modo, las ideas de la mirada, la presencia y la representación se dividirían *a posteriori* en enunciados específicos que se rastrearían por secuencias, tomas y diálogos⁸.

Complementariamente, para afinar lo trabajado, se acudió a establecer la narrativa externa de las imágenes examinadas en pro de precisar la información contextual que las permitió y delimitó⁹. Para tal proyecto se aplicó una entrevista en profundidad a seis directores/as —Victor Gaviria, Lisandro Duque, María Gamboa, Franco Lolli, Carlos Zapata, Priscila Padilla— y a seis críticos y profesores de cine —Diego Rojas, Pedro Adrián Zuluaga, Jerónimo Rivera, Juan Carlos Arias, Oswaldo Osorio y Mauricio Laurens—, para desmentir y ampliar la discusión relativa a la infancia en la cinematografía colombiana. El análisis documental y la investigación bibliográfica fueron otros soportes a los que se recurrió para reunir fuentes secundarias que apoyaran una comprensión holística de los escenarios sociohistóricos donde se produjeron las películas exploradas y las infancias visibles en su interior. Lo anterior se tradujo en la lectura de entrevistas hechas a realizadores ya fallecidos o con los que resultó imposible comunicarse, y en la sistematización en fichas de libros, ensayos y artículos académicos o periodísticos vinculados al binomio de la infancia y el cine.

- 8 Por ejemplo, las imágenes en las que los niños miraban a los adultos, o la aparición de los NNA como protagonistas de las películas, o como ayudantes de la narración o como personajes secundarios, etc.
- 9 Y es que pensar el contexto posibilita un entendimiento mayor de las imágenes y, por supuesto, del papel de la infancia en el cine estudiado. Por ejemplo, toda la aparición del cine de terror que tenía a NNA como hilos narrativos en los Estados Unidos surgió como una forma de catarsis de la sociedad adulta ante la pérdida del control parental y la crisis del patriarcado que significaron los sesentas y setentas. Como lo plantea Leslie McCarthy, estos NNA eran vistos como una amenaza para la familia y la estabilidad social, de ahí que «esta “otredad” es quitada en estas películas o a través del exorcismo o de la muerte, con el fin de restablecer el orden natural» (McCarthy, 2012, pp. 1-18). Por otra parte, las imágenes neorealistas no bastarían para comprender la aparición de los NNA en las películas de este movimiento. Ciertamente, el neorealismo acudió a la «instrumentalización de la imagen infantil con fines lucrativos, si se considera en tal sentido la deliberada utilización de la infancia para retribuir menos a los actores y para obtener una mayor salida emocional y tener un mayor impacto emocional sobre las masas, impulsándolas a ir a cine» (De Luca, 2009, p. 37).

La organización del texto

El libro está dividido en tres capítulos. El primero piensa la correspondencia entre la infancia y el trance de mirar en el cine colombiano; los discursos y saberes puestos a circular por la psicología, la medicina, la pedagogía y la religión católica, en el país, para regular o prohibir la mirada cinética de los NNA. A su vez, este apartado ahonda en la huella de las científicidades narradas o en su materialización en acciones orgánicas de censura, y en políticas públicas visuales que han apuntado a que los NNA vean contenidos cinematográficos garantizados por los adultos como educativos y moralizantes.

La segunda parte del texto detalla con juicio, o de la manera más abarcante posible, las películas *made in* Colombia que tienen a NNA en roles protagónicos o secundarios, o que han emitido alguna opinión de ellos desde principios del siglo xx hasta la actualidad. Así pues, en esta sección se discute la importancia y las razones de la presencia de los NNA en los filmes nacionales o, dicho de otro modo, el porqué de sus figuraciones, del grado de inclusión o de tutelarismo que aparece en los relatos, o de los elementos directores y coyunturales que permitieron que a partir de los setentas a las infancias reales y marginales se les brindara un espacio de visibilidad dentro de la cinematografía colombiana.

El tercer y último capítulo se dedicó a buscar las principales representaciones sociales de los NNA que contienen el conjunto de filmaciones analizadas, dándosele especial relevancia a las promovidas en el siglo XXI. En este orden de ideas, se destacó la importancia de la representación de los NNA en la historia del cine y se propuso un compendio de los dos más grandes imaginarios de los NNA en las cintas colombianas: la del NNA inocente y la que lo ha entendido como víctima de la pobreza y la guerra.

Entonces, en algún momento del año en el que cumpliste los seis, te llevaron —tus padres, sin duda, aunque no lo recuerdas a tu lado— a ver una película que se proyectaba por la noche. Era la primera vez que ibas al cine que no fuera la sesión matinal de los sábados, a ver no una de dibujos animados de Disney, ni una antigua de Oeste en blanco y negro, sino una película nueva en color para personas mayores. Recuerdas la inmensidad del cine abarrotado de gente, la espeluznante sensación de quedarte a oscuras en la butaca cuando las luces se apagaron, junto a otra de expectación y desasosiego, como si estuvieras y al mismo tiempo no estuvieras allí, ya no dentro de tu propio cuerpo, como cuando uno desaparece de sí mismo atrapado en un sueño. La película era *La guerra de los mundos*, basada en la novela de H. G. Wells, alabada en la época como una obra importante en el ámbito de los efectos especiales; más elaborada, más convincente, más adelantada que ninguna aparecida hasta entonces [...] Entonces ocurrió algo horroroso, algo mucho más terrible que el exterminio o la desaparición de los soldados que habían intentado matar a los marcianos con sus inútiles armas. Aquellos militares quizá se habían equivocado al suponer que los invasores venían con intenciones hostiles, tal vez los marcianos solo estuvieran defendiéndose como haría toda criatura al verse atacada. Estabas dispuesto a concederles el beneficio de la duda, en cualquier caso, porque no te parecía bien que los humanos permitieran que su miedo se transformara tan rápidamente en violencia. Luego llegó el hombre de paz. Era el padre de la primera actriz, la bella novia o la mujer del protagonista, y su padre era pastor o sacerdote de alguna clase, un religioso, y con calma y voz tranquilizadora aconsejó a los que estaban a su alrededor que se acercaran a los alienígenas con cortesía y amistad, que se aproximaran a ellos con el amor de Dios en el corazón. Para demostrar su punto de vista, el valeroso padre-pastor echó a andar hacia una de las naves, sosteniendo la Biblia en una mano y un crucifijo en la otra, diciendo a los marcianos que no tenían nada que temer, que los de la tierra queríamos vivir en armonía con todos los habitantes del universo. La voz le temblaba de emoción, los ojos se le encendían con la fuerza de la fe, y entonces, al llegar a unos metros de la nave, se abrió la escotilla, apareció un marciano como un palillo, y antes de que el padre-pastor pudiera dar un paso más, hubo un fogonazo y el portavoz de la palabra sagrada se convirtió en sombra. Poco después, ni siquiera eso: se había transformado en nada en absoluto. Dios, el todopoderoso, carecía de poder. Enfrentado al mal, Dios estaba tan indefenso como el más desamparado de los hombres, y aquellos que creían en él estaban condenados. Tal era la lección que aprendiste aquella noche con *La guerra de los mundos*. Fue una sacudida de la que nunca te has recuperado

Paul Auster - Informe del Interior





Capítulo 1

La mirada de los NNA en el cine colombiano

EL ACTO DE MIRAR ES un factor transversal a la formulación, interpretación y regulación de las infancias cinéticas y de las que tratan de ser consumidoras de las imágenes cinematográficas. Debido a ello, este capítulo versará acerca de algunas manifestaciones y significados de la mirada en el cine que incorpora a los NNA, de las disertaciones disciplinares creadas para prohibir la visión infanto-adolescente del cinematógrafo y de los dispositivos, proyectos y parámetros institucionales que han existido para normalizar y privilegiar que los NNA reparen lo que los adultos estiman como conveniente y ontológico a su condición de existencia.

Un acercamiento a la mirada de la infancia en la cinematografía colombiana

La mirada es una categoría difícil y dependiente de un sinfín de procesos sociales, culturales, políticos y disciplinares. Las imágenes que provienen del arte, de la guerra y sobre todo de la propia infancia lo prueban de sobra. La indicación de que una pintura, una escultura o cualquier instalación se resume

en una obra artística condiciona al que ve, haciendo que su visualidad corra el riesgo de partir de «una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte» (Berger, 2016, p.11), tales como la belleza, la composición, la forma, etc. En el campo de la guerra, sucede algo parecido: la propaganda y las informaciones bélicas se fundan en planeaciones y en estrategias de disminución del enemigo que, por lo general, interrumpen una mirada libre y espontánea del espectador¹. Entre tanto, en el caso de la infancia, los paradigmas amparados en el ejercicio de la observación han hecho que esto ocurra muchísimo más. Las ideas que tenemos del niño normal e ideal, como bien lo ha expuesto Erica Burman (1998), tienen su origen en los resultados de experimentos controlados sobre los NNA, a partir de los cuales se les clasificó y se postuló una homogeneización de lo infantil desde lo que los investigadores veían:

La psicología evolutiva fue posible gracias a la clínica y a la guardería. Estas instituciones tenían un papel vital, pues permitían a hábiles expertos en psicología observar grupos de niñas de la misma edad, y grupos de niñas de una serie de edades diferentes, bajo condiciones experimentales controladas, casi de laboratorio. Así, permitían simultáneamente la estandarización y la normalización —la recogida de información comparable sobre un gran número de sujetos y su análisis de forma que se pudieran construir unas normas— (Burman, 1998, p.28).

De allí que la mirada que la sociedad adulta ha implementado para definir a los NNA sea problemática, compleja, levemente inocua y, claro está, demandante de nuevas formas de visión de la niñez —que no han sido tan exploradas— como las que ofrece el dispositivo cinematográfico y las reflexiones que puedan surgir de su acercamiento con los NNA. ¿Pero cómo responder a esta exigencia desde lo que contiene y modela a una película? Primordialmente, considerando que «la imagen es tan tendenciosa como la idea» (García García, 2000a, p. 12), o puntualizando que en la cinematografía el acto de mirar (a los NNA) se sustenta en gran parte en una direccionalidad elegida por el emisor de lo que vemos, que, para nuestra suerte, carece de uniformidad o de una definitiva y restrictiva forma de mirarlos. Y esto es así porque en los mismos directores habita una

1 Un ejemplo cumbre de esto lo facilitan las imágenes que se presentaron al mundo de la captura de Sadam Husein en 2003: «Se filmó a Sadam al modo de un vídeo de aficionado, sin sonido, a través de un espejo invisible. Se buscaron dos oposiciones: negro/blanco, peludo-barbudo/calvo-lampião. Se acentuó, pues, el contraste entre el exdictador de barba hirsuta, de largos cabellos desgreñados, vestido de negro, y el fondo de la habitación, de un blanco aséptico, con el medico calvo, imberbe, vestido con una blusa blanca, que se encontraba frente a él. Este último dominaba a Sadam Husein por su estatura, lo manipulada, lo despiojaba, le inspeccionaba la boca con guantes de goma blancos» (Ramonet, 2005, p. 94).

variedad de inquietudes, rupturas, paradigmas o estereotipos que se traducen en imágenes para ser contempladas hasta en lo que concierne a la infancia, como lo resumen a la perfección los proyectos narrativos, la concepción del NNA y los puntos de vista directorales que convergieron en filmes tan disímiles como **Enseñanza para la muerte: la formación del nazi** (*Education for Death: The Making of the Nazi*, Geronimi, 1943) o **Los cuatrocientos golpes** (*Les quatre cents coups*, Truffaut, 1959):

El niño está filmado de perfil o de tres cuartos frontal, su mirada siempre orientada hacia el margen derecho del encuadre. Al filmarlo así, Truffaut le niega el horizonte. El espacio se conquista paso a paso, metro a metro, arde bajo sus suelas, pero nunca está por delante de él. Al filmarlo de perfil, al mantenerlo en el centro del encuadre, Truffaut encierra su personaje en el presente, entre un pasado ya desvanecido y un futuro siempre desterrado más allá del encuadre (Díaz, 2015).

📷 Fotograma de **Los cuatrocientos golpes** (Truffaut, 1959). En línea.



Ciertamente, el cine tiene tanto el don de mentirnos como el de revelarnos o construirnos verdades. Bien lo advierte el filósofo Jorge Larrosa (2007), cuando, reflexionando acerca de la ceguera impulsada por la sobresaturación de imágenes impostadas a las que estamos sometidos, sugiere que mediante otro tipo de objetos visuales, o con un contracine caracterizado por el respeto a lo verosímil o por el reconocimiento de la diversidad, se puede resistir y agudizar la vista y así encontrar de paso a unas infancias desencajadas de los moldes y de las composuras adultocéntricas exigidas a los NNA:

Tengo la sensación de que las imágenes con las que hay que luchar, las imágenes que nos hacen ciegos, son las imágenes falsas, mentirosas. Son esas imágenes, además, que producen una extraña sensación de irrealidad o, dicho de otro modo, imágenes que no nos conectan con el mundo, con lo real, sino que nos desconectan del mundo. También son las imágenes agresivas, violentas con aquello que muestran, es decir, que no pueden mostrar nada sin hacerle violencia, y violentas con nosotros, con los espectadores, como si se nos echaran encima, como si no nos dejaran respirar. Son también las imágenes que no nos dejan pensar, o que no nos hacen pensar, que no se dirigen a nosotros como seres pensantes, o pensativos. Y son las imágenes, por último, que no pueden integrarse en la vida, que no establecen ninguna relación con la vida, con la nuestra y la de los otros, que nos desconectan de nuestra vida, de nosotros mismos, y nos desconectan también de los otros, de la vida de los otros (p.11).

En efecto, un cúmulo de películas muy alejadas de los pilares narrativos hollywoodenses y en contravía de los formatos uniformadores de la periferia cinematográfica carga consigo una promesa o una enseñanza de la mirada que, sin exagerar, se insinúa y tiende a ser muy potente en lo que refiere a unas infancias distintas, vilipendiadas, negadas, acusadas de desviadas o inadmisibles, que existen, enseñan los dientes y se niegan a desaparecer ante los embates y deseos de un modelo de NNA aplicado y funcional a las relaciones de poder y al futuro contemplado por los adultos². Volviendo a Larrosa (2014), básicamente, un tipo de cine mira y nos enseña a mirar a los NNA plurales e históricos:

2 Son muchas las infancias tachadas por la ciencia y a las que no se les reconocen capacidades como la infancia de calle, así como hay otras que al ser intervenidas institucionalmente se aspira a su desaparición, como la infancia trabajadora, a la que en una manifiesta paradoja se la acusa incluso en la teoría económica de ser productora de la pobreza y no un efecto de la misma (Cussiánovich, 2008; Liebel, 2016).

En el cine, de lo que se trata es de la mirada, de la educación de la mirada. De precisarla y de ajustarla, de ampliarla y de multiplicarla, de inquietarla y de ponerla a pensar. El cine nos abre los ojos, los coloca a la distancia justa y los pone en movimiento. A veces, hace eso enfocando el objetivo sobre los niños. Sobre sus gestos, sobre sus movimientos. Sobre su quietud y sobre su dinamismo. Sobre su sumisión y sobre su indisciplina. Sobre sus palabras y sobre sus silencios. Sobre su libertad y sobre su abandono. Sobre su fragilidad y su fuerza. Sobre su inocencia y su perversión. Sobre su voluntad y su fatiga, sobre su desfallecimiento. Sobre sus luchas, sus triunfos y sus derrotas. Sobre su mirada fascinada, interrogativa, anhelante, distraída (p.115).

En esta medida, el cine, en tanto síntesis representacional, se la juega por intentar brindarnos o por ponernos al alcance de los ojos la complejidad de la infancia. No obstante, ella siempre se fuga, se reafirma en lo enigmático y en lo inaccesible, con todo y la variedad de ciencias, discursos, prácticas y especialistas que la reducen a explicaciones, teorías y postulados, que olvidan su otredad, o sea:

Nada más y nada menos que su absoluta heterogeneidad respecto a nosotros y a nuestro mundo, su absoluta diferencia. Y si la presencia enigmática de la infancia es la presencia de algo radical e irreductiblemente otro, habrá que pensarla en tanto que siempre nos escapa: en tanto que inquieta lo que sabemos (y la soberbia de nuestra voluntad de saber), en tanto que suspende lo que podemos (y la arrogancia de nuestra voluntad de poder) y en tanto que pone en cuestión los lugares que hemos construido para ella (y lo presuntuoso de nuestra voluntad de abarcarla) (Larrosa, 2000. p. 167).

Las películas, en este caso, nos brindan pistas, acercamientos o, si se quiere, interacciones fugaces (pero reales) con muchos de los fenómenos que tienen a los NNA como sujetos cotidianos y con su denominada alteridad que, por cierto, siempre será el punto de partida de un cineasta que vive la paradoja de haber sido NNA y de que esto no le baste para hablar de ellos, dado que su filmación empieza desde afuera, de la pertenencia vencida a ese mundo, que únicamente con la participación de los implicados puede hacerse más concreta e impregnada de las emociones, palabras y gestos de la infancia que se vivió y a la que ya no se pertenece:

En los juegos, las risas, los llantos, los silencios, los miedos escondidos, los placeres vislumbrados de los niños laten nuestros “ya no”, nuestro exilio de aquel mundo suyo que, quién se acuerda, fue el nuestro. Quizás por

eso, en nuestra relación con la infancia la pérdida es una figura central (Aidelman y Colell, 2007, p.25).

Muchos NNA, al emerger en la gran pantalla, nos han dejado ver su libertad y decisión de protagonizar la vida, al límite de enfrentar a los adultos o a las imposiciones etarias de que a una edad deben estar haciendo aquello o tienen que estar confinados a una determinada institución cultural. Solamente poniéndole atención a los intérpretes infanto-adolescentes de las cintas de los hermanos Dardenne, de Rosellini o de Truffaut, es dado percatar que lo que hacen Rosetta, Igor, Cyril, Edmund o Antoine, esos muchachos rebeldes, genuinos y dolidos, es abrirse paso, tomar decisiones y tratar de inventarse un camino. En Colombia, posiblemente los NNA más sobresalientes en esta perspectiva sean esos geniales actores naturales que participaron y facilitaron la hechura de **La vendedora de rosas**. En cierto modo, todos ellos fueron fidedignos, antagónicos de las infancias deseadas, libres de predisposiciones y de un formato esperado de comportamiento y lenguaje, entendido por las mayorías como infantil. Al ser expulsados a la calle por una cultura familiar y social sustentada en la violencia, cada cual, sin importar sus diferencias, se autodeterminó en el rebusque y la sobrevivencia, mejor dicho, en una comprensión distinta de la niñez sin cargas adultas, en otra auténtica manera de ser NNA que solo podían expresar ellos mismos a la hora de hacerse la película:

En este caso de los niños de **La vendedora de rosas** se trata más de una búsqueda, de una autenticidad, de una realidad de las historias que no se consiguen con los mismos niños; creo que nosotros en **La vendedora de rosas** íbamos en búsqueda de un universo excluido, cierto, y por lo tanto de un universo desconocido, el universo de los niños de la calle, un universo hecho de anécdotas, de situaciones, de palabras, de expresiones, de actitudes, de rostros, que solamente los propios protagonistas de la vida de la calle podían darnos (Diálogo de Víctor Gaviria en **Cómo poner a actuar pájaros**, Göggel, Navarro y Gaviria, 1999).

Además, durante ese periplo fílmico, los NNA de **La vendedora de rosas** nunca renunciaron a la esencia que los especificaba como NNA de calle: el autogobierno, la rebeldía, las ganas de «barriar», de vivir la noche, de enfiestarse, de soñar por vía del sacol, de manifestarse en su naturalidad fueron una constante en la preparación de la película. Por esto es sumamente interesante presenciar en el documental **Cómo poner a actuar pájaros** el reconocimiento de su mundo interior, que sin ningún tipo de prejuicios por parte de los adultos aflora en la escena que conduce a la confesión de un robo a la producción (por mano de

varios de estos jóvenes) y a la reflexión maravillosa de Gaviria que les retribuye: «nosotros también somos ladrones de ideas de ustedes, de frases de ustedes, nosotros también les cogemos a ustedes muchas cosas y es como un intercambio de conocimiento de las vidas de ustedes».

Desde otro ángulo, «el cine nos pone cara a cara con el comportamiento de la infancia, con su movimiento, con su corporeidad, con su gestualidad propia» (Larrosa, 2014, p.115), con sus tranquilos o coléricos silencios, con sus presencias inimitables, con sus voces escénicas y calladas que tanto indican y cuentan. Poco importa que los *NNA* recurran a las palabras, a la típica oralidad para expresarse. La cámara cinematográfica es capaz de captar y evidenciar los lenguajes menos visibles, sus semblantes, todo aquello que supera las reducciones verbales, esto es, reconoce que la infancia trasciende al discurso audible y que echando mano de los recursos corporales, gestuales y sonoros que porta es dado nuestro encuentro con ella o que su comunicación tome rumbo. El cineasta Jacques Doillon ha sido uno de los muchos en entenderlo al confesar que el «ritmo del cuerpo es

🌹 Fotograma de **La vendedora de rosas** (Gaviria, 1998). Archivo: Becma.



esencial a la expresión de los niños [...] Los niños conocen el movimiento y el movimiento de los sentimientos» (Citado en Aidelman y Colell, 2007, p.32). Y es que sus modos de hacerse presentes, de conmovernos, de transmitirnos algo, retan constantemente a la etimología latina del *Infans*, que históricamente los minimizó a la incapacidad por pertenecer a una legión de los que no hablan o por el hecho de que en el entendimiento adulto se privilegió la comprensión de que el único lenguaje existente y válido era el de la oralidad (Delalande, 2007, p.220). Al respecto, Ligia Galvis (2006), a partir de una experiencia colombiana, ha propuesto, para contrarrestar este absolutismo adulto, que incluso en los bebés se presenta una comunicación preverbal que permite pensar a los más chiquitos como titulares de derechos, que exigen, que demandan o que plantean deseos, emociones y expectativas, por medio del llanto, de los gemidos o de un lenguaje corporal que los hace interlocutores y sujetos no de una carencia, sino de un habla distinta:

El lenguaje de iniciación a la vida que expresa la interacción activa con el mundo y con las otras personas está mediado por el cuerpo; éste persiste como expresión predominante hasta que el lenguaje articulado se sedimenta y asume la función primordial de la comunicación verbal. A medida que se cumple este proceso se va disminuyendo el lenguaje corporal y accedemos a la hegemonía de la palabra como medio de construcción de los productos que provienen del pensamiento. El cuerpo reduce su dimensión comunicativa con la aparición del lenguaje articulado y vuelve a manifestarse en la adolescencia con el vestido, el color, el corte de pelo, entre otros, para expresar su autonomía y distanciamiento de los hábitos paternos y maternos (p.23).

En esto, una película como **Gente de bien** (Lolli, 2015) es clave para repasar lo dicho. Su protagonista, Eric, un niño que de golpe deriva en la tutela de un padre humilde de quien no tenía pistas, ve alejarse a su mamá con la promesa de que pronto estarán juntos, sin imaginar que en los días por venir la ruptura de los vínculos y de los afectos será su constante. **Gente de bien**, aparte de explorar con tacto y tranquilidad las tensiones de clase entre los NNA, las expectativas y juicios que surgen en sus empalmes y roces, alumbra en un asunto bastante transversal de la infancia: la negación de su punto de vista por parte de los mayores y el aguante que en los NNA se produce ante tal situación. Eric, en un comienzo, es un espectador, un testigo de las decisiones ajenas, un sujeto sin voz (o con una secundaria que legitima lo previamente pactado) al que no le queda de otra que seguir los dictámenes de los adultos. Luego los enfrenta, se rebela a lo que se le

impone con su rostro, con su cuerpo, moviéndolo a su antojo, y con sus palabras que escapan a las pronunciaciones «correctas» de los NNA obedientes y respetuosos. En esta óptica, Lolli expone el conflicto del poder que hace parte del encuentro o interacción de las generaciones infanto-adolescentes con las adultas:

Los niños tienen una influencia más grande de la que parece darles la vida. En efecto, las decisiones las toman los adultos, pero muchas veces también a partir de lo que los niños hacen. Mi mamá tomó un número incalculado de decisiones por culpa mía, o gracias a mí, pero las decisiones eran de ella siempre, porque los niños pues deciden lo que los papás les digan que hagan, y sin embargo no las habría tomado igual sin mis reacciones. Me parece que es interesante cuando todos los personajes son activos, porque es una cosa de dignidad de las personas. Toda persona, del indigente más indigente al depresivo más depresivo es activo y merece tomar sus propias decisiones, entonces a veces uno no escoge, pero si está decidiendo todo el tiempo (Lolli, comunicación personal, 26 de octubre, 2016).

No sorprende entonces que **Gente de bien** sea una cinta acerca de los abandonos, los desarraigos y las despedidas que imponen los adultos (y enfrentan los NNA), así como de las propias condiciones socioeconómicas y de las contingencias de la vida que le cobra a Eric hasta su lazo más firme: a su perrita Lupe. En esos trances, la mirada de Lolli está atenta a las particularidades gestuales

📷 Fotograma de **Gente de bien** (Lolli, 2014). Archivo: Evidencia Films.



del niño, a los desplazamientos que ejecuta, al mutismo que le constituye mientras observa el transcurrir de los encuentros y desencuentros que lo integran y expulsan, aunque también fija su atención en los momentos donde Eric se conecta real y afablemente con quienes lo gobiernan mediante abrazos, sonrisas y, de nuevo, a través de unos silencios (cómplices en este caso) que sugieren un algo, un modo de estar y de sentir, que vemos y al unísono no podemos retener por su inefabilidad.

Por otro lado, un cine incluyente de los NNA, muchas veces el más militante en el realismo, nos provee de una contra mirada en la que los papeles se invierten y los NNA se tornan en los ejecutantes de un repaso y de un miramiento a los adultos³. De acuerdo a Georges Didi-Huberman (1997), cuando estamos atravesados por una pérdida lo «que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira» (p. 13). En virtud de ello, lo visual carga una potencia capaz de producirnos un vacío, una escisión, un algo más que supera a un reconocimiento físico de las imágenes y que puede provenir de la experiencia de ser observados por los NNA que alguna vez fuimos. De modo que el cine, además de ser una plataforma que enseña a ver a los NNA, que los precisa y pone en movimiento para poder ser contemplados, resulta, ante todo, un vehículo para que ellos nos miren⁴:

Un rostro no es sólo algo que se ofrece a la mirada sino que también, y sobre todo, mira. Por eso ese cara a cara con el rostro enigmático de la infancia no se refiere sólo a que el cine mire y nos enseñe a mirar los gestos y los rostros de los niños, sino que el cine se enfrenta y nos enfrenta a una mirada infantil, a lo que sería una mirada infantil sobre el mundo (Larrosa, 2014, p.118).

¿Cómo lo hacen? ¿Qué nos dicen? ¿Qué ven? Posiblemente nadie como Vittorio De Sica lo entendió y averiguó. El título del primer filme de corte

- 3 Contrariamente a esta propuesta, Robert Louis Stevenson (1993) escribió que en los NNA la capacidad de ver no les alcanza para nada más que para darle alas a sus deseos de jugar. Por otra parte, García García (2000a) plantea que la mirada de por sí carga un potencial dialógico, que esta habla, o que en el cruce de las mismas con los NNA se provoca «un mirar relatado» que nos dice algo y nos enfrenta.
- 4 La mirada de los niños hacia los adultos ha sido una parte constitutiva de la historia del cine; en efecto logró ser «una estrategia que el cine americano ha utilizado en numerosas ocasiones, sin duda heredada de la novela de aventuras: la figura adulta magnificada pero, a la vez, sentenciada por la mirada de un niño [Por ejemplo] En **Un mundo perfecto** (A Perfect World, 1993), de Clint Eastwood, el delincuente Robert “Butch” Haynes va perdiendo poco a poco sus facultades ante el contacto cotidiano con el niño al que secuestra, hasta que al final sucumbe ante sus poderes de transfiguración» (Losilla, 2007, p.103).

neorrealista que dirigió confirma sus intenciones. En **Los niños nos miran** (*I bambini ci guardano*, Sica, 1944), Pricò, un pequeño al que los adultos sobreprotegen de la verdad, teniendo cuidado de no hablar «delante de él», siempre logra ver lo que se le oculta (De Luca, 2009, pp. 51-60). De Sica enfrenta la creencia de que los NNA son incapaces de pillar la realidad, planteándonos que su mirada está ahí, latente, atenta al descubrimiento de las mentiras, de los comportamientos desacertados de los adultos, de las trampas que cometen, de los dobles discursos que portan, de sus acciones poco heroicas e indignas de admiración — que a propósito también están latentes en otras dos películas centrales de la hipocresía adulta, como lo son **Cría cuervos** (Saura, 1975) y **Secretos del corazón** (Armendáriz, 1997)—. Es como cuando Truffaut en su niñez se percató de una gran paradoja, que a los NNA se les exige una moral y una rectitud que los adultos a menudo infringen sin castigo ni reproche:

Cuando tenía trece años, me moría de ganas de ser adulto para poder cometer todo tipo de fechorías impunemente. Me parecía que la vida de un niño consistía sólo en delito, y la de un adulto sólo en accidentes. Cuando yo salía a la calle para tirar por la alcantarilla los pedazos de un plato que había roto mientras lo lavaba, por la noche oía a los amigos de mis padres que se divertían contando cómo habían estrellado su coche contra un árbol. A pesar de todos los años transcurridos, no he cambiado de opinión en

🌿 Fotograma de **Los niños nos miran** (Sica, 1944). Colección Museo Nazionale del Cinema. En línea.



cuanto a eso, y cuando oigo a un adulto añorar su infancia, tiendo a pensar que tiene mala memoria (Truffaut, 1999, p.26).

Los NNA del cine nos miran y nos cuestionan, nos exigen e interpelan, nos guían y comparten su heterogeneidad, la diferencia y la multiplicidad de vidas y comprensiones que pueden tener por fuera de los lugares comunes con los que habitualmente los leemos. Claro que al hacerlo su mirada, que no es juzgante, sigue encendida, alerta, y aparece en compañía de preguntas que sus oyentes tratan de esquivar o a manera de reclamos concordantes con esa vieja verdad tan desoída de que «los responsables del bienestar o malestar de los niños son los adultos» (Montes, 2001, p.45). En **Chocó** (Hinestroza, 2014), para situarnos en Colombia, los pequeños hijos de esa madre sufrida, abnegada y valiente que sufre el maltrato de su esposo y que tranza su cuerpo por una torta para su hija, resisten por medio de la mirada a los intentos de su progenitora por mantenerlos en la infancia de los secretos. Candelaria, próxima a cumplir siete años, interpreta y advierte las violencias de su casa. Le pregunta a su mamá: «¿Mi papá



Fotograma de **Chocó** (Hinestroza, 2014). Archivo: Becma.

por qué le pega tanto?», recibiendo a cambio una respuesta que niega su visión, que se esfuerza por contener la veracidad de su mirada: «Él no me pega tanto».

Parecidamente, en **Los colores de la montaña** (Arbeláez, 2011), Manuel, aquel niño cargado de un nervio actoral tan único, a partir de su mirada escondida, disimulada o evidente, se topa con la profundidad de la sociedad que habita y que ningún adulto se atreve o se detiene a explicarle. Así llega a intuir que en la ruralidad, los actores armados ilegales, o sea, esos hombres que buscan a su papá con insistencia, que le impiden utilizar la cancha de fútbol o que ocupan la escuela para sus reuniones, imponen y limitan comportamientos, frustrando de paso a una de las infancias insignes o hasta clichés de la modernidad: la del juego y la escolar (Alvarado, S.V., Ospina, H.F., Quintero, M., Luna, M.T., Ospina, M.C y Patiño, J., 2012, pp. 171-191). Manuel jamás renuncia a mirar, la fortaleza que lo caracteriza emana justamente de su obstinación por ver, por estar ahí presente y mimetizado con los ojos abiertos. Gracias a sus pesquisas se percata de más cosas y en esa dirección nos continúa requiriendo, exponiéndonos situaciones, reclamándonos por la huida de la profesora amenazada o por la golpiza que un padre borracho le propinó a su mejor amigo:

—Julián: A qué vino.

—Manuel: Es que no puedo venir.

—Julián: No.

—Manuel: Le ayudo

—Julián: Coja a ver.

—Manuel: Le pegaron muy duro.

—Julián: A usted qué le importa.

—Manuel: ¿No le dolió?

—Julián: Deje de ser metido.

(Diálogo de **Los colores de la montaña**)

En suma, las miradas de los NNA en el cine colombiano canalizan denuncias, malestares, incertidumbres, abusos que nosotros los adultos amparamos y permitimos; tal y como interrogantes que se vuelven incisivos y que en algunas películas como en **La pasión de Gabriel** (Restrepo, 2009) o en **El vuelco del cangrejo** (Ruiz Navia, 2010) no paran de emitirse. Ninguno de estos filmes atañen en específico a estudiar la infancia, pero en su interior sobrevuelan algunos NNA que inquietan y miran con recriminación y tristeza a los adultos, como para enunciarle a los espectadores que están cansados de guardar silencio o que están en desacuerdo con el poder que concentran. Un ejemplo de esta

mirada silenciosa y suficientemente desaprobadora de los mayores la encarna Alcides, el acólito del sacerdote Gabriel, quien pasa por un mal momento ante la encrucijada de obedecer a su papá, que lo ha dado como cuota a la guerrilla, o huirle al reclutamiento con la ayuda del clérigo que termina siendo asesinado por las balas de algún actor armado legal o ilegal como reprimenda por sus posiciones de paz. Alcides, una vez encuentra al párroco muerto, en los minutos finales del filme, se apodera de la cámara que lo sigue deambulando en silencio con una expresión rabiosa, desazonada, crítica y decepcionada de las decisiones tomadas en su nombre, para caminar luego hacia lo que parece ser la victoria de la guerra y el fracaso de un *nosotros* o de la sociedad colombiana para impedirlo.

Atengámonos ahora a otro hecho particular: en las imágenes cinematográficas, como se ha dicho, podemos ver a los NNA en sus locuacidades, resistencias y opresiones; similarmente los NNA tienen la revancha de mirar a los adultos, de reclamarles y de exigirles cambios en la división social del poder que los acorrala en la noción de menores; y en un plus definitivo: ellos pueden encontrarse o toparse con su propia mirada. Con arreglo al ya citado Didi-Huberman (1997), los NNA, ante los objetos, observan cómo son mirados y heridos por aquello que



🌿 Fotograma de **La pasión de Gabriel** (Restrepo, 2009). Archivo: Becma.

ven, en especial cuando lo que media esa ojeada es un reencuentro con lo perdido (pp. 49-50). En el cine, la idea del retorno de la mirada y de sus efectos recriminatorios también tiene vida y les genera a los NNA intervenciones, debates y rupturas. Las protagonistas de **La vendedora de rosas** son un caso interesante para pensar este fenómeno. Ellas —por lo que Gaviria denominó la falta de una subjetividad lenta⁵, es decir, del regalo de la vida de tener un tiempo para meditar y reflexionarse— sufrieron de un choque al verse reflejadas en la gran pantalla o en un campo de visión constituido para enfrentar el vértigo cotidiano que impide pensarse y autoreconocerse⁶:

Después de terminar **La vendedora de rosas**, los niños de la calle que trabajaron durante año y medio con nosotros se sumergieron de nuevo en su vida cotidiana, pero sin poder olvidar que fuimos un grupo de personas diversas que trataron de tener un objetivo común. Luego, cuando vieron la película editada, algunas de las niñas se asustaron y se avergonzaron, porque de golpe se dieron cuenta de lo que en verdad estaban haciendo. La autoconciencia es lo que menos posee un niño de la calle. Van tropezando por ahí, excitados, exaltados, hiperactivos, sin tener tiempo para reflexionar y crear ese personaje frágil que se llama «sí mismo» (Calderón, 2009, p. 15).

Basta terminar este punto tentativo apuntando que en la mirada que despliegan los NNA hay espacio para una petición o para una crítica central que nos tiene como destinatarios: los NNA nos requieren respetar su otredad, reconocerles sus diferencias y facultades, y, yendo más allá, reflexionar sobre cómo nos dividimos frente a ellos, o cómo nos configuramos y encerramos en esta mutación sociocultural llamada adultez. Gaviria y Lolli así lo proponen; añadiéndole a esto un llamado de atención al ejercicio cinematográfico que consiste en aprender de la admiración total por las cosas que arrastra la infancia para superar una mirada sometida, esquemática y con pretensiones de objetividad:

Los niños en las películas nos increpan a nosotros como estamos viviendo, porque ellos están viviendo con mayor naturalidad, si esa palabra puede significar algo, sin tanta corrupción, los niños son menos corruptos, pue-

5 «Yo siempre he pensado que uno de los derechos del niño es el derecho a tener el reposo de una subjetividad. Porque ellos no la tienen. Ellos tienen una hiperactividad [...] Son vidas que casi ni dejan formularse un deseo de lo que quieren ser, sino que son llevadas» (Calderón, 2009, p. 31).

6 «En este sentido, el cine como dispositivo no solo deja ver, sino que también trabaja con la velocidad, o mejor, como está provisto de velocidad es susceptible de entrar en forcejeo con otras velocidades. No es exagerado ver en el cine un modo de afirmación y resistencia frente a aquellos movimientos ultrarrápidos que solo parecen ser registrables por los lenguajes algorítmicos» (Martínez Boom y Orozco, 2012. pp. 54-55).

den ser más duros, pueden ser crueles, y yo los retrato como tales, pero por más cueles que sean, no son corruptos, son todavía otra cosa [...] El mundo de los adultos es un mundo en el que uno está menos en trance, los niños, lo primero que uno siente cuando uno ve a un bebé de dos meses o de un año jugando con algo, uno siente que está como en un delirio o en un trance, que está llevado de una locura, pero que se ve increíble y yo me acuerdo cuando uno es niño y está jugando Lego y crea unos castillos y esos castillos son reales y se vuelven importantísimos; el mundo de los adultos es como decir «eso no», «eso es mentira». El mundo de los adultos es como el momento en que la verdad no es subjetiva sino objetiva (que es falso evidentemente), pero que pretende que eso es así y que a partir de esa pretensión todo el mundo se tiene que adaptar a la verdad objetiva (Lolli, comunicación personal, 26 de octubre, 2016).

Para mí la infancia es un momento de encuentro, muy cinematográfico en el sentido de que la mirada del niño es novedosa a todas las cosas, y en ese sentido yo conservo ese recuerdo intacto de todo lo que yo tenía, de todo lo que yo miraba, o sea, nosotros vivíamos en una casa en un barrio que se llama la Floresta, en una casa grande, y yo me acuerdo perfectamente de esa mirada del niño, de esas cosas del niño, todo con ese misterio de lo recién creado, de lo recién aparecido, que era pues la calle, un jardincito de afuera, la casa misma, en la que me acuerdo muy bien de todas las baldosas y que había una pecera con peces, de que había pájaros, que teníamos un perro que se llamaba Lord, mi admiración absoluta por mis hermanos, o sea, la infancia es ese lugar de la admiración total por las cosas, de aquello que encuentra uno por primera vez y por lo tanto la magia las cosas, como esa gracia que tienen las cosas, que todavía no ha sido contaminada, sino que ha salido de la nada, y ese mundo uno lo admira, lo mira con una inocencia tremenda, pero al mismo tiempo dándole un valor a cada cosa. Para mí todo eso es como también el mundo del cine en el sentido que esa relación con los objetos uno vuelve a tenerla, en los primeros planos que uno hace, ese vínculo que la cámara establece entre el niño y sus cosas, es una huella de ese contacto que uno de niño tenía con las cosas, de esa valoración absoluta por el sentido de las cosas, que es como un sentido muy reciente de la vida, un primer paso en la valoración del mundo, decir: esto es valioso de por sí, porque es mágico (Gaviria, comunicación personal, 24 de mayo, 2017).

Los paradigmas proteccionistas de la mirada cinematográfica de los NNA en Colombia

En el acápite anterior sugeríamos que el cine posee la gran virtud de educar, favorecer y ampliar la mirada. Sin embargo, según lo que dicta la historia colombiana, esta posibilidad rehuyó la simetría social, etaria y poblacional. Las élites supervisoras del cinematógrafo, por lo general, tendieron a tutelar la visión de los sectores carenciados tanto por el temor de una subversión inspirada en las imágenes como por considerarles débiles de intelecto o frágiles ante los mensajes de los filmes⁷. De igual modo, los pobladores de los municipios apartados de las capitales y los residentes de las provincias sufrieron de restricciones visuales, pues la reglamentación de mediados del siglo xx (Decreto 0043) prohibía la «exhibición de películas para mayores de 21 años en las ciudades de menos de 100.000 habitantes» (Rico Agudelo, 2012, p.215).

Vale señalar que en lo que refiere a los NNA la negación de la mirada fue mucho más profunda y permanente. ¿Por qué? ¿Quién ganaba con esta privación? ¿A razón de qué ideas y soportes intelectuales se pensaba necesario evitar el contacto del cinematógrafo con los NNA? En esencia, las respuestas anidan en la configuración de lo que designamos genéricamente como infancia. Esta categoría, en el Occidente más clásico, se funda en una dicotomía o en un binomio antinómico que presenta a los sujetos que la conforman como opuestos. Los NNA aparecen desde el pensamiento romano como antípodas de los adultos — no de todos, pues muchos de ellos en esa condición también podían ser minorizados por ser mujeres, esclavos, etc —, como incapaces, carentes de personalidad jurídica, y atentos a las determinaciones de alguien que los preside y direcciona, en un principio, por el denominado paterfamilias:

El poder del paterfamilias no tenía límites en el Derecho romano. Sólo él era *sui iuris*. El resto de la familia dependía de él. Era padre, señor, sacerdote, juez y educador de toda la familia, en el sentido amplio del término. La patria potestad era el poder del padre sobre los hijos habidos en legítimo matrimonio y el poder sobre la mujer que entraba a formar parte de la familia. Este poder marital sobre la mujer y los hijos era la *manus*, es decir, la mano protectora y dominante de la que dependía toda la familia [...]

7 En el cine colombiano un ejemplo de esta visión del cine como promotor de insubordinaciones lo brinda la película **El día de las mercedes** (Kuzmanich, 1985), en la cual un alcalde militar decide prohibir en un pueblo desconocido el cine «por subversivo».

Al paterfamilias, por tanto, le estaban sometidos jurídicamente, no sólo la esposa legítima, sino los hijos y su yernos y nueras, los esclavos y sus familias. La patria potestad comprendía facultades como el derecho de vida y muerte (*ius vitae et necis*) de los propios hijos, a los que podía vender como esclavos en territorio extranjero (*ius vendendi*) [...] El paterfamilias también podía responsabilizar a sus hijos de sus propios actos delictivos (*ius noxae dandi*), cuando como padre no quería asumir las consecuencias de los mismos (Buenaventura, 1998, p.44).

Los NNA, inclusive los espectadores del cine, se inscriben en una muy antigua tradición que privilegia los designios de los adultos, de quienes socialmente se entienden como titulares de «experiencia», «madurez», «juicio propio», «independencia», «responsabilidad» y «autonomía» (Bustelo, 2012, p. 289). Por ello, en la escuela y la familia, y en todas las instituciones culturales que recorren los NNA, lo preponderante ha sido la voz y la decisión de su contraparte, del adulto que al tomar la vocería y organizar qué debía o qué no conocer, vivir, estudiar o ver un NNA, se garantiza para sí y para los suyos una relación de poder totalmente beneficiosa, descargada de la opinión y de las demandas del subordinado⁸.

Otra entrada importante para comprender los impedimentos interpuestos al contacto de los NNA con las imágenes en movimiento obliga a tomar en cuenta las consideraciones primerizas que se le otorgaron a las nuevas generaciones o a las características del estado diferenciado llamado *infancia* que invocaron las sociedades antiguas. El poeta romano Juvenal en el siglo I ya había escrito que la figura infantil era merecedora de *maxima debetur puero reverentia*, o sea, del máximo respeto a causa de su «inocencia inmadura» (Buenaventura, 1998, p.42). Rousseau, en el siglo XVIII, hizo lo propio al propagar el sentido común más localizado como incumplido en los adultos, que los NNA deben ser protegidos de lo público, auxiliados, acompañados, guiados, etc:

Si el hombre es un ser fuerte, el niño es débil, no es porque tenga el primero más fuerza que el segundo, sino porque el adulto puede naturalmente bastarse a sí mismo, y el niño no. De tal modo que el hombre debe poseer

8 Recuérdese que históricamente la palabra *niño* en varias lenguas se asocia a la esclavitud: «Palabras que significan 'niño', 'muchacho' y 'muchacha' por ejemplo, son utilizadas regularmente para significar 'esclavo' o 'siervo' en griego, latín, árabe, sirio y en muchas lenguas medievales. ¿Es esta una sutileza filológica y social? [...] Surge la tentación de deducir de este vínculo lingüístico, que los niños ocuparon la posición de esclavos, pero es más probable que la conexión verbal sea ligada al hecho que los propios roles sociales (esclavo, siervo, siervo de gleba, etc.) eran equivalentes al rol social de los 'niños', en cuanto a poder y condición jurídica, cualquiera fuera la edad de la persona» (García Méndez, 2004, p. 143).

más voluntades y el niño más voluntariedades, entendiéndose por voluntariedad los deseos que no son verdaderas necesidades y que sólo pueden satisfacerse mediante el auxilio ajeno (Rousseau, 2000, p. 79).

Finalizando el siglo XIX, en los Estados Unidos, el concepto de protección se fue perfeccionando y asociando al encierro o a la imposición de lo privado. Una corriente de voces y militancias de las damas de bien (esposas de banqueros, empresarios, etc.) de algunas ciudades como Chicago, en la última treintena decimonónica, impulsaron una reforma de acento sociopenal que exigía que a los menores de edad se les dejara de sancionar con las mismas leyes que a los adultos y que se les habilitara espacios exclusivos en lo penitenciario (Platt, 1982). Reclamaciones que dieron sus frutos y se ampliaron de una manera desproporcionada. De ellas vendría a surgir lo que se conoció en América Latina como la legislación minorista, o los Códigos del Menor, que avalaron que a los NNA, en particular los populares, trabajadores, sin escolarización o los que transitaban con recurrencia la calle, se les institucionalizara o encerrara con infractores de la ley penal en aras de una supuesta y benévola protección:

En este cuerpo legal se plantea una noción de protección heredera del descubrimiento de la infancia en el siglo XVIII, esto es, del control y vigilancia sobre todos los NNA en la escuela o en la familia; instituciones misionadas desde el declive del antiguo régimen a la socialización. Téngase en cuenta que ahora la nueva corriente no solamente interna o institucionaliza a menores de edad infractores en sitios especiales para NNA, petición expresa del Movimiento de Reformadores en el derruido imperio del retribucionismo, sino que la amplía a la población infanto-adolescente que carece de la satisfacción de sus necesidades básicas, y que según los conocimientos sobre los NNA hegemónicos en la época, claramente representados en la pediatría, la psicología y la pedagogía clásica, auguraban un futuro para ellos de por sí clausurado (Bácares, 2012, p.81).

Comenzando el siglo XX, casi en un empate con el primer desarrollo del cine, la estimación de que los NNA resultaban vulnerables, esto es, de que eran portadores de una herida como lo indica su etimología latina *vulnus* (Del Río, 2007, p. 347), se popularizó aún más. Los inaugurales instrumentos de derechos específicos para este grupo poblacional instauraron y reclamaron protección para los NNA respecto del trabajo, las guerras y la violencia doméstica —por ejemplo, en 1830 el Parlamento Británico promulgó leyes prohibiendo que los menores de diez años trabajaran en minas subterráneas; o en 1871, en la primera tenta-

tiva de un derecho a un trato no cruel, un Tribunal de Nueva York condenó a un padrastro que violentaba a su hijastra Mary Ellen, aplicando la Ley contra la crueldad contra los animales (Casas, 2006)—. En lo subsiguiente lo ideal y deseable consistiría en que los NNA tuvieran un acompañamiento educativo, alimentario y salubre de cara a que se les delimitó unívocamente a la indefensión y a la debilidad. Así lo evidencia el aviso o recordatorio que abre la Declaración de los Derechos del Niño de 1959: «El niño, por su falta de madurez física y mental, necesita protección y cuidados especiales, incluso la debida protección legal, tanto antes como después del nacimiento».

De este modo, lo que partió de una cierta cantidad de proposiciones de filósofos, pedagogos y en lo corrido del siglo xx de exponentes de la psicología que asegurarían que la niñez se compendia en una etapa en la que ciertos ciclos físicos y psíquicos no habían alcanzado su cenit (Cordero, 2015), daría el salto a una legalización de sus preceptos o, en otros términos, pasaría a ser un mandato, una responsabilidad estatal y ciudadana. Proteger, resguardar, tutelar o cuidar a los NNA alcanzaría el carácter de una obligación colectiva; eso sí, por lo ambiguo de la letra jurídica, con un margen muy amplio de discrecionalidad para el adulto, abriéndole paso a que impusiera su parecer o lo que considerara mejor o saludable para la infancia, hasta en los ámbitos de lo cinematográfico.

Por supuesto, tanta gentileza o benevolencia hacia los NNA carecería de una preocupación honesta por su bienestar. Diversos móviles como la perpetuación de las relaciones heteronómicas, el temor al desorden público provocado por las altas tasas de NNA pobres y abandonados que invadían las ciudades (Bácares, 2012; Zapiola, 2009), o la preparación y formación para un futuro económico y militar mediante la escuela (Winterberg y Winterberg, 2015), determinaron la asunción del sentimiento proteccionista hacia los NNA. En un laconismo, proteger a la infancia implicaba protegerse como sociedad, a la par que guiar su mirada significaba apostar por un sujeto aislado de lo que los adultos pudieran reflexionar como nocivo, perjudicial o trasgresor de sus enseñanzas y mandatos.

Precisamente, el cine, al irrumpir en el medio social colombiano como una novedad, prendió las alarmas de las cofradías más cuidadosas y celosas de los cambios en la vida pública. Las películas impulsaron nuevas sociabilidades, roles, subjetividades, hábitos de consumo y de pasar el tiempo, y mayormente una acumulación de imágenes, reales o ficticias, que le permitían al espectador

infanto-adolescente acercarse a un perfil desconocido, a una careta semioculta de la vida, o a fenómenos indeseados para sus edades (Álvarez Gallego, 2003). Quizás la rivalidad que el cine le venía a plantear a los adultos, en lo que atañe a la dosificación de los secretos sociales, al enfrentar con sus contenidos la infantilización de los NNA y sus encierros en burbujas lejanas de los acontecimientos hondos y cotidianos, fue un elemento más que decisivo para que la vigilancia y reglamentación de la mirada tuviera lugar como ya lo había hecho pretéritamente en el universo literario (Montes, 2001).

Los adultos a lo largo del siglo xx pudieron sentir que la forma tradicional de concebir a los NNA —en clave asexual, obediente, apolítica y ahistórica— corría el riesgo de fracturarse con el bocado gigante de realidad que traía el cine. En sus proyecciones, el sexo, el crimen, la corrupción, la traición, el hambre, la violencia, la infelicidad y la muerte podían ser vistos sin las mediaciones históricas de la familia y la escuela —órganos comisionados, desde sus orígenes, a resguardar lo complejo, lo difícil, lo ambiguo, y de informarlo a cuentagotas para afianzar una frontera generacional, un control del saber y una jerarquía de la información— (Palomino, 2011). De allí el peligro percibido, la información cinematográfica amenazaba con romper la paulatina y minuciosa entrega de lo reservado a los NNA o el esfuerzo por diseñarla como inocente:

La gran diferencia entre adultos y niños siempre se había basado en el conocimiento. El adulto tenía unos conocimientos de la vida, de la violencia, las tragedias y los misterios que caracterizan el mundo adulto. El niño no tenía estos conocimientos porque el adulto no lo consideraba adecuado [...] La televisión, la radio y el cine no guardan secretos. Si no hay secretos, no hay inocencia y si no hay inocencia, la idea de la niñez deja de tener sentido (Neil Postman entrevistado por Martí, 1994).

En Colombia, varias disciplinas sociales y discursos de otros órdenes aportaron al decurso prohibicionista de la mirada cinematográfica de los NNA. Lo dicho por educadores y pedagogos fue significativo en la construcción de esta empresa. Curiosamente, lo magistral y lo iconográfico, en lo previo, no se caracterizaron por una rivalidad muy férrea; en varias tradiciones pedagógicas la imagen fue rescatada como un insumo para el aprendizaje. Juan Amos Comenio, en el siglo xvii, alabó su fuerza de seducción para encaminar al estudiante

al saber⁹. John Dewey, por su parte, sugirió que la «imagen es el gran instrumento de enseñanza» (Dewey, 1967, p.63). En realidad, la pedagogía moderna tuvo una vocación visual para nada desdeñable¹⁰, al punto de que el cine (a los años de su creación) fue recibido por la escuela con los brazos abiertos debido a su capacidad de ilustrar los hechos y por el realismo físico y natural que emitió al nacer (Paladino, 2014).

Empero, un sinnúmero de razones y acusaciones expuestas por los actores educativos impulsaron su minimización. En América Latina se dijo del cine que era vulgar, superficial, un simple divertimento, «una suerte de degradación de la alta cultura» (Abramowski, 2010, p.46), un algo incompatible con lo educativo dado que su basamento chocaba con la larga tradición sobre la que se sustenta la producción y difusión del conocimiento en Occidente: la cultura letrada. El cine generaba desconfianza y sospecha por su constitución gráfica, por las dificultades para traducirlo al lenguaje escrito, o en castizo, por la «relación ambigua con la verbalización (no todo lo que transmite el cine ni lo que produce, pasa por las palabras)» (Dussel, en Serra, 2011, p.15); téngase en cuenta que la experiencia cinematográfica invita a recorrer los fenómenos de la mano de lo sensible, de las emociones y lo perceptivo, o sea, de modo contrario a lo estrictamente inteligible que ha marcado las búsquedas de la pedagogía occidental:

El pensamiento occidental del cual nos nutrimos —explica Meirieu (2005)— se ha construido sobre la desconfianza de la imagen. Para Platón y sus discípulos, la imagen es, por definición, engañosa y es necesario desprenderse de ella para acceder al concepto [...] Uno de los postulados centrales de la matriz platónica es la desconfianza generalizada ante el mundo sensible.

- 9 Comenio escribió el que se considera el primer texto escolar con imágenes, el *Orbis Sensualium Pictus*, en 1658. Este está dividido en veinte lecciones y en 150 capítulos. En su prefacio, Comenio escribió: «Como podéis ver, es un librito pequeño; pero, igualmente, un concepto corto de todo el mundo y de todo el lenguaje, lleno de figuras, de imágenes (Bildungen), de conceptos (Benamungen) y de descripciones de las cosas. Las imágenes son representaciones de todas las cosas visibles en todo el mundo (en las que se incluyen en cierta medida también las invisibles), a saber: según el mismo orden en que fueron descritas en la puerta a las lenguas [...] ese librito servirá, como lo espero, primero, para atraer el ánimo de modo que en la escuela no represente un martirio para ellos, sino un placer puro. Pues es sabido que los muchachos se divierten con las pinturas y deleitan la mirada con tales obras visuales [...] Según esto, este librito sirve para despertar la fijación por las cosas y agudizar siempre más y más la atención [...] Sólo así la escuela sería entonces un verdadero escenario del mundo visible y un juego previo a la escuela del entendimiento» (Runge Peña, Piñeres, Hincapié García, 2007, p. 78).
- 10 «La pedagogía moderna tomó muchas formas visuales: lecciones de objetos, armarios de exposición en las aulas, museos escolares, mapas, cuadros y retratos para colgar en las paredes escolares, estatuas, mobiliario y arquitectura escolar, libros de texto ilustrados, excursiones organizadas para ver y aprender, exposiciones escolares, incluso los códigos de vestimenta y los regímenes de apariencias en las escuelas» (Dussel, 2009, p. 185).

El mundo sensible (y allí se ubican las imágenes) es mera apariencia, y, en tanto tal, conduce al error y la falsedad. Son las ideas y los conceptos (el mundo inteligible), a los que se accede a través del intelecto y el entendimiento, los que nos permiten alcanzar la Verdad (Abramowski, 2010, p. 45).

La falta de intencionalidad formativa que se le endilgó al cine suponía pensarlo como una máquina de malas enseñanzas, como un distractor de la consagración y la dedicación a los libros¹¹, o fundamentalmente, a modo de un peligro moral que instruía en la ruptura de la autoridad y del orden, en la comisión del crimen y en la preferencia por el peligro. Sin lugar a dudas, los primeros exponentes de la pedagogía en Europa que meditaron esta cuestión asumieron que el NNA (adjuntamente a otros grupos poblacionales acusados de quebradizos) se encontraba a la merced de las influencias supuestamente negativas del cinematógrafo:

Todas las personas no son igualmente influenciadas por los espectáculos cinematográficos, en general los niños los son más que los adultos, las mujeres que los hombres, la gente de carácter sensible más que los intelectuales, los ignorantes más que las personas instruidas (Alexis Sluys, citado en Serra, 2011, p.189).

A nivel nacional, el eurocentrismo relatado recaló. Los periodistas y los columnistas de opinión agitaron desde sus tribunas un sinnúmero de aversiones ante el posible uso del cine para fines pedagógicos. Un artículo publicado en 1927 en el diario *El Tiempo* lo acusó de mancillar la inocencia y el «bien espiritual» de los NNA a causa de sus imágenes fáciles y pornográficas¹²; acto seguido le imputó el cargo de anular cognitivamente a los espectadores de menor edad:

El mecanismo o procedimiento del cine compromete en tal forma los centros psico-ópticos, que todas las impresiones recibidas son materia prima de famosa calidad para ese laboratorio permanente e infatigable de la imaginación. Las representaciones kinetoscópicas comienzan por irritar el centro respectivo a causa del continuo y agitado movimiento de las células y de las fibras nerviosas. Este trabajo intenso se traduce en imágenes y en combinaciones de tipo visual que ahuyentan la formación de las ideas y la

¹¹ En 1925, el pedagogo argentino Víctor Mercante formuló en una conferencia sobre el contacto del cine con los NNA: «¿Quién abre un libro de Historia, de Química o de Física, a no ser un adulto, después de una visión de Los piratas del mar o Lidia Gilmore de la Paramount?» (Dussel, 2009, p. 182).

¹² El artículo en cuestión es «El cine en la pedagogía» de Mario Aguilera (*El Tiempo*, 23-2-1927, citado en Galindo Cardona, 2014, p. 69).

función del raciocinio. La inteligencia cede su campo a la fantasía por incapacidad de sujetar físicamente esa máquina sin freno que vuela hacia un abismo insondable. Al frente de esa pantalla se adormecen los más bellos atributos del espíritu para exaltar los movimientos de las pasiones eminentemente orgánicas. El niño intuitivo, el analizador, el deductivo y el inductivo suspenden su actividad psíquica predominante, para dejarse llevar por la imagen óptica que se mueve, acciona, y se traslada de un lugar a otro, sin dar tiempo al análisis o a la síntesis interpretativa de cada momento o posición (Aguilera, citado en Galindo Cardona, 2014, p.70).

El discurso jurídico de igual forma aportó lo suyo a la configuración restrictiva de la mirada cinéfila de los NNA. Sucede que la aparición del cine en Bogotá coincidió con unas sobredimensionadas alarmas sociales relativas al hurto protagonizado por los NNA y con un paradigma sociopenal de corte tutelarista obsesionado con encontrar las «causas» de la delincuencia infanto-adolescente para así atajarlas y sancionarlas antes de la consumación de la infracción. Los Códigos del Menor latinoamericanos se preocuparon por aislar de lo público (esto es, institucionalizar junto a infractores penales) a los NNA considerados como anormales e indeseados a través de la fórmula legal de intervenir a quien se encontrara en situación de «peligro material o moral» (Bácares, 2012, p.85). En efecto, el cine se catalogó jurídicamente en el pasado como una calamidad y ello se expresó a toda luz en el artículo 26 de la Ley 98 de 1920 que elevó a una contravención la presencia solitaria de los menores de 16 años en las salas de cine, puesto que se temía que vieran más allá de lo permitido y que imitaran las fechorías, robos y delitos proyectados en la gran pantalla:

La prensa y el cine corrompen las costumbres. Según don Marcelino Uribe Arango, a ellos se debe la cuadrilla infantil de veinticuatro niños rateros, en su mayor parte limpiabotas, que apareció en Bogotá en 1912, con sus jefes y reglamentos, y sus métodos aprendidos en el cine, dirigida por Arboloco, Aeroplano y Pandereta (Melo, 1989, p.216).

La etiología de la delincuencia organizada por los funcionarios judiciales de las décadas vigentes de la corriente tutelar sugería que las comisiones delictuales de los NNA obedecían a muchísimos factores familiares, extrafamiliares, económicos y personales: el divorcio, el concubinato, las condiciones de la vivienda, el alcoholismo de los padres, la literatura malsana, el juego, el trabajo, la pobreza y la asistencia asidua al cine, según las percepciones de los jueces, consolidaban al facineroso del futuro (Sosenski, 2006, p.54). Bastaba que un NNA pasara por

un Tribunal de Menores, como lo hicieran Pedro y el Jaibo en **Los Olvidados** (Buñuel, 1959) o Giuseppe y Pasquale en **El limpiabotas**, para que en el interrogatorio posterior se le preguntara por el tipo de diversiones o espectáculos a los que acudía, so pretexto de hallar una frecuencia robusta que confirmara la intuición de que el cine era un semillero de corrupción (Banco de la República, 2012, p. 137).

🌹 Fotograma de **Los olvidados** (Buñuel, 1959). En línea.





🌿 Fotograma de **Los olvidados** (Buñuel, 1959). En línea.

En este sentido, la información recolectada por el señor Jesús Antonio León Rey, titular del Juzgado Segundo de Bogotá en 1937, es tremendamente dicente en lo que atañe a un accionar que buscó criminalizar la pobreza y, por arrastre, al cine, al prejuzgarlo como un disociador y promotor de desavenencias morales o actuaciones contrarias a la ley¹³. Basado en las confesiones de los menores

13 En los sesenta, la directora de la Sección de Asistencia Social, en el Departamento de Menores del Ministerio de Justicia, seguía todavía esta misma línea, para ella: «El cine es uno de los medios principales de difusión y es notable el influjo que tiene en nuestras mentalidades jóvenes, que con sentido de imitación tratan de realizar [lo] que ven en el cine, a través de imágenes que se graban y causan enorme impresión. Las pandillas juveniles y su organización son la más clara muestra de la influencia del cine en el aspecto negativo, pues en su generalidad no son sino una imitación bastante avanzada de las que ellos contemplan con todos sus detalles en películas extranjeras. Alexandre Arnoux, ha enseñado con acierto que el cine “es un lenguaje de imágenes

de edad que desfilaron por su despacho, concluyó que la visita al cine determinaba la conducta delictiva de los NNA:

Las estadísticas llevadas en el juzgado de menores de Bogotá del año 1937, dan cuenta [de] que en los tres primeros meses del año comparecieron 664 varones de los cuales 502 eran fervorosos concurrentes a cine, es decir que el 75.6 % de los menores delincuentes tenían como una de las causas de su desarreglada conducta el vicio del cine (Holguin, 2012, p.101).

Las disertaciones médicas y psicológicas orientaron una tercera rama de rechazo a la mirada cinematográfica de los NNA. En un comienzo por el temor a los riesgos infecciosos y de salubridad que ofrecían los salones del cine. En estos recintos resultaba común la pésima o nula circulación del aire, el consumo del cigarrillo, lo fétido y viciado, las pulgas, los sanitarios defectuosos o ausentes y el recelo al contagio de la tuberculosis. Para los higienistas los cines representaban un receptáculo de enfermedades, un foco de incubación de virus. En México, por ejemplo, la situación antiséptica alcanzó tal grado que el presidente Plutarco Elías Calles emitió, en 1928, un decreto que establecía que mientras los cines no tuvieran habilitada la respiración del aire puro e instalaciones favorables para la salud infantil quedaba vedada la «entrada y estancia de niños menores de dos años» (Sosenski, 2006, p.45).

Al entendimiento médico y a los estudiosos de la salud mental el cine les parecía perturbador y altamente dañino para el sistema nervioso de los NNA. La escasa comprensión de la vivencia sinestésica que brindan las películas los llevó a generalizar o asumir como consecuencias troncales de su consumo¹⁴: la neurosis, la pérdida del control de los esfínteres, el tartamudeo, los trastornos de sueño, las pesadillas, la adicción a la imagen y las exaltaciones frenéticas e imaginativas. Así, un neurólogo de Nueva York, el doctor Frederick Peterson, advirtió

con vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática". Pero a través del poderoso vehículo de la imagen el cine es un lenguaje universal. El arte cinematográfico es el medio más poderoso de expresión que haya podido encontrarse, más poderoso aun que la imprenta, porque para leer es preciso aprender y para mirar y ver no es necesario aprender nada. De allí deriva la enorme difusibilidad del cine. El cine como la calle y como otros factores perceptivos de causalidad preponderante en la etiología de la delincuencia de los menores, no requiere esfuerzo alguno de la inteligencia y por el contrario, se muestra fácil para la captación de sus imágenes» (Del Hierro Santacruz, 1962, p.111).

14 El psicoanalista Carlos Kuri sostiene que «cuando [el director] logra hacer arte con la cámara inventa una sinestesia con su firma; en el tratamiento de la luz de distancias y primeros planos, en la función del rostro, con el uso del sonido y de la música de tiempos y cortes, recorre e invade nuestro cuerpo con su nombre —es decir, con su estilo—, a través del estímulo aplicado al ojo, provoca una sensación que se irradia a partir de lo visual y engendra una especie de cuerpo de escena [...] En la experiencia de ir al cine, el otro nos habita». (Citado en Serra, 2014, p. 153).

que películas como **Phantom of the Opera**, **The Dawn Patrol**, o **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** «podían producir un efecto muy similar a la neurosis de guerra» (Black, 2012, p. 168). En España, por su parte, la Sociedad Pediátrica informó, en 1924, que producto de la visión fílmica una niña de 12 años había intentado suicidarse con ácido clorhídrico y que otra de 13 años pretendió envenenar a sus padres inducida por el cinematógrafo (Serra, 2011, p.187). En México, al cine se le responsabilizó hasta de la meningitis, de la anorexia y de tics convulsivos en los rostros de los NNA (Sosenski, 2006, p.48). Y en los Estados Unidos, una investigación interdisciplinar de la Universidad Estatal de Ohio, que instaló en los muelles de las camas unos aparatos que medían las vueltas que daban los NNA en un día normal y después de ir al cine, postuló:

que un 26 % de niños y un 14 % de niñas se mostraban más nerviosos tras ir al cine, y concluyeron que «para los niños muy sensibles, débiles o inestables la mejor medida higiénica sería recomendar una asistencia muy espaciada» a películas cuidadosamente seleccionadas (Black, 2012, p.168)¹⁵.

En otra perspectiva clínica, al cine se le levantó cargos por aturdir el estado físico de los NNA. El hecho de que fuera un objeto de contemplación supuso imaginarlo a la vez con temor como un dispositivo generador de la invidencia. La exigencia de atender con fijación la sucesión de imágenes o el requerimiento ocular que instaban las historias narradas permitió que expertos de la visión estimaran que la proyección de las películas podría provocar estrabismos e irritaciones al ojo:

Una estadística del año 1930 afirma que un 28.9 % de 25.000 niños examinados habrían sufrido trastornos visuales por el cine. Le Moal, médico de la Clínica psiquiátrica de niño, de París, cita esas cifras, pero dice que él mismo no ha encontrado más de un 4 % de perjudicados por el film entre los parisienses. Lo atribuye al progreso de la técnica (menor vibración, mejores lámparas de protección). Con todo, opina que indudablemente existe un peligro para niños hasta los 10 años si durante mucho tiempo y muy a menudo ven películas a corta distancia (Sicker, 1960, p. 60).

¹⁵ Complementariamente a esta observación del trastorno del sueño, la misma investigación le midió el pulso a los NNA mientras veían películas como *The Mysterious Dr. Fu Manchu*, y subrayaron el peligro que encarnaba el cine, al desencadenar nerviosismos, pues un «pulso normal de 75-80 latidos se aceleraba hasta 180 cuando veían una película». (Black, 2012, p. 168).

Para los investigadores de estas disciplinas, lo verdaderamente preocupante pasaba por conocer si el cine tenía la capacidad de repercutir (y por cuánto tiempo) en la profundidad psíquica de los NNA. Por ejemplo, los miembros del programa Payne Fund Studies en los Estados Unidos sugirieron, tras la realización de un estudio con niños blancos de pequeñas ciudades del centro oeste americano que contemplaron trece películas, que el cine era un dinamizador de actitudes, opiniones, visiones, puntos de vista y que los efectos detectados podían persistir a lo largo de 19 meses¹⁶. Esta tesis propuso en 1933 que una «única exposición a un filme que ejerza un potente efecto puede tener un impacto bien definido sobre la visión que un joven tenga del mundo» (Greenfield, 1999, p.74).

El psicólogo suizo Albert Sicker, por una línea un poco discrepante, en 1954 estableció que cada NNA difiere psíquicamente de un par y por ende las afectaciones o las impresiones de las imágenes y los mensajes cinematográficos dependen de sus particulares estructuraciones etarias, sexuales o de su carácter individual. Sin embargo, luego de realizar una investigación en la que ejecutó varios psicotest, antes y después de proyectar una versión de Hansel y Gretel a 396 NNA escolarizados entre los 8 y 14 años, anotó que una variedad de películas a las que llamó «malas» dañan a una niñez en un estado de gracia y alientan al desorden a la estacionada en la indisciplina y en lo díscolo:

Ciertas películas son peligrosas para ciertos individuos, porque pueden activar disposiciones psíquicas negativas ya existentes en ellos [...] Los niños bien educados pueden ser perjudicados y expuestos a peligro por la concurrencia frecuente y psíquicamente eficaz a malas películas [...] Las malas películas refuerzan las tendencias negativas en los niños mal educados. Las malas disposiciones, en estado latente, pueden ser estimuladas y activadas (1960, p.145).

Vale precisar que la psicología experimental tiene un largo trecho de rifirrafes y postulaciones encontradas en referencia al audiovisual. Para varios estudiosos, la exposición continuada al cine es dañina para los NNA dado que favorece una desensibilización ante la violencia real (García Galera, 2000, pp. 96-100).

¹⁶ El estudio en mención propuso lo siguiente: «Antes de ver *The Birth of a Nation* (“El nacimiento de una nación”), un 80 por ciento, aproximadamente, de los estudiantes presentaban puntuaciones de 8 o más en una escala de actitudes sobre los negros (siendo 11 la cifra correspondiente a la puntuación más alta de la escala). Tras dicha película, tan sólo un 45 por ciento tenían puntuaciones tan altas. Cinco meses más tarde las actitudes racistas de los estudiantes seguían siendo más negativas que antes de la proyección si bien su efecto había disminuido con el tiempo» (Greenfield, 1999. p. 74).

Es como si el cine habituara, adormeciera, inmunizara o redujera las respuestas emocionales frente a los sucesos violentos cotidianos. Otros, en cambio, aducen que la producción cinematográfica en la que no sobran los golpes y la sangre, la de menor edulcoración, es crucial para los pequeños espectadores porque los ayuda a realizar catarsis y desahogos de sus agresividades potenciales mediante la visualización de prácticas y acciones típicas de la aniquilación o la destrucción del semejante (pp. 90-96).

En el contexto colombiano, la psicología condenó al cine, principalmente, por asemejarlo a un máquina corruptiva y facilitadora de un tópico que ya habíamos abordado: el del crimen. En 1946, la directora de la sección de Psicotecnia de la Universidad Nacional estimó que el cine funcionaba decididamente como un agente inductor de las conductas antisociales (Rodrigo, 1946, p.313). Y en los sesenta, un psicólogo de la División de Menores del Ministerio de Justicia continuó con esa retórica acusadora y gravitante en rededor de que el cinematógrafo facilitaba la desadaptación social:

También la psicología debe promover un control de las relaciones extra-familiares de los pequeños, y nos basta ilustrar esto con un solo ejemplo, como es el control sobre el cine; basados en las correlaciones que se encuentran entre los tipos de las películas y desadaptaciones de que son objeto los menores hasta el punto de recurrir estos a los mismos medios asociales, destructivos y violentos, que protagonizan los héroes del cine. Apoyados en los mecanismos operantes en el cinematógrafo, hemos promovido un control cada vez más estricto en la clasificación de películas y su cumplimiento por parte de los teatros (Linares Ángel, 1962, p.118).

Finalmente, las lecturas religiosas acerca del invento del cine en el siglo xx le impusieron muchas restricciones a la mirada de los NNA. A la corporación católica, lo iconográfico a menudo le generó prevención, ergo, en el origen de su credo o en la síntesis de sus preceptos lo que primó fue el libro. Como se sabe, la civilización judeo-cristiana-occidental asoció la palabra bíblica con el sentido oculto de las cosas (Pérez Vejo, 2012, p.20). Las representaciones pictóricas servían como meras ilustraciones de lo esencial para los indoctos. Por esta razón, una vez salieron a la luz, las imágenes cinematográficas se pensaron en los estamentos católicos como un entrenamiento distractor que estimulaba únicamente los sentidos «sin permitir que la mente se esforzara y cumpliera su papel de discernir sobre la virtud y el vicio para salvaguardar la conciencia cristiana» (Álvarez Gallego, 2003, p.111).

Gran parte de este rechazo superó lo perceptivo. Los jerarcas del catolicismo se encargaron de institucionalizar lo objetado por medio de una cadena de Cartas Encíclicas que les ordenaban a los obispos del mundo tener cuidado con el cine, vigilarlo y recomendar a sus fieles su uso mesurado. En un documento de 18 páginas, publicado el 31 de diciembre de 1929, el Papa Pío XI inauguró esta posición al declarar al cinematógrafo como un peligro para la educación cristiana:

Sólo que, en nuestros tiempos, hay que tener una vigilancia tanto más general y cuidadosa, cuanto más han aumentado las ocasiones de naufragio moral y religioso que la juventud inexperta encuentra, particularmente en los libros impíos o licenciosos, muchos de ellos diabólicamente difundidos, a vil precio, en los espectáculos del cinematógrafo y ahora aun en las audiciones radiofónicas, que multiplican y facilitan, por decirlo así, toda clase de lecturas, como el cinematógrafo toda clase de espectáculos. Estos medios tan potentísimos de divulgación, que pueden servir, si van regidos por sanos principios, de gran utilidad para la instrucción y educación, se subordinan, desgraciadamente, muchas veces tan sólo al incentivo de las malas pasiones y a la codicia de sórdidas ganancias. San Agustín se lamentaba al ver la pasión que arrastraba aun a los cristianos de su tiempo a los espectáculos del circo, y cuenta con viveza dramática la perversión, felizmente pasajera, de su alumno y amigo Alipio. ¡Cuántos extravíos juveniles a causa de los espectáculos de hoy día, sin contar las malvadas lecturas, tienen que llorar ahora los padres y educadores! (Divini Illius Magistri, 1929).

En 1936, los alegatos contra el cine de parte de su jefatura continuaron. De manera similar a como lo hizo la psicología, Pío XI recurrió a la categoría de las «malas» películas para anunciar las influencias perversas y los desastres para la virtud que suponía verlas. El cinematógrafo terminó siendo reducido a un agente del pecado que atacaba a muy temprana edad:

Todos saben cuántos daños producen en las almas las películas malas. Como alabando las concupiscencias y los placeres ofrecen ocasión de pecado, inducen a los jóvenes al camino del mal, exponen la vida bajo una falsa luz, ofuscan los ideales, destruyen el puro amor, el respeto al matrimonio y el afecto para la familia. Pueden asimismo crear fácilmente prejuicios entre los individuos y disidencias entre las naciones, entre las clases sociales y entre las razas enteras. [El cine...] ejerce fascinación con atractivo particular [sobre los] jóvenes, sobre los adolescentes y sobre la infancia misma. En

la edad en que se está formando el sentido moral y se van desarrollando las nociones y los sentimientos de justicia y de rectitud, en que surgen los conceptos de los deberes y de las obligaciones, de los ideales de la vida, el cinematógrafo, con su propaganda directa, toma una posición de franca preponderancia. Y, por desgracia, en el estado presente de las cosas, con frecuencia se sirve de ella para el mal. Tan es así que al pensar en tanto estrago de las almas de los jóvenes y de los niños, en tantas inocencias como peligran en las salas cinematográficas, viene a la mente la terrible condenación de Nuestro Señor contra los corruptores de los pequeños: «El que escandalizare a uno de mis pequeños, más le valdría que le atasen del cuello una piedra de molino y le arrojasen al profundo del mar» (Matth. XVIII, 6-7)¹⁷.

Más adelante, en la administración de Pío XII, la reserva del Vaticano de cara al cine se mantuvo. En 1955 el Papa simplificó el ataque a las películas a través de una dicotomía dirigida para aquellos que fungían de cristianos y simultáneamente asistían al cine: para él, los filmes eran morales (edificantes, correctos) o inmorales (funestos para los valores de la sociedad). A los fieles, de acuerdo a su reflexión les correspondía contemplar los que integraban la primera opción (Simanca, 2005, p.85). Claramente, en la segunda primaba lo que se querellaba de excesivo y desbordado a las tradiciones y mandatos de la Iglesia y de los ámbitos sociales conservadores.

Siendo claros, el cine era un elemento más de una modernización que incluía al telégrafo, al trabajo femenino, a la escuela obligatoria, etc., o sea, a unas apariciones técnicas y políticas que al irrumpir en el escenario social propusieron nuevas sociabilidades y unas renegociaciones silenciosas de las relaciones de poder. El cine encarnaba en este entendimiento un rival directo para la Iglesia — que en Colombia dominó a sus anchas, hasta bien entrado el siglo XX, el sistema educativo y lo que se enseñaba, la sexualidad, el cuerpo, el erotismo y las relaciones de pareja—. De tal forma, en cada proyección presenciada por los NNA lo que estaba en juego para los tradicionalistas era la continuidad de sus preceptos reguladores o la apertura hacia una secularización ayudada por el cine con sus imágenes:

En un país demográficamente rejuvenecido, los cohortes de niños y adolescentes parecieron más dúctiles a los lenguajes y símbolos de la radionovela, la telenovela, el cine, el deporte y la música. Allí se fraguaron nuevos significados culturales, creencias y modos de expresar los afectos, que

¹⁷ Ver *Encíclica Vigilanti Cura* «El cine, sus grandezas y sus miserias» (S.S. Pío XI, 1936).

rompieron con las estrechez y rigidez del catolicismo entonces preva-
lente, como se vio, por ejemplo, en el campo de la sexualidad y de la formación
de la vida de pareja (Palacios, 2003, p. 318).

Basta saber que en América Latina muchas intervenciones denigraron al cine
porque quebraba a la infancia de los sueños, los juegos y la candidez, o a los
futuros adultos de la castidad, al ilustrar y darle movimiento a los besos, las cari-
cias y los encuentros entre los amantes. En México, para puntualizar lo dicho,
se tienen noticias de que la gente aprendió a estrechar los labios ajenos a través
de las cintas italianas y que las discusiones para suprimir los apasionados besu-
queos de las pantallas no se hicieron esperar (Sosenski, 2006, p.50). Entretanto,
para el catolicismo colombiano el cine era indecente y licencioso. En Medellín,
el Monseñor Jaime Serna Gómez, bajo el seudónimo del Doctor Humberto
Bronx, lo fustigó durante tres décadas desde una columna en *El Colombiano*
y muchos otros sacerdotes le dedicaron sendas críticas escritas en medios de
comunicación o en sus propios proyectos comunicativos parroquiales. Para la
muestra un botón: en Antioquia, una publicación de origen clerical llamada *La
hojita para los niños*, que data de 1927 y que funcionó hasta 1932 —fundada y
dirigida por el presbítero Miguel Giraldo, y cuya circulación se hacía entre los
NNA que asistían al catecismo dominical—, expresaba en sus páginas que el cine
era malo, agobiante y desmoralizador (Arango de Tobón, 2006). En fin, la curia
tanto desde el púlpito como desde la prensa elevó su voz de protesta por los
presumidos trasfondos ocultos, maléficos y «pornográficos» que le adjudicaron
al cinematógrafo:

Profanando el misterio de la intimidad, quitado el velo a la sexualidad y
la censura o control que ejerce esta sobre toda la personalidad, como lo
hace el cine pornográfico, se desencadena un proceso de supresión de la
conciencia moral y del superego psicológico. Este proceso interior se tra-
duce, en el ámbito familiar y social, en el desconocimiento de la ley y de la
autoridad, anomia (carencia de ley) que caracteriza a nuestra juventud y tal
vez tendríamos que decir a toda nuestra sociedad actual.

¿No encontraría su origen, en esta explicación, muchos de los actos de
rebelión y desobediencia de los hijos para con los padres, muchas de las
infidelidades, separaciones y aun divorcios entre los esposos, muchos de
otros crímenes sexuales, de nuestras grandes ciudades, saturadas de cine
pornográfico? (Padre Alfonso Llano Escobar, citado en Álvarez Gallego,
2003, p.123).

Censura y moralización de la mirada de los NNA colombianos

El repudio al encuentro de los NNA con el cinematógrafo saltó del terreno discursivo a lo concreto casi de inmediato a la aparición de las primeras proclamas que satanizaron esta concatenación. La palabra es acción y, sin necesidad de explotar ninguna hipérbole, se puede decir que la historia de la mirada de los NNA en el mundo y en Colombia ha sido inseparable de los organismos, leyes y actores que lideraron la censura.

¿Por qué impulsarla? Más allá de lo anotado, la ordenación de las imágenes surgió a causa de una suma de incomodidades que perturbaban a las instituciones fundacionales del resguardo de la infancia. El cine, por su disposición de mostrar, resultaba desagradable para quienes tradicionalmente habían decidido qué contar a los NNA y en qué espacios hacerlo. Valdría la pena no perder de vista que la infancia moderna que conocemos, para configurarse, apeló a dos principios que la llegada del cine puso en jaque, a saber: a los espacios diferenciados y a las relaciones tuteladas y verticales.

Pensar a la infancia como una etapa de la vida digna de protección desembocó en la separación espacial de los NNA y los adultos. Cuidarlos admitió romper la cohabitación que existía en la vida comunitaria, en la calle, en lo público, desde los siglos precedentes a la Edad Media (Ariès, 2011). De ahí que una de las razones que favoreció la queja adulta ante el cine fuera la mezcla indiscriminada y permanente de las edades en las salas cinematográficas y la proyección de un único (y no diversificado) entretenimiento para dos grupos poblacionales que se estimaban como distintos (Sosenski, 2006, p.40).

Agréguese a ello que la visita al cine por parte de los NNA en muchos casos respondió a sus autonomías e independencias económicas. La figura adulta permisiva y acompañante pasaría a un segundo plano. En el Reino Unido, una encuesta de 1950 develó que 1 250 000 NNA, entre los cinco y quince años, iban por lo menos dos veces a la semana al cine (Unesco, 1951, p.8); en Francia, un 60 % lo hacía cuatro veces al mes (Sicker, 1960, p.15); y en Nueva York, en 1932, una comisión investigadora señaló que había días en los que las funciones las componían los NNA en un 99 % (Serra, 2011, p.174). En Argentina, la preocupación ante estas libertades y sus efectos llegó a provocar la aplicación de cuestionarios interesados en conocer la magnitud del fenómeno. Así, una encuesta realizada en 1925 a 3 651 NNA bonaerenses reveló que la mayoría concurría habitualmente al cine y que el 40 % lo hacía sin la escolta adulta (Southwell y Serra, 2009, p.87).

Como en México, donde los NNA trabajadores de los años veinte asistían independientemente y por su cuenta a los estrenos de las películas:

Lo cierto fue que muchos de los espectadores menores de edad usaban una parte de sus ganancias provenientes de empleos en fábricas, talleres, puestos de mercado, trabajos callejeros o pequeños hurtos, para asistir al cine. Los bajos costos de las entradas aumentaron las posibilidades de los niños pobres para asistir al cine. Además los niños trabajadores consideraban un derecho inalienable el gastar una pequeña parte de sus ganancias en sí mismos (Sosenski, 2006, p.42).

En Bogotá, la buena porción de NNA que laboraban y vivían en la calle a principios del siglo xx y las denuncias periodísticas de las chiquilladas incontrolables que se arremolinaban en el cinematógrafo permiten suponer que dentro de las grandes cifras de espectadores de la época los NNA sobresalieron como clientes recurrentes de las funciones fílmicas. De este modo, las nuevas lógicas de cohabitamiento y consumo que propició el cine disgustaron a la Iglesia y a los grupos conservadores que valoraban como cancerosa hasta la especialidad de las proyecciones, donde hombres y mujeres, al compás de los NNA, emitían comentarios de mal gusto, o, abrigados por la relativa oscuridad, se podían tocar o presenciar las caricias de las parejas furtivas¹⁸. En pocas palabras, al cine se le pensó en la capital colombiana, ya fuese por lo proyectado o por su centro de residencia, como un espectáculo indecoroso y facilitador de lo pernicioso; tal cual lo exponen a continuación Pachón y Muñoz (1988) y un fragmento de una tesis de pregrado de Derecho de los años treinta que en sus páginas denunció la presencia regular de los gaminos en las salas cinematográficas y el peligro social que ello acarrea:

En la década del diez, el chino de la calle y el chino limpiabotas, continúan siendo las imágenes más importantes de la infancia callejera bogotana [...] En esta década al «chino de la calle», lo vemos en todas partes. En el Parque de la Independencia lo encontramos en las fotos que publica la prensa, detrás de los niños de uniforme marineroy niñas de vestido de organdí. En todas las procesiones, manifestaciones y huelgas de obreros, el «chino

¹⁸ Un cine famoso por el aprovechamiento de la oscuridad fue el Teatro Alhambra en Bogotá; así lo narró Hernando Martínez Pardo: «Uno de los más curiosos salones de cine que hay en la ciudad es el Alhambra, que queda situado en la carrera 7a, detrás del Banco de la República. Tiene la cosa insólita de que antes de apagarse la luz y después de encenderse, el salón está perfectamente vado, pero en cuanto se hace la penumbra, las parejas empiezan a entrar y a buscar los rincones preferidos para el besuqueo y el amasijo, y no queda sitio libre» (Martínez Pardo, 1978, p. 81).

bogotano» siempre está presente. En las noches en que los bogotanos se distraen sanamente admirando una novedosa película, son ellos los que arman el gran escándalo y no permiten que el público se distraiga tranquilamente. «Los encargados de guardar el orden deben impedir el gran escándalo que los chinos forman en la Plaza de Bolívar las noches de exhibición de Cinematógrafo en el Almacén del Día... Sabemos que este simpático establecimiento suspenderá pronto tan divertido espectáculo, si continúa el escándalo en contra de las personas decentes que a él asisten» (p. 159).

Por medio del cine nuestros gamines aprenden maravillosamente toda clase de malas artes que llevan a la realidad en condiciones superiores a las descritas en esas películas, que debieran prohibirse aún para mayores, ya por la majadería de sus argumentos, o por la obscenidad de sus escenas, o por las enseñanzas delictuosas que en ellas se desarrollan. En nuestro país no se seleccionan las películas para las diversas clases de públicos que concurren semanal y diariamente a los salones lujosos en apariencia, pero que en realidad son antros y escuelas prácticas de corrupción y de futuros escándalos. Todos los días vemos a chiquillos sentados a nuestro lado contemplando y aprendiendo las hazañas de un Alcapone, o mirando con estupefacción la inicua desnudez de una desvergonzada estrella (Buitrago Gallo, 1937, p. 45).

Con estos antecedentes, a la censura no le fue difícil ganar adeptos y establecerse. Por si acaso, a sus promotores se les ocurrió agregar dos soportes para subrayarla y exigirla como perentoria. Un pilar sustancial tuvo que ver con la defensa de la moral. El cine fue repetidamente reprochado por los miembros de las diócesis por hacer públicos los fracasos de un orden ideal y predestinado desde la divinidad; por exponer las desviaciones, los delitos, los pecados, el materialismo, y las ruinas del ser humano¹⁹. A la Iglesia le preocupaba que la cotidianidad exterior a sus criterios se impusiera en la gente típicamente parroquiana y que, por su atractivo, lo cinematográfico le restara nuevos seguidores. Por lo cual, lo que siguió resulta previsible si tomamos en consideración el acápite anterior: al cine se le reprochó por «atacar» el espíritu de los NNA y por «introducir»,

¹⁹ Por ejemplo, en 1953 el semanario conservador Justicia Social «publicó una lista de “infracciones” que algunas de las películas incluyeron en sus contenidos temáticos. Tomo algunos de los ejemplos mencionados en el semanario: 192 casos de adulterio de las esposas, 213 de los esposos; el matrimonio se representó desgraciado en un 80 % y funesto en un 90 %; se enumeraron 642 delitos de estafa, 310 asesinatos, 1881 casos de falsos testimonios, 165 casos de robos sencillos, 74 fraudes, 74 delitos de difamación, entre algunos otros» (Gómez Merchán, 2013, p. 63).

mediante los sentidos de la vista y la escucha, ideas, juicios y prácticas cercanas al vicio.

Teóricamente, para los contradictores de las imágenes el invento del cine se valía de un encadenamiento de artificios, trucos y convenciones (entre las que se cuentan la luminosidad, la fugacidad de los planos o la oscuridad) que lo convertirían en una sugestión muy complicada de rechazar, en todo un artefacto de la inmoralidad al que se le debía criticar y filtrar, dado que a los NNA se les seguía considerando como sujetos incapaces de resistirlo por «carecer» de criticidad, o aun peor, como consecuencia de que a finales del siglo XIX los discursos criminológicos les endilgaron poseer «un espíritu de imitación» que los debilitaba ante lo que hiciera cualquier persona amoral o frente a lo que enseñara un medio definido como obsceno y licencioso, «puesto que el cerebro del niño, semejante a una placa fotográfica, lo grababa todo» (Zapiola, 2009, p.326):

Esos chiquillos haraposos, que gastan sus ahorros en la función dominical salen de allí con la imaginación alocada, tonta, dispuesta a someterse a la influencia de la película. Y por creer que aquello es lo bueno, ya que no tienen otra película. Y por creer que aquello es lo bueno, ya que no tienen otra disciplina espiritual que esa del cine, roban, se esconden a los policías, eluden la vigilancia paterna, y por último, como los apaches «standard» del París de fin de siglo, ocultan sus vidas diminutas debajo de los arcos de los puentes para dividir su trabajo a los dados (Fragmento de «Películas nocivas», *El Tiempo*, 1925, citado en Gómez y Bello, 2016, p.69).

La caracterización del cine como un arte menor y defectuoso también aportó su granito de arena para la censura. Según el Monseñor italiano Luigi Civardi el verdadero arte debía apuntar a combinar la belleza y el bien, o, en su entendimiento, la expresión y la voluntad de Dios (Civardi, 1951, p.19). El cine en su concepto se alejaba de estos dos ingredientes, de la gran razón del arte que sería purificar, elevar, perfeccionar, espiritualizar o acercar al individuo a su creador por el camino de lo estético. La abundancia de escenas violentas, la desnudez, los adulterios, el reto a las autoridades, etc., para la dirigencia católica constituyó una afrenta a los valores cristianos y una invitación a descarrilarse de las disposiciones divinas:

Hay una cosa que a ningún arte le está permitido, en cuanto que es actividad del hombre destinada a otros hombres: *ocasionar daño al hombre*. Aquí está el límite que la moral impone al arte. Más —repárese bien— es un límite extraño a la esencia del arte, ajeno a su misión.

Una obra de arte proporciona daño al hombre siempre que, de cualquier forma o por cualquier razón, le incline al error, a la culpa, al vicio; siempre, en fin, que es *ocasión de pecado* (usando una frase clarísima y familiar para los cristianos).

En tal caso, aparta al hombre del camino del bien y del deber, esto es, del camino que le conduce al fin último para que fue creado (Civardi, 1951, p.22).

Esta orientación impuso que a futuro lo que fuera a ser censurado partiera a menudo desde un inconsciente o una moralidad católica. El rigor y las justificaciones científicas disidentes de la estigmatización del cine quedarían relegados y sin chances. Casi que se actuaría por inercia moral siguiendo al pie de la letra las estipulaciones papales y las interpretaciones de los académicos eclesiásticos:

En sentido lato es inmoral todo lo que, de cualquier manera, puede inducir al otro a ofender cualquier ley, cualquier precepto, divino o humano, natural o positivo. Inmoral es, por tanto, un film donde encuentran justificación, aunque sea implícita, el hurto, la rapiña, el homicidio, etc. Inmoral es un film que denigre la autoridad ya sea religiosa o civil; que insinúe el principio de la anarquía, de la rebelión, del odio; que desacredite las instituciones de la religión y de la patria.

En sentido estricto —el más comúnmente entendido— se considera inmoral aquello que contradice las reglas de la castidad; aquello que ofende al sexto y nono preceptos del Decálogo; aquello que puede perturbar los sentidos excitándolos al pecado de la lujuria, bien sea pecado interno o externo (Civardi, 1951, p.36).

Evidentemente, la censura se trazó para ir más lejos de la mera conservación de las tradiciones e interacciones sociales por una abierta declaración de que ellas representaban el mejor modo de convivir entre un *nosotros*. Con su impulso se apuntó a debilitar cualquier manifestación de rebeldía o de insurrección que promoviera transformaciones o, siendo francos, el careo a los titulares del poder asociado a la moralidad. Total, las personas que la auparon y organizaron fueron las propias autoridades civiles, en compañía y con el consejo apegado de las religiosas. De esta simbiosis, derivaron asociaciones seculares como la Liga de la Decencia en Estados Unidos o la Acción Católica Colombiana en el año de 1934²⁰, que tuvieron como misión expresa: recristianizar realizando campañas

20 La censura en ningún momento fue desorganizada o espontánea, por el contrario, fue sistemática y se soportó en documentos oficiales del Vaticano y en las intervenciones papales que ya se

de desprestigio y clasificación en contra de las películas que bautizaron como inmorales²¹, promover la institucionalización de la vigilancia cinematográfica y estimular la producción y presentación de un cine moralizante y certificado como benigno para las familias y los NNA en salas de su propiedad o de personas prosélitas de la cruzada moralizadora (Simanca Castillo, 2005, p.96):

En este sentido, para 1938 las «Ligas de moralidad» formadas por señoras y señoras de la Acción Católica Colombiana y que trabajaban con la Sociedad Industrial Cinematográfica (S.I.C) poseían 130 salas en el país, llamadas salas de Acción Católica para cine. Esta sociedad estaba dirigida por Ignacio Carrizosa, el P. José Cervello, de los S.S.C.C. y Enrique Pardo (dirigente del Colegio de Propagandistas). Para el año de 1939 la S.I.C realiza toda una serie de actividades enfocadas en la competencia y difusión del cine moral (Cáceres Mateus, 2011, p. 212).

Si bien en Colombia los rastros indican que la censura eclesiástica rindió frutos boicoteando cineclubes, haciendo propaganda tácita en provecho de un cine a su juicio sano y purificado, o guiando la cinefilia de las familias cristianas, su organicidad y alcance fue relativo, pues en 1948, en la V Conferencia Episcopal, los obispos del país exhortaron por la descentralización de las ligas de decencia cristiana a un nivel parroquial y exigieron en coro a los Gobiernos departamentales y al nacional la consolidación de unas juntas de censura que les facilitaran su labor (Simanca Castillo, 2005, p.93). En cierto grado, el veto católico, civil y orgánico sirvió de cooperante o de subsidiario de unas débiles juntas de regulación cinematográfica que existieron desde los años diez por cada

anotaron en el texto. Al respecto, un año crucial en la persecución al cine se da en 1934 cuando Pío XI acusó a la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica de legitimar la inmoralidad o la fuente del mal y la corrupción que representaba el cine. Por otra parte, la Liga de la Decencia de los Estados Unidos puso en jaque en su momento al cine hollywoodense, desde finales de los veinte hasta finales de los cuarenta, con la promoción de un código de censura que tenía que ser respetado por los productores para evitar el boicot católico a sus películas y a las salas que las proyectaran. Al respecto véase *Hollywood Censurado* de Gregory Black (2012, pp.13-60). En el caso de la Acción Católica Colombiana, esta organización nace en 1933 como respuesta a la encíclica *Quadragesimo Anno*, para acompañar a la jerarquía eclesiástica y enfrentar a todo lo que pudiera considerarse como enemigo de los sustentos de la Iglesia (Cáceres Mateus, 2011, pp.208-213).

21 «Se consideraba inmoral a todo lo que fuera en contra de los principios morales del catolicismo, es decir, los sacramentos, el acatamiento de leyes y normas que se seguían a través del cumplimiento de los mandamientos, la Fe y la obediencia al Papa. En otras palabras, se criticaba fuertemente todo lo que estuviera a favor del amor libre, el divorcio, el aborto, la promiscuidad, la presentación de desnudos, el concubinato, la sensualidad, la violencia (seriados de policías, que incitara a los crímenes y al suicidio), la guerra, la ambición desmedida, la usura, el ateísmo, las vestimentas indecentes, formas de actuar lasciv[ajs], bailes obscenos, pornografía, la difusión de las costumbres de otros lugares, etc.» (Cáceres Mateus, 2011, p. 205).

teatro que había en Medellín o en Bogotá, fundamentadas en las discrecionalidades y puntos de vista de los partícipes de cada una. En 1913, un decreto del alcalde medellinense apostó por cohesionarlas y ordenarlas un poco en su ciudad, pero paradójicamente en las funciones de prueba se colaban los NNA y el público femenino para el que estaban pensadas las medidas que iba a emitir la junta (Franco Díez, 2013, p.178). Y en Cundinamarca, el 14 de septiembre de 1936, el gobernador del departamento, Parmenio Cárdenas, quizá, instituyó el primer régimen de vigilancia al cine con un énfasis mayúsculo en la negación de la mirada de los NNA (Decreto 686):

Art. 1. A partir de la fecha del presente decreto los espectáculos de cinematógrafo que se dan en el departamento se dividirán en dos categorías: cinematógrafo infantil y cinematógrafo para adultos. Art. 2. Créanse en todos los municipios juntas de censura, compuestas por un maestro de la localidad designado por el inspector escolar de la zona respectiva, por el alcalde, por el personero y por un miembro elegido por el consejo municipal [...]. Art. 4. Las funciones de cinematógrafo infantil podrán celebrarse con películas artísticas, culturales, científicas o ilustrativas, o comedias con argumentos inocentes sin el menor peligro de que causen daño a la moralidad del niño. Art.5. Los alcaldes no podrán dar licencia para efectuar cinematógrafo infantil mientras las juntas de censura no hayan dado su aprobación. Art. 6. [...] queda prohibida la entrada a cualquier función de cinematógrafo para adultos, de los menores de 14 años, aún cuando se presenten acompañados de sus padres, tutores o vigilantes. Art. 8. Queda prohibida la entrada a los espectáculos antes enumerados, a personas que lleven niños menores de 2 años [...] Art. 13. Las infracciones serán sancionadas por el alcalde con multas de diez pesos (10) a cien pesos (100) y con el cierre temporal del salón o teatro en caso de reincidencia (Cáceres Mateus, 2011, p.210).

Consecutivamente, en la Ley 83 de 1946 (popularizada como la Ley Orgánica de la Defensa del Niño), especializada en el establecimiento de las infracciones penales y en las modalidades de atención para los NNA acusados de cometer ilícitos (Bácares, 2014b, p.100), un hábito de esta tendencia de impedir el libre acceso de los NNA a las películas de su preferencia se reimprimió. El artículo 114 de la referida ley, utilizado con ferocidad por los censores en 1950 — por la creencia del momento que señalaba al cine como fuente de la delincuencia juvenil— (Martínez Pardo, 1978, p.225), implantó que los menores de cinco años tenían prohibida la asistencia al cine y en adición que:

Los niños de cinco a diez y seis años solo podrán asistir a funciones cinematográficas diurnas en las que se proyecten películas sobre ciencias, artes industriales, la naturaleza, o que sean recreativas, pero con previa aprobación del Consejo Nacional de Protección Infantil (Ley 83 de 1946).

No obstante, la fragmentación de las resistencias y de los esfuerzos por limitar la mirada de los NNA se resolvería con la primera Junta de Censura de jurisdicción nacional el 22 de junio de 1955. El presidente de ese entonces, el General Gustavo Rojas Pinilla, la amparó bajo el argumento estafalario de que la violencia política bipartidista, vieja heredera de una cultura política construida en el siglo XIX por ordenamiento de las élites terratenientes y partidarias, se fundaba en una crisis de moralidad en la que al cine le cabía un papel primordial como auspiciador o, en su defecto, como fórmula de superación²². El Decreto 1727 estipuló, dándole cabida e incidencia aún a la Iglesia, que la integrarían diez miembros, cuatro de los cuales serían nombrados «por el Ministro de Educación, cuatro por el Señor Cardenal Arzobispo Primado de Colombia o quien haga sus veces, y dos por la Asociación Nacional de Artistas y Escritores» (Decreto Número 1727 de 1955).

En 1960, con el Decreto 0306, la base de la clasificación se organizaría novedosamente por cuatro estratos etarios, diseñados para impedir la visualización del cine hasta a los menores de 21 años. La cuota de correctores en esta norma se redujo a cinco miembros, con un cupo asegurado para el delegado del «Excelentísimo señor Arzobispo Primado de Colombia». Más tarde, los Decretos 1355 y 2055 de 1970 refrendaron que ninguna película podía exhibirse en el país sin la autorización formal y previa del Comité de Clasificación de Películas

22 «El máximo problema actual de la República es la crisis moral. Las miles de víctimas de la «violencia» en ciertas regiones del país, los asaltos en cuadrilla o individualmente a Bancos y personas, las violaciones seguidas de homicidios de mujeres, etc., por una parte, y la crisis social política, por otra, son todas manifestaciones de esa grave crisis moral que aqueja a la nación y que amenaza con llevarla a la ruina. Bien es sabido que en el fondo de todo problema humano hay un problema moral. De ahí la necesidad absoluta de defender la moralidad del pueblo. Pero la moral, el respeto al orden absoluto de la Naturaleza, es algo integral. No se puede esperar que un pueblo sea sano, por ejemplo, en cuanto respecta a la propiedad, si su vida se desarrolla en el caldo de cultivo de todos los pecados capitales. Uno de los medios más influyentes para la educación del pueblo o para su corrupción es el CINE. Las películas verdaderamente artísticas y morales contribuyen a elevar el nivel cultural de los espectadores, su sentido estético así como su carácter, fomentando hábitos sociales sanos. En cambio, películas que no respetan la dignidad humana lo que es lo mismo, la moral cristiana, son verdaderas cátedras de corrupción y crimen. Nada más necesario entonces que reglamentar en forma verdaderamente eficiente el negocio de la proyección de películas cinematográficas para que éstas, en vez de ser un factor de desmoralización, sean un sano esparcimiento que estimule y ayude a la elevación y dignificación de los asociados. En sociología como en medicina, sigue siendo más importante prevenir que curar» (Martínez Pardo, 1978, p. 226).

(Art 151), al igual que delimitaron la censura a un grupo de saberes (un experto en cine, un abogado, un psicólogo), al que tampoco le faltó la presencia curial y la bisoña participación de un representante de la Asociación de Padres de Familia. En los dos decretos, el patrón unícausal de la moral y de la defensa de las buenas costumbres fue perdiendo peso en la letra jurídica (claramente no en la práctica) a la hora de definirse la prohibición de la mirada de los NNA. Lo determinante ahora sería la negativa a las películas que incitaran al delito o que hicieran su apología.

Pero el propio esquema de la edad como frontera de lo permitido, superviviente en la última ley de este tipo, la 1185 de 2008 —que por cierto eliminó la figura arzobispal del voto y del ejercicio clasificatorio—, llevó a que la subjetividad y las opiniones personales se impusieran a las afirmaciones comprobadas, comparadas y multidimensionales relativas a sostener por qué sí o por qué no un NNA de una edad cualquiera debiera tener limitada o abierta la entrada a un cine. Valdría interrogarse: ¿Por qué sería válido legitimar un filme como familiar y para todos?, ¿Con base en qué elementos una película pudiera ser nociva para un jovencito de once años en parangón a uno de doce? ¿A partir de qué investigaciones específicas, con fechas, con nombres, con datos, logró ser posible o sigue siendo realizable clasificar y tachar la estadía de los NNA colombianos en las películas que se estrenan en el país?²³.

El siguiente relato cuenta la rutina del Comité de Clasificación en 1982, y, sin ánimo de generalizar, sirve para pensar varias de las preguntas recién planteadas y conocer sin atajos, la ambigüedad, la navegación a ciegas, y el antojo privado y facultativo aplicado por la censura oficial que ha estratificado la mirada de los NNA:

Las reuniones comienzan más o menos a las 2:15 pm, con la asistencia regular de la psicóloga y el padre de familia, un rato más tarde llega el abogado, y otro rato después llega el experto, si es que llega. Cuando él u otro miembro no asiste a la sesión, lo que suele suceder, podrá escoger en la mañana una hora para ver solo la o las películas que se hayan revisado, sin

23 Por ejemplo, en qué se sustenta la clasificación etaria vigente desde el 2005; cuáles son las investigaciones específicas y holísticas que permiten estratificar las imágenes por edades; o en qué se basan las afirmaciones generales y universalistas de los saberes expertos que avalan estas medidas, como la que soporta la siguiente afirmación de la psicóloga Anna de Acevedo (2005): «Hasta los 7 años prima la fantasía. El niño cree que todo es real y puede quedar impactado por alguna escena, y esos miedos provocan traumas y ansiedades. Si los asusta un monstruo, el monstruo se les queda metido debajo de la cama. En cambio los mayores de 7 años entienden mejor la realidad y analizan lo que ven» (*El Tiempo*, 22 de junio de 2005).

necesidad de participar de las cortísimas deliberaciones, llena el formulario correspondiente, y ¡listo!

Algunas veces se hace el Quorum perfecto. Además de los miembros activos del Comité está su secretaria. Hay un ambiente familiar, se hacen bromas y comentarios en la oscuridad de la sala de cine.

De repente suena un citófono que está pegado a una de las sillas del pasillo. Lo contesta la psicóloga, o cuando va, la secretaria del Comité. Es el proyccionista. Pregunta si verán toda la película. Se discute brevemente y si no es algo especial deciden: «no la veamos toda».

—¿Cuántos rollos son?, pregunta una de las dos.

—Son tantos dobles y tantos sencillos —responde el proyccionista.

—Deja este que es el primero, pones el de la mitad y el del final.

—¿Y de la próxima película? —pregunta primero el de la cabina de proyección.

—Después vemos, —responde finalmente, una de las dos, y cuelga la bocina.

Puede transcurrir algunos instantes de silencio. Nuevamente uno de ellos hace un comentario.

—Esta película tiene muy mala fotografía, no se entienden casi los letreros de traducción, y otro agrega:

—Además es vulgar...¡que sucia!, —mira al abogado— oiga Doctor, qué podemos hacer para prohibir esa porquería.

—La podemos prohibir por pornografía, —afirma con tranquila fluidez— por calidad si no podemos hacer nada.

—¡Pero Doctor!, por pornografía no se puede prohibir.

—Sí se puede —vuelve a contestar el abogado con su fluida tranquilidad.

Se escuchan otros comentarios, ya no pertinentes a la prohibición.

Suele salir uno de los miembros, generalmente el abogado, a hacer una diligencia [...] Así pasa la tarde. Casi llegadas las seis traen los formularios correspondientes a las películas vistas. Se consultan cortamente algunas cosas, clasifican y firman.

¿Y las prohibiciones que se mencionaron en la sesión? Ya están olvidadas. Las apreciaciones hechas parecen haberse esfumado en una repentina amnesia (Salazar Osuna, 1982, pp.33-35).

Cabe anotar que cuando la corrección oficial pasó por ineficiente o demasiado benévola para los apegados a la clásica técnica limitante de la moralidad, las iniciativas privadas sobraron y se multiplicaron para interponerse en la plenitud espectadora de los NNA. Partamos de que en los setenta diversas personalidades de opinión continuaban afirmando que el cine auspiciaba la criminalidad y la violencia (Martínez Pardo, 1978, p.440). Igualmente, la idea del cine como germen de la impudicia y de la pornografía fundamentó los reclamos sociales de algunas damas de bien en la capital que exigían una purificación de la ola viciosa del cinematógrafo. Sobresale, en esta cacería particular de las imágenes y de las visiones infanto-adolescentes, la puesta en marcha en 1976 del Centro de Orientación Cinematográfica, una institución aferrada a declarar que para poder resistir los encantamientos de una película o que para hallar lo positivo de una proyección se requería de madurez intelectual y de una firme formación moral, razón por la que recomendó unos criterios de clasificación paralelos a los del establecimiento en pro de contener la mirada de los NNA:

—Para niños, solamente películas que les dejaran algo bueno en el orden artístico y ético,

—Para los adolescentes, dada su receptividad, emotividad e inestabilidad solamente podrían ver películas digeribles que nos los traumatizaran,

—Para los adultos, películas que no fueran tendenciosas, deformadoras, ni obscenas (Álvarez Gallego, 2003, p.118).

Contemporáneamente, los padres de familia, agremiados o sin estarlo, han venido a suplir las viejas formas de la censura privada que se impone a los gustos cinematográficos de los NNA. En efecto, la aprobación de una película o la visita al cine de los más pequeños se soporta en el gasto económico que efectúan sus progenitores, tanto así que en los círculos industriales de los filmes tipo Disney al cine se le categoriza como familiar puesto que este se diseña para satisfacer

a dos públicos: al infantil, el más visible de esta operación, y al adulto que lo avala partiendo de una aprobación de sus contenidos clichés, poco controversiales y políticamente correctos (Gómez B. De Castro, 2000). Cualquier salida en falso, insinuación escandalosa o repaso leve de la realidad puede derivar en bajas audiencias, o (siendo esto lo más llamativo) en enfrentamientos con otras miradas censoras menos restrictivas de matriz institucional. Es como si el punto de vista parental resultara la última frontera de evaluación de lo permitido a los ojos de los NNA. Los padres, acudiendo a lo que Alejandro Cussiánovich (2007) ha nombrado como la cultura de la propiedad, es decir, la supeditación histórica de los NNA a las posturas de sus «creadores», se afanan en decidir por sus hijos, en aislarlos de lo público y en «protegerlos» de lo que a su juicio es contraproducente o inadecuado a una edad, en un sinfín de niveles y espacios políticos, económicos y culturales de los que no se salva ni el cine.

Al respecto, la siguiente anécdota del investigador Diego Rojas pone a nuestro alcance la corporativización familiar que se empeña en vigilar la cartelera cinematográfica y en solicitar restricciones más severas y ajustadas a los viejos estándares de la moral a las autoridades de la clasificación de las películas que trabajan en el Ministerio de Cultura, recurriendo a misivas y declaraciones de rechazo a sus decisiones; para muchos papás y mamás en el país, el cine tendría que dejar de invitar a conocer el mundo para decantarse monopólicamente por entretener de una manera muy panda e inofensiva a los NNA:

Tú no te imaginas la cantidad de correspondencia que teníamos que atender (en la Junta de Clasificación del Ministerio de Cultura – 2010) de una cosa que se llamaba la red papás o la red papitos, que son como unas asociaciones de padres de familia de los colegios o incluso directamente alguien nos escribía: soy fulano de tal, de profesión tal, ciudadano de esta ciudad, el fin de semana fui a ver la película tal con mi niña de doce años, porque ustedes la clasificaron de esa edad y esa película es una ignominia y yo levanto mi voz de protesta; cosas en ese tono de la ciudadanía reclamándole al papá Estado que por favor le regule lo que él debe ver y muchas veces diciendo que ustedes le dañaron la cabeza a mi niña, me tocó taparle los ojos y salir corriendo con ella [...] Todas las cartas tenían ese mismo patrón: cómo es posible que ustedes estén permitiendo que una película de este calibre tenga una calificación tan laxa, cuando hay que proteger a nuestros niños (Rojas, comunicación personal, 23 de julio, 2016).

Vale recalcar que la censura a la contemplación de los NNA se da por partida doble: se les limita ver en los roles de asistentes todo lo catalogado como desfavorable, y al mismo tiempo que nos miren e increpen con su desenvolvimiento y emergencia contracorriente en la pantalla. Un NNA cinematográfico, díscolo a una normalidad estereotipada de juegos, colegios y respeto a los adultos, es de por sí un sujeto rechazado e indigno de ser mirado por los NNA de carne y hueso y por los adultos que los circundan. En Colombia, **Las tetas de mi madre** (Zapata, 2015), una película que lleva al límite el complejo de Edipo, lo comprueba con creces. En ella, la predeterminación de la infancia y el choque entre lo idílico y lo real está presente: Martín, su protagonista, un niño de 10 años que añora viajar a Disney y que trabaja repartiendo pizzas para lograrlo, se topa un día, en una entrega en un burdel, con la desnudez y, por si fuera poco, con el trabajo nocturno de su mamá, que baila en una cabina a lo **París, Texas** de Wenders, con sus pechos libres de ropas.



🍷 Fotograma de **Las tetas de mi madre** (Zapata, 2015). En línea.

Lo que le sigue en este montaje augurado es un respiro permitido gracias a un nuevo amigo que entra en escena. Junto al Cacharro, un niño de 13 años dedicado al microtráfico, Martín abandona de a poco una infancia popular a la que le faltaba calle. En su compañía, penetra en la noche y se convierte en un observador privilegiado de la droga, de las «ollas», del dinero que deja su venta, así como de la muerte, que en la desembocadura del relato es invocada por Martín para resolver la frustración edípica hacia su madre. Rotundamente, el filme de Carlos Zapata es explícito. La escasa mesura visual del deseo sexual infanto-adolescente y el colofón narrativo que recurre a un parricidio revivirían en los censores de a pie, las críticas y señalamientos que ya habían sufrido **La vendedora de rosas** y **La virgen de los sicarios** (Schroeder, 2000) por atreverse a mostrar lo indeseado y lo chocante para los defensores a ultranza del orden, la familia y de las infancias abobadas e ideales²⁴:

Yo siempre he sentido que la censura se la hacen ellos mismos. La película existe y la censura se la hace quien no la quiera ver, quien no la quiera tener. Ya de entrada no es un tema de una problemática de la película, sino de la propia moral de un país que quiere cerrar los ojos ante una realidad y ante sus propios acuerdos frente a la vida. Entonces, estamos en una sociedad en la que todavía hay racismo, donde todavía ven a los negros con desprecio, ciertas estratificaciones sienten todavía que son esclavos, con los homosexuales lo mismo, con la gente que no tiene dinero la misma situación, con el enfermo habitante de la calle pasa exactamente lo mismo. Entonces, claro, lo que han hecho es censurar por completo una ciudad y dividirla en dos partes. La ciudad que nadie quiere ver y la ciudad que todos quieren ver. Y el 90 % viven las personas que no queremos ver y el otro 10 % vive del norte para arriba, haciendo caso omiso ante esa realidad que se vive y cerrando los ojos y tapándose los oídos frente a eso y abriendo la boca, pues casi siempre diciendo cosas que no vienen al caso. Digamos

24 Por ejemplo, en el Facebook de la película es posible encontrar comentarios que la tildan de dañina para la imagen del país y de innecesaria por mostrar el conflicto sexual de Martín y el de la droga que envuelve a Cacharro: «En un país donde vivimos de narconovelas, no habian mas opciones? En mi opinión estoy harto de tanta basura y apologia a la delincuencia [sic]» (26 de noviembre de 2015 a las 21:55); «Director tan malo, no tuvo otro guion mas original!!! no hay diferencia entre Jairo sicario, la virgen de los sicarios, huele pega; y mas encima una banda sonora q solo incita a las drogas, bueno locombia es asi, y despues nos quejamos de tanta inseguridad.....QUE PRODUCCIÓN TAN EDUCATIVA!!! [sic]» (7 de noviembre de 2015 a las 15:18); «Ahora más niños van a ver que vivir en la calle es una rumba y llano van a querer volver al colé [sic]» (5 de noviembre de 2015 a las 16:12); «Esta pelicula fomenta el incesto y la pedofilia el director esta mal de la cabeza. Deberian demandar esta película [sic]» (4 de septiembre de 2017 a las 13:50) (Recuperado de <https://www.facebook.com/lastetasdemimadre/>, 15 de septiembre de 2017).

entonces que en primera instancia yo sí sentí que la censura se la hizo cierta clase social que no le interesa ver estos tipos de películas y estos temas. Y la gente que la recibió fue precisamente los [sic] que se sentían representados por lo que se contaba ahí en el cine, que son las personas que viven estas realidades en Ciudad Bolívar, en Soacha, pues en todos los barrios que tiene Bogotá y en los que les toca vivir este tipo de realidades [...] Al mundo cinematográfico tampoco es que le haya gustado mucho, yo he escuchado comentarios, «es que es muy explícita», «es más bazuco», «más prostitutas», pero en general el mundo está lleno de eso, todo depende de cómo se muestre y de cómo se perciba. Yo siento que la censura, vuelvo y repito, se la hace, pues el que no la quiere y el que la juzga a partir de sus acuerdos y de un tráiler, o el que no se toma tiempo para entender que no tiene nada que ver con la pornomiseria, sino que tiene que ver con la amistad y con el amor, y con las carencias afectivas y una cantidad de cosas. El universo de la película es este mundo hostil, fuerte, pero realmente la película no va a eso (Zapata, comunicación personal, 8 de noviembre, 2017).

Las tetas de mi madre, tal vez por esto, sufrió la reticencia de las grandes cadenas de exhibición comercial en el país que, como Cine Colombia, adujeron que el producto no les interesaba y que estaban «en su derecho como empresa privada de decidir qué colocan» (Peláez, 2015). Pero, aun cuando lo anterior pesó, para su director lo que posibilitó a fondo el veto y las acotaciones morales fue la proyección de una infancia marginal, que pudo ser asimilada como un mal ejemplo para las dependientes y ajenas a la violencia, sin que se tuviera en cuenta, como lo ejemplifica Zapata, que las coacciones, agresividades e ilegalidades ejercidas por los NNA están desclasadas y no son necesariamente connaturales a un sector social. Fuese como fuese, esta película simboliza en pleno siglo XXI dos cosas preocupantes: la capacidad de la censura para reinventarse y la persistencia de una negación con sordina para que los NNA ni siquiera en el cine puedan ser plenos y libres de ser mirados, a menos que se les haga encajar en unos patrones de protección y de afectividad que la mayoría de los NNA colombianos desconocen ni gozan (Guevara, 2015)²⁵:

Yo a los trece años tenía los ojos bien abiertos en la ciudad que me tocó, entonces claro, mis amiguitos eran todos de la misma calaña, estábamos

²⁵ Además de cada nueve horas es asesinado un NNA en el país, asimismo, como lo reportó Save the Children, Colombia ocupa el cuarto lugar del mundo en lo que refiere a las tasas de homicidios infantiles; lo que se traduce en que cada día dos fallecen por culpa de la acción adulta (Save the Children, 2017. p.23).

arropados por la misma cobija de pulgas. Entonces para mi, percibir esta infancia tan noble tan linda es complicado. Yo la veo ahorita en mi hijo. Yo veo que mi hijo es un pelao inocente. Pero por ejemplo cuando vos ibas al Bronx eso era prácticamente imposible, para un niño que vive en el Bronx, digamos que no es adicto. Una de las tantas familias que vivían en las casas del Bronx, que no eran adictos ni nada de eso. Y había niños allá que salían para el colegio. Entonces imagínate la construcción de ciudad que tiene este niño, que así no tenga adicciones o así no tenga nada, lo único que ve es habitantes de la calle, gente soplando, gente en el microtráfico. Entonces yo digo, depende de las construcciones, pero también aun desde familias que tienen mucho dinero las infancias han sido también complejas. Te voy a poner un ejemplo. Yo ahorita estoy empezando a escribir para una película que se llama los Begees del multicentro, que eran todos niños de once años, de buenas familias, hijos de jueces, de no sé qué, que montaron una pequeña pandilla de niños ricos en el multiplay, donde estaban todos los videojuegos en los ochenta en el Unicentro. Y todos estos niños ricos, niños bien, terminaron volviéndose unos pillos y unos narcotraficantes los hijueputas, porque querían evitar la gente del sur. Yo hace poquito me entrevistaba con uno de los protagonistas de esa época y me decía que ellos querían ser como la Kika, como Popeye, como todos los capos de Pablo Escobar. Entonces fíjate de cierta manera no son realidades solamente de la gente que no tiene recursos económicos, sino también de los mismos ricos que sueñan con ser bandidos.

Los niños de la película tienen una sabiduría y una complejidad que sucede al interior de ellos, que parece que ya nada lo sorprendiera. Y eso es lo que pasa con estas generaciones de hoy en día. Que ya nada los sorprende. Que ya nada los toca. Nada les activa nada. No pasa nada con ellos. Un niño de estos puede ver treinta muertes y le da la misma mierda, porque ya pasó por ahí. Entonces se van volviendo de cierta manera insensibles a este tipo de realidades. Que es diferente a un niño que ha estado todo el tiempo cohibido y cubierto y que le han tenido los ojos tapados y que se enfrentan a esas realidades y tienen miedo y no saben qué hacer (Zapata, comunicación personal, 8 de noviembre, 2017).

En síntesis, por lo planteado en este subcapítulo, queda claro que la censura se reprograma, muta y se reinventa para que los NNA tengan dificultades de ver, de mirarse y de ser ojeados. Una mezcolanza de instituciones y dispositivos abogan

y siguen haciendo de las suyas para limitar el contacto infanto-adolescente con los modos de vivir tan dispares que aparecen en el cine, pues sin proponérselo, chocan y desmienten los cuentos de hadas y las aspiraciones macrosociales de engendrar NNA homogéneos, bien comportados, fieles a la patria y de un vital desempeño ciudadano y económico.

La mirada educativa de los NNA en Colombia

A la propensión de los adultos a que los NNA miren imágenes avaladas como idóneas según lo etario, o inofensivas para hacerle el quite a un NNA saturado aparentemente de lo negativo que transmite el cine, habría que sumarle la utilización de lo cinematográfico en el ámbito formativo para recrear a un NNA capaz de ver lo acreditado como útil y necesario para la promoción de un sujeto afín a las aspiraciones a largo plazo que promueve una sociedad o un proyecto gubernamental determinado. Reconózcase que la noción de *futuro* y la de *infancia* han estado ligadas o han sido prácticamente inseparables de las acciones pedagógicas y políticas en las que se les toma en cuenta o privilegia a los NNA²⁶. De esta suerte, la escuela o los escolares se convertirían en un epicentro de criba de unas imágenes cinematográficas tildadas de educativas y de perentorias para los NNA.

Como lo ha señalado Abramowski (2010), la relación del cine con los planes magisteriales ha sido de amores y odios, de magnetismos y repelencias, de fases continuas de esta dialéctica. Antes de que se instalara con mayor estentor la crítica conservadora sobre las películas, su potencial fue vislumbrado como una puerta de entrada al conocimiento. Para enunciar varias muestras, en México, al cine se le dio una función educativa desde 1899 en las clases de historia en la Escuela Nacional Preparatoria (Galindo Cardona, 2015, p.38); en Argentina, el Doctor Alejandro Posadas, en 1897, en la Universidad de Buenos Aires, recurrió a la cámara cinematográfica para grabar dos técnicas quirúrgicas que le pudieran servir de material de enseñanza a sus estudiantes (Paladino, 2014, p.135);

²⁶ Un ejemplo muy reciente de esto lo permite ver las políticas de atención en la primera infancia que están pensadas y se sustentan, más que en cualquier cosa, en la tasa de retorno que pueden producir a futuro. De hecho, como lo plantean los analistas de Unicef: «invertir en la primera infancia es rentable. Un estudio realizado en Estados Unidos, serio, amplio y comprensivo, concluyó que por cada dólar que se invierte en el desarrollo infantil temprano, la sociedad, en su conjunto, obtiene siete dólares en retorno debido a que el gasto hecho durante la primera infancia tiene un efecto positivo sobre el desempeño escolar y esto reduce los costos posteriores de deserción y repetición. También tiene repercusiones sobre la salud y la nutrición y esto incide sobre la futura productividad del individuo y conlleva ahorros para la sociedad porque disminuye la necesidad de asistencia social y decrecen las tasas de criminalidad, entre muchos otros factores» (Perczek, 2010. pp. 45-46).

en Bélgica, el pedagogo Alexis Sluys organizó una sesión en 1908 en la Escuela Normal de Bruselas donde proyectó películas sobre Egipto y la aviación que fueron explicadas y comentadas (Del Pozo, 1997, p.60); y en Suiza, en 1913, se celebró una sesión colegial en la que participaron 3 600 NNA que vieron 7 películas que abordaban las ciencias naturales, viajes y paisajes u órganos como el Instituto Nacional de Ciegos de Francia (Del Pozo, 1997, p.60).

En los veinte, la representación de explotar al cine educativamente se consolidaría y, en ese camino, el objeto de utilizarlo para formalizar una mirada cinematográfica de los NNA limitada a tópicos enseñantes o estimuladores de aprendizajes leídos como positivos por ciertas instituciones. La Iglesia, en un doble juego, sin dejar de protestar y tacharlo, recomendó en varias ocasiones robustecer la instrucción cinematográfica. En 1928, la legitimación de este discurso alcanzaría su aparente cúspide con la creación del Centro Internacional del Cine Educativo en Roma, al que acudirían por consejos y pautas varios Estados, entre ellos, Colombia (Galindo Cardona, 2015); una conclusión muy repetida y salida de su seno estableció que el cine útil a los ejercicios pedagógicos era el silente, ya que se pensaba que el sonido o los subtítulos favorecían las distracciones y el aburrimiento estudiantil (Del Pozo, 1997).

La gobernabilidad global, en los años venideros, particularmente en las alocuciones y textos de la Unesco, planteó, una y otra vez, las claves y los aciertos de favorecer que el cine entrara a los salones de clase. En 1949 publicó un documento dedicado a promocionar el empleo de grupos móviles filmicos y radiofónicos para combatir el analfabetismo (Galindo Cardona, 2015). Y en 1969 socializó que con el cine se había provocado una novedosa epistemología del lenguaje visual que promovía acceder de manera vivencial y virtual a culturas extrañas y lejanas que por los canales clásicos de las formas verbales y escritas de la comunicación acarrearía complicaciones e imposibilidades (Álvarez Gallego, 2003).

Pese a esto —a tantas invitaciones, estímulos y consensos—, la escuela miró de reojo al cine y los miedos y las estigmatizaciones que se le asignaron ganaron la partida. Por ejemplo, en España, con todo y que en 1911 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dispuso el fomento de sociedades particulares encargadas de donar a las escuelas públicas «aparatos y proyecciones instructivas» (Del Pozo, 1997, p.62), o que en 1918 y en 1930 se crearon comisiones ministeriales encargadas de implantar el uso del cinematógrafo en la enseñanza primaria, el impacto concebido no fue para nada descollante: en 1931 solo tres colegios habían sido equipados con fondos municipales (Del Pozo, 1997). Eventualidad que en una analogía con el siglo XXI no cambiaría en demasía. Un estudio del 2015 coordinado por la Universidad Autónoma de Barcelona demuestra que en

la Unión Europea el 60 % de los profesores nunca utiliza el cine en sus prácticas docentes, que el 63 % lo importa como complemento del tema estudiado y que el 74 % de las escuelas europeas tienen menos de cincuenta películas a su disposición para introducirlo en el aula (European Commission, 2015).

En Colombia la historia tiende a empeorar. Una muestra del 2005 evidenció que aproximadamente el 1 % de los maestros manejaban el cine en la estrategia educativa (Alba, 2008, p.36). Lo audiovisual, al estar lejos de ser una obligación curricular o una asignatura específica, devino en una herramienta opcional o dependiente de la voluntad y la predisposición de los docentes (Ministerio de Educación, s.f), en aparejamiento a sus discrecionalidades, para aprobar al cine en su amplitud de imágenes como apto para entrar en un salón de clase (Torrado y Piracón, 2009, pp. 49-70). Prácticamente, la revisión histórica de la mirada de los NNA, en el campo educativo nacional, da avisos de que lo corriente en el país ha sido su mínima viabilidad, a excepción por supuesto de lo acaecido en la Segunda República Liberal, cuando se intentó vincular el cine con la infancia, sin que esto haya derivado en una contemplación autónoma y emancipada de los NNA (Galindo Cardona, 2014).

Cronológicamente, lo que hicieron los liberales en la primera mitad del siglo xx corresponde a una serie de iniciativas, acciones y políticas públicas que se la jugaron por facilitar que NNA (y adultos) populares conocieran el cinematógrafo. En lo local, la opción fue obligar a los exhibidores a desarrollar matinés educativos y dominicales haciendo uso de decretos municipales, como el expedido por el alcalde de Bogotá, Luis Patiño Galvis, en 1932:

Es obligatorio para todas las empresas de exhibición de películas dar todos los domingos, a precios ínfimos, cuando más a diez centavos (\$10) galería, sobre temas educativos para niños, y que la exhibición de estas películas queda exenta de los impuestos que se establecen por el acuerdo citado, siempre y cuando que únicamente se destinen para los fines indicados (Gómez y Bello, 2016, p.74).

La estrategia de índole nacional siguió un patrón más estructural. En el colofón de la presidencia de Enrique Olaya Herrera, el director de la Biblioteca Nacional, Daniel Samper Ortega, estableció como una tarea de su administración promover misiones culturales encargadas de deambular por los pueblos de Colombia para combatir el analfabetismo, acudiendo, además de los libros, a los más novedosos medios de comunicación, como el cine y la radio, para lograrlo:

Tales misiones constarían de un aparato sonoro de cinematografía educativa, del tipo y modelo que ya tenemos ensayado en la Biblioteca Nacional, el cual puede viajar a lomo de mula en dos baúles, llevando su propia planta de luz para aquellas poblaciones y caseríos donde no existe alumbrado y que, por ser los misérrimos y más abandonados, son precisamente los que de mayor atención demandan; y de una pequeña biblioteca hasta de 500 cartillas y manuales, que también está ya ensayada. El operador de cine, por medio de micrófono que lleva cada aparato, puede transmitir las conferencias que con fines especiales se le entregarían preparados por el personal de la Biblioteca, con el objeto de poder encaminar campañas apropiadas cuando se haga preciso combatir las plagas de los cultivos en determinada región, impulsar las pequeñas industrias, prevenir un contagio, etc. (Galindo Cardona, 2014, p.78).

En julio de 1934, cuando López Pumarejo ya estaba en el poder, la sección de cinematografía de la Biblioteca Nacional obtuvo una legitimación mayor con la llegada al Ministerio de Educación del médico Luis López de Mesa, que propuso un programa denominado Cultura Aldeana y Rural, dirigido a los municipios o corregimientos con una población menor a las cinco mil personas, en el que el cine tenía una designación crucial para enseñar e instruir al campesino los sostenes de una modernidad añorada por el liberalismo. Según se conoce, los esfuerzos de la Biblioteca se hicieron efectivos y fenecieron en un plan piloto que se paseó por Boyacá en septiembre de ese año. Primero, en un colegio de varones en Paipa con la concurrencia de quinientas personas entre padres y NNA que vieron cintas que aludían a la inauguración de la estatua de Bolívar en Roma, a la maternidad y a los peligros de la mosca doméstica (Galindo Cardona, 2014, p.89). Seguidamente, la travesía y las imágenes se replicarían en Duitama, Belén, Cerinza y Sogamoso, sin que el programa lograra despegar por una rama de inconvenientes burocráticos en las regiones y debido a las oposiciones de los poderes locales a la dinamización que traía el cine.

La siguiente manifestación de este tipo tendría lugar en el Gobierno de Eduardo Santos, a través de la jefatura de Jorge Eliecer Gaitán, del Ministerio de Educación, a partir de 1940²⁷. En esta nueva etapa, el novel ministro se concentró en sacar adelante la alfabetización por medio de las llamadas Escuelas Ambulantes: una campaña itinerante que debía llegar a todos los municipios nacionales

27 Esto no fue gratuito, Gaitán recoge una experiencia privada previa que descentralizó el cine a las barriadas y que lo sacó de los teatros a través de pantallas y parlantes portátiles por obra de Marco Tulio Lizarazo a comienzos de los cuarenta. Hernando Martínez sugiere que esto se dio con un ánimo de publicitar su gestión ministerial en el país (Martínez Pardo, 1978, pp.173-174).

en camionetas que tenían bibliotecas, un proyector de cine y un equipo sanitario financiados por empresas privadas (Bavaria, Compañía Colombiana de Seguros, Tropical Oil Company), que para su puesta en marcha habían aportado \$51 500 (Galindo Cardona, 2014, p.109). Las Escuelas Ambulantes fueron dirigidas, durante la presidencia de Santos, por el cineasta Gonzalo Acevedo, uno de los responsables junto a su hermano de la propagandística película sobre la guerra contra el Perú: **Colombia Victoriosa** (Acevedo y Acevedo, 1932); en su periplo administrativo optó por mostrarle al público un cine eminentemente paisajístico de los confines nacionales e instructivo de las ramas de la biología, las ciencias físicas y las naturales. En los laboratorios del servicio de la cinematografía ubicado en el parque nacional de Bogotá, como lo cuenta un informe ministerial de 1940, es muy probable que la producción nacional se haya reducido a ocho películas, y que el resto de lo que se les presentaba a los NNA y demás espectadores de este programa gubernamental proviniera del exterior y de la compra de películas a casas productoras estadounidenses:

Los filmes readaptados son los siguientes:

Antioquia monumental;

Antioquia minera;

Antioquia industrial;

Antioquia minera; y

Sombras de una civilización (film documental de los monumentos arqueológicos de San Agustín, Huila) En su segunda etapa de producción, que apenas se remonta a seis meses, la Sección ha filmado las siguientes cintas cinematográficas:

Bucaramanga, la ciudad y su paisaje (documental)

Ceremonias conmemorativas del centenario de la muerte del General Santander (noticiario)

Cúcuta, ciudad señorial (documental).

Actualmente se están realizando los guiones para nuevas producciones de carácter científico, los que se realizarán en colaboración con la Dirección

del Conservatorio Astronómico y la Dirección del Instituto Geográfico Militar. La extensión cultural universitaria encontrara en estos films un aporte de valor innegable para el estudio de la realidad colombiana (Galindo Cardona, 2014, p.114).

Las Escuelas Ambulantes —que alcanzaron a movilizar y presentar filmes a grandes porciones de NNA de escuelas oficiales, particulares y sin escolarización²⁸— facilitaron que la imagen cinematográfica se pusiera al alcance de la mano infanto-adolescente. Ello, claro está, no significó que en tónica equivalente auspiciaran la mirada libre y el asombro ante los fenómenos que las películas desplegaban por esos años. A los NNA se les propuso mirar un cine que los seguía contemplando como susceptibles de malas influencias y, en un tono mayor, como vehículos de un futuro económico, social y político que podría asirse implementando sistemáticamente directrices civilizatorias e higiénicas. Las palabras de Daniel Samper Ortega develan en todo sentido esta pretensión:

Se ha pensado llevar películas de nociones generales, útiles al campesino y por lo mismo útiles también a los niños que concurren a las escuelas rurales; tales películas deberán referirse a puntos de higiene, para salvar la raza acostumbándola a protegerse; y a las pequeñas industrias de donde los campesinos derivan el sustento, para aumentar la riqueza privada y la pública al enseñarles a obtener mayores rendimientos con menor trabajo. De este modo, a la par que se les divierte, se les instruye y hace más amable la vida, apartándolos a la vez de las tabernas donde consumen sus ahorros y su salud (Galindo Cardona, 2014, p.94).

Pasa que, en los primeros cincuenta años del siglo xx, las nociones educativas en boga y las concepciones sobre infancia imperantes advertían que el progreso venía siendo truncado por la persistencia de señales o «estigmas» de anormalidad y degeneración afincadas en la población pobre del país, las cuales lograban su perpetuación a través de dos canales: la historia hereditaria de cada NNA y el medio insalubre en el que vivían (Saldarriaga y Sáenz, 2007, pp. 406-411). Para contrarrestarlas, el Estado colombiano implementó una retahíla de estrategias «antidegenerativas» en el mundo escolar, entendido como sitio de paso obligado del NNA pobre y, por añadidura, propicio para la detección y combate de las anomalías, para convertirlo en un exponente moderno que dejaba atrás los

28 Solo en abril de 1947 en Bogotá, el Ministerio de Educación realizó 24 funciones gratuitas, en este caso en el teatro cultural del Parque Nacional, con un total de 11.813 espectadores: escolares 2900, maestros 83 y no escolares 8830. (Gómez y Bello, 2016, p. 73).

rastros de su estado primitivo y, en un agregado, su propia condición de niñez —que a diferencia de la adolescencia era comprendida por los higienistas como una etapa atrasada y animalesca de la vida—²⁹.

La teoría de la degeneración de la raza, tan imbuida en los gobiernos conservadores de inicios del siglo xx y de los liberales subsecuentes, se expresó en medidas institucionales invasivas del cuerpo y del comportamiento de los NNA en las escuelas. El ideal era generar personas poco riesgosas y contaminantes del mañana. Así se expedieron resoluciones como la 124 de 1905 del Ministerio de Instrucción y Salubridad para realizar campañas de prevención del alcoholismo, una tara clásica asignada al pobre e individualizada como un motor de atraso; o la Ley 112 de 1919 que creó la Inspección Médica Escolar que avaló el examen antropométrico de los escolares (peso, talla y perímetro torácico), el rastreo de perturbaciones mentales, aptitudinales o del lenguaje, y la clasificación de los alumnos en grupos diferenciados en función de lo observado (Banco de la República, 2012, p.110).

El cine, en este gran entramado, pasó a complementar los proyectos «antidegenerativos» con un uso direccionado a recrear imaginarios sanitarios, nacionalistas, clasistas, etc. A los NNA rurales y alejados de la riqueza en las ciudades se les ofertó títulos e imágenes enseñantes de una higiene «correcta», moderna, o urbana, que serviría para un mejoramiento de las generaciones físicas y morales por venir. Suplementariamente, las películas debían cumplir el objetivo de cultivar la cohesión nacional y el orgullo patrio en los NNA «sanos» que estaban por crecer:

El recurso de la imagen en movimiento unida al sonido convertía al cine en un medio ideal para fomentar, expandir y crear sentimientos de nacionalidad, pues permitiría hacer sentir una realidad: la verdadera existencia de una unidad llamada Colombia. Haría posible exhibir las grandes ciudades de la nación en las zonas rurales apartadas, a personas que quizá nunca tendrían la posibilidad de visitarlas, daría imágenes y sonidos sobre nuestros mares y paisaje, nos haría pertenecer a él, nos mostraría a nuestros compatriotas, sus oficios y «costumbres», produciendo un sentimiento común. Nos recrearía además un pasado colectivo, haciendo profunda y verdadera nuestra pertenencia a la nación. Nos haría además conscientes de nuestra condición social mostrándonos nuestro lugar dentro una nación de «hermanos», nos daría las razones, en últimas, para que creciera en

²⁹ Esto no es más que una revalidación de esa mirada primitivista de la infancia que hacía la antropología británica de principios del siglo xx (Pachón, 2009, p.436).

nosotros el sentimiento de la nacionalidad —el saberse colombiano— y del nacionalismo —el amor y entrega a la patria— (Uribe Sánchez, 2005, p.34).

De esta manera, el cinematógrafo se comprendió, en las primeras décadas del siglo XXI en Colombia, como una técnica maleable y amoldable a cualquier tipo de discurso e interés institucional. Los liberales (haciendo la salvedad de que los conservadores también le sacarían crédito propagandístico al cine en el gobierno de Mariano Ospina Pérez con el financiamiento de cintas reivindicativas de los dirigentes y las obras gubernamentales) (Acosta, 2005, p.67) vieron en este artefacto una posibilidad política de delinear a un individuo limpio, saludable y patriótico, muy afín a lo estipulado en las escrituras pedagógicas y médicas de su tiempo que indicaban que, con él o con ella, el camino hacia la modernidad estaría cerca o a unos contados pasos.

Al acaecer esto, muchas cosas sucedieron. Las propuestas racistas, ahistóricas, eugenésicas e individualizadoras de la pobreza se impusieron. Asimismo, el cine perdió mucho de su espíritu libertario de narración, quedando bajo la etiqueta educativa, supeditado a enseñar limitando o, en otras palabras, a democratizar mentirosamente el cinematógrafo proyectándole a los NNA películas ajenas a la circulación comercial o a las que la censura había desdeñado por contener «impertinencias» condenadas por las autoridades eclesiásticas y civiles³⁰. Lo que avizoraron, al final, fue un cine informativo, ligero, parcial y diseñado para convertirlos en agentes de la producción por hacer, en connacionales patrióticos y en individuos inscritos (sin su consentimiento) en un proyecto de modernidad que se fundaba en la transformación de los hábitos y las mentalidades rurales, instintivas y tradicionales.

30 A diferencia del caso colombiano, en los Estados Unidos este proceso fue realmente intenso ya que las películas educativas ingresaron a la propia escuela buscando construir a un NNA obediente, heterosexual, respetuoso de la ley, desprendido de las drogas, limpio y con buenas posturas y comportamiento (Smith, 1999, pp.11-24).

Antoine Doinel ama la vida, sobre todo quiere dejar de ser un niño, es decir, alguien de quien se dispone sin pedir su opinión, alguien a quien se deja de lado, que se olvida o se rechaza cruelmente.


François Truffaut- El placer de la mirada.





Capítulo 2

La presencia de los NNA en el cine colombiano



EN EL ACONTECER Y LOS anales de la producción cinematográfica, los NNA han sido asiduos huéspedes de las imágenes, temas de inspiración para los directores, modas y recursos narrativos, pruebas y evidencias de aconteceres y situaciones políticas y, excepcionalmente, personajes históricos, fieles a sus propias experiencias, o a ser portadores de los fenómenos sociales que las películas proyectan. Por lo tanto, en este capítulo se tratará de mostrar el recorrido y el nivel de la presencia o protagonismo que los NNA han tenido en el cine colombiano, las razones para que aparecieran de una determinada manera y no de otra, las categorías más habituales expresadas, los modos de trabajo con los NNA aplicados por los directores, y los filmes más representativos en lo atinente a un estar dialogante y real de los NNA en la filmografía nacional.

Las incipientes presencias de los NNA en el cine colombiano

Sería conveniente partir de una noción: la presencia de los NNA en los escenarios públicos y privados de cualquier tipo no se condice necesariamente con su protagonismo político e histórico, ni con un reconocimiento riguroso de sus trayectorias de vida (Sosenski, 2015). La revisión documental demuestra que a las infancias se les ha permitido estar sin pronunciarse o sin tener la titularidad de todos los fenómenos que las definen y atraviesan. Por algo Alejandro Cussiánovich (2010) plantea que una cultura del aplazamiento diseñada por los adultos se le ha impuesto a la niñez desde siempre y a lo largo de muchísimas facetas: en su parecer, la prescindibilidad es un signo prístino que ha arrastrado a los NNA a ser objetos de decisiones tomadas por terceros, que en ocasiones dan la impresión y crean el espejismo de ser lideradas por ellos mismos, al permitir-seles participaciones decorativas o figuraciones en eventos o en hechos, ciento por ciento ordenados y manejados por los adultos:

Este enfoque de la prescindibilidad suele ser racionalizado desde una visión colonizadora, según la cual se puede prescindir de los niños porque los «grandes» deciden para beneficio de los demás y, además, porque aquellos deben sentir no solo que tienen tutores o apoderados sino que estos los representan y encarnan sus intereses [...] Es que detrás de la prescindibilidad subyace una concepción del niño como un ser incapaz, manipulable, influenciable y psicológicamente débil (Cussiánovich y Márquez, 2002, p.15).

Apelando a la historia, es fácil constatar que el apartamiento de los NNA de las grandes y pequeñas directrices ha sido casi total. Ningún NNA participó o existió en el circuito de leyes que con el tiempo se fueron creando para su protección o para el robustecimiento del tutelarismo. Desde el Edicto del emperador Constantino contra el infanticidio en el 319 d.c, hasta la aparición del derecho internacional de los derechos humanos de los NNA en el siglo xx, las voces ni las presencias tácitas infanto-adolescentes fueron incorporadas o tomadas en cuenta, como tampoco sucedería con la mayoría de las cosas en apariencia nimias y pasajeras por las que transitan o por las que los exponen y hablan de ellos: el quehacer y las imágenes cinematográficas son un dechado perfecto de este acontecer. Pese a que los NNA tienen una presencia reiterada en las películas, a que están ahí y son visibles, pareciera prácticamente imposible creer que un niño como el de *Mi pobre angelito* (*Home Alone*, Columbus, 1990) hubiese sido

una recreación derivada de una investigación, un NNA ubicable y concreto o, sin más, un NNA vigente en su forja del personaje a interpretar.

Justamente los NNA pueden aparecer a la vista, ocupar un considerable tramo visual, aparentar ser una pieza indiscutible y crucial de un hecho político o cultural, para luego desaparecer sin dejar huella o ser reemplazados por quienes serían — como ocurre con recurrencia en los mítines y presentaciones institucionales— los verdaderos protagonistas de la noticia o del espectáculo. A modo elemental, la palabra *presencia* es engañosa, parcial y condescendiente con lo epidérmico. Estar presente puede indicar a la vez una estadía verdadera como una espuria o una captación pasajera. Y esto es clave tenerlo en mente para lograr diferenciar, en el abordaje que se haga con esta categoría del cine nacional, unas presencias menos etéreas y circunstanciales de otras plenas y rebosantes de historicidad y hondura; pues, de lo que se trata en el fondo con la escritura de este capítulo exploratorio y arqueológico es conocer si la presencia de los NNA, que proviene del prefijo *pre* y de «ens, entis, participio de presente del verbo sum, es ese, fui, ser» (Moniau, 1856, p. 379), o sea, de *estar* o *existir* en algo, o delante de alguien, ha fructificado realmente en la cinematografía colombiana o si por el contrario lo hegemónico ha sido su aparición impostada o determinada por idealismos.

Vale empezar este repaso por los mismos orígenes de lo cinematográfico, donde los NNA fueron incluidos muy rápidamente. Los hermanos *Lumière*, en sus cintas, les dieron cabida y los retrataron siendo mimados por sus padres o jugando. En la génesis comercial del cine que tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café de París, cuatro de las diez películas que se proyectaron ese día destacaban a párvulos y a NNA. Así lo hicieron **Repas de bébé** (*La comida del bebé*, *Lumière*, 1895), **La pêche aux poissons rouges** (*La pesca de los peces rojos*, *Lumière y Lumière*, 1895), **L'arroseur arrosé** (*El regador regado*, *Lumière*, 1895) y **La mer** (*El mar*, *Lumière*, 1895), que en los contados segundos de metraje a su disposición, dejaron entrever que los NNA pasarían a convertirse en un punto de referencia de las imágenes en movimiento (Cecconi, 2006, p.47). Los *Lumière* lo comprendieron a tal punto que en 1896 produjeron **Querelle enfantine** (*La disputa infantil*, *Lumière*, 1896), un cortometraje que exponía un conflicto y el llanto entre dos bebés; en 1897 filmaron **Enfants au bord de la mer** (*Niños al borde del mar*, *Lumière*, 1897) y **Défilé de voitures de bébés à la Pouponnière de Paris** (*Desfile de coches de bebés en la guardería de París*, *Lumière*, 1897) que continuaban la línea de exteriorizar a los NNA como objetos de goce contemplativo; en 1899, los *Lumière* le darían un aporte más a esta visualización de los NNA con la filmación de la **La petite fille et son chat** (*La niña y su gato*, *Lumière*, 1899) que se concentró, como lo deja pensar su título, en los afectos entre una niña de apariencia acomodada con un gato peludo, hambriento y jugueterón (Cecconi, 2006, p.47).



Fotograma de **La pesca de los peces rojos** (Lumière y Lumière, 1895). En línea. 🍷



🍷 Fotograma de **La comida del bebé** (Lumière, 1985). En línea.



❖ Fotograma de **La disputa infantil** (Lumière, 1896). En línea.

De alguna manera el cine —en su tránsito de una tecnología que grababa objetivamente la vida cotidiana, pensémoslo, que nos ponía por delante los actores y sucesos de la gente—, al especializarse en el terreno narrativo, impulsó dos cosas sobre la niñez que permanecen vigentes. Por un lado, abrió un campo de visión atento a la vida de los NNA con un cierto bienestar. Vicky Lebeau (2008) señala que durante la primera década del siglo xx los filmes surgidos en Europa y en los Estados Unidos se interesaron en demasía por narrar las actitudes y los gestos infanto-adolescentes, llegando a contabilizar en el lapso de 1895 a 1905 veintiséis textos cinematográficos que abordaron las travesuras y espontaneidades de los NNA y que facilitaron ir abreviando un marco definitorio de cómo eran los menores de edad (caucásicos y burgueses):

Con sus imágenes de la vida del niño, el cine localiza al niño en un campo de visión nuevo y móvil. Los bebés comen, beben, gatean, caminan, sonríen y lloran en la pantalla; los niños juegan, corren, se bañan, pelean. A menudo se muestra en el curso de un programa de variedades. El género, al parecer, se estableció rápidamente (Lebeau, 2008, p.24, traducción propia).

De otra parte, el primigenio seguimiento documental del cine facilitó un descubrimiento aprovechado en lo venidero por las grandes industrias de las películas: los NNA enganchaban al público al salir en la pantalla grande. Sus apariciones prometían taquillas y acercamientos frecuentes del espectador. No por nada en 1897 tres compañías rivales (la de Edison, Sigmund Lubin y American Mutoscope and Biograph) convergieron en filmar a jovencitas y a adolescentes peleando amistosamente con almohadas (Lebeau, 2008). La cuestión era que el cine temprano, para llamar la atención de su naciente clientela, apeló por aprovechar documentalmente una cultura sentimental que estaba en ascenso en torno a la infancia. Los NNA se asumieron como graciosos, divertidos y tiernos en el resultado de su entrecruce con el lente fílmico, aun cuando, también es cierto, que lo que hizo el cine no fue más que retomar el beneplácito por los NNA que ya existía en el teatro desde el siglo XIX, en el que se había descubierto la fórmula relativa a que las presentaciones con los NNA eran las que más ganancias daban, llegando a modificarse incluso obras antiguas para añadir nuevos personajes prestos a la interpretación de los NNA (Liebel, 2006b, p.160).

Esto lo entendió y heredó a la perfección Hollywood, dado que uno de sus cimientos fundacionales consistió en la promoción de la figura del *child star*. Los NNA estrellas se constituyeron en un material enteramente lucrativo para los grandes estudios y encontraron un gran eco entre los asistentes a sus películas, en razón de que su constitución coincidió con la Gran Depresión económica estadounidense de finales de 1929 y con el *new deal* de Roosevelt —donde la personas en la banca rota o sin la posibilidad de emplearse pedían a gritos inyecciones de esperanza—. Cada uno de estos NNA, teniendo la famosa Shirley Temple un rol apabullante sobre los demás, animaron en los asiduos cinéfilos la creencia de que los proletarios y los huérfanos podían regocijarse y encontrar en sus vidas finales felices siendo simplemente candorosos y ganándose el corazón de quienes les explotaban. Los NNA estrellas ocuparon un largo recorrido del cine, estuvieron allí, se hicieron presentes, pero ello estuvo lejos de corresponder (así suene redundante) con una presencia real y plural. La infancia común y periférica, a saber, la más pobre y racialmente estigmatizada, careció de oportunidades de ser vista. Lo predominante, en cambio, con los NNA estrellas fue un usufructo y generalización de la inocencia al son y ton de minimizarla a unas delimitadas categorías sociales dentro de la clase social o la raza¹:

1 Como lo recuerda Giroux, la noción de la inocencia es dependiente de otras categorías sociales: «Lo que complica la intersección de estos mitos —el final de la historia, la inocencia infantil y el estudio desinteresado— es su forma de borrar las relaciones explotadoras de las diferencias de clase, raza y género, incluso cuando las reproducen. Por ejemplo, la apelación a la inocencia, que hacen al unísono conservadores y liberales, ofrece protección y seguridad a los niños blancos y

El perfil de todos ellos apuntaba a reforzar una idealización típica de la comprensión de una niña o un niño anglosajón: ser inocente, cándido, tierno e inspirador correspondía, por supuesto, a ser blanco, rubio y tener los ojos claros. La mejor exponente de este paradigma lo personificó la pequeña Shirley Temple, quien con tan solo cinco años de edad firmó un contrato de exclusividad con la 20th Century Fox, que le aseguró a las dos entre, 1933 y 1940, treinta películas que arrojaron millonarias ganancias por conceptos de taquilla y a causa de la primigenia explotación comercial de una estrella infantil en el séptimo arte: muñecas, líneas de vestido y hasta varias canciones que la Temple interpretó se convirtieron en éxitos de venta (Bácares, 2016, p.26).

Si aceptamos que el ochenta por ciento de las películas de las tres primeras décadas del siglo pasado ya no existen (Lebeau, 2008, p.26), es probable que la primera cinta que se ocupó de «una forma consciente de los problemas de la infancia fuera **Die Unehelichen**» —Lamprecht, *El ilegítimo*, 1926— (García García, 2000b, p.11); esa vieja cinta silente alemana basada en un informe especializado sobre la explotación y la brutalidad que vivían los NNA sin padres. Por lo demás, no sería sino hasta la llegada del neorrealismo y de los movimientos cinematográficos que heredaron sus premisas que a los NNA cotidianos, escondidos y mayoritarios se les abrió un espacio para la narración de sus historias de desarraigo, control, hambre, violencia y ostracismo. Los cineastas italianos de la posguerra, al interesarse en descubrir el rastro del ser humano que dejó la beligerancia, optaron por documentar la realidad y redescubrir lo visible, valorando al máximo la dimensión de lo corriente y lo normal en demérito de los tópicos hollywoodenses de la espectacularidad. Cesare Zavattini, uno de los teóricos de esta corriente y guionista de **Los niños nos miran**, **El limpiabotas** y **El ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, *De Sica*, 1948) —tres películas claves en la reconfiguración de la presencia concreta de los NNA—, lo explicaría mejor que nadie:

de clase media al definir la condición de su inocencia en el contexto de las “ideas tradicionales de hogar, familia y comunidad”, codificadas según la raza, la clase social y el género. Las reacciones públicas a los asesinatos de 1999 en la Columbine High School muestran que la inocencia se expresa de acuerdo con parámetros de raza y de clase. Los comentarios de los residentes en Littleton (Colorado, EE.UU.) fueron muy divulgados por la prensa. Los residentes pusieron de manifiesto la herencia de la inocencia, codificada en clave de raza, cuando decían: “No ha podido ocurrir aquí” o “Esto no es el centro de la ciudad”. La columnista Patricia Williams, de *The Nation*, dice que esos comentarios reflejan el “perfilado de la inocencia”, una práctica que se relaciona a menudo con los chicos privilegiados de raza blanca, a quienes, a pesar de sus comportamientos, se les supone demasiado inocentes para que se tomen en serio sus conductas delictivas» (Giroux, 2003, p.18).

Es necesario que el espacio entre vida y espectáculo quede anulado [...] No se trata ya de convertir en realidad las cosas imaginadas (hacer que parezcan verdaderas, reales), sino de hacer significativas en grado máximo las cosas tal como son, casi como si se contaran ellas solas (Casetti, 2010, p.36).

La postura de revitalizar la realidad o el afuera habitado por la gente común implicó que las trayectorias y poblaciones normalmente pasajeras se volvieran centrales. Los NNA pasarían entonces a tornarse en protagonistas totales; varias películas girarían alrededor de muchos de sus dilemas y situaciones: sentirse abandonados, descubrir a sus padres como simples personas, vivir del trabajo, hallarse en la miseria, estar sin escolarización, no ser atendidos como voces válidas, participar de la guerra, serían tópicos captados con regularidad. La invención y la suposición adulta de los NNA pasarían a un segundo plano y en su lugar se consolidaría el reconocimiento de los fenómenos históricos de la infancia. Por ejemplo, se les aceptaría también como actores del conflicto bélico, comprometidos con la realidad antifascista, liberándoles así del mero encasillamiento de víctimas y sujetos pasivos como ocurre en una vertiente de la trama



de **Roma, Ciudad Abierta** (*Roma città aperta*, Rossellini, 1945). La presencia de los NNA lograría una consolidación tan importante, que en ocasiones transcurrirían de la vida real —de ser y desempeñarse en la cotidianidad— a hacerlo en el cine, máxime, si partimos de ese mandamiento del realismo de trabajar con actores naturales (Bazin, 1990, pp. 293-296). De esta forma, la realidad no se inventaba, fluía y se contemplaba como el punto de partida del cinematógrafo. Bien es conocido, ciñéndonos a una prueba clásica, que la realización de **El limpiabotas** provino de un contacto de De Sica con dos NNA de calle que lo llevaron a escribir un artículo titulado «Sciusciá, giò?» (1945). Esos dos niños se llamaban Cappellone y Scimmietta, se ganaban la vida limpiando zapatos por monedas y De Sica los conoció en la vía Veneto de Roma (De Sica, 1945).

🍷 Fotograma de **El limpiabotas** (De Sica, 1946). En línea.





Fotograma de **El limpiabotas** (De Sica, 1946). En línea. 🍷



🍷 Fotograma de **Roma, ciudad abierta** (Rossellini, 1945). En línea.

Como se lee, los NNA en el paradigma realista sobrellevaron una gran transformación: la aparición obligadamente documental de los Lumière o la utilización decorativa de sus presencias en una escena, o la fórmula del *child star* mutaron hacia la reivindicación histórica de la infancia. Los cineastas dejaron de marcarle la pauta a los NNA en aras de un guión o de una representación imperante, para simplemente seguirlos y facilitarles sus presencias; los reconocieron y abonaron el terreno cinematográfico para que fueran titulares, conscientes y libres de expresar su condición de NNA:

En el momento en el cual se atribuye a los niños esta consciencia de sí mismos, esta alteridad con respecto a los adultos, ellos se convierten en sujetos autónomos, sujetos que tienen una propia mirada, una historia propia, pero especialmente una imagen viva que reclama ser representada. En general, los niños cuando no son considerados como sujetos aparecen solamente como elementos del contorno de la representación, como elementos del paisaje, a menudo representados en los márgenes de la escena, siempre junto a algún adulto. En el momento en el cual se atribuye a ellos dignidad de sujetos, se convierten finalmente en protagonistas. Esto vale tanto para la pintura como para el cine (Ceconi, 2006, p.99).

En la cinematografía colombiana, en lo que permite percibir un examen atento, la ambigüedad en derredor a la presencia de los NNA es semejante y altamente comparable a la de la filmografía mundial. Los NNA están en las películas sin estarlo (por vía de la reiteración de estereotipos) o cuando lo están subrayan principalmente a unas infancias contadas y ambicionadas por los adultos. Tanto en el pasado del cine nacional como en el más contemporáneo, los NNA fueron filmados e incorporados tímida o espuriamente: a lo mucho se les permitió aparecer como paseantes de escenas, se les minimizó a idealizaciones, o se les utilizó como marcos de narraciones gobernadas por los mayores de edad o como excusas narrativas.

Precisamente, las imágenes más viejas que se conservan del cine nacional, pertenecientes a una celebración católica, así lo enseñan y remarcan. En **La fiesta del Corpus** (Di Doménico y Di Doménico, 1915), los NNA aparecen recurrentemente en cada plano, son portadores de pancartas y propaganda alusiva al cristianismo (una reza: «Cristo es el principio de la paz»), marchan sin autonomía, al compás y en la compañía de adultos que los dirigen y ordenan en la celebración. En los pocos minutos disponibles, a los más pequeños se les ve fungiendo de monaguillos o de asistentes forzados por los colegios de los que hacen parte, dado que la mayoría de ellos están uniformados o van de la mano de un maestro,

como uno de la Salle, que por su vestimenta y cuello blanco característico es fácilmente reconocible. Las niñas, del mismo modo, aparecen en grupos estáticos y escolarizados bajo la batuta de una maestra. Los hermanos Di Doménico, al estrenar **La fiesta del Corpus**, el 17 de junio de 1915 en el Salón Olympia, sin saberlo, imprimieron un fresco andante de la dependencia de los escolares a la Iglesia y a sus prácticas. Lo poco que se conserva revela la fuerza y la vigencia de la enseñanza católica de la época (legitimada por el conservatismo con el Concordato de 1887) y la vinculación expresa de los NNA en escenarios extraescolares a los ritos de reproducción de una religión que tenía copada —y sigue administrando aún hoy— la educación pública y privada².

Durante el periodo silente en Colombia, los NNA emergen reiteradamente en cada una de las modalidades o expresiones que tuvieron las imágenes cinéticas nacionales en sus inicios. En la vertiente de la ficción, aparecen en una película impajaritable para acercarse a la visión del mundo de la clase dirigente antioqueña de los años veinte. **Bajo el cielo antioqueño** (Acevedo, 1925) autoretrata y le rinde culto a los valores, jerarquías y logros empresariales de la élite paisa —empezando por los designios de su productor, el señor Gonzalo Mejía, comerciante e industrial destacado de la época—. La ponderación del trabajo y el emprendimiento como ruta hacia el éxito, el patriarcado y la obediencia al padre, el paternalismo y la diferenciación tajante respecto de los trabajadores, la recreación cultural y deportiva determinada por el capital y la clase social, o la celebración de la industria regional (expresada en el café, las gaseosas, la cerveza y el tabaco), entre otros muchos elementos, sostienen el relato encargado a Arturo Acevedo. No obstante, una matriz de su tiempo, directamente relacionada con la infancia y con los grupos poblaciones asumidos como desvalidos, se posiciona como relevante para reflexionar la presencia de los NNA. En la cinta, Álvaro, el protagonista masculino, prestante y derrochador de una herencia, un día atropella con su carro a un muchachito descalzo, harapiento y de tez negra, del que aparentemente decide responsabilizarse y prestar atención de sus heridas. Un médico en una visita domiciliaria le quita ese peso de encima, asegurándole que todo se encuentra bien: «No es nada. Una leve contusión y... mucha hambre». Álvaro, en consonancia, le ordena a su mayordomo: «Traiga comida para este niño y trátelo como si fuera yo mismo». Acto seguido, la trama de esta nueva relación se perfila: «Te tomo a mi servicio. Ve a bañarte y luego ponte esto».

2 Solo en «1938 por cada estudiante matriculado en los colegios oficiales, dos estudiaban en planteles religiosos privados» (Palacios, 1995, p. 157). Fenómeno que en la actualidad no ha desaparecido del todo; pues recientemente de los 22 colegios en concesión que maneja Bogotá, 14 quedaron en manos de comunidades religiosas (Hernández Osorio, 2017).



📷 Fotograma de **Fotograma de La fiesta del corpus** (Di Doménico y Di Doménico, 1915). Archivo: Becma.

En **Bajo el cielo antioqueño**, el galán enamorado y aristocrático asume al niño menesteroso en atención al pilar de la política pública de la infancia (o a la manera de tratar a los NNA pobres) que monopolizó el mundo colonial y a los primeros pasos del orden republicano en América Latina. La justicia caritativa, aplicada por el intérprete, se apoya en «una concepción de la desigualdad social producida por una fuerza heterónoma, ajena y externa a la acción social que las personas desarrollaban en la sociedad» (Castillo, 2002, p.178). Álvaro implementa una filantropía propiamente reafirmante de las fronteras sociales, puesto que su práctica no incorpora al niño sin nombre ni le facilita educarse o enrolarse en una condición social semejante. Lo suyo se encamina por ratificarlo como un subordinado, que después del accidente pasaría a regirse por sus decisiones. Ciertamente, en una sociedad de tan arraigado talante católico, lo acontecido no podía darse de otra manera, si asumimos que Álvaro figuró como un reproductor de un paradigma que sostiene que la desigualdad social y la pobreza son hechos ontológicos y subsanables con la caridad y la misericordia cristiana, para compensar lo establecido de forma extrasocial (Castillo, 2002).



Fotograma de **Bajo el cielo antioqueño**. (Acevedo, 1925). Archivo: Becma. 🍷

Sobre lo anterior, llama la atención que el destinatario de la filantropía jerarquizante sea un niño carenciado y simulado a todo renglón. Al menor de edad en cuestión se le puede apreciar en el transcurso de **Bajo el cielo antioqueño**, sin que ello derive en una presencia concreta del individuo puesto en escena, ya que quien actúa ni tiene como origen la marginalidad ni su piel es por naturaleza oscura. El «negrito» o ese habitante de calle resulta una recreación o, si se prefiere, una falsificación que al hacerse dominante en el relato termina cerrándole las puertas a un gesto de justicia y dignidad mínima para con este sujeto social, al que se le niega hasta la posibilidad de personificarse a sí mismo:

La representación de este personaje es bastante problemática porque es una caricatura que si bien puede adjudicarse fácilmente a las convenciones sociales y fílmicas del tiempo (la tradición del *blackface*, por ejemplo) así como la reproducción de un estereotipo de la literatura de la época, termina resumiendo problemas de alteridad y ética de acercamiento al otro con los que el cine colombiano contemporáneo aún batalla [...] En *Bajo el cielo antioqueño*, «el negrito» es en realidad un blanquito pintado pues quienes debían actuar eran los hijos legítimos de las familias adineradas (Suárez, 2009, p.35).

Un caso aparte en la aparición de los NNA en el cine colombiano lo brindan los cortometrajes documentales realizados por los hermanos Acevedo a lo largo de su experiencia empresarial, en la que reseñarían los hechos más sobresalientes de la vida cultural y política del país en el Noticiero Nacional —que circuló con frecuencia por las salas colombianas de 1924 a 1955—. Asimismo, los NNA tendrían apariciones esporádicas en los textos documentales que produjeron y filmaron para el Estado o para algunas empresas privadas que requirieron de sus servicios, o, según se estime, del incipiente uso del cinematógrafo como propaganda política y comercial.

¿Pero qué tipo de presencia infanto-adolescente se proyectó en las imágenes de los Acevedo? Usualmente, los NNA aparecerían en un segundo plano, mime-tizados entre la multitud filmada, como acompañantes o figuras secundarias en las imágenes. Los Acevedo, al remitirse a la calle a filmar los grandes eventos públicos, proselitistas y de cierta trascendencia para la coyuntura de la época, capturaron con su noticiario a las élites renombradas y en ascenso, y, sin poder evitarlo, a las masas que los oían y seguían, y por ende a cualquier curioso o asistente capaz de escabullirse entre la multitud, como los NNA populosos o los bien portados que acompañaban a sus padres. Así acontece en los **Carnavales Estudiantiles de Bogotá** (Acevedo Bernal y Acevedo Bernal, 1928), donde muchos NNA descalzos y con ruana, en oposición a otros elegantes y con zapatos, se muestran jugueteros y anonadados con las comparsas y las caravanas de los universitarios que participaban de estas celebraciones paganas; ellos siguen a los automóviles atiborrados de personas disfrazadas, reciben el confeti y no pierden la oportunidad de agitar los brazos y de asombrarse ante la festividad que contemplan. A pesar de esto, su protagonismo es mínimo: son una pieza accesoria de la ceremonia, no el objeto de los zooms o de los acercamientos de la cámara. Algo parecido ocurre en los fragmentos de **8 de junio de 1929 (Bogotá en pie)** (Acevedo Bernal y Acevedo Bernal, 1929), un documento que registra la masiva manifestación de luto acaecida el 8 de junio de 1929 por el homicidio de Gonzalo Bravo Pérez, un estudiante de Derecho de la Universidad Nacional que cayó abaleado por la violencia policial en una manifestación de protesta contra el Gobierno del conservador Miguel Abadía Méndez, en las inmediaciones del Palacio de Nariño. El cuerpo del primer mártir estudiantil del país fue acompañado por una gigantesca muchedumbre, integrada por diversos sectores sociales y grupos etarios, en la que los NNA, según lo dicta lo filmado por los Acevedo, ocuparon espacios reducidos en medio de los gentíos o se destacaron por estar en los márgenes de las imágenes para abrirles paso a los transeúntes principales del acto político. De ninguna manera los NNA en esta producción estuvieron



Fotograma de **Carnavales estudiantiles de Bogotá** (Acevedo Bernal y Acevedo Bernal, 1928). 🌿
Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

ausentes, su presencia física los ratifica (en especial a los varones) como habitantes y paseantes de la vida pública de los años veinte, aunque esto, cabe aclararlo, no se traduce, de nuevo, en un protagonismo o en una relevancia crucial expresada en primeros planos o en una atención a sus actitudes específicas en las honras públicas del estudiante asesinado.

Un documento de los Acevedo que aparenta una manifiesta presencia de los NNA sería el de la **Beneficencia de Cundinamarca** (Acevedo Bernal y Acevedo Bernal, 1931-1942), en algunas ocasiones tildado como la primera aproximación de estos cineastas, y por qué no de la cinematografía nacional, a una «opresiva realidad, bastante lejana del sueño moderno e industrial» (Mora y Carillo, 2003, p.31). El documental en mención tuvo su origen en un contrato que la entidad les hizo a los realizadores para filmar, entre 1931 y 1942, las instituciones que tenía a su cargo: el Orfelinato campestre de Sibaté, el Hospicio de Bogotá (ubicado en la carrera séptima con calle 18), el Hospital San Juan de Dios y la Casa de Preservación para niñas desamparadas (ubicada en la Plaza España).

A simple vista, lo expuesto sobre **Beneficencia de Cundinamarca** podría ser cierto: en los 28 minutos de las imágenes que se conservan, los NNA parecen ocupar la mayoría de las tomas (aparecen solos, acompañados, en cofradía). No obstante, detrás de su producción y de la niñez captada hay de todo menos un interés por legitimarlos y hacerlos presentes.

Vale convenir que los fotogramas que los Acevedo recolectaron no fueron inocentes o espontáneos, sino que se soportaron en una concepción de la infancia pobre y en una forma de intervención estatal (y religiosa) a las que les orientó su contratante, la Junta de la Beneficencia de Cundinamarca. Un establecimiento en apariencia laico, que en la práctica, sería regido (desde su constitución en 1896) por congregaciones como las Hermanas del Buen Pastor o por los jesuitas y en el que se privatizaría a ciertas problemáticas infanto-adolescentes resistidas por las élites (expósitos, NNA de calle, NNA abandonados, etc) para replicar en ellas la caridad cristiana, la educación castrense, los modales conservadores y la higiene con el objetivo tácito de «mejorar», «asistir» o «gestionar» la decadencia física, moral y psíquica de las nuevas generaciones carenciadas a las que se les seguía acusando de ser las causantes de la incivilidad y del atraso nacional por cuenta de varios estigmas degenerativos —como la baja estatura, las asimetrías craneales, las enfermedades, la pereza, la impaciencia, la emotividad, etc.— (Sánchez y Castrillón, 2014, p.102).

Sabiendo esto, es más sencillo comprender que en la **Beneficencia de Cundinamarca** los NNA están sujetos a profundas regulaciones y que a pesar de verse en este registro filmico resultan inasibles y falseados ante una experiencia libre de su condición infanto-adolescente. Cuando salen, saludan y desfilan con una previa preparación para la cámara, hacen reverencias y muecas notoriamente concertadas, o son expuestos al espectador sujetos por enfermeras, médicos, sacerdotes y monjas que se roban la atención de las escenas, mientras se les vacuna, se les limpia, se les da de comer o se les instruye en la disciplina o en varios oficios caseros o industriales que hacen alusión a un proyecto civilizatorio que se consumó tras tener lugar una privatización pensada para evitar su presencia libre y alteradora en lo público.

A la niñas, lo común es contemplarlas aprendiendo a tejer o lavando la ropa, como si se les quisiera remarcar en ese ambiente conservador y patriarcal cuáles deberían ser sus papeles en la vida (Vélez Rincón, 2010, p.40). A los varones, a cientos de ellos, en casi toda la cinta disponible, se les adiestra militarmente, a través de sendas marchas y formaciones en las que no faltan los fusiles portados por cientos de niños que no superan los diez años de edad. Las imágenes son impactantes, se asemejan al adiestramiento bélico de cualquier Estado totalitario



Fotograma de **Beneficencia de Cundinamarca** (Acevedo Bernal y Acevedo Bernal, 1931-1942).
Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 🌿

o al que se le critica a los grupos alzados en armas; la lógica oculta en estas acciones nos conduce a un pensamiento que trata de convertir a esos muchachos pobres (y peligrosos para el *statu quo*) en personas obedientes, afiliadas a la nación y a las simbologías patrióticas para el futuro. Como lo permite pensar un informe de un revisor extranjero, empleado por la Beneficencia de Cundinamarca en 1939, a lo que se le apostó con esta tendencia castrense fue a crear una soldadesca prematura, es decir, una fuerza disciplinada y levemente cancerosa para su vuelta al mundo social una vez se cumpliera su mayoría de edad:

Hemos podido ver con todo detalle lo que podrían llamarse ejercicios físicos que realizan los muchachos de la institución. Estos ejercicios eran puramente militares. Hacen manejo de fusil, movimientos de batallón, compañía y sección, todo esto al son de banda de trompetas y tambores. Los movimientos sin fusil son puramente preparatorios y se busca con ellos no un desarrollo científico del cuerpo del muchacho sino una preparación para

convertirlos en soldados prematuros. Un ejercicio al que se le da mucha importancia es el de lanzamiento de bombas de mano en las tres situaciones de pie, arrodillado y a tierra (Sánchez y Castrillón, 2014, p.117).

Beneficencia de Cundinamarca es, sin duda, un epítome de la presencia simulada y tutelada de los NNA marginados. Su diana apuntó a publicitar lo que se hacía por ellos, es decir, a mostrar los servicios, el personal, las medidas de asistencia y la infraestructura disponible para rediseñarlos y dar por terminadas sus teóricas falencias hereditarias y personales. Por eso, los Acevedo no ahorraron esfuerzos en filmar las camillas del hospicio, los talleres de herrería y carpintería, los laboratorios médicos, los comedores, los baños, a los NNA lavándose los pies o cepillándose, los ejercicios físicos al aire libre y sus labores en la huerta. Con todo y esto, también hay que decir que en estas imágenes se nos pone al alcance de los sentidos la baja intensidad del tan nombrado discurso higienista y protector de la infancia: los NNA aparecen sucios, con ropas desgastadas, descalzos, portando un corte presidario contra los piojos, permaneciendo marginales a juicio de cualquier testigo del cortodocumental.

Otra obra no tan lejana que repetiría los pasos de esta forma de presentación de los NNA al espectador es el mediometrage propagandista de la evangelización **Amanecer en la selva** (Rodríguez, 1940). Su origen y dirección es bastante peculiar, puesto que no devino del pago a cineastas profesionales ni participaron en su factura las firmas reconocidas del momento. Fue el sacerdote español Miguel Rodríguez, un miembro de la comunidad claretiana, quien se echó sobre los hombros el proyecto de registrar la obra misional de su compañía en el Chocó con los indígenas Katía. En esta película sonora, sin ningún tipo de reparo o de ambages, es dado comprobar la asimilación cultural a la que fueron sometidos los NNA pertenecientes a las comunidades étnicas del país en la primera mitad del siglo xx por los oficios de las congregaciones religiosas (Mateus Mora, 2012, pp.23-24). No es noticia nueva escribir que los Capuchinos, la congregación de la madre Laura, las carmelitas descalzas terciarias, los misioneros de la compañía de María y otras tantas ordenes católicas regentaron en las regiones periféricas y de frontera (Guaviare, Vaupés, Guainía, La Guajira, Antioquia), internados en los que a los NNA se les separaba de sus padres con la aspiración de que este aislamiento del hogar fructificara en una asimilación de la cosmovisión occidental y de la fe cristiana:

En los colegios e internados se evangelizó e instruyó a los niños de las minorías étnicas marginadas, transformando sustancialmente su cultura. La obligada convivencia con los religiosos modificó su cosmogonía, su lengua,

los modos de vida y trabajo, las formas de vestir y acicalarse, los hábitos de aseo y de alimentación, su noción del tiempo y su relación con el entorno natural. Algunos jóvenes indios fueron convertidos en misioneros (Banco de la República, 2012, p.128).

Amanecer en la selva relata con un tono heroico y proselitista los esfuerzos físicos y geográficos que los claretianos superaron para lograr llegar, instalarse y fundar uno de estos centros de adoctrinamiento en Catrú, en el bajo Baudó. A raíz de este proceso, los NNA son expuestos como evidencias de su labor misional; a semejanza de un producto transmutado de un estado acusado de «bárbaro», «ignorante», «sin cultura» y de «existencia perezosa» (según lo dicta la voz en off que guía el documental) a otro plenamente rebosante de civilización y de perfeccionamiento a juicio de los misioneros³. **Amanecer en la selva** acude a la repetición de una receta cinematográfica en los documentales de este corte, a saber: a enseñar los espacios y los servicios brindados a los sujetos de intervención y, sin escatimar cinta, a exhibir los resultados de los abordajes empleados. Por ello, los dormitorios, los comedores, la instrucción militar para los niños, la formación hogareña para las niñas, las sesiones del bautizo, las clases de escritura, el contacto con los símbolos patrios y cristianos o la transformación en sus vestimentas ocupan fragmentos vitales en una trama decidida por contar y ufanarse de los «logros» de un plan evangelizador y de colonización cultural:

Quien haya seguido con atención el curso de este documental podría comprender ahora sí cuán duro es el proceso de la evangelización. Las escenas que vas a presenciar y que nos muestran cuál es la vida que se lleva en los internados indígenas prueban por sí solas las transformaciones que se han operado en el ambiente moral, espiritual y social de los indígenas. Los cholos que antes vagaban en el traje de Adán aparecen ya vestidos [...] estos internados son, como puede apreciarse, al mismo tiempo escuelas y talleres, hogares y templos, lugares en los que se les enseña a comportarse como cristianos, vivir en paz, distraerse sanamente y a sentirse amigos y compañeros (Comentarios de la voz en off del documental *Amanecer en la selva*).

- 3 «Esta película que se presenta explícitamente como un “homenaje al esfuerzo apostólico adelantado por los padres Claretianos durante cincuenta años de misión en la selva del Chocó” resume y anuncia desde sus primeros minutos la manera como será presentada la figura del indio en las secuencias siguientes que de un estado de “errancia, inacción e ignorancia”, pasará a otro estado en el que comenzará a adquirir las nociones de “verdad” y “cultura”. Tal paso, sin embargo, solo es posible por la acción del misionero. El indígena pasa de las tinieblas a la luz y es salvado de la desnudez moral, espiritual y social. El misionero claretiano, que representa la luz, tiene por misión llevarla a los indios que yacen en medio de las tinieblas» (Mateus Mora, 2012, p. 24).



🌿 Fotograma de **Amanecer en la selva** (Rodríguez, 1940). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

De la misma manera, los trabajos nacidos de una financiación estatal para exaltar la política pública de la infancia y la adolescencia en el país han frecuentado el arquetipo de dar visibilidad epidérmica a los NNA⁴. El cortometraje **Los niños primero** (Nieto Roa, 1974) lo demuestra de cabo a rabo o en su más asible manifestación. En este texto audiovisual, financiado por la Oficina de Divulgación Social del ICBF, el truco del narrador omnipresente hace su aparición para poner al corriente al espectador acerca de la precariedad socioeconómica y del bienestar malogrado que vivencian los menores de edad en Colombia:

Para la inmensa mayoría de los niños de nuestro país, la vida ha sido desde su nacimiento una sucesión de golpes, han conocido el hambre, les han cambiado juegos por castigos, han estado más cerca de la enfermedad que del afecto y el tugurio donde viven o la calle donde aprender son su único mundo (Comentarios de la voz en off del cortometraje **Los niños primero**).

- 4 A partir de la década de los treinta, en el siglo xx, dicha práctica fue común en el campo de las imágenes fotográficas en relación a los NNA marginales. A los NNA retratados se les utilizó con fines publicitarios para la movilización social y el forjamiento de política públicas protectoras con ciertas infancias. Así ocurrió con las fotografías de Jacob Riis (1849-1914), Dorothea Lange (1895-1965) o Lewis Hine (1874- 1940, que fueron «realizadas con fines publicitarios para campañas de reforma social y al servicio de instituciones tales como, por ejemplo, la Charity Organisation Society, el National Child Labour Committee, o la California State Emergency Relief Administration. De ahí que su interés se centre, por ejemplo, en la mano de obra infantil, en los accidentes laborales o en la vida en los barrios bajos. (La fotografía realizó una contribución análoga en las campañas en favor de la eliminación de las chabolas en Inglaterra). Esas imágenes tenían generalmente por objeto despertar la simpatía del público» (Burke, 2005, p. 27).

Sin demora, una vez planteada la problemática social y política, la mirada histórica sobre la producción y el mantenimiento del fenómeno denunciado desaparece. Nadie se pregunta por las razones que alimentan la desigualdad o por la generación de los NNA de la calle o por el hambre que padecen esos infantes pertenecientes a la década de los setenta. Lo que se impone es simple y llanamente la vigencia del ICBF para salvarlos del desamor, del abandono, de la desnutrición y de la tristeza. Para comprobarlo (e instalar esto en el imaginario del receptor de las imágenes), el cortodocumental apela a la implementación de dos estrategias comunicativas. Una clara se la juega por el contraste icónico al publicar NNA que trabajan o sobreviven en la calle con sus prendas sucias y desgastadas en parangón de los NNA que son atendidos por el ICBF y que, para remarcar la diferencia, aparecen bien vestidos, alimentándose en comedores comunitarios, jugando, pintando, bailando guabina y recreándose en piscinas.

El mensaje que se intenta instaurar es evidente, el ICBF pretende ser asumido como un órgano protector de los NNA, tanto que en un despliegue de su segunda maniobra no desperdicia la ocasión para socializar sus esfuerzos y acciones presupuestales; por ejemplo, la inversión anual de veinte millones de toneladas de comida en los restaurantes escolares o la presentación de los hogares y los talleres laborales para los NNA sindicados de malas conductas y gaminismo. Por donde se le mire, **Los niños primero** se suma a esta larga cadena de películas donde se exprime al máximo la presencia infanto-adolescente para otros propósitos desligados de facilitar la resonancia de su voz o de esculcar en la realidad para hallar a los NNA aplazados de cualquier registro histórico. Como antes, lo que sale victorioso en esta obra encargada es la promoción y el posicionamiento, casi mesiánico, del actor institucional que tutela a los NNA; al final, estos últimos pareciera que solo sirven para ser redimidos:

Aunque la tarea por realizar es aún gigantesca puede decirse que los niños colombianos ya no están solos, hay una entidad a su servicio, el ICBF y una comunidad que comienza a tener conciencia de que su presencia y su actuación son indispensables (Comentarios de la voz en off del cortometraje **Los niños primero**).

Recapitulando, la idea de la presencia de los NNA en el cine carga embrollos y alienta confusiones. Una manifestación de esta tendencia ilusoria que ha calado mucho en la narrativa cinematográfica nacional apuesta por poner (artificialmente) a los NNA como presencias complementarias o aparentando ser los ejes memorísticos de la narración o de una titularidad impostada para contar una historia que les puede ser muy ajena. Simplificándolo, los NNA toman vida

porque hay un papá o una mamá que requiere ser representada o debido a que dramáticamente es más sencillo y cautivador relatar una ficción en retrospectiva desde la infancia o mostrar un fenómeno cualquiera a través de la mirada (estereotipada) de los NNA.

Atendiendo a esta entrada, en el cine colombiano una aglomeración considerable de películas se ha jugado por desplazar a los NNA de un reconocimiento fidedigno o por incorporarlos (para no ser del todo injustos) como sostenes de sus propuestas estéticas. Un cortometraje, como la **Langosta Azul** (Cepeda Samudio, García Márquez, Grau, Vicens, 1954), puede que sea pionero — además de otras cosas asociadas al cine experimental y a la realización colectiva— de este requerimiento de la presencia infanto-adolescente para poder desplegar a tope sus intenciones artísticas. En esta película los NNA pueblan el paisaje que un investigador gringo recorre afanosamente en busca de una langosta radioactiva que iba a estudiar y que en el colofón de la obra se halla atada a una cometa que un pequeño del litoral Caribe se encuentra volando. Ellos, en el experimento liderado por Cepeda Samudio, superan lo decorativo. Parece difícil imaginar una figura intercambiable por esos NNA sin que la fluidez y efectividad del relato no se hubiera visto comprometida. Su presencia al parecer fue prioritaria dado que el cortometraje se inspiró en la prédica surrealista donde al cine se le puede asimilar como una ensoñación delirante y a los NNA como exponentes privilegiados de lo que este paradigma propone o añora: la expresión libre y descontaminada de la razón y la moral⁵. Aun así, la infancia que emerge en **La langosta azul** está lejos de empatar con una niñez excluida de reconocimientos, estudios y consideraciones; los protagonistas paralelos, si bien es cierto son pobres y representan a figuras regionales poco captadas por el cine nacional, en el fondo existen en el relato para cumplir un cometido: simbolizar a una infancia idealizada y emparentada con la inocencia que cale a todas luces con el punto de partida surrealista del filme:

- 5 De cualquier modo, dentro del surrealismo no es descabellado pensar a la infancia como una expresión hecha carne de sus preceptos. Mario Benedetti lo expresa muy bien cuando dice: «Cuando en 1924 André Breton definió el surrealismo como el “automatismo psíquico mediante el cual se propone expresar, sea verbalmente o por escrito o de otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral”, citaba entre otros, como precursores del movimiento, a Freud, Lautréamont, Nerval, Sade, Pod, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Jarry. Tal vez habría sido justo que incluyera en la nómina a un contribuyente extraoficial: el niño. Y no sólo el niño de esta época sino el de todas las épocas. La imaginación infantil tiende naturalmente a transgredir todas las normas que se proponen limitar su libertad. En ocasiones, se refiere a la realidad como si fuera un sueño, y cuando es consciente de su propio humor (otras veces el humor es totalmente involuntario) puede llegar a ser muy corrosiva. Los niños fueron, son y serán surrealistas *avant y après la lettre*» (Benedetti, 1983).



Fotograma de **La langosta azul** (Cepeda Zamudio, García Márquez, Grau, Vicens, 1954). Archivo: Becma. 

Siempre se ha dicho que esta película se mueve entre el registro documental y la experiencia surrealista y no hay nada más surrealista que la celebración del asombro infantil, un asombro que suspende provisionalmente la interpretación moral de los hechos, algo inédito hasta ese momento en el cine nacional (Zuluaga, 2011).

Reenfocándonos, lo más frecuente y sucesivo en la utilización de los NNA en el cine colombiano obedece a su agregación en ficciones que les requieren, casi obligadamente, para el desenvolvimiento de las mismas. Pruebas desafortunadas y de mejor detalle hay por doquier. En el campo del cortometraje lo hegemónico ha sido aprovechar a los NNA como desencadenantes narrativos; para abrir una historia, servir de guía de lo que se cuenta o ser una mera excusa para hablar de algo desconectado de la niñez. En **Como quien estira un chicle** (Arzuaga, 1971), para aterrizar lo recién expuesto, la imagen de un niño que ensancha una goma de mascar es utilizada como una plataforma para hacer un recorrido por la fabricación de las fibras de plástico y de algodón, sin que pase nada más que eso,

en una obra que fue financiada por la empresa Polímeros Colombianos⁶. Igual sucede en **El papel de los colombianos** (Lerzundy, 1979), un corto patrocinado por la Productora de Papeles S.A., que se valió de los NNA para crear a través de la técnica del origami figuras y símbolos que terminarían cobrando vida, en una suerte de treta publicitaria de este producto.

El Niño y el mar (Busquetts, 1978) sería otro cortometraje afiliado al involucramiento de la infancia en los formatos cinematográficos locales con el ánimo de aprovecharla para un argumento comercial. Su propuesta, auspiciada por la compañía pesquera Vikingos de Colombia, recurrió (como lo testimonia la sinopsis oficial del cortometraje) al binomio abuelo-nieto, o adulto-niño, para promover el consumo del pescado sin que esta relación fuese digna de importancia o de profundización:

A través de dos personajes centrales, el niño y el abuelo, desarrollamos una pequeña historia que nos permite transmitir los conocimientos del abuelo al niño y así a toda la audiencia, quien al terminar tendrá una noción acerca de los valores nutricionales del pescado y la necesidad de explotar en forma científica el mar y sus recursos (Álvarez, 1982, p.129).

Caso muy distinto es el de **La niña y la montaña** (Tellez, 1974), un cortometraje que bien podría ser interpretado como el sumario de la presencia falaz de los NNA en el país. El casting partió de la búsqueda incesante de una «niña típicamente colombiana» para el protagónico, mediante un concurso en el que compitieron más de cien niñas de lo más granado de la alta sociedad de Manizales. El rol de la elegida tenía que transitar por un hogar acomodado, con unos padres displicentes de afecto, mientras se fraguaba en su interior un deseo: conocer el Nevado del Ruíz para allí ser feliz. No obstante, si se mira el asunto con lupa, en **La niña y la montaña** lo del sueño infantil sirvió de fachada para permitir el vuelo de otros subtextos e intenciones presentes en la narración, entre ellos, exaltar a los ricos manizalitas y exponer en otras latitudes la riqueza geográfica de sus alrededores:

6 Cabe señalar que, como lo comenta José María Arzuaga, a los cineastas incipientes de la época no les quedaba de otra que realizar trabajos ordenados por otros, en los que las fórmulas de narración vendrían a ser lo más determinante: «Los cinematografistas colombianos estamos obligados a hacer este tipo de trabajos porque de alguna manera tenemos que ganar el pan de cada día. Estamos obligados a trabajar para un señor que quiere hacer un corto para una electrificadora, un corto para jabones o en alguna ocasión, una película mal hecha, para poder cobrar un dinero que nos es necesario. Todas estas necesidades de la vida lo impelen a uno, desde luego, a un movimiento que está muy lejos de la creación cinematográfica, porque las preocupaciones de dinero absorben todo el tiempo. Creo que hay que tener un mínimo asegurado para vivir y poder pensar sin presiones extrañas en lo que se está haciendo. Pero no se piensa. Yo no puedo imaginar una cosa tan espantosamente dura y estéril, como un foro de intercambio de ideas en un festival de Cartagena». (Cinemateca Distrital, 1982a, p. 11).

Con gui3n de Lu3s Mej3a C. conocido cuentista infantil y bajo la direcci3n de Henry T3llez se rod3 este primer corto-metraje infantil, con la idea de realizar otros correspondientes a las diferentes regiones de nuestro pa3s, con el fin de mostrar una realidad geogr3fica privilegiada al mundo entero [...] Los interiores fueron rodados en las mansiones m3s destacadas de la sociedad manizalita y se utilizaron objetos de incalculable valor art3stico y econ3mico, como el caso de un libro que aparece en una escena y que el padre de Cristina los est3 hojeando, este ejemplar es 3nico, en Colombia pues su confecci3n enumerada est3 realizada en corcho y con caracteres de oro, en un trabajo artesanal de incalculable valor (3lvarez, 1982, p.166).

La presencia tutelarizada o complementaria de personajes adultos resulta otro cl3sico del aplazamiento de los NNA en el cine colombiano. Tanto en el corto, como en el medio y en el largometraje los menores de edad, desde temprana edad, han aparecido para facilitarle a los mayores un lucimiento actoral y dramaturgico. En **3ngela** (Saenz Calero, 1978), para referenciar un ejemplo viejo, una beb3 es encontrada por un vagabundo en la puerta de una iglesia y a partir de ese evento azaroso este hombre sufre una superaci3n de su estado de calle; la ni3a, caso contrario, no muta, su tarea se limita a facilitar la transformaci3n adulta. Lo reglamentario en estas producciones es que los NNA simulen ser los titulares de unas pel3culas que, por lo general, la lectura de sus t3tulos desmiente. **El pap3 de Sim3n** (Ventura, 1985) o **Padre por accidente** (Busquets, 1982) se destacan en este sentido. En las dos, los NNA son un trampol3n para la aparici3n de un personaje paterno que ense3a, gu3a, cuida, ayuda, aconseja, etc., sin que en sus devenires se ahonde por lo menos un poco en la relevancia que pudo tener para los NNA contar, o no, con un padre al cual llamar por el nombre. Vale anotar que en esta l3nea de explotaci3n del NNA en la pantalla se patenta una idea preferible y unidimensional de familia (nuclear y heterosexual), en la que se se3ala y acusa a la orfandad de un progenitor y a la vida en compa3a de una mam3 como incompleta, imperfecta y desdichada. De ah3 que la soluci3n planteada por este modelo cinematogr3fico sea la aparici3n de un hombre que har3 de padre, marido y garante de un respeto y prestigio social:

—Ni3os del colegio (NC): ¿C3mo te llamas?

—Sim3n (S): Sim3n

—NC: ¿Sim3n qu3 ?

—S: Pues Sim3n.

—NC: La gente tiene un apellido.

—S: Yo me llamo Simón.

—NC: Ya vieron no tiene papá, está fregado no tiene papá [...]

—Futuro padrastro (FP): Qué te pasa, por qué estás llorando,

—S: Porque los niños me pegaron, porque no tengo papá.

—FP: ¿Cómo qué no?, todo el mundo tiene uno

—S: Pues yo no.

—FP: Tranquilo, ven vamos, donde tu mamá, te buscaremos un papá [...]

—S: Mamá, mamá quise tirarme al río porque los niños me pegaron, me pegaron, porque no tengo papá (Diálogos del mediometraje **El papá de Simón**).

A grandes rasgos, los NNA están ausentes de una gran porción del cine colombiano, de aquel que se pudiera ubicar del periodo silente a la década de los sesenta, sumándole muchas excepciones contemporáneas que siguen explotando la figura del NNA vacío e inocente, por una gama de factores indisolubles de la propia edificación fatigosa y esporádica de la cinematografía nacional. Efectivamente, las primeras productoras que incursionaron en la fabricación de películas y las que les sucedieron hasta finales de los cuarenta, por la premura de alcanzar plusvalores y rentabilizar sus inversiones, carecieron de la oportunidad o del apetito de reflexionar las narraciones y las poblaciones utilizadas en sus filmaciones. Lo apremiante era sobrevivir, capitalizar las inversiones y lograr sobreponerse a la competencia extranjera que le auguraba a los exhibidores las ventajas de los bajos costos y la seducción de los espectadores⁷:

El cine colombiano, de muchas maneras lo han definido muchos investigadores. Paulo Antonio Paranaguá lo definió como un cine caracterizado por la chapucería estética, otros han hablado que es un cine marcado por un estado vegetativo en términos de producción, o un cine discontinuo,

7 Recuérdese que a finales de los años veinte «las películas extranjeras podían adquirirse a bajo costo y garantizaban éxito de taquilla. Las nacionales, que costaban cerca de 35.000 pesos en esa época, eran difícilmente amortizables y un 40 % tenía que ser devuelto a los productores» (Álvarez, 1989, p. 248).

o un cine que nunca ha logrado consolidar una producción permanente, nunca ha logrado ser una industria, entonces hay que considerar que el cine colombiano es un cine marcado por esas relaciones de dependencia y por esas relaciones que en muchos casos estuvieron condicionadas por el atraso tecnológico, por la discontinuidad del atraso del Estado, por la dificultad de reunir la experiencia y convertirla en un saber hacer, entonces en esa medida pedirle al cine colombiano que es un cine con una entidad muy regular, pedirle que se haya ocupado de forma consecuente y prolongada de ciertos temas es pedirle peras al olmo, porque básicamente ha sido un cine que en buena parte de su existencia ha estado pendiente de su supervivencia inmediata, entonces obviamente no ha logrado desarrollar ni profundizar en muchos temas. Hay unas tradiciones por supuesto, hay una tradición de coproducciones, hay una tradición de cine comercial o de intentos de fundar la industria a partir de propuestas cercanas a distintos medios, en los años cuarenta cercanos a la radio, y a partir de los setenta muy de la mano de la televisión, entonces esas tradiciones se pueden seguir con cierta continuidad; pero un cine que haya evolucionado como con la oportunidad de plantearse el desarrollo orgánico de ciertos temas, pues yo diría que eso pedirselo al cine colombiano es un poco descabellado, pues insisto, su preocupación fundamental a lo largo de bastos periodos de tiempo ha sido la pura supervivencia (Zuluaga, comunicación personal, 10 de julio, 2013).

La criticidad, la reflexión del país o el reconocimiento igualitario de la diversidad étnica, social y generacional quedaría, pues, aplazada de los objetivos de la producción colombiana. Cada empresa de este lapso, ya fuera la Sicla de los Acevedo, la de los hermanos Di Doménico, la Ducrane Films, Patria Films o Procinál, en aras de atraer públicos, consolidar ganancias y arriesgarse con un nuevo lanzamiento, apostaron por recrear convenciones costumbristas, religiosas, melodramáticas, folclóricas y musicales, sin que nada de un calibre realístico y crítico tuviera la oportunidad de emerger. La producción local iba a pasar de la «postal turística a la piadosa y de la piadosa a la comercial» (Museo Nacional, 2007, p.33), en la década de los veinte, para encallar luego en un cine «capaz de satirizar una historia para poner un bambuco» (Museo Nacional, 2007, p.52) en los largometrajes de los cuarenta.

No obstante, la presión corporativa no determinaría unidimensionalmente el atraso de la aparición de la infancia realista o de cualquier otro fenómeno social distanciado de las imposiciones del cine internacional. La fuerza de la

censura que cayó sobre el filme político **El drama del 15 de octubre** (Di Doménico y Di Doménico, 1915), por querer recrear o cavilar el asesinato del General Uribe Uribe con los mismísimos autores del crimen, impuso en los primeros despegues del cine colombiano una advertencia de peso: que la autonomía creativa debía disimularse o pasar de agache en las realizaciones futuras (El' Gazi, 2016). Lo políticamente correcto, tras superarse la inactividad fílmica de los treinta que amparó el monopolio de importación de películas de Cine Colombia (Álvarez, 1989, pp.247-248), gravitaría en función de temas menos polémicos o de hondura social, forjándose así, de la mano de la urgencia económica, el triunfo del melodrama, la tragicomedia y el musical criollo que tendrían en común la disposición de invisibilizar las relaciones de poder o los problemas que aquejaban a la sociedad colombiana hasta los años cuarenta.

Para rematar este punto, es cardinal leer el modelo institucional prestado a los NNA y las concepciones vigentes sobre ellos en la primera mitad del siglo xx para cercar una explicación acerca de la ausencia o la negación de la infancia en el tiempo trabajado o en muchas de las películas mencionadas. Y es que, en ese lapso, los derechos de los NNA ni existían ni estaban cerca de consolidarse. Lo imperante en las prácticas del Estado —por las deficiencias fiscales heredadas del siglo xix y por la catolización de la vida civil (Bácares, 2014b, pp.95-97)— fue delegar al sistema de beneficencia privado y religioso la atención de los menesterosos y los invisibles, o sea, de los locos, de los NNA pobres, huérfanos, de los enfermos, etc. La llegada de los liberales al poder en la década de los treinta, en teoría, supondría un relativo cambio de esta visión. En el mandato de Enrique Olaya Herrera, por ejemplo, se promovieron campañas constantes de vacunación, o, en el gobierno de Alfonso López Pumarejo se creó el Departamento de Asistencia Social, que apoyaría con auxilios estatales a organizaciones de sordomudos y de ciegos. Pero, sin desconocer progresos, la centralidad de los NNA en la política pública no daría un salto cualitativo mayor: lo imperante por un trayecto prolongado sería la deliberación y afianzamiento de documentos, leyes e instituciones prestas a impulsar la criminalización de la pobreza.

Esto tendría resonancia en las representaciones sociales de la época; los NNA, entre 1900 y 1950, gozarían de una estimación mínima o de una valoración limitada, que iba del rechazo al infanticidio (por la imagen de que eran dones divinos) a una incipiente apreciación de que portaban necesidades propias y capacidades para desarrollar en la compañía de un adecuado cuidado profesional o experto (Álzate Piedrahita, 2003, pp.52-71). Básicamente, la niñez era comprendida como un estado imperfecto y maleable, que le ganaba la partida a otra mirada embrionaria que asumía a los NNA en los sectores más pudientes

y profesionales de la sociedad colombiana, como seres humanos diferentes y urgentes para el desarrollo social, político y económico⁸.

Así las cosas, no es descabellado escribir que la irrelevancia de la infancia en las prácticas sociales y en el campo de las ideas, por esos años, pudo ser un factor de tipo cultural que impidió que los dirigentes del cine abordaran las penurias y dificultades de los NNA, que tan solo en Bogotá eran mayúsculas y profundamente trágicas —por ejemplo, en 1929 la mortalidad infantil en la capital era de doscientos por cada mil habitantes (Banco de la República, 2012, p. 102)—. Lógicamente, el mercado y las demandas de los públicos, o las historias conectadas con los melodramas internacionales y los incipientes géneros, determinarían la presencia de los NNA en la producción nacional y su asimilación adulterada frente a lo que pudiera ser un verdadero infante, pero, como puntada final, los imaginarios sociales vigentes sobre la infancia pondrían su cuota simbólica en toda historia, pues ¿a quién le hubiera podido llamar la atención filmar o asistir a la proyección de una película con NNA dotados de realismo y voz, cuando en la cotidianidad se les leía como incompletos y desprovistos de cualquier plenitud? A continuación, veamos cuándo, por qué y de qué modo empezó a cambiar esta situación en el cine colombiano.

La primera ruptura de la infancia en el cine nacional: los sesentas y los setentas

La finalización de la II Guerra Mundial condujo a una profusión de cambios y proyecciones en todas las direcciones y sentidos políticos, jurídicos, económicos y culturales posibles. El cine, de manera inevitable, no pudo esquivar las influencias a las que le obligaría la posguerra. A partir de allí, se originó, por ejemplo, una nueva ética y estética del acto de narrar, se privilegió la calle, la vida en directo, las problemáticas sociales y, en medio de toda esa nueva ola, se selló un matrimonio entre los NNA excluidos y los movimientos realistas que ayudaría (conscientemente o sin propósito) a una reivindicación de su presencia olvidada en los anales de las imágenes cinematográficas.

- 8 «El niño era un “bien de Dios” o una “maldición divina”. No había un concepto coherente de niñez. Este variaba según las clases sociales a la que se pertenecía. El concepto más moderno se tenía en la clase media, de origen profesional, donde la ciencia, la lectura y el cambio eran tolerados y facilitados. El concepto de bendición de Dios, pero a cargo de otros, se presentaba en las capas altas de la sociedad y el concepto de estorbo estaba presente sobre todo en las clases bajas, donde una boca más era siempre un problema. El niño seguía siendo, sin embargo, quien más fácilmente moría y entonces se convertía en ángel del cielo, en rosa, en flor, en ser que protegía a los adultos» (Álzate Piedrahita, 2003, p. 59).

Con un retraso mínimo, una corriente de la filmografía latinoamericana haría lo mismo, o, con precisión, sin copiar al cine europeo, reconocería que en los NNA se encalla la existencia más lateral, oculta y vilipendiada de la sociedad; bajo esta línea de comprensión aparecerían algunos títulos en varios países, muchos de ellos inspirados o a modo de antecedentes del Nuevo Cine Latinoamericano (León, 2013), que capturarían y denunciarían la situación de la niñez abandonada, maltratada, habitante de la calle o ajena de los derechos, etc., entre los que se cuentan: **Los olvidados**, **Río 40 grados** (Dos Santos, 1955), **Crónica de un niño solo** (Favio, 1965), **Valparaíso mi amor** (Francia, 1969), **Chuquiago** (Eguino, 1977), **Pixote** (Babenco, 1981), **Gregorio** (Grupo Chaski, 1984), **Juliana** (Grupo Chaski, 1988), etc. (Spotorno, 2001, pp.43-57).

🌿 Fotograma de **Pixote** (Babenco, 1981). En línea.





Fotograma de **Crónica de un niño solo** (Favio, 1965). En línea. 🌿

En Colombia, los años sesenta y setenta también brindarían prosperidad en lo que respecta al maridaje de la niñez y la mirada de algunos cineastas. En una primera instancia, trabajando un fenómeno social que en los lustros por venir se convertiría en una obsesión sesuda (y muy valiosa), y en otros casos en un *leitmotiv* para ganar un cupo en las audiencias cinematográficas extranjeras. La irrupción del NNA de calle en la cotidianidad de las urbes en camino de industrializarse, del apodado gamín, heredero de los nombrados «chinos» o NNA desamparados y huérfanos que habitaron las ciudades desde el siglo XIX dedicándose al trabajo o al robo (Muñoz y Pachón, 1990), fue muy seguramente el acercamiento más claro e incipiente de tinte realista que implementó el cine colombiano en lo relacionado con la infancia.

Vale aclarar que esta atención cinematográfica concordaría exactamente con la magnitud numérica de la problemática y con la niñez más analizada académica e institucionalmente por esos años. Las publicaciones, seminarios, eventos y discusiones en torno al NNA gamín fueron constantes en los sesentas y los setentas, desde muchas variantes disciplinares, descollando entre tantas investigaciones las

del psicoanalista José Gutiérrez (1972) y las de la socióloga Virginia Gutiérrez (1978). Este tema de interés estatal, por una serie de razones biopolíticas muy enlazadas con la necesidad de disciplinar a esos NNA asumidos como peligrosos para la seguridad urbana —por portar enfermedades y por desafiar a la escolarización y a la violencia familiar⁹— quizás, a causa de su inmensidad demográfica y de su inevitable encuentro diario, que en la primera mitad de los setenta llegaron a ser 5 000 NNA en situación de calle en Bogotá (Jiménez Becerra, 2013, p.111), determinó, en asocio a variables de otras índoles contextuales y biográficas, que los cineastas durante este periodo redundaran en las imágenes de los NNA gamines que se movían en galladas, sucios, desgreñados y con esos chaquetones de hombres grandes que los hacían parecer más pequeños de lo que en realidad eran.

La cinta **Dos ángeles y medio** (Aguilera Malta, 1958) es la pionera, así parezca mentira, de esa travesía. Perdida por contingencias y azares, reposó en los archivos de la Radio Televisión de Colombia hasta su reciente estreno en 2016 tras un rescate que derivó en su restauración y digitalización para el vistazo y deleite de los cinéfilos e investigadores. Es una historia simple, bonachona, alejada de un escudriñamiento de la construcción social o de los sentires de los «gamines», que se decanta por contar cómo dos de estos muchachos se encuentran a un bebé burgués e intentan devolverlo a su niñera, no sin antes ser utilizados como telón de fondo para publicitar a Bogotá como una ciudad moderna, de élite, llena de empresas y de una prosperidad que, paradójicamente, no les alcanza ni les toma en cuenta¹⁰. El propio título alude a un desvío de la condición histórica de los NNA de calle, aprovechándose del imaginario de lo angelical para minimizarlos a seres a los que les suceden cosas simpáticas y de responsabilidad extraterrenal. Pese a ello, su tardía aparición resguardó en el tiempo unas virtudes poderosísimas e insoslayables: de forma inaugural, **Dos Ángeles y medio** puso en la palestra cinematográfica, así sea sin rigor sociológico, a los NNA de calle (por cierto, desatados de cualquier figura adulta) que hasta ese momento solamente habían tenido apariciones en la reportería gráfica (Muñoz y Pachón, 1990); además introdujo como una primicia en la relación infancia-cine

9 «El gamín como expresión de anormalidad se constituye en un fenómeno opuesto al dispositivo de seguridad que se instala en la ciudad. La presencia del gamín se encontraba en oposición a cuatro principios básicos de dicho dispositivo: a los de la higiene en la ciudad, circulación del comercio, normal circulación en las calles y se convertía en un fenómeno de inseguridad urbana» (Jiménez Becerra, 2013, p. 103).

10 En la película hay una larga secuencia donde el bebé se pierde en la Fábrica Italoamericana, como una excusa para mostrar el proceso de elaboración de sus productos, así como la tecnificación de la empresa. También cuando uno de los niños sueña con una recompensa por devolver al bebé, las imágenes de la gratificación se asocian a la publicidad de muchas empresas y productos como Nescafé, Bavaria, etc.

colombiano a un actor natural, a un verdadero «gamín» para la caracterización de uno de los querubines, o, siendo honestos de las figuras infantiles adornadas e inventadas por las exigencias dramáticas y por la mirada adulta que dirigió el filme¹¹:

De los «dos ángeles», o sea los dos gamines que se encuentran al chinito de estrato 18 perdido y pasan las duras y las maduras tratando de ver cómo lo devuelven a su casa, pues uno era yo, y el otro era un gamín de verdad, lo que ahora llaman «actor natural», que pertenecía a la gallada, ahora «parche», de los gamines, ahora «ñeros», del Parque Nacional de Bogotá. El chino era, o es, no sé si estará vivo, es un par de años menor que yo, así que si vive debe tener unos 68 años, de nombre Luis Alberto Martínez, alias «chispas». Con él hicimos una muy bonita amistad. Como pago por su actuación mi Papá lo llevó a vivir a nuestra casa en las mismas condiciones en que vivíamos mis hermanos y yo, y le ofreció encargarse de su educación y de su vida como si fuera otro de sus hijos. Eso me puso muy contento y ya le estaba preparando el camino para su entrada al Liceo de Cervantes, donde yo estudiaba, cuando me dio una sorpresa de la que aprendí mucho sobre la vida y la gente: no había pasado un mes desde la terminación de la película, cuando Luis Alberto se desapareció de la casa llevándose únicamente la ropa que tenía puesta. Fuimos a buscarlo al Parque Nacional, y los compañeros nos dijeron que se había escondido porque no quería vernos, y que nos pedía perdón por «habernos fallado», pero que él no soportaba una vida diferente a la de la libertad de la que disfrutaba con su gallada; en ese momento él era un niño de 9 años (Corredor Ortiz, 2016).

El NNA de calle volvería a aparecer en otra empresa personal, repleta de matices autobiográficos, titulada **Los días de papel** (Silva y Forero, 1963). Su fundamento visual es sencillo y el argumento se cimienta en la historia de dos niños de condición socioeconómica antagónica que tienen un fugaz encuentro para volar una cometa. Dicho cruce nacería de una búsqueda interna del realizador por metaforizar su vida cuando pequeño, la cual estuvo atravesada por un desamparo social y familiar que lo marcó artísticamente hablando y que devino en una denuncia poética y silente del abismo que existía entre su vida y las de otras infancias imaginadas y soportadas en afectos y en derechos. El mítico Jorge

11 Los otros dos protagonistas serían interpretados por el actor Gustavo Corredor Ortiz a sus once años de edad (quien era el hijo del productor) y por Marlon de Castro, retoño del camarógrafo y director de fotografía de esta película recién recuperada.



📷 Fotograma de **Dos ángeles y medio** (Aguilera Malta, 1958). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Silva, en este cortometraje poco citado y sustancial para cualquier aproximación a la presencia de la niñez en el cine nacional, deja entrever una preocupación germinal por esos NNA marginados, a los que les seguiría dedicando su mirada fotográfica con los años¹²; tal vez porque (como lo contó su pareja y compañera de aventuras, Marta Rodríguez) se reconocía de alguna forma en ellos, en sus vicisitudes, victimizaciones y emergencias cotidianas:

La primera película que hizo Jorge fue *Días de papel* y mostraba la miseria que Jorge vivió de niño. Recuerdo que un niño va con una cometa que es una hojita con una pitica y otro niño hermoso, rubio, precioso sale de una casa con una cometa grande y divina. Se trataba de mostrar ese contraste que él vivió, la exclusión, la soledad y el hambre. Solo se alcanzó a filmar el paralelo entre los dos niños por los cerros orientales, no tiene diálogo ni música. La película dura veinte minutos.

¹² Así lo demuestra la serie fotográfica que le dedica a los gamines en 1970. Rodríguez y Silva, 2014

A él lo marcó su infancia en el amparo de niños, fue algo que determinó su vida y que nunca pudo olvidar. Por eso quería hacer algo sobre la miseria, la soledad, el frío en Bogotá, que la mamá lo dejara allá solo. La infancia que tuvo Jorge realmente fue miserable: vivió en la calle y aguantó hambre y frío porque él nos contaba que en el amparo les daban papas llenas de gorgojos y frijoles picados y que en la noche encendían hogueritas y ponían papitas gorgojeadas a calentarlas, para calentarse [...] Él conocía todo el mundo de los niños de la calle a fondo, cómo se defendían de noche, cómo dormían y cómo se metían a los cines o a un café a coger calorcito hasta que los cerraran (Sánchez, 2006, pp.121,122,131) .

Desde un esfuerzo académico e institucional de la Universidad Nacional, el NNA gamín tendría una nueva aparición en **Chichigua** (Sánchez, 1963); un cortometraje definido como neorrealista por el escritor Daniel Ferreira y tasado por el director Carlos Álvarez en 1970 como la única incursión realista a una frontera nunca cruzada por el cine colombiano:

🌿 Fotograma de **Los días de papel** (Silva y Forero, 1963). Archivo: Becma.



Chichigua, de Pepe Sánchez, siendo muy dilatada y considerada como borrador para un largometraje, es el primer ejemplo de cine interesado en una realidad normalmente dejada de lado u ocultada, por pudor o por mala conciencia. El film de Sánchez es el único equivalente digno del cine que se hace actualmente en Latinoamérica (Álvarez, 1989, p.67).

Chichigua visualmente es lírica, innovadora en sus cuadros y tomas; la cámara rehúye del tedio de filmar a la distancia para convertirse en una sombra respetuosa, incorporada a los desplazamientos del protagonista anónimo que se dedica a transitar la ciudad, a observar lo que le rodea, mientras pasa como un inadvertido para los adultos. Nadie le ayuda ni se cuestiona por su presencia, más allá de una mujer humilde que vende mazorcas y lo alimenta, lo que hace que el niño continúe errando por la urbe, entreteniéndose con lo que le atrae, jugando a ser vaquero en la salida de un cine o a jinete en los caballos mecánicos de una feria de diversiones. La vida del gamín, mal que bien, en **Chichigua** es libre, genuina en su andar, frente a una falla garrafal, que le resta realismo, potencia experiencial a la película y sustento a los elogios antes citados. Vale no olvidar que el niño de calle que habita el filme es un muchachito maquillado que arrastra una falsa constitución actoral y vivencial, un pedazo de una suposición adulta, de lo que para la época era la presencia de los NNA de calle en las capitales del país¹³.

Diez años después el fenómeno de la infancia desamparada a nivel cinético se dispararía con productos de diferentes calidades, posturas y tratamientos. Inscrita en un tono militante y referenciando la lucha de clases, el cortometraje **Vida Perra** (Villegas, 1974), reiniciaría esta corriente¹⁴, proponiendo un encuentro entre dos canes de diferente pedigrí social (que se cuentan sus vidas por medio de una voz en off predecible y humana) para trazar desde allí unos símiles y denuncias sobre la vida precaria de los NNA de calle. Utilizando flashes que interrumpen por un segundo lo narrado, la película acusa al espectador por naturalizar la vida privilegiada de muchos perros de «raza» en contraposición a la precariedad de unas mayorías infantiles que carecen de oportunidades, que buscan su alimento en la basura o que se arremolinan en galladas en cualquier

¹³ Esta falsificación del NNA popular es de vieja data y se utilizó mucho en la fotografía de apariencia documental, realista e interesada en la vida cotidiana de los pobres. Por ejemplo «para crear la famosa imagen del golfillo aterido, el fotógrafo O. G. Reijlander pagó a un muchacho de wolverhampron cinco chelines por posar para él, lo cubrió de harapos y le embadurnó debidamente la cara de mugre» (Burke, 2005, p.28).

¹⁴ En realidad el cortometraje de los setenta que vuelve al tema de los NNA de calle es **Gamín** (Trujillo, 1963), pero encontrar una copia disponible de este texto fue imposible. La sinopsis de la película dice lo siguiente: «Ilustra la problemática de los niños de la calle, gaminos o pelafustanes, que deambulan por las ciudades del país» (Moreno y Rojas, 2008, p. 69).



Fotograma de **Chichigua** (Sánchez, 1963). Archivo: Becma. 🌿

andén para dormir. **Vida perra** en lo estrictamente cinematográfico es torpe en imaginación y seducción narrativa. En contraste, en lo sociológico es rescatable, sin que ello lleve a la desaparición de su esquematismo, por remarcar una verdad inagotable: que la calidad de vida de los NNA (no solo de los de calle) es concomitante de la explotación que una clase social practica sobre otra.

El clímax de esta incursión tópica se vendría a dar con la aparición del largometraje **Gamín** (Durán, 1977), un texto conformado por dos cortometrajes previos que el realizador había filmado y exhibido con muy buena aceptación y vótores en festivales extranjeros¹⁵. Cabe la posibilidad de que la película de Durán sea una de las más vilipendiadas de la historia del cine colombiano por la pluma y comentarios de críticos y académicos¹⁶, con la excepción de uno que

15 Por el cortometraje **Gamín** realizado en 1976 recibe el Miqueldi de Oro en el Festival de Bilbao y la Paloma de Plata en el Festival de Leipzig. El salto al largometraje se da luego de que el cortometraje se estrenara en el Festival de Huelva, recibiera el premio Colón de Oro y allí conociera a Claude Antoine, productor de la película *Antonio das Mortes*, de Glauber Rocha, quien financiaría, junto al Instituto Nacional de Audiovisuales de Francia, el proyecto de conversión a largometraje (Cinemateca Distrital, 1981, p. 5).

16 Por ejemplo, Mauricio Laurens se expresa en estos términos: «Mi primera publicación, que yo tuve en el periódico *El Tiempo* fue sobre la película *Gamín*, en la página editorial. No obstante los premios recibidos era una película terrible, un horror, yo titulé: *Gamín*, mundo sucio. Haciendo

otro, que reconoció en su trabajo una ventana abierta y disponible para avizorar una realidad obviada en lo cotidiano¹⁷:

Considero que no ha habido una crítica real a la película, sino una serie de epítetos contra el realizador. Me hicieron pasar muy malos ratos, porque los comentarios fueron más que nada a nivel personal. Creo que *en* los críticos influyó mucho el hecho *de* que la película salió primero en Europa y venía cargada *de* comentarios elogiosos, entonces hubo algo así como «Ah por fuera *te* fue bien, pero *en* casa *te* jodes». Además la fuerza de las imágenes produjo un gran impacto emocional y no permitió un distanciamiento que posibilitara una crítica real. Tal vez ahora que la temperatura ha bajado, puede que se haga (Entrevista a Ciro Durán, en Cinemateca Distrital, 1981, p.14).

Gamín se fundamentó en un método de trabajo que el director bautizó como «llegar virgen al rodaje» (Durán, 1979, p. 24), a saber, dejarse inundar por la realidad y que esta con su peso determinara el estilo, la estructura y el orden de las imágenes documentales. La investigación que dio pie al seguimiento de uno de los protagonistas, el niño de calle apodado Pinocho, duró cerca de seis meses y estuvo trazada por charlas espontáneas y entrevistas que permitieron ahondar más en su trayectoria de vida:

El acercamiento al gamín fue una cosa complicada. Yo saqué una cámara a la calle, no tanto para intentar filmar como para ver la reacción de ellos. Desde luego se ponen a mamar gallo, le metieron el dedo a la cámara, en fin. No había ninguna comunicación. Lo ven a uno con una cámara y uno es para ellos algo así como un gringo, una especie de animal raro.

Entonces decidí acompañar a los miembros de la Cruz Roja juvenil, que, dos veces por semana, salen a curar gamines, ya que pese a su inmensa resistencia física tienen su lado flaco en los dolores de muela y de cabeza, algunas infecciones, etc.

un paralelo con *Mundo perro*, de los italianos sensacionalistas Jacopetti y Proserpi» (Laurens, Comunicación personal, 1 de julio, 2013).

¹⁷ Jorge Alí Triana dijo lo siguiente de **Gamín**: «La mayoría de los intentos de hacer largometraje en Colombia se han delimitado al poder del cine comercial extranjero. Gamín, tanto por su temática como por su lenguaje cinematográfico significa el nacimiento de un cine autónomo, de un cine nacional. Sencillamente, yo creo que con Gamín se está marcando y se está orientando el futuro de un verdadero cine colombiano» (Fundación Patrimonio Fílmico, s.f.).

Yo salía sin cámara y conversaba con ellos. Naturalmente a los seis meses yo conocía casi todos los gamines de Bogotá. En esta primera fase de observación se concibió la estructura de la película. Me di cuenta de que existía una gran diferencia entre un niño recién salido de su casa, un chinche y otro que ya tiene 20 años, los largos [...] Pinocho es un personaje apasionante desde el comienzo, nos atrajo y empezamos a seguirlo con la cámara, a hacerle entrevistas ¿Qué vas a hacer hoy?, era la pregunta más corriente que le hacíamos. Entonces él nos decía y lo seguíamos con la cámara por los lugares donde comía, donde dormía, donde se divertía. Él nos llevó a conocer a sus padres, a sus abuelos (Entrevista a Ciro Durán, en Cinemateca Distrital, 1981, pp.12, 24).

La apuesta de Durán por acercarse al mundo de los gamines con miras de estudiar con su lente las condiciones de origen del fenómeno de los NNA de calle, por una parte, es rescatable si se reconoce que gracias a la hechura de este largometraje se puso en boca de varios medios, estudiosos y espectadores las complejidades sociales, económicas y familiares atadas a la errancia y a la presencia de los mismos en los centros urbanos del país. **Gamín** fue polémica en su momento,


🍷 Póster de **Gamín** (Durán, 1977). Archivo: Becma.

CLAUDE - ANTOINE, INA Y UNO LTDA presentan:
un film de CIRO DURAN



LEIPZIG
BILBAO
HUELVA
SELECCION
FESTIVAL CANNES 1978

edición JOYCE DURAN fotografía LUIS CUESTA música FRANCISCO ZUMAQUE narración CARLOS MUNOZ sonido ROBERTO SANCHEZ

Distribuido por  Cine Colombia

generó debates, rifirrafes, acusaciones y epítetos que no la bajaban de misera-
blista. Y con razón, pues si nos concentramos en la otra cara de la moneda, el
documental, por su afán de convertirse en una metaexplicación sociológica, optó
por abandonar a los NNA de calle, a sus voces, recorridos y a las razones íntimas
de su llegada a la sobrevivencia grupal en esos combos ciudadanos. Lo perdurable,
lamentablemente en una experiencia que pudo ser más rica, fue la exposición
de lo desbordado (como esa serie de fotogramas que se regodea mostrándolos
colgados de las partes traseras de los buses de la carrera décima), de la penuria,
del hambre, del robo, de las estrategias creadas por estos NNA para hacerle frente
a las necesidades físicas de todos los días. Al respecto, una escena muy conmo-
vedora, sensacionalista e indignante tiene lugar cuando la cámara se dedica a
mostrar la mendicidad que los NNA llevan a cabo, explotándose visualmente a
uno muy pequeño, recién «premiado» con la caridad, que se acerca corriendo
para mostrar con orgullo las monedas que acaba de recibir. Prácticamente,
en **Gamín** la intención de excavar en las estructuras sociales que elaboran la
problemática del NNA de calle decae y se esfuma por su atención absorta en lo
controvertible y escandaloso, en aquello que era vital conocer y enseñar, pero
sin pleonasmos o al costo de pasar por encima de la dignidad de los NNA con la
ejecución de puestas en escena y filmaciones secretas y a distancia dadas para la
satisfacción directoral y el montaje de la película¹⁸:

Hay que aceptar que la mayoría de las escenas se hicieron con cámara ocul-
ta. En la cuestión de las hamburguesas la cámara está al otro lado de la
calle. En la escena de las prostitutas, hacia el final de la película, la cámara
está oculta en una camioneta, con un aparato especial para ponerla y qui-
tarla. En algunas circunstancias no se podía filmar con «candid camera»,
y entonces venía un acercamiento, una amistad. La cámara ya no era una
intrusa, era un apéndice del amigo. El uso de la tele era para no afectar la
espontaneidad de ciertos momentos, como el despertar de Pinocho en la
carrera décima. Sabía que apenas sintiera la cámara empezaría a reírse.
Ustedes pueden notar que en las escenas del comienzo hay una especie
de timidez, de coqueteo con la cámara. Pero después, como en la montaña
rusa, la cámara no se siente, ya existe cierta familiaridad con ella. Después
algunos de ellos estaban convencidos de la necesidad de filmar, se sentían
como figuras del cine, les gustaba actuar para la cámara.

¹⁸ Según Luís Ospina, «en el esquema de Durán, la definición de *gamín* es demasiado amplia, abarca casi todos los tipos de miseria hasta el punto que pierde el significado que ha tenido el término en nuestro contexto. Casi dos horas de miseria, documental el 40 por ciento y puesta en escena en el resto» (Ospina, 2007, p. 150).

[...] A GAMÍN se le atacó por estar manipulando la realidad, y yo no estaba manipulando nada. Se hicieron dos puestas en escena, puesto que yo no iba a dejar de mostrar algunos problemas simplemente porque tenía que recurrir a la puesta en escena. El robo de la cadena y el robo del carro se hubieran podido mostrar a través de entrevistas, y tal vez a la crítica le habría gustado más, le habría parecido más honesto. Pero a mí me parece que esos métodos de distanciamiento no se pueden usar a la topa tolontra. Cuando uno se distancia es para producir una reflexión. Esos robos, tratados con entrevistas, hubieran roto el estilo, que de todas maneras se rompe en esas escenas, por el hecho de filmarlas de cerca y no con tele (Entrevista a Ciro Durán, en Cinemateca Distrital, 1981, pp.12-13).

El ciclo del NNA gamín en los setenta se cerraría con **Agarrando Pueblo** (Mayolo y Ospina, 1978), un mediodimetrage inspirado (o expositor) de una propuesta crítica de los tratamientos visuales implementados por los cineastas que exhibían sin rigurosidad histórica y dialéctica la miseria y sus evidencias palpables. *La pornomiseria*, categoría esbozada por Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez en 1973 (Galindo Cardona, 2013, p.141), y popularizada en una suerte de manifiesto firmado por los directores de esta película en un estreno realizado en París en 1978, sería la materia prima, la hoja de ruta, o la diana de este falso documental que quiso satirizar y desnudar el utilitarismo impuesto a los pobres y a sus tragedias en beneficio de unas cuantas producciones abocadas a los premios y al consumo internacional:

La película se hizo como respuesta a una serie de filmes hechos en Colombia desde 1972, con la ley del «sobreprecio»; películas de muy bajo presupuesto filmadas en las zonas de miseria que aprovechaban los cineastas para hacer dinero. La gente que aparecía en estas películas, nunca sabía con qué propósito se hacían. Nosotros comenzamos por hacer un guión y durante más de un año trabajamos en improvisaciones con actores que o nunca habían actuado o no eran profesionales. Improvisando, fuimos consiguiendo esa mezcla de documental y ficción con que está tratada la película (Entrevista a Luis Ospina, en Cinemateca Distrital, 1983, p. 18).

La *pornomiseria* haría gala de una relación distante entre el filmador y el filmado, de una usurpación de la dignidad de la gente excluida para derivar en la fabricación de una mercancía plagada de lo burdo, lo abyecto y lo enfermizo de la pobreza, de lo que pudiera venderse o rebajarse a un mero producto de entretenimiento desprovisto de un dedo acusador o de una radiografía juiciosa y profunda que explicara la consolidación y el trayecto social de la marginalidad.

Agarrando Pueblo, cinta criticada y aplaudida en partes iguales (Cinemateca Distrital, 1983, p.20), es una actuación o una ejecución de estos postulados para provocar e informar al espectador de las maneras demagógicas con las que una hilera de películas explotaron a los seres humanos relegados históricamente de cualquier beneficio y poder, al punto de restarles presencia histórica y tratarlos como fichas a las que se les podía acomodar y denigrar para la efectividad de una toma (Galindo Cardona, 2013, pp.138-142). Precisamente, eso es lo que hace el director simulado que gobierna el mediometrage en cuestión. Él, con la complicidad de su camarógrafo, busca la pobreza y su expresión más acentuada para atraparla en un rollo cinematográfico y venderla a Europa. La película filma el proceso de esas imágenes, lo oculto, lo no visto, que consumirían quienes pagaran por ellas: las escenas sin el consentimiento de los locos, los mendigos y los habitantes de calle, el vampirismo y el afán de lucro de los realizadores, la reducción del infortunio a un espectáculo.

En su intervención en Bogotá, buscando algo miserabilista para exportar, el susodicho director clava sus colmillos en los NNA gamines. Abusando de sus necesidades, en la fuente de La Rebeca les ofrece unas cuantas monedas a cambio de que se desnuden y den un chapuzón en el agua sucia y fría de este pilón para poder ser inmortalizados de esa forma por la cámara cinematográfica. Si bien el

📷 Fotograma de **Agarrando pueblo** (Mayolo y Ospina, 1978). Archivo: Burning Blue.



largo y repulsivo fragmento en el que ocurre esto no hace nada más que replicar o caer en la trampa de lo que denuncia, en esos minutos inaceptables, quiérase o no, asoma una evidencia del desamparo profundo que enfrenta la niñez de la calle, de su situación de desventaja frente a cualquier constreñimiento o provocación adulta, de su realidad precaria y desintonizada de las urgencias de la política pública y de las instituciones protectoras de los NNA:

Bueno, entonces mire. Espérate un momentico te ganas un plata. Listo ya, la quitada de los pantalones, ya la quitada de los pantalones, quiubo. Eso al agua. Quiubo. Eso al agua. Eso está muy bien. Ok, quiubo, quiubo, al agua, eso el otro, a ver, listos naden un poquito y vienen por la plata, vienen por la plata. Tenga la plata, quiubo, eso se la reparten entre todos bien juiciosos [...] Yo te tiro unas moneditas, quiubo, eso, quiubo. Cuidando se cortan que por allá hay vidrios ¿Te cortaste? ahora te doy para una cura (Fragmento de **Agarrando Pueblo**).

En cierto sentido, el *boom* por el NNA gamín (y por la infancia en general en posturas todavía idílicas), obviando, claro, algunos ejercicios autónomos — entre los que se encuentran las citadas **Chichigua**, **Días de papel**, **Agarrando Pueblo** y **Vida perra**—, se soportó o encontró su nicho productivo en la legislación del sobreprecio de los años setenta que, como bien se sabe, consistió en un gravamen adicional «por cada boleta de entrada a los teatros que presentaran películas colombianas con el fin de fomentar la industria cinematográfica nacional» (Higuita, 2013, p.109). Por supuesto, en la clasificación oficial de los cortometrajes producidos mediante este sistema, la infancia como término o categoría no fue incluida ni pensada¹⁹. Sin embargo, de acuerdo a la información existente, en el país se produjeron 35 cortometrajes donde los NNA fluctuaron entre protagonistas y recursos temáticos; específicamente en cuanto a los NNA de calle, cinco de ellos los abordaron o tomaron en consideración, sobresaliendo en recordación los proyectos consumados por **Ciro Durán**.

¹⁹ En la revisión juiciosa que hizo Carlos Álvarez de los once años del sobreprecio, este descubrió que se realizaron 607 cortometrajes, de los cuales ninguno fue clasificado con las palabras niñez, infancia, etc. La tematización predominante siguió este rumbo: 120 cortos sobre ciudades, industrias y fiestas regionales; 61 cortos sobre temas dramáticos; 50 cortos sobre arte y artistas; 46 sobre temas críticos; 38 cortos sobre temas trágicos; 35 cortos sobre entidades gubernamentales y propaganda institucional; 31 cortos sobre deportes; 20 cortos sobre ecología; 18 cortos sobre temas musicales; 14 cortos sobre temas históricos, etc. (Álvarez, 1982, p.59).

Tabla 1. Cortometrajes del sobreprecio basados en la infancia

	Título del cortometraje	Director	Año
1.	La risa de los niños	Raúl Santa Palacio	1979
2.	Libertad corrida	Ciro Martínez	1976
3.	Los juegos del agua	José María Arzuaga	1977
4.	Los niños primero	Gustavo Nieto Roa	1974
5.	Lucero siempre me espera	Erwin Göggel	1977
6.	Mami ¿Quién era Marilyn?	Pascual Guerrero	1978
7.	El cuento que enriqueció a Dorita	Luis Alfredo Sánchez	1972
8.	El día que Dios nació	Ciro Martínez	1976
9.	El mandadero	Eduardo Castro	1979
10.	El niño y el mar	Manuel Busquets	1978
11.	El papel de los colombianos	Carlos Lorzundy	1979
12.	Ángela	Jorge Sáenz Calero	1978
13.	Biggie	Jorge Rafael Espinosa	1976
14.	Breve encuentro	Fernando Laverde, José María Arzuaga	1976
15.	Círculo vicioso	Carlos Navas	1977
16.	Colorín colorao	Fernando Laverde	1973
17.	Como quien estira un chicle	José María Arzuaga	1971
18.	Desde los seis años	Isadora de Norden	1979
19.	Espantapájaros	Manuel Mejía Vallejo	1978
20.	Evocando la feria	Eduardo Sáenz	1972
21.	Gamín	Sergio Trujillo	1973
22.	Gamín I	Ciro Durán	1976
23.	Gamín II	Ciro Durán	1976
24.	La muerte de un ángel	Julián Sánchez	1978
25.	La muñeca	Ramiro Meléndez	1980
26.	La niña y la montaña	Henry Téllez	1974
27.	La señal	Roberto Pinzón	1980
28.	Viaje sutil	Gonzalo López	1979
29.	Sombra de vida	Fernando Laverde	1978
30.	Quimeras	Alejandro Escovar	1977
31.	Niños marca registrada	María Eugenia Montañez	1979

(Continúa)

Tabla 1. Cortometrajes del sobreprecio basados en la infancia (continuación)

Título del cortometraje	Director	Año
32. Hacia el bienestar social	José María Arzuaga	1970
33. Fósiles de Villa de Leyva	Francisco Norden	1979
34. Éxodo	Herminio Barrera	1978
35. Buscando tréboles	Víctor Gaviria	1980

Fuente: Álvarez, 1982; Moreno y Rojas, 2008.

El cine del sobreprecio le brindó a una camada de cineastas la oportunidad de foguearse, de experimentar con lenguajes audiovisuales y de jugársela por un compromiso social que a la hora de las cuentas resultó tibio, predecible y sin pólvora. De hecho, Gustavo Nieto Roa y Julio Nieto Bernal, en su orden, los dos realizadores que más filmaron bajo la esfera del sobreprecio, fueron calificados como creadores de un «postalismo negro» y de un «postalismo rosa», es decir, de una propensión a coleccionar postales de la realidad sin llegar al fondo de la misma o a sus vericuetos más ocultos²⁰. En las producciones vinculadas a los NNA gamines que se grabaron en la era del sobreprecio, la regla de una postura crítica sin grandes resonancias se repetiría: por más que se les presentó de forma casi originaria en el cine nacional, siendo este su gran logro, en términos generales la problemática fue abordada tímidamente, con visos ligeros y sin aportar mucho a la comprensión sociológica de los NNA de calle.

Por el contrario, las exploraciones referidas a las infancias trabajadoras y proletarias acaecidas en el cine político marginal o tercer cine colombiano se caracterizarían por un método examinador de las estructuras sociales y por una investigación de aspiraciones objetivas que tomaría atenta nota de no encallar en lo aparente o en la oposición conformista. Las películas inscritas en este movimiento se inspirarían y responderían a una serie de factores coyunturales ligados al alzamiento de la voz en contra del capitalismo y de sus secuelas sociales, políticas y económicas. Particularmente, el cine político marginal se concretaría en un primer eslabón por el rechazo de un grupo de cineastas a la censura de las obras críticas del país, a la fiscalización de los contenidos y de la libertad de expresión que ejerció la comisión del sobreprecio y a la preponderancia y al apoyo

20 Estos señalamientos fueron hechos por el crítico de cine Alfonso Monsalve, quien definió el trabajo de Nieto Roa como postalismo negro, o sea, de un «registro fotográfico de la cotidianidad pero cediendo a la presión del ambiente social y cultural cargado de enjuiciamientos políticos e ideológicos, al que le yuxtapone un texto con maquillaje de denuncia social pero sin penetrar verdaderamente la realidad ni intentar un análisis serio». Al trabajo de Bernal lo llamaría postalismo rosa, es decir: «una tendencia a coleccionar postales fotográficas tomadas con cámaras de cine, en las que el mundo es ordenado con primeros planos y la realidad social de fondo» (Higuita, 2013, p. 112).

institucional que recibía el cine de postal turística que se seguía haciendo y promoviendo en Colombia²¹. No se olvide que los cortometrajes del sobreprecio, para asegurarse un apoyo económico, tenían que acomodarse a la Resolución 0068 de 1978 que establecía una negación de la subvención a las producciones que presentaran «una imagen negativa del país o menoscaben las instituciones o los valores nacionales»; igualmente, que la cinematografía colombiana *a posteriori* de la Revolución Cubana quedó reducida al dominio de la satirizada «generación de los maestros», esto es, de los primeros directores que se formaron académicamente en el exterior y que a su regreso produjeron películas «sin el cuño que la atmósfera intelectual y moral de la época exigía» (Museo Nacional de Colombia, 2007).

Aparte de esto, lo enteramente decisivo para que un cine de carácter reivindicativo de las masas populares despegara lo posibilitó la existencia del Frente Nacional. Este esquema de repartición bipartidista entre el liberalismo y el conservatismo, diseñado para apaciguar los rezagos de la violencia de los cincuenta, excluir a otras opciones políticas diferentes del poder (Palacios, 2003, pp.214-219), y consolidar la sustitución de importaciones recomendada por el presidente estadounidense Harry Truman²², serviría como escenario para un cine convencido de que la modernidad y el progreso prometidos, sobre todo desde la administración de Carlos Lleras Restrepo y su gobierno de *transformación nacional*, privilegiaban a los de siempre y se concentraban en la ampliación de una burocracia específica incapaz de transformar la vida de la gente excluida. Así, las imágenes que irían a producirse en el cine político marginal quedarían para la posteridad como evidencias de un contradiscurso visual que descreía de la propaganda gubernamental y de la efectividad de sus políticas sanitarias, de vivienda, de salud y de protección para los NNA:

21 De hecho, el apoyo intentó ser tal que en 1965 los congresistas Diego Uribe Vargas y Fabio Lozano Simonelli presentaron en el Congreso un proyecto de ley «con el cual se pretendía promover la imagen del país en el exterior, por medio de la producción cinematográfica colombiana» (Pineda Moncada, 2015, p. 74).

22 «En su discurso de posesión como presidente de Estados Unidos el 20 de enero de 1949, Harry Truman anunció al mundo entero su concepto de “trato justo”. Un componente esencial del concepto era su llamado a Estados Unidos y al mundo para resolver 105 problemas de las “áreas subdesarrolladas” del globo [...] La doctrina Truman inició una nueva era en la comprensión y el manejo de los asuntos mundiales, en particular de aquellos que se referían a los países económicamente menos avanzados. El propósito era bastante ambicioso: crear las condiciones necesarias para reproducir en todo el mundo los rasgos característicos de las sociedades avanzadas de la época: altos niveles de industrialización y urbanización, tecnificación de la agricultura, rápido crecimiento de la producción material y los niveles de vida, y adopción generalizada de educación y los valores culturales modernos. En el concepto de Truman, el capital, la ciencia y la tecnología eran los principales componentes que harían posible tal revolución masiva». (Escobar, 2004, pp. 19, 20).

La adopción de una postura radical de oposición al gobierno permitió definir un proyecto cinematográfico que pretendía intervenir en la realidad social y política del país. La estrategia más frecuente de esta iniciativa fue la creación de productos cinematográficos que contrainformaban respecto a los supuestos avances de las políticas de desarrollo y modernidad emprendidas por el Estado (Pineda Moncada, 2015, p.117).

Chircales (Rodríguez y Silva, 1966-1971), la obra más emblemática de este cine social, se apuntaría un lugar en la historia por la mirada atenta, metódica y científica que construyó en torno a la explotación de la mano de obra de los NNA y de sus familias en la elaboración de los ladrillos en el sur de Bogotá. Para hacerlo, los realizadores recurrieron a un método etnográfico de largo aliento que se prolongaría por cerca de cinco años, repartidos entre las primeras indagaciones sin cámara y sobre terreno, en el contacto con la familia protagonista de la investigación (los Castañeda), el rodaje, las entrevistas efectuadas y la presentación de lo filmado a la comunidad en busca de una retroalimentación creativa en dos ocasiones:

El trabajo inicial consistió esencialmente en la búsqueda de una familia representativa de la situación que vivía la comunidad, y establecer con ellos un nivel de comunicación y de amistad, antes de intentar cualquier filmación. Les explicamos los objetivos de nuestro trabajo, porqué y para qué se hacía la película. Les pedimos su colaboración consciente. Una vez ganada su confianza y amistad sobre la parte tecnológica, que era nuestra manera de ver la forma más cotidiana, la menos molesta, para iniciar las entrevistas.

 Fotograma de **Chircales** (Rodríguez y Silva, 1966-1971). Archivo: Becma.



[...] Hasta que no se logró un nivel muy bueno de comunicación, no se introdujeron a la comunidad los equipos cinematográficos [...] En resumen: la investigación previa duró seis meses. La filmación duró un año. La primera versión duraba dos horas. Como no teníamos financiación, la primera versión no tenía sonido. Sin embargo, en esas condiciones fue presentada a la comunidad, lo cual nos permitió percibir los problemas, errores o carencia de la primera versión (Rodríguez, 2014).

Este documental condensado en setenta y cuatro minutos surgió de una experiencia personal y de militancia política de Marta Rodríguez que la conectó inevitablemente con la infancia marginal de Bogotá y con las huellas de la violencia política, el patriarcado, el catolicismo y la explotación laboral que marcaron a los hijos de las familias desplazadas de la época. En 1959, tras ingresar a la recién fundada carrera de Sociología en la Universidad Nacional y después de integrarse al Movimiento Universitario de Promoción Comunal (Muniproc), auspiciado por el sacerdote Camilo Torres, su ejercicio académico se enlazó con la práctica, asumiendo la tarea de alfabetizar en una biblioteca infantil a los NNA de Tunjuelito, que pese a vivir en la capital de la República, carecían del goce de cualquier servicio estatal o de un indicio de algo que se pudiera asir como un derecho:

Conocí los Chircales en 1959 por Camilo Torres, cuando vi que los niños iban por unas rampas con ladrillos en su espalda y que si pisaban mal se iban para el fondo. Dije: «tengo que hacer esta película», pero en ese momento no tenía un céntimo (Chaparro Valderrama, 2015, p.63).

Prontamente, **Chircales** tomaría forma y para su montaje los directores acudirían a la contraposición de las imágenes negadas y relegadas por la oficialidad, como aquellas de los NNA extrayendo arcilla y cargando ladrillos sobre sus dorsos, con los testimonios de los Castañeda y la subsecuente intervención de un agente expositivo encargado de aclarar, evaluar, simplificar y remarcar un mensaje para el espectador²³. Por ejemplo, que en el gran marco de explotación presentado

²³ Para acentuar los mensajes, este tipo de cine militante utilizó en sus producciones dos grandes modalidades de persuasión. En primer lugar un agente expositivo, es decir, «una voz de autoridad omnisciente que realiza declaraciones directas sobre la realidad histórica y devela a su vez una evaluación previa del fenómeno». En segundo lugar, montajes paralelos y contrapuntos audiovisuales para convencer al interlocutor del enunciado; por ejemplo recurriendo a «pruebas emocionales que exhiben atrocidades o turbaciones anímicas en algunos actores sociales registrados, codificadas en su expresión facial y corporal, emergen como estrategias retóricas para generar en el espectador empatía con las víctimas y rechazo a las prácticas del agente opresor denunciado en el texto» (Pineda Moncada, 2015, pp.124, 135).



Fotograma de **Chircales** (Rodríguez y Silva, 1966-1971). Archivo: Becma.



 Fotograma de **Chircales** (Rodríguez y Silva, 1966-1971). Archivo: Becma.



en las ladrilleras y en los asentamientos periféricos de Bogotá «la infancia no es una etapa protegida. El niño se ve obligado a asumir prematuramente la responsabilidad del adulto» (Voz de un comentarista omnisciente en **Chircales**).

En cierto modo, **Chircales** pondría en discusión la efectividad política y la amplitud de la ideología moderna de la infancia (Pilotti, 2000, p.15), a saber, al discurso sugerente de que para alcanzar el porvenir económico a los NNA hay que hacerles transitar por una socialización de juegos y aprendizajes enfocados en garantizar su productividad en la adultez. Las imágenes del documental demostraron que esta idealización de la niñez en el país, aprovechada y utilitarista por valorarlos en función del futuro y no por su presente, carecería de reverberaciones mínimas en las propias goteras de Bogotá. Lo común para los NNA pertenecientes a la familia Castañeda sería una iniciación en el trabajo desde muy temprana edad, casi desde que pudieron cargar un ladrillo, en un marco relacional marcado por la explotación. Recuérdese que la fuerza de trabajo infantil ha sido fundamental para la proyección y consolidación del capitalismo. La revolución industrial en Inglaterra no discriminó ni lo etario ni puso por delante el sentimiento por la infancia que emergió en Europa en el siglo XVIII para frenar su desarrollo²⁴, como tampoco sucedió en Colombia, dado que las grandes industrias antioqueñas y las plantaciones de café en las primeras décadas de la centuria del xx crecieron gracias al empleo de ingentes cantidades de NNA (Banco de la República, 2012, p.107). De esta manera, en la ladrillera registrada, la historia del plusvalor y del aprovechamiento de la infancia volvería a tener un nuevo capítulo:

En condiciones climatéricas normales, la familia de Alfredo y María cumple una jornada de trabajo que se inicia a las cinco de la mañana y termina a las seis de la tarde. Las diez personas (8 niños) ganan un promedio de 150 pesos semanales. El millar de ladrillos se vende en el mercado de la construcción por un precio que oscila entre los doscientos sesenta y los trescientos cuarenta pesos. Pero, de cada mil ladrillos producidos por los diez alfareros de la familia de Alfredo y María, estos ganan solamente 35 (Fragmento de **Chircales**).

Asimismo, el documental relatado refrendaría la gran contradicción de clase que **Raíces de Piedra** (Arzuaga, 1961) ya había presentado unos años atrás:

²⁴ Ni recientemente, pues la famosa Ley Harkin de 1993 (Ley para la disuasión del trabajo infantil), con la cual Estados Unidos prohibió la importación de bienes producidos con ayuda del trabajo infantil del sudeste asiático, permitió en las empresas de ropa y calzado la mano de obra desde los 13 años de edad, sin importar a fondo las condiciones de explotación o los efectos de su prohibicionismo (Chakravorty, 2010, pp. 400-405).

que los chircaleros y sus hijos vivieron la incongruencia de «hacer los ladrillos con que se levanta la ciudad, y sin embargo viven fuera de ella y en una situación de explotación y pobreza muy aguda» (Puerta, 2015, p.196). En esta medida, las condiciones laborales y las infancias semiesclavizadas en la narración expondrían que el mito de la prosperidad propuesto en los proyectos políticos del Frente Nacional, y que las alocuciones presidenciales que en los sesenta negaban la miseria, estaban desconectadas de la vida de las gentes humildes:

Porque no tenemos castas, castas hereditarias ni divisiones sociales, que pasen de generación en generación, con esa estratificación rígida de otros países... Aquí no tenemos desigualdades monstruosas de fortunas, no tenemos esa supuesta oligarquía de 50 familias, que dominan todo el país...Y quienes están hablando de que un 3 % de gentes son poseedoras del 60 o el 70 % de las tierras en Colombia son, lo repito ahora, simplemente, gente ignorante, mal informada. La realidad agraria y la realidad económica del país es completamente distinta (Discurso de Carlos Lleras Restrepo, fragmento de **Chircales**).

La crítica a la realidad oficial continuaría con **Los hijos del subdesarrollo** (Álvarez, 1975), un texto audiovisual en el que los **NNA** recónditos y excluidos reaparecerían a la vista del espectador para testimoniar las desventuras humanas que auspicia la concentración del capital²⁵. Carlos Álvarez traería a colación los retratos de los **NNA** silenciados por el hambre y la desventura de la pobreza, a manera de crítica de una era, en la que la Alianza para el Progreso de John Kennedy y el despliegue en Colombia de una predica proteccionista consumada en el **ICBF** hacían creer que todo estaba bien o a punto de resolverse en lo que respecta a las carencias de las clases bajas y emergentes²⁶. Esta película, surgió de un año de investigación por varias regiones del país y del estudio de las estadísticas

25 Y es que dicho proceso de riqueza genera el menoscabo de los sectores sociales desprovistos de la misma. En palabras de Sánchez Parga (2005): «Cuando los gobiernos anuncian un crecimiento anual del 2 % o 3 % hasta el 8 %, y cuando al cabo de un año se constata un aumento del PIB, todo el mundo debería considerar que se trata de buenas noticias económicas de las que todos también deberían darse por satisfechos y beneficiados, en el supuesto que, de una u otra manera en mayor o menor proporción, toda la población comparte dicho crecimiento y participa en dicho PIB. Y sin embargo no ocurre así [...] todo crecimiento económico y todo aumento del PIB sólo son posibles gracias a una acumulación y concentración de riqueza, pero a costa de un equivalente empobrecimiento de las mayorías y una extensión de las desigualdades» (p.12).

26 La alianza para el progreso fue un proyecto de cooperación internacional que la administración Kennedy implementó a partir de 1961 en América Latina con una intención contrarrevolucionaria o dada para aplacar nuevas Cubas en la región, mediante la inversión de 20 000 millones de dólares conducentes a la promoción de políticas públicas educativas, sanitarias, crediticias y agrarias (Zanatta, 2016, pp. 180-183).

institucionales para poder plantear con convencimiento que el proyecto del cuidado de la niñez, emprendido por Carlos Lleras Restrepo, toleraba (en lugar de reformar) los enclaves estructurales y capitalistas que permitían, con la inclusión de unos y el descarte de otros, la muerte de los NNA proletarios por enfermedades prevenibles e inanición²⁷:

El 11 de junio de 1975, después de atrasos e interrupciones, hemos acabado esta película. Han pasado 330 días desde que la comenzamos a estudiar, filmar y completar. En este tiempo, han muerto en Colombia 80.850 niños menores de 5 años.

Los niños proletarios no consumen nunca carne, frutas, verduras, huevos o leche, es decir, proteínas, hierro, calcio y vitaminas. Según el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, un 63 % de la población menor de cinco años sufre algún grado de desnutrición y esta desnutrición es producida por el hambre. Dos millones y medio de estos niños sufren de hambre todos los días en Colombia; hay niños proletarios que pueden llegar a ser gordos por las harinas que consumen, pero siempre están desnutridos. Esta gordura es hinchazón, se le conoce como edema del hambre, y es una de las formas hospitalizables de la desnutrición. Si el niño recibe una alimentación proteico-calórica inadecuada, tal como la que recibe el niño proletario colombiano durante los dos primeros años, su cerebro, sus células cerebrales sufren daños irreparables durante toda la vida, porque esas células no se regeneran. Estos niños no estarán capacitados para crecer mental y físicamente, serán unos subhombres, y aun así tendrán que sobrevivir y crecer.

Al año mueren en Colombia 90 000 niños menores de cinco años, las causas más comunes son la deshidratación, el parasitismo, la anemia y las enfermedades broncopulmonares y gastrointestinales, pero la desnutrición las preside como causa principal o asociada. En el estado de desnutrición una leve gripa se vuelve una pulmonía, la picadura de un insecto en una enfermedad incurable, una diarrea en una deshidratación total, pero la causa real de sus muertes es el hambre: la desnutrición (Fragmento de Los hijos del subdesarrollo).

²⁷ En un marco capitalista el emprobecimiento infantil es común. Por ejemplo, en los Estados Unidos, el capitalismo trajo como consecuencia, en los ochenta, con diez años de crecimiento económico continuado, una duplicación del número de familias sin hogar. Asimismo, el número de niños que vivían en condición de pobreza aumentó en más de tres millones, de un 11 % de la población infantil en 1979, a un 15 % en 1989. (Unicef, 1990, p.12).

En **Los hijos del subdesarrollo**, lo que trasciende de verdad, dejando de lado su organización comunicativa encaminada a persuadir al público y sintonizarlo con un marco ideológico marxista²⁸, es la existencia profunda y el trazo histórico de lo que Eduardo Bustelo señaló alguna vez como la «tanatopolítica o sea, la negación de la vida o la política de expansión de la muerte» que, a su juicio, en la masiva mortandad de los NNA, alcanzaba «la forma más “silenciada” de la tanatopolítica moderna» (Bustelo, 2005, p.256). La institucionalidad colombiana de los sesenta, lo que haría con la creación del ICBF en 1968 sería forjar una ilusión de ruptura de esta arraigada política de la privación de la vida, que por diversos canales y en un rodaje paralelo a su defensa, nunca dejó de abrirse paso y de expresarse en la defunción ilimitada y cotidiana de miles de NNA por los que nadie responde política o penalmente, o sobre los cuales se informa sin cavilar en las causas y en los actores que las permitieron. Vale recordar que el ICBF, desde su matriz y proyección básica, tenía pocos chances de cambiar ese andamiaje dañino para los NNA, dado que su propósito de fondo no fue eliminar los males sociales padecidos por las infancias²⁹, sino, en la medida de lo posible, regular a los hijos naturales, a los pobres, a los considerados anormales y vagos en potencia, o a los excesos de una natalidad popular desbocada, mediante una ruta de prácticas y discursos constituidos por el cuidado físico, el control de las enfermedades y la alimentación, para así dejar de considerarles sujetos de riesgo y de peligrosidad futura:

El área de más alta prioridad para el ICBF era el desarrollo biológico, psíquico y social del menor desde su concepción hasta los siete años de vida, y

28 Por ejemplo, en «el documental, la *voice-over* declara que la desnutrición se debe a “que los niños proletarios no consumen nunca carne, frutas, verduras, huevos o leche, es decir, proteínas, hierro, calcio y vitaminas”. Para ilustrar la apreciación se inserta una imagen que representa metafóricamente la desnutrición, mediante los atributos visuales del objeto: un oso de felpa en mal estado y con algunas rupturas en la tela se emplea para connotar los efectos de una alimentación inadecuada» (Pineda Moncada, 2015, p. 275).

29 El ICBF nace con la intención de solucionar, contener o administrar los nacimientos de «ilegítimos» y de promover la paternidad responsable, pues solo en 1966 nacieron 663 632 niños, de los cuales un 23.3 % quedaron a la deriva de padre. Así, «una de las preocupaciones central [sic] del ICBF desde su nacimiento, cuya acción más urgente y necesaria fue contribuir a salvar a las nuevas generaciones del abandono y de la irresponsabilidad de sus padres que abandonaban a sus hijos. Salvar a los niños y oponerse al abandono era una señal del direccionamiento biopolítico del Estado colombiano. Se trataba de ayudar a formar las nuevas generaciones colombianas con los instrumentos institucionales, acompañados de un conjunto de normas sobre la paternidad responsable y la tutela eficaz de la infancia, a lo que se sumó la campaña nutricional, la vigilancia de los grupos comunitarios sobre sus niños y la coordinación de muchos proyectos dispersos. El control de la familia, en términos de biopolítica, se convirtió en una instrumento eficaz para el control de la infancia y la población, y en general, para controlar el devenir social y el desarrollo del país» (Jiménez Becerra, 2012, p. 54).



LOS HIJOS DEL
SUBDESARROLLO

DVD
— 111 —

📷 Fotograma de Los **hijos del subdesarrollo**
(Álvarez, 1975). Archivo: Carlos Álvarez.

la promoción de la familia y la comunidad. Las etapas más importantes del crecimiento y la maduración del sistema nervioso, y de asimilación de información relacionada con el medio exterior, correspondían a los periodos de gestación, lactancia y preescolaridad. Por consiguiente, una acción integral sobre la población más vulnerable, en este periodo de vida, favorecería la existencia de recursos humanos que actuarían como factores dinámicos de producción y cambio social, y al mismo tiempo evitaba la aparición de graves «patologías» sociales, como el «gaminismo», la prostitución infantil y la delincuencia juvenil (Jiménez Becerra, 2012, p.56).

Para terminar con Los **hijos del subdesarrollo**, no está de más plantear que en su propuesta anticapitalista, cargada de cifras y encuadres reveladores de un sistema de protección ineficaz, se coló un afirmamiento de una representación oficial sobre las infancias. Por ejemplo, en su apuro de denunciar la presencia de los NNA trabajadores en el país, la voz en off del filme expresa que «en cambio de estudiar los niños proletarios tienen que trabajar [...] según datos de los obispos colombianos hay 240 000 niños de 10 a 18 años que trabajan en cambio de estu-

diar» (Fragmento de **Los hijos del subdesarrollo**); sin que se tome en cuenta que no toda opción de trabajo en la niñez es necesariamente negativa ni que la escuela a secas (sin docentes preparados, calidad educativa y recursos) resuelve las necesidades inmediatas de los NNA que se ven obligados a laborar para asegurarse la sobrevivencia personal y la de los suyos.

Efectivamente, en la lógica de la OIT puede que esto sea así, sus documentos y los de los autores que avalan sus comunicados proponen que la escolarización previene el trabajo y que, en un añadido, subsana la perpetuación del ciclo de pobreza generacional. No obstante, como lo ha planteado un amplio número de analistas, la educación obligatoria se queda corta a la hora de solucionar este asunto, en especial si recuerda que la escuela «fue forzada más como respuesta al desempleo infantil (*idleness*) que como respuesta al trabajo infantil» (Wintersberger, 2003, p.17), o que el retiro intempestivo de los NNA del trabajo les acarrea a ellos y a sus familias costos inmediatos y directos, que una programación docente definida por conciliar mínimamente lo escolar con las condiciones y exigencias de vida de los NNA populares no logra mejorar o suplir³⁰.

Sobre este particular, el documental **Y todos los días así** (Triana, 1979), un texto audiovisual nacido de una investigación antropológica en una barriada bogotana, cuya economía dependía en gran parte de una cantera y que presenta la desconexión habida entre lo educativo y lo contextual de los estudiantes, brinda más elementos para proseguir con una crítica al proyecto de la escuela como institución solucionadora de la pobreza y del trabajo de los NNA. En sus contenidos y entrevistas queda claro que el ámbito escolar no se deconstruye ni se piensa en función de sus usuarios: las maestras en los testimonios presentados se quejan a menudo de que los NNA trabajan, de que llegan sucios, de que se alimentan mal, o de que no traen uniformes ni útiles; desechándose un análisis comprensivo de que todo ello no es optativo o dependiente de la escogencia, sino que muy por el contrario deviene de una situación de explotación y miseria que los determina. Así lo permite entender la voz de una madre de la comunidad donde se filmó el documental:

Con los doscientos pesos que ganamos en la semana, pues yo no alcanzo a comprar más sino dos arrobos y media de papa. Cuando la suerte es buena, que nos sobren unos veinte o diez pesitos, entonces y voy y traigo dos o tres libritas de hueso para cada día echarle al caldito, pero entonces

³⁰ Por ejemplo así lo plantea la historiadora Aurélie Leroy: «Las acciones en materia de educación hacia los jóvenes trabajadores existen, pero antes que nada en el objetivo de extraerlos del trabajo que de permitirles conciliar escuela y trabajo [...] Pocos esfuerzos se han realizado para adaptarse a sus condiciones de vida. La cuestión espinosa de la educación de los niños trabajadores es así evitada pues abordarla es reconocer, de cierta manera sino el derecho al trabajo de los niños, al menos la aceptación de este trabajo» (Leroy, 2009, p. 58).



📷 Fotograma de **Y todos los días así** (Triana, 1979). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

no comemos carne ningún día ni leche ni huevos, ni nada de eso por ejemplo de frutas. Mis hijos, pues claro que ellos necesitan que nosotros los alimentemos bien, pero entonces las capacidades no nos alcanzan para alimentarlos bien. Y ahora los dos niños en la escuela y ellos lloran porque no les damos todo lo necesario y sin alcanzar a ganar más (Fragmento de **Y todos los días así**).

La escuela, en **Y todos los días así**, opta por la evasión de la dura realidad de esos NNA trabajadores, y sin ninguna proyección transformadora, o sea, sin tomar posición alguna para mejorar sus condiciones de vida, concentra sus esfuerzos en proponer un currículo cargado de idealizaciones propias de las infancias acomodadas y de absurdos, como enseñarles a estos NNA con física hambre, en un simulacro de un almuerzo, modales y urbanidad para consumir los alimentos de los que en sus casas carecen:

Ahora vamos a observar dos grupos que invitamos para almorzar, ustedes se van a dar cuenta cuál de los dos grupos lo hace mejor, cuál es el más adecuado para comer. Por eso a ustedes los invitan a una reunión y llega por ejemplo Myryam. Bueno, llegó allá muy elegante, cogió, se sentó, colocó los brazos sobre la mesa, ¿será una correcta postura para nosotros comer? (Fragmento de **Y todos los días así**).

Gloria Triana, uno de los cerebros detrás de esta producción, alejada de las fórmulas del cine político marginal, principalmente de la voz en off, en una retrospectiva de sus obras, dejó entrever que el grado de descontextualización de la educación pública que conoció de primera mano en **Y todos los días así** era tan inconcebible y paradójico, que partía de negar los esfuerzos físicos y económicos de los educandos populares por asistir a la escuela; posicionándose lo colegial ante ellos como un ente expulsor, más que a manera de un lugar protector y de soporte para el desarrollo de un proyecto de vida superador de la pobreza:

Es interesante ese documental, porque es un documental institucional por encargo; o mejor, yo hice la propuesta de hacer ese documental sobre una investigación que estaban haciendo unos antropólogos sobre los barrios marginales de las canteras de Bogotá. A mí me dio miedo meterme sola en ese cuento, y llamé a Jorge Alí. Ese fue el primer trabajo en cine, tanto de Jorge Alí, como mío. Se trataba simplemente de demostrar cómo los contenidos de la educación formal de la escuela, de una escuela urbana, entraban en conflicto, en choque y en contraposición con todo lo que era la vida de una familia obrera [...] Era increíble cada clase; hasta la misma clase de gimnasia se convertía en algo fuerte; mostrábamos cómo estos niños se levantaban a las cinco de la mañana a traer el agua, a partir la leña, luego bajaban toda esa montaña para llegar a la escuela, llegaban exhaustos y empezaban con clase de gimnasia. En las clases sobre nutrición, por ejemplo, explicaban cuál era la dieta equilibrada, y los acabábamos de ver desayunando en casa con un caldo de papa. Las clases de urbanidad, de los modales en la mesa; no tenían mesa (Cinemateca Distrital, 1987b, p.11).

Finalmente, en los setenta se cerraría la exploración cinematográfica de los **NNA** trabajadores con **Desde los seis años** (Jaramillo de Norden, 1979), un cortometraje fluctuante entre una comprensión abolicionista y so juzgante del trabajo de los **NNA** y de su reconocimiento, en términos de entenderlo como un mecanismo de resistencia a una marginalidad que podría agudizarse en caso de que este no existiese. Sin ahondar en las contradicciones y las variables estructurales

que alimentan la aparición del NNA trabajador, **Desde los seis años** denuncia, cuenta y enumera la variedad de labores que realizan los NNA, al compás de una voz omnisciente surgida de unos textos escritos por Juan Gustavo Cobo Borda, que develan una visión homogeneizadora de los oficios emprendidos por los NNA y estigmatizadora en lo que tiene que ver con sus efectos:

Niños y adolescentes se ven arrojados a un áspero mundo de relaciones adultas, descubren en carne propia no las leyes que determinan y orientan una sociedad, sino la carencia de las mismas [...] Las jornadas de trabajo de estos niños superan ampliamente las seis horas que permite la ley para los menores, los fatigoso de su trabajo, un trabajo físico propio de animales que de hombres incidirá de forma negativa en su desarrollo físico y mental (Fragmento de **Desde los seis años**).

Por suerte, en este cortometraje del sobreprecio, las voces de los NNA superan a los planteamientos adultos que le indican inequívocamente al espectador que el trabajo en la infancia siempre es perjudicial. Los testimonios infanto-adolescentes recopilados dan luces para pensar el fenómeno desde otras ópticas. Una de ellas establece que los NNA pueden ser consumidores independientes, enfrentándose a la creencia de que los mismos se reducen a «agentes económicos pasivos que se vuelven consumidores a través de sus padres» (Porrás Bulla, 2012, p.91). De hecho, lo que permiten aruñar los relatos de los NNA contenidos en este filme es que las actividades laborales que emprenden desde muy temprana edad se inscriben en la organización económica de las familias para enfrentar situaciones de adversidad o de inestabilidad crónica, volviendo a facilitarse con ello un interrogante que no es menor y que puede surgir desde los datos cinéticos analizados ¿eliminar de golpe el trabajo de los NNA, los beneficia o en un plano integral, profundiza más las razones estructurales que los llevaron a laborar?

Para saldar este subpunto también hay que indicar que en los setentas existieron propuestas cinematográficas menos imbuidas o desatentas a las reivindicaciones políticas y culturales de la época; un tipo de películas realizadas con el mero fin de entretener y de evitar los cuestionamientos del orden establecido acapararon el mercado y las taquillas, apelando a personajes populares y televisivos a los que la vida les cambiaba para bien y de súbito por un golpe de suerte³¹. En lo que tiene que ver con la infancia, un filme como **Paco** (Vincent O'Neill, 1975), según lo que deja saber su sinopsis pues no existe ninguna copia de ella en el país, se valdría de la pobreza, de la orfandad, de la migración campesina

31 La película tal vez más famosa de este modelo de contingencia es **El Taxista Millonario** (Nieto Roa, 1979); (Puerta, 2015, pp.137-143).

a la ciudad o de la obligación a vivir en la calle, como esquemas de presentación de una historia típicamente melodramática en la que al final lo preponderante serían las aventuras de su protagonista, entre ellas «presenciar el robo de la esmeralda más grande del mundo» (Moreno y Torres, 2006, p.74). Otros cortometrajes de esos años, lejos de pertenecer a una propuesta proselitista y evadiendo caer en los diseños comerciales, abordarían temas vedados como las consecuencias del suicidio de un ser querido para un niño de 8 años, o los caprichos consumistas de los NNA adinerados, tal y como lo hicieron **La risa de los niños** (Santa Palacio, 1979) y **Una vez un globo** (Escobar, 1976), dos producciones que la comisión del sobreprecio calificó negativamente y desaprobó.

✦ Póster de **Paco**. Tomado de **Carteles de largometrajes colombianos en cine 1925-2012**.
Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



La segunda ruptura de la infancia en el cine nacional: los ochentas y la aparición de Víctor Gaviria

En teoría, no hubo década más decisiva para los NNA en el siglo XX que la de los ochenta. En 1979, por ejemplo, casi a la nada del comienzo de este periodo, la Organización de las Naciones Unidas postuló el Año Internacional del Niño, en el marco de una estrategia para inspirar a los Estados a un compromiso demostrable con el bienestar de los NNA y, mimetizadamente, para hacerles agilizar el sentido común de que las inversiones en la infancia eran prioritarias para el capital y el desarrollo económico (Bácares, 2012, p.66). Asimismo, en dicho decenio, los derechos de los NNA, que hoy prevalecen en la jerga jurídica, pedagógica y social, tendrían un largo trecho de incubación hasta llegar a nacer oficialmente. Bien se conoce de sobra que la Convención sobre los Derechos del Niño se redactó entre 1981 y 1989, en sesiones anuales, en las que la mayoría de los Estados se agruparon en los dos bloques característicos de esos años de la Guerra Fría para propender por los derechos más ligados a sus ideologías, sin perder de vista la intención de promover, con todas las cortapisas posibles, a los NNA como sujetos de derechos, o para no faltar a la verdad, como destinatarios de un paternalismo jurídico camuflado en este tipo de categorías.

Pese a esto, en Colombia el impacto de estas iniciativas mundiales tendió a ser mínimo, o para evitar negar logros, se concentró en los planes de acción especializados sobre la noción de la primera infancia³². En un principio, por la llegada de lo que la historia económica ha denominado como la *década perdida* (Zanatta, 2016, pp.209-217), o sea, por la imposibilidad de los países latinoamericanos de pagar la deuda externa y por el derrumbe del Estado protector y de las políticas públicas asociadas a algunos derechos sociales universales que, a la postre, le abrieron la puerta a la consolidación del Estado neoliberal y a las

32 «A modo de conteo, es tal vez en 1985 cuando se inaugura la política pública focalizada en la primera infancia, al emitirse por decreto presidencial el *Plan Nacional para la Supervivencia y el Desarrollo Infantil —SUPERVIVIR—* que reconoció la importancia de promover la salud, la nutrición, la estimulación, el juego y el afecto con los niños en sus primeras fases de vida. Le siguió a su turno el *Programa de Educación Inicial (1987-1994)*, a través del cual “los esfuerzos se orientaron a promover la idea de desarrollo de la primera infancia, en un sentido más integral, ampliando la perspectiva, hasta entonces centrada en la educación preescolar” (República de Colombia y Departamento Nacional de Planeación 2007, 9). En el colofón de 1986 el ICBF adoptó el programa de Hogares Comunitarios de Bienestar (HCB) para atender a niños y niñas menores de siete años en condiciones de pobreza tomando atenta nota del desarrollo de la primera infancia» (Bácares, 2014b, p.110).

primeras reformas de este acento en las postrimerías del gobierno de Belisario Betancur (Bácares, 2014b, pp.105-107). Pero, olvidándonos de lo presupuestal y de la mutación en el modelo de desarrollo, la poca significación de la infancia en el ámbito de esos años obedecería en gran parte a la gigantesca desconexión que el país tuvo de estos históricos y decisivos procesos comandados por la gobernabilidad global. Del Año Internacional del Niño, verbigracia, lo único que se desencadenó en el territorio colombiano fueron algunos debates en relación a la niñez de calle³³; luego, en lo estrictamente relacionado con la creación de los derechos de los NNA, Colombia como Latinoamérica en su conjunto, pasaría sin pena ni gloria en esta materia, al asistir únicamente a cuatro sesiones de redacción y deliberación de la Convención en lo que fue de 1981 a 1988 (Pilotti, 2000, p.45), ratificando más tarde su aislamiento o indiferencia al promulgar en 1989 el famoso Código del Menor que legalizaría un pensamiento y una intervención paladinamente opuesta al proceso cosmopolita de los derechos de los NNA, es decir, al paradigma de la protección integral que se sancionaría ¡ese mismo año! en la esfera internacional con la Convención sobre los Derechos del Niño.

De aquí que no sorprenda entonces que en el contexto de los ochenta los NNA tampoco hubieran sido un foco de atención desmedido para el cine nacional o que en el apogeo de Focine, con las seis películas anuales que se alcanzaron a producir en esa década (Osorio, 2010, p.2), nadie se hubiese atrevido a filmar un largometraje de cierta fidelidad con la infancia o recurriendo a la autobiografía, como sí ocurrió en este mismo tiempo en otros lugares del mundo, con y sin industria filmica. Aunque no hay que perder de vista, en un análisis multi-dimensional, que las deficiencias económicas de Focine y su falta de pericia y de visión para apoyar la promoción y la distribución de las películas subvencionadas también alimentaron el aplazamiento de los NNA y de otras poblaciones concretas de la pantalla cinematográfica. Y es que los riesgos asumidos por los cineastas con los créditos de Focine fueron muchos, dado que en los ochentas el número de espectadores anuales en las salas colombianas descendió y los exhibidores renegaban de apoyar al cine colombiano en un mercado copado ampliamente por las importaciones hollywoodenses; por lo que es más que comprensible que los cineastas optaran por tejer historias con elementos comer-

33 «Como parte de las actividades dedicadas al Año, varios gobiernos nacionales llevaron a cabo estudios sobre la situación de su población infantil, algunos por primera vez. Otros examinaron cuestiones específicas como la situación en materia de nutrición (China, Haití y Omán); polio (Malawi); inmunización (Bhután); niños de la calle (Colombia); huérfanos (Chad y Filipinas); niños sin supervisión (Reino Unido); y niños refugiados (Finlandia). Otros organizaron campañas para sacar a los niños de las calles y enviarlos a la escuela (Ghana, Kenya) y algunos se centraron en la atención de los discapacitados (República de Corea, Viet Nam)» (Unicef, 2006, p. 15).

ciales para atraer públicos, poder asegurar taquillas y tratar de enfrentar para bien sus apuestas y deudas, sin que ello finalmente se llegara a dar:

La mayor parte de las producciones de Focine dejaron un promedio de pérdidas del 80 % de la inversión que se dio como fomento. En realidad el único momento en que los colombianos acudieron a ver su cine fue durante los primeros años de existencia de Focine, cuando películas como *El taxista millonario* (1979) o *Padre por accidente* (1982) lograron asistencias que sobrepasaron los 800 000 espectadores (Fundación Patrimonio Fílmico, s.f., p.72).

Concretamente, los NNA en los dos quinquenios trabajados aparecerían más en los formatos de menor metraje que en los de mayor circulación y comercio por razones de corte experiencial y discrecional de los directores, que debido a la exigua relevancia dada a los NNA en los discursos políticos, académicos y cinematográficos colombianos. En unas contadas películas, como en *Pura sangre* (Ospina, 1982), o en los *Pepos* (Aldana, 1983)³⁴, tendrían, en su orden, apariciones alegóricas al cine de terror en el plano de víctimas, o reconocimientos realistas que partieron de explorar cómo en la noche bogotana los NNA y jóvenes consumían drogas en la Perseverancia, en el centro, en la avenida Caracas o en la Candelaria³⁵. Mientras tanto, en la producción del corto y del medimetraje, los NNA alcanzarían otra relevancia y lucimiento. Varias infancias, poco reconocidas, como muchos de los procesos regionales que les dan forma, lograrían un buen rango de visibilidad en un puñado de filmaciones documentales que, sin ser tantas, servirían para romper con la hegemonía de un cine decantado por registrar a los NNA gaminés capitalinos y por desechar de un rango cinematográfico a las infancias extranjeras a Bogotá.

34 En los ochenta, los NNA no tendrían una película específica que se enfocara en ellos o les brindara la titularidad del relato. Además de *Pura Sangre* o *los Pepos*, en esa década, aparecieron secundariamente en los largometrajes, *Ahora mis pistolas Hablan* (Delgado, 1982), que es en una suerte de western criollo, donde un hombre le cuenta a unos niños las aventuras de un pistolero (en este caso la infancia es simplemente un desencadenante del relato); en *Ayer me echaron del pueblo* (Gaitán Gómez, 1982), donde a los NNA se les piensa, melodramáticamente, desde la problemática del desplazamiento del campo a la ciudad y desde las posibilidades y riesgos que corren de cara a convertirte en NNA de calle ante los embates de la pobreza; finalmente en *El niño y el Papa* (Castaño Valencia, 1987), una coproducción colombomexicana, se abusa de la idea de la inocencia que se le adjudica a los NNA, mediante una historia melodramática, en la que un niño mexicano busca al Papa Juan Pablo II en Colombia para que le haga el milagro de reunirlo con su madre a quien no ve desde el terremoto de 1985 que semidestrozó a la Ciudad de México.

35 «Los pepos eran aquellas personas que consumían tranquilizantes o que iban a la droguerías a comprar medicamentos psiquiátricos sin fórmula profesional alguna. Un pepo vivía su vida fuera de la órbita convencional. Entre el peligro, la alucinación y el desafío, un pepo podía tener un viaje de placer o quedarse en una pesadilla de por vida. Y como tal, su banda sonora estaba entre la salsa y el rock» (Plata, 2016).

Claramente, ya en los setenta, este proceso había partido gracias a las preocupaciones políticas de Marta Rodríguez y de Jorge Silva. Con **Planas. Testimonio de un etnocidio** (Rodríguez y Silva, 1971), **Campesinos** (Rodríguez y Silva, 1970-1975) y **Nuestra voz de Tierra, Memoria y Futuro** (Rodríguez y Silva, 1978-1981), quedaría patente que otras infancias sin una consideración visual ni estatal, como las del campo y las indígenas, existían y que para su pesar eran residuales e innecesarias para el trasfondo escondido en el ideario moderno de la infancia, a saber, el desarrollo económico y político de un Estado-Nación. Los **NNA** harapientos y hambrientos que salen en dichas películas demostrarían que la implementación de este paradigma en el siglo xx sería selectivo, o condescendiente, con la perpetuación de las relaciones de poder que prohíben el ascenso social, el bienestar y la educación de los hijos de los pobres. Basta remontarse, al hallazgo que hace **Campesinos** de los niños de 6 y 7 años que «tenían que ir a servirle al amo» (Fragmento de **Campesinos**), encarnando a la perfección a una infancia subordinada sin otra posibilidad de desarrollo que la de la misericordia y la caridad de los patronos o la de los terratenientes en el país³⁶.

36 Estos niños serían la perduración de los llamados chinos de las haciendas decimonónicas que podían hacer labores de fuerza: «Hasta los quince años, aquel muchacho viene a ser el sirviente de los sirvientes de la hacienda; recibe el tratamiento más brutal por parte de todos los jayanes, que se creen con derecho perfecto para considerarlo como de condición inferior al burro que carga leña» (Reina, 2012. p. 62).

📷 Fotograma de **Campesinos** (Rodríguez y Silva, 1970-1975). Archivo: Becma.



Con otro enfoque, distanciado de mostrar el arrollamiento que el capitalismo ocasionaba en los NNA proletarios, un cine de un marcado perfil antropológico se especializaría en estudiar la cultura de varios pueblos originarios colombianos y las fiestas y costumbres populares más apartadas de las regiones, y en esa aventura, sin planteárselo de arranque ni de fondo, la presencia de los NNA en las comunidades indígenas y en la memoria cultural del país. Esta iniciativa arrancarían por la utilización que la academia nacional hizo de las técnicas y fuentes visuales para investigar y reflexionar algunos fenómenos como el del choque entre la tradición autóctona y la modernidad. Así lo haría el Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes cuando produjo *Sueño indígena, Mucaipa Uaunana* (Triana, 1979), un cortometraje en el que un niño del pueblo Noanamá del río Siriguísua, en el Chocó, tiene dos sueños: en uno «es testigo del derrumbe de su hermano y su abuelo, que se embriagan en un pueblo vecino con el alcohol traído por los “blancos”» (Mateus Mora, 2012, p.28); y en el otro, avizora una escuela, organizada por el obispo de Istmina, donde le imponen la religión católica.

La creación de Focine permitiría que unos cuantos proyectos de este tipo se consolidaran. Se calcula que de los 84 medimetrotrajes que financió de 1978 a 1993 esta entidad (Museo Nacional, 2007, p.85), 13 tuvieron que ver con los NNA (Compañía de Fomento Cinematográfico, 1988, pp. 37-169), y de ellos 5 se concentraron en aplicar una antropología visual de la infancia por el impulso logístico y cinematográfico de Gloria Triana, por los tiempos en que fundó y dirigió el programa Yuruparí para la empresa estatal de comunicaciones Audiovisuales³⁷, que a lo largo de 1983 y 1986 emitió por televisión en los horarios de audiencia estelar, 35 productos concentrados en preservar y socializar la cultura popular colombiana.

El primer relato asociado a Yuruparí fue el de *Los cinco negritos* (Triana y Ruíz Ardila, 1983), una historia filmada en Santa Rosa de Saija, Guapi y Timbiquí, en el Cauca, entroncada a los imaginarios sobre los NNA en los ritos funerarios de las comunidades afrodescendientes. La directora de este medimetrotraje sigue paso a paso el chigualo, un tratamiento mortuorio que se funda en la despedida y culto con música, danza y juegos, de los niños que mueren y de quienes se presume transitan tras el deceso a un estado angelical³⁸. Lo mismo

37 «Gloria Triana bautiza el programa Yuruparí, que simboliza el principio de la vida. Yuruparí significa la fuerza cósmica que asegura la armonía del ritmo cotidiano del mundo. Con el nacimiento de Yuruparí, nace la música, la sabiduría, la sexualidad. Es una voz indígena amazónica que designa todo un complejo ritual. Tiene dos dimensiones: el ritual de la iniciación masculina de la pubertad y un ritual de culto a los ancestros. En el ritual se transmite a los jóvenes todo el conocimiento mitológico y la historia de la cultura que se requiere para su desempeño como adulto» (Echeverri, 2003, p. 13).

38 El *chigualo* o el velorio de los niños no solo es realizado por los afros del Pacífico, algunas comunidades indígenas como los Awa-Cuaiquer también ejercen esta celebración (Benhur Cerón, 1992, p. 47).

ocurriría en **El gualí** (Riaño, 1985), donde el sincretismo de las ceremonias ancestrales con el catolicismo dieron pie en la sociedad de Guinea, en el Chocó, a un acto fúnebre en el que la parca en la infancia es interpretada y procesada por los familiares con cantos y bailes diseñados para honrar a los bebés que fallecen:

La religión fue impuesta por los conquistadores a indígenas y esclavos negros y como sometidos tuvieron que aceptarla, pero con una serie de transformaciones y reinterpretaciones. El Gualí o velorio de un bebé, es un ritual donde se mezclan las creencias africanas con la religión católica. Un niño pequeño es un angelito que se va al cielo [...] El niño durante la ceremonia del Gualí se arregla con la mejor ropa y flores al punto de llegar a parecer como si estuviera vivo, presenciado la música y los cantos que hacen su honor [...] Después de la ceremonia católica la madrina arrulla al niño muerto con un alegre baile, no es que el negro no sienta tristeza por la muerte de un ser querido, los bailes y los cantos son para olvidar la tristeza y acompañar el espíritu en el paso a la otra vida (Voz en *off* de **El gualí**).

Tabla 2. Mediometrages de Focine basados en la infancia

	Título	Director	Año
1.	El porvenir de una ilusión	Leopoldo Pinzón	1986
2.	Los cinco negritos	Gloria Triana, Jorge Ruiz Ardila	1983
3.	Juegos y rondas infantiles de la costa atlántica y pacífica	Gloria Triana, Jorge Ruiz Ardila	1984
4.	Waunana: Ceremonia del Benkuna	Jaime Osorio Gómez, Mauricio Pardo	1986
5.	Valeria	Óscar Campo	1986
6.	Testimonios	Clemencia Lievano	1986
7.	Momentos de un domingo	Patricia Restrepo	1985
8.	Lugares comunes	Andrés Upegui	1987
9.	Leyendas del mundo: la madre monte	Raould Held, Carlos Mayolo	1986
10.	El papá de Simón	Bella Ventura	1985
11.	Amigos secretos	Mauricio Cataño	1986
12.	El gualí	Fernando Riaño	1985
13.	La bandola criolla	Ofelia Ramírez-Fernando Riaño	1986

Fuente: Compañía de Fomento Cinematográfico, 1988; Echeverri, 2003.

Vale resaltar que en **Los cinco negritos** como en **El gualí** las imágenes y los comentarios del narrador se nutren de una investigación que apunta a que la infancia es una construcción social o una idea (y no meramente los NNA) que cambia de una cultura a otra y que se manifiesta en la totalidad de los asuntos infantiles. De esta suerte, llega a ser reconocible hasta en los entierros o en lo que los adultos piensan acerca de la muerte de los NNA en el pacífico colombiano y cambiante en relación a lo que pudiera ser un evento de duelo por la pérdida de un hijo muy pequeño en la región andina o en cualquier parte del mundo. Para ser exactos, el llanto luctuoso y la tristeza, que es común en las familias occidentales ante la muerte de un NNA, no tiene cabida en la comprensión que sustenta la acción ceremonial de la población afrocolombiana residente en la región pacífica o en otros pueblos como los nuer de Sudán del Sur o los andamaneses de

📷 Fotograma de **Los cinco negritos** (Triana y Ruiz Ardila, 1983). Archivo: Becma.



la India³⁹, dado que las suposiciones ajustadas a qué son los NNA, o cómo se les entiende o de qué forma se les debe leer luego de la defunción responden a un contexto y a una suma de variables sociales que reniegan de que a la categoría de la infancia se le ajuste a una significación uniforme de la que se derivan códigos y actos comunes.

Yuruparí, en esta lógica, sería excepcional al certificar, con las contadas exploraciones que hizo en esta materia, una de las tantas versiones de incorporación ritual que las sociedades han creado para integrar a las nuevas generaciones a su seno cultural, en este caso puntual, en el mundo indígena del noroccidente colombiano. Pasa que los NNA para instalarse en las reglas sociales o ser aprobados colectivamente tienen que, desde muy pequeños, superar actividades formales que permiten y facilitan su encastre social, como los bautizos, los ritos de nacimiento o los conducentes a cerrar la traslación hacia la adultez (Lagunas, 2015, p. 117). En *La ceremonia del Benkuna* (Osorio Gómez y Pardo, 1986), la cámara cinematográfica sigue de cerca, justamente, un ritual de paso que los Waunana, en la parte baja del río San Juan, en el Chocó, realizan con la intermediación de un médico-brujero para que los bebés no se enfermen de males ni de malos espíritus y así queden protegidos por el resto de la vida. Esta práctica tiene una duración de dos días que se gastan entre la preparación y el consumo de alimentos y de bebidas fermentadas de maíz y un colofón en el que el médico-brujero toma al bebé en sus brazos y cantando, bailando y agitando sus bastones sagrados ejecuta lo que él llama *la cerrada de cuerpo*.

Por otra parte, es imposible dejar de reseñar a dos obras que en el marco de Yuruparí mostraron tradiciones musicales y recreativas de génesis regional, en las cuales los NNA figuran como personajes principales y de comando. En *Juegos y rondas infantiles de la costa atlántica y pacífica* (Triana y Ruíz Ardila, 1984), tras plantearse que «la escuela en Colombia ha estado siempre al margen

39 «Entre los Nuer, los niños y niñas que fallecen en el primer período de la vida son enterrados sin el mismo protocolo social, lo cual no ocurre en nuestra sociedad: Cuando un niño o niña muere, las mujeres lloran, pero solo durante unos momentos, mientras los hombres guardan silencio. Dicen que Dios se ha llevado lo que le pertenece y que no deben quejarse; tal vez les conceda otro hijo. Es esta una frase harto repetida por los Nuer, sobre todo en sus invocaciones en las ceremonias mortuorias. (...) La mejor manera de expresar esta actitud de los Nuer es citando esa frase del Libro de Job que dice: el Señor dió y el Señor tomó; bendito sea el nombre del Señor (1, 21) (Evans-Pritchard, 1956, pp. 12-13). Y más adelante señala: ...cuando observamos que los Nuer no guardan luto ni celebran ninguna ceremonia fúnebre por un niño pequeño, podemos concluir que o bien no creen que tenga alma un niño pequeño o simplemente que la consideran inmadura. Solo se le considera persona (ran) cuando empiezan a tomar parte en las actividades de la vida social; los Nuer suelen advertir que el signo de que se ha convertido en persona es la desaparición de los segundos dientes incisivos inferiores, lo que ocurre cuando el niño cumple siete u ocho años» (Lagunas, 2015, p. 116).

de la cultura tradicional [y que] los niños de las ciudades no saben que todavía quedan lugares en este país donde se juega, canta y baila, según antiguas costumbres heredadas de los antepasados españoles, africanos e indígenas» (Voz en off de **Juegos y rondas infantiles de la costa atlántica y pacífica**), el mediotraje se centra en el trabajo de recuperación de un buen número de bailes y de canciones populares que en Barranquilla y en Itsmina, Chocó, los NNA aprenden e interpretan en sus recreos y tiempos libres, entre ellos: la cumbia, la pulla, la limonada, el cocorobé, el sancocho, el carpintero, el gavilán pollero, el sapo rondó, el trapichito, etc. Por esta misma línea, **La bandola criolla** (Ramírez y Riaño, 1986) auspicia un viaje al departamento del Casanare, más exactamente al Festival de la Bandola Criolla que allí se realiza y en el que los NNA tienen un protagonismo importante, gozan de reconocimiento y se les interpreta como artistas relevantes (y no solo en preparación) para la factura de la música llanera.

Ahora veamos, en los ochentas las reflexiones y las captaciones cinematográficas de los NNA seguirían teniendo una perspectiva descentralizada y provincial, que se haría más precisa frente a lo acumulado por efectos de la mano de obra de

🌿 Fotograma de **Juegos y rondas infantiles de la costa atlántica y pacífica** (Triana y Ruiz Ardila, 1984).
Archivo: Becma.



Víctor Gaviria. Con él, los procedimientos y paradigmas sobre la infancia aterrizados en el cine colombiano vivirían una revolución muy profunda desde sus primeros pinitos y tentativas autodidactas, en las que empezarían a aparecer varias pistas relativas a una reorientación en la forma y en el fondo de filmar a los NNA. Haciendo cuentas, Víctor Gaviria, con un segmento considerable de sus cortometrajes y otras producciones, entre 1979 y 1998, alcanzaría a filmar nueve historias que lo posicionan como el realizador nacional de mayores y mejores incursiones en el mundo desconocido y enigmático de la niñez en contravía de cualquier artilugio o presentación de los NNA más domésticos y ajenos a lo oculto.

Tabla 3. Filmaciones de Víctor Gaviria sobre la infancia

Película	Tipo de película	Año
Buscando tréboles	Cortometraje	1979
El vagón rojo	Cortometraje	1981
La lupa del fin del mundo	Cortometraje	1981
Los cuentos de Campo Valdés	Cortometraje	1987
Mamá Margarita	Cortometraje	1990
Los derechos del niño	Cortometraje	1992
Simón el Mago	Programa de televisión	1994
La vendedora de rosas	Largometraje	1998

Fuente: Cinemateca Distrital, 2003.

Evidentemente, es verdad (lo repetimos) que fue el cine político marginal de los setenta el que brindaría a las infancias clásicas de los ostracismos sociales y visuales (como a las indígenas, o a las campesinas, etc.) la novedosa oportunidad de aparecer en sus tramas de explotación y de ser inmortalizadas en la memoria de lo cinético. Sin embargo, en esos proyectos los NNA no dejarían de ser piezas sueltas del trasfondo grabado o sujetos sin una voz total (a diferencia de los de Gaviria) en un gran proyecto antioficialista que los leería como pruebas sensibles de la tragedia humanitaria (y silenciosa) que recrea el capitalismo, o como un insumo a futuro para la revolución en camino de derrumbar el sistema y el orden establecido:

La infancia proletaria que sobreviva esta guerra no oficializada y vuelta juventud tiene una obligación imperativa urgente, sino que ver de momento a sus hijos también a sus hijos hambreados, desnutridos, ignorantes, muer-

tos. Cada hora que pasa en las condiciones actuales, cada día que demora la destrucción del sistema capitalista y del poder de la burguesía como clase dominante, es un peso más, un retraso físico y mental para el hombre del mañana, para el pueblo en el poder, estos hijos del subdesarrollo son hoy, serán mañana los padres de la revolución, ellos tienen el derecho y el deber de luchar por su liberación y conquistarla ¿o no? (Voz en off de **Los hijos del Subdesarrollo**).

De forma opuesta, en la producción de Víctor Gaviria, a los NNA se les admitiría y filmaría como personas plenas e interesantes, sin ningún objetivo que fuera más allá de conocerles y de brindarles una visibilidad desconectada de cualquier patrón adultocéntrico desde la faceta de la dirección. La curiosidad de escucharles y el genuino aprecio hacia ellos, que se construiría en su mismísima edad infantil y seguido su rumbo en su emergente carrera como poeta, serían determinantes en este director antioqueño para impulsar un merodeo por los caminos, gestos y voces de las nuevas generaciones. Varios de los versos de su primer poemario así lo revelan (Gaviria, 1980, p.12), pero en especial la idea asociativa y la pulsión secreta de que la infancia y el cine eran símiles y que por consiguiente no se les podía separar ni negárseles su convivencia:

Cuando yo empecé a escribir poesía, en esas épocas yo estaba super cerca de mi infancia, super cerca de mi infancia, es una cosa que nunca me ha vuelto a pasar, yo creo que eso fue también una cosa porque estaba muy joven, yo tenía 20 años, y uno en esa época, como está tan reciente la infancia, a pesar de que uno está creciendo y quiere crecer, yo no sé por qué tal vez pensaba que el material para yo escribir, para ser escritor estaba en la infancia. Yo escribí unas crónicas, que son las crónicas del tío Miguel, que se llamaba en un principio *A fin de cuentas el campo no es tan verde*, que es un verso de Pessoa, que son cuestiones como de recuerdos de infancia. Entonces dentro de esa actitud, dentro de esa cercanía para mi esa infancia era el material de la literatura y también seguramente del cine. Entonces yo inmediatamente cuando empecé a hacer cine, ese era el material mío que estaba muy cercano, yo tenía la infancia muy cercana. Entonces por eso ahí mismo quise hacer *La lupa del fin del mundo*, cuando yo estaba apenas aprendiendo a hacer cine, es decir, yo hago parte de una manera más orgánica de la primera generación que quiso hacer cine, porque en general todos los demás querían saber de cine, querían escribir de cine, querían fundar sus cineclubes, el cine era como una herramienta, digámoslo, para la revolución, para conectarse con el pueblo, con las masas y todo eso, pero

los primeros que pensamos que se podía hacer cine fuimos nosotros después de un proceso largo de la cinemateca el Subterráneo, que es algo que cayó en Medellín en 1973 y que cambió la vida de muchísima gente porque nos permitió ya estar muy cerca del cine, ya digámoslo adquirir una cultura cinematográfica, de seguir el cine del nuevo Hollywood con Scorsesse y Coppola y toda esa gente, el nuevo el cine alemán que también en los años setenta explosionó muy fuerte en todo el mundo y aquí en Medellín llegó también muy fuerte. Hay muchas, muchas razones, pero entonces yo sí estaba mirando hacia la infancia. Entonces claro, hago la Lupa del fin del mundo porque yo quiero hacer cine de infancia, la verdad es que para mí, casi cine e infancia es como si fueran sinónimos.

[...] Para mí, en ese momento, cine era igual a la infancia y tenía yo una idea mágica del cine, seguramente intuitiva, inconsciente, cierto, tenía la idea de que el cine era algo mágico. ¿Por qué? Porque el cine lo es. El hecho de capturar las imágenes del tiempo pasado y volverlas a traer al presente, porque el cine está muy cerca de los sueños, del material de la vida, vivida hoy, vivida ayer, y hacer con esas imágenes de la vida real unos relatos, lo convierte en algo mágico. Y segundo que todo, porque para mí el cine eran las películas de mi papá y era ese momento donde nosotros nos sentábamos en la casa, apagamos todas las luces, hacíamos como un teatrillo, poníamos las sillas unas detrás de otras, como haciendo filas en un teatro, no recuerdo si había pantalla o si nosotros proyectábamos sobre la pared, pero bueno eso era una magia. Entonces seguramente, cuando yo quiero hacer cine, lo primero es que sé que el cine es la infancia, es la magia de la infancia, y eso es lo que a mí me parece que vale la pena retratar, como quien dice filmar, son los niños.

[...] Además, cuando yo termino el bachillerato, y empiezo a interesarme por la literatura y pienso que puedo ser escritor, pienso en esa locura de ser escritor, yo soy un niño adolescente de 17 años, super amigo de los niños, super amigo de los niños. Durante varios años vivíamos por allá en un barrio en Calasanz, y había unos niños al frente, sobre todo una niña y un niño menor, el hermanito, y yo no sé por qué yo sentía que me parecía que era una responsabilidad de uno contarle cosas a los niños y además acogerlos y siempre tratarlos tan bien, como mi papá nos había tratado a nosotros, entonces yo les contaba muchas cosas, les contaba cuentos, los cuentos

que nos contaba mi papá, pero con la diferencia que yo no los había vivido, y les contaba cosas que había leído y los niños se mantenían conmigo. Yo durante un tiempo fui una persona muy cercana a los niños, entonces cuando ya fui cineasta me quedó eso, me quedó esa cercanía con los niños, lo mismo con los adolescentes de Rodrigo D (Gaviria, comunicación personal, 24 de mayo, 2017).

En los cortometrajes de Gaviria son predominantes varias infancias; la de acento marginal, la inconforme con la escuela y la familia, la andariega que se busca un autogobierno por afuera de lo doméstico y lo institucional, por ejemplo, están presentes a más no poder en **El Vagón Rojo** (Gaviria, 1981a), una historia en la que tres recién estrenados adolescentes optan por huir del colegio para aventurarse en un viaje por tren y escapar de Medellín desde una estación de ferrocarril que está a punto de ser clausurada. ¿Por qué lo hacen?, ¿qué les aburre de su vida cotidiana?, ¿qué les castra o qué les impide las instituciones culturales en la que pasan y viven su tiempo? Son preguntas que le quedan al espectador y que son necesarias para reflexionar el asiento de esas infancias en discordia con los ritmos y espacios habituales decretados por los adultos.

🌿 Fotograma de **El vagón rojo** (Gaviria, 1981). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.





Fotograma de **La lupa del fin del mundo** (Gaviria, 1981). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 🌿

Similarmente, en **La lupa del fin del mundo** (Gaviria, 1981b), un conjunto de *NNA* de un plantel educativo, inspirados en las memorias de Gaviria, se cuentan y comparten lo que piensan y sienten sobre la hecatombe nuclear tan anunciada en los sesenta con la crisis de los misiles soviéticos en Cuba, sin que en esa ficción dejen por un momento de leer con resignación y mofa a los mayores y de asumir a su modo un evento de la geopolítica incrustado en la Guerra Fría⁴⁰. En este cortometraje, sin duda, se comparte con el público una ruptura subjetiva crucial: que los *NNA* cargan, además de sus problemas particulares y de solidaridades para enfrentarlos, tal y como tanto lo ha mostrado el cine iraní de Kiarostami, Panahi y Majidi (Reza, 2006, pp. 227-228), una conciencia, o para los descreídos, unos sentimientos muy íntimos de los conflictos que provocan y les heredan los adultos. Añádase a esto que en estos dos cortometrajes, como en los siguientes que se van a reseñar, Gaviria filmó a sus protagonistas, respetándoles unos de sus patrimonios más cruciales, el lenguaje y la verbalización irrepetible que se entona únicamente en la niñez:

⁴⁰ Para ahondar en este tema de la crisis nuclear de los misiles soviéticos y su percepción en los *NNA*, véase (O'Brien, 2002).

Imagínate que empecé a hacer unas historiecitas con actores de un grupo de teatro infantil, pero no me gustaron; entonces me fui a un colegio y casualmente encontré a unos niños, con quienes hice unas peliculitas: *El vagón rojo* y *La lupa del fin del mundo*. Me encantaron la naturalidad, la espontaneidad, la frescura de estos muchachitos. Se supone que en ese entonces yo escribía poesía en *Acuarimántima*, con José Manuel Arango, una revista a la que me habían invitado a escribir, pero entonces por esas casualidades de la vida seguí haciendo cine. Afortunadamente, porque escribir es muy difícil. No sé. Esta era otra forma de comunicación donde yo podía preguntar, hablar de las experiencias de los mismos actores. Me gustaba que hablaran de una manera coloquial, que no fueran diálogos teatrales ni de cine, sino frescos, que dijeran las güevonadas así, normal. Entonces hice ese par de peliculitas en superocho. *La lupa del fin del mundo* era un recuerdo de colegio, de cuando ocurrió la vaina de Cuba, la vaina entre Kennedy y Kruzhchev que suscitó un amago de guerra mundial. Era lo que vivían los niños ese día, con todos los rumores de que iba a llegar el fin del mundo. Son unas peliculitas que yo tengo todavía, unas cosas muy rudimentarias, en las que nos acompañaba Luis Alberto Álvarez durante el rodaje y en las que se ven los pelaos y los recreos. Hacer cine en esa época era muy barato. Sinceramente, hacer una película valía como 25 mil pesos. Era como quien dice gastarse ahora unos 300 mil pesos o más; era plata en esa época. Las hacíamos los fines de semana. Durante la semana yo estaba en la universidad, pero todas las tardes ensayaba con los pelaos, me reunía con el camarógrafo y hacíamos el guion y rodábamos los fines de semana; además nos tocaba conseguir la plata para darles el almuerzo a los pelaos, para los sánduches y el fiambre, para comprar los rollos, para el revelado y para las ediciones, que se hacían en unas moviolitas manuales que estaban de moda. Todos mis amigos estaban muy interesados en lo que hacíamos, porque a todos les gustaba el cine, aunque éramos más bien curiosos que cineastas de verdad (Gaviria entrevistado por Cortés, 2012).

Dejando aparte lo biográfico y ficcional, Gaviria en dos de sus principales cortometrajes ochenteros se pondría literalmente al servicio de otra infancia, la no vidente, con los títulos **Buscando tréboles** (1979) y **Los Cuentos de Campo Valdés** (1987), que a decir de Santiago Gómez expresan y contienen una «devoción infinita de alma que escucha, que transmite lo que es infinito, lo que es importante, la alegría esencial que no se borra, el gesto indefenso que nunca se termina» (Gómez, 1994, p.86). Los NNA ciegos, a Gaviria le seducirían al

extremo y por azares de la vida lo inspirarían para brincar de la poesía escrita a la cinematográfica y en esa transición para aprender a acompañar⁴¹, si es que no existe una palabra más precisa, a las personas reales y concretas que de allí en adelante alimentarían ese cine suyo tan dado a establecer un equilibrio entre la ficción y lo documental. Inicialmente, en **Buscando tréboles** la mirada fue más improvisada y novata, asentada en una observación libre y admirativa de la autenticidad, de la espontaneidad y de la fuerza narrativa de los NNA ciegos en su diario acontecer. Filmándolos, en su opera prima (que tuvo dos versiones, una en super ocho y otra en 35mm), Gaviria se sorprendería de la complicidad de esos NNA con la cámara y del hecho de que era innecesario imponerles historias (como a todos sus personajes por venir) u obligarles a dejar de ser NNA por el capricho de privilegiar a unos personajes infantiles idealizados. Tiempo después, con **Los Cuentos de Campo Valdés**, Gaviria retornaría con un interés documentalista más afinado a la misma institución en la que conoció a los NNA no videntes, para terminar de confirmarse que sí, que realmente podía pincelar imágenes pleróicas de belleza y que sus personajes debían ser actores naturales o documentales, dueños y conocedores de la vida cotidiana y de la realidad a sondearse en sus películas:

Yo estaba con el poeta José Manuel Arango y él estaba escribiendo un libro sobre sordos, es un libro que no han publicado, él era profesor de Lógica en Filosofía, y estaba investigando sobre el lenguaje y le parecía que en los sordos había una oportunidad muy grande para escribir sobre los enigmas del lenguaje. Entonces él me invitó a que viéramos los sordos, pero entonces a mí los sordos no me atraparon, de alguna manera me pareció más fácil ser testigo de la vida de los ciegos. Era una casa grandísima, muy bonita, con unos patios interiores y unos salones llenos de ventanas, allí vivían y dormían una cantidad de niños ciegos. Entonces a mí me pareció mucho más fácil acércame a los ciegos como para ser testigo de ellos, pues simplemente era más fácil observarlos, mirarlos, grabarlos. Pero la sensación que tenía era que esa magia que rodeaba a los niños como tal, esa magia era el cine, como esa espontaneidad, esa emoción, esa importancia que le dan los niños a cada cosa, ese estar tan presente en el mundo, estar explorando todo por primera vez, claro que en los ciegos eso tenía un valor

41 «Creo que las películas que he hecho con mis amigos en esta ciudad son una forma discreta por hacer visible ese lenguaje impersonal del que hablaban mis profesores de universidad mis amigos poetas de *Acuariamántima*, pero presentado en forma de palabras pronunciadas por niños y por adolescentes de los barrios populares de Medellín» (Calderón [comp.], 2009, p. 51).

duplicado, subrayado, porque ellos como ciegos, aprender a moverse era toda una tarea, aprender a orientarse por los corredores era también una tarea, y yo no sé por qué el niño ciego tenía algo adicional y era como que expresaban más sus emociones. No sé si era que no se sentían mirados, no eran tan conscientes como un niño vidente que se siente mirado, por lo tanto pues empieza a aprender que es mirado y que la superficie de su ser tiene que estar no tan explícita, pues, como un libro más bien cerrado que abierto, mientras que los niños ciegos todo el tiempo expresaban sus emociones por simplemente oír un radio o una canción, y eso los ponía a temblar de emoción, o escuchar una confidencia de un amiguito también los ponía a brincar. Ellos tenían las emociones a flor de piel y entonces claro, observarlos era maravilloso, y observaba uno a un niño que era doblemente niño porque era un niño que manifestaba todo de manera directa.

Yo después repetí esa experiencia unos años después, yo había empezado con el pie izquierdo y como que quería volver a empezar e hice *Los cuentos de Campo Valdés*, que es el mismo proyecto de estar en esa institución, en esa casa escuela de niños ciegos. Yo volví a la misma institución cuántos años después, yo volví en el 88, o sea, ya habíamos hecho *Rodrigo D* en el 86 y yo quería volver a empezar, pero volver a empezar bien, o sea empezar con sonido, ya que me parecía que esa situación que habíamos tenido con los niños ciegos a través del super ocho había sido, digamos, muy rápida y muy fugaz, y que ahora con el video se podía estar mucho más con ellos, grabar mucho más material, como realmente rehacer la superficie del tiempo real de esos niños (Gaviria, comunicación personal, 24 de mayo, 2017).

De estos años de realización empírica de Gaviria, vendría a consolidarse un instante de quiebre y de recomposición para la noción de la presencia de los NNA en el cine colombiano. En sus cortometrajes, inversamente al pasado, incluso al más incluyente, los NNA tendrían un protagonismo nunca antes visto. Los adultos prácticamente desaparecerían de la pantalla, dando a entender que los NNA comunes y corrientes podían ser sujetos de interés y de plenitud para el cine, y que, sin importar su edad o una discapacidad, les cabía el merecimiento de participar o de convertirse en el centro de un operativo fílmico —por sus narraciones, riquezas y atracciones—. Obviamente, en esta escisión hallada en los primerizos trabajos de Gaviria, la presencia de los NNA y su actuaciones serían ciento por ciento reales, dado que ateniéndonos a los NNA invidentes, nadie los imitaría o jugaría a representarlos, además de que la cámara y la mirada



Fotograma de **Los cuentos de Campo Valdés** (Gaviria, 1987). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 🌿

🌿 Fotograma de **Buscando tréboles** (Gaviria, 1980). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



adulta se limitarían a seguirlos, a filmar las cosas que ellos vivían y, en dosis muy pequeñas, a pedirles la repetición de una acción espontánea como, por ejemplo, aquella cuando los NNA buscan los tréboles y los pensamientos en un jardín de la institución en **Buscando tréboles** (Gaviria, comunicación personal, 24 de mayo, 2017). Pero superando esto, la estupefacción que el poeta Gaviria sintió por ellos y la reflexión de qué cine quería hacer servirían para neutralizar, así fuese en un ambiente muy local, al imaginario clásico lockeniano de la tabula rasa, que postula que el NNA es portador de un vacío y, leído esto desde el campo del arte, de una ausencia que no puede nutrir un relato. Gaviria, al deliberar sobre **Los cuentos de Campos Valdés**, diría lo contrario, a saber, que los NNA son la mina, la fuente y los propietarios de fondo de su narración:

Estoy tan fascinado porque ellos son la esencia de esas imágenes. Porque yo estoy recogiendo momentos hermosos de la vida cotidiana, que no son producidos por el cine sino que el cine los recoge, claro que obviamente el cine los recoge a su manera y les da una mixtura especial entre la vida y el recuerdo que el cine produce, que es un lenguaje, por eso uno goza mucho que el niño te dé la espalda, o que el niño se vaya, o que el niño se acerque, o que el niño te muestre la cara de frente o de perfil, que el niño se acerque a un extremo del encuadre, todas esas cosas, que uno como cineasta sabe que es el lenguaje del cine, pero lo que forma y muestra es ese fulgor y esa belleza es la vida misma. Entonces en ese sentido aquí estamos es siendo testigos de la vida misma, de esos niños, y sobre todo, el descubrimiento que uno hace como cineasta es que hay tantos lugares con tanta luz, tantos lugares que aparentemente son marginales y que nadie está viendo, que nadie recuerda y que a nadie le importan, que tienen tanta luz, tanta luz, que son lugares de fulgor, como fogatas de significado, entonces claro, uno ve las cosas por el cine, las mete en un relato, pero uno sabe que esa fuerza emana es de ellos mismos, de sus personajes tan hermosos.

Además la idea era acortar la distancia entre la ficción y lo documental. Por qué esa era, un poco, la tarea y el propósito de esos años ¿cómo hacemos cine colombiano que tuviera que ver tanto con la realidad, que estuviera tan enraizado en lo más profundo de la vida cotidiana, que mostrara esas raíces y que cogiera su fuerza de ahí, porque lo otro era la ficción, que era un lugar de nadie, que no sabíamos de dónde venía, entonces era como un intento por juntar las dos cosas, entonces por eso los llamo cuentos y les pongo esos titulos para darle un poquito el sentido del relato, pero

relatos totalmente documentales, en donde había muy poco montaje, sino que prácticamente se daba el relato en sí mismo, como por ejemplo la niña que descubre el valor que tiene para un ciego un palo, o sea, el bastón. Ella dice ¡un palo! Ese palo para ella es un instrumento maravilloso, con ese palo va a poder guiarse en las tinieblas pues del ciego.

Estamos hablando, entonces, de una grabación documental cuyo resultado es como unos relatos y unas pequeñas narraciones donde hay unos personajes que se muestran, que nos desafían a entender quiénes somos, que nos dan, como quien dice, signos y pistas de lo que somos. Por ejemplo, Laurita, la niña, expresa su personalidad cuando come, o cuando camina por los corredores, cuando la profesora les dice «estamos en la tesorería», «la señora de la tesorería», entonces todas esas cositas tan pequeñas digámoslo hacían que yo nombrara ese documental como si fueran cuentos. Tanto que mucha gente, amigos míos, como que se molestaron con eso porque yo un día les dije les voy a mostrar *Los cuentos de Campo Valdés*, y entonces claro, se decepcionaron, porque cuáles cuentos Víctor, eso es un documental. Entonces yo les dije, no pero ahí hay cuentecitos de los niños cómo comen, los chismes que se cuentan, o sea, en ese momento yo estaba descubriendo para mí lo que los grandes documentalistas habían descubierto hacía muchísimo tiempo, el *cinéma vérité* (Gaviria, comunicación personal, 24 de mayo, 2017).

Resumiendo, Gaviria emergería, en los ochenta, en el cine colombiano, como el primer interesado en recorrer y adentrarse en los misterios de la infancia, al percatarse de su poesía y al confiar en lo dialógico para que los NNA le ayudaran a precisarla⁴². Pero, en favor de evitar el desconocimiento de otros esfuerzos interesantes, es oportuno dejar constancia de dos trabajos de Mady Samper que fueron adelantados a su tiempo por jugársela por la experimentación de

42 Esta atracción de Gaviria hacia la infancia tal vez se haya soportado o nacido de su rol y querencia por la poesía. Al respecto, Larrosa dice que «la poesía es quizá una de las formas privilegiadas para darle al espíritu una nueva infancia. Pero no como un apropiarse de la memoria de su origen, sino como un cobrar la pérdida indeterminación, como un alcanzar una nueva capacidad afirmativa y una disponibilidad renovada para el juego y la invención. La poesía es un itinerario de desprendimiento de uno mismo como forma instituida y solidificada de conciencia. Y en ese desprendimiento de uno mismo, el mundo queda, de nuevo, abierto. El poeta es un restaurador de la infancia en el proceso mismo en que, convertido en niño, renueva la mirada y abre lo que ha sido suprimido y olvidado como posibilidad de experiencia» (Larrosa, 2013, p. 224). Siguiendo con esto, en la entrevista que se trabajó con Gaviria, él esboza: «yo siempre he tenido un amor enorme, enorme, por los jóvenes, por los adolescentes, por los niños, por el interés de que el niño en sí mismo es una historia y que el niño es una pregunta a responder y que en sí mismo es un pequeño núcleo de un relato» (Gaviria, comunicación personal, 24 de mayo, 2017).

lenguajes y por alejarse de la pornomiseria y de los códigos del cine de denuncia para trabajar con los NNA. En *El Huacán* (Samper y Umaña, 1982), procuraría hacerlo al crear una ficción con ogros, monstruos, mimos y magas para tratar la problemática del robo de infantes. Sin embargo, el cortometraje *Mutación* (Samper, 1983), se destacaría mucho más por el trabajo previo que contiene o por la historia que lo desencadenó: las voces de un grupo de NNA del taller de teatro del Colegio Helvetia en Bogotá que, junto a su tutora, crearon una obra basada en un cataclismo nuclear en el que varios de ellos sobrevivían para terminar a merced de la contaminación radioactiva. Esta idea de apariencia irrelevante, en el contexto de la Guerra Fría, ganaría importancia para esos NNA que la eligieron para su representación, la cual, posiblemente de manera pionera en el país, haría que un grupo de escolares vivenciaran el cine desde la escuela en las facetas de actores y constituyentes de la imagen⁴³.

La participación de los NNA en el relato cinematográfico: los noventa y el siglo XXI

Muy poco en los noventa y mucho más en lo recorrido del siglo XXI, los NNA colombianos tendrían la oportunidad de ser visitados en muchas ocasiones por la cámara cinematográfica. Este acercamiento, incrementado con el cambio de centuria y la aparición de fondos y de convocatorias de creación, tras promulgarse la Ley 814 de 2003, conocida coloquialmente como la Ley del cine, posibilitaría una sucesión de fenómenos sociológicos, en torno a las infancias, exageradamente interesantes y diversos. En efecto, en los noventa, la producción de películas aludidas a los NNA fue muy limitada, sin que, valga precisarlo, su pobre expresión cuantitativa resultara equiparable a una baja calidad en sus contenidos y metodologías de filmación. De los 34 largometrajes que se produjeron, o si se prefiere, de los que 15 de ese bloque que llegaron a estrenarse en el país, la única película que departió sobre los NNA fue la paradigmática *La vendedora de rosas*⁴⁴. Todo lo demás, correspondería a un cúmulo de

⁴³ Como lo comentó Samper, «todos los alumnos del colegio se convierten en unos actores buenísimos (...) Ese fue un experimento interesantísimo porque pusimos a todo el colegio a hacer una película, entonces era el comedor del colegio, que era grandísimo, lo convertimos en un búnker de una bomba atómica» (Samper, citada por Arboleda y Osorio, 2003, p. 253).

⁴⁴ «El cine colombiano siempre se ha enfrentado a un cuello de botella que reside en la distribución y exhibición, pero la década de los noventa fue una de las más difíciles en la historia reciente. Entre 1993 y 1999 se realizaron en Colombia treinta y cinco largometrajes en cine y fueron estrenados quince, lo que corresponde a menos del 1 % del total de los estrenos comerciales durante ese periodo en el país» (Patrimonio Fílmico Colombiano, s.f., p. 75).

documentales y a otra serie de producciones financiadas por entidades abandonadas en la protección de los NNA como el ICBF, que apostaron por el formato del vídeo para poder desarrollar, con menores costos y facilidades sobre terreno, sus historias relativas a los NNA⁴⁵.

Tabla 4. Filmaciones sobre NNA en los noventa

Película	Autor	Año
Niños en la vía	Beatriz Bermúdez, Carlos Bernal	1990
Poco a poco va a venir mi papá	Carlos Bernal, Linda Helfrich	1991
Acordeón de papel	Carlos Bernal	1991
Cartas al niño dios	Patricia Cardoso	1991
Los derechos del niño	Víctor Gaviria	1992
Simón el mago	Víctor Gaviria	1994
Anduriña	Gustavo Medina Tafur	1995
La vendedora de rosas	Víctor Gaviria	1998
Los niños de Gaviria	Gloria Nancy Monsalve	1998
Pequeñas historias infantiles	Jorge Mario Álvarez	1996-1997
Niños de Colombia ^a	Consuelo Cepeda	1996
La taza de té de papá	Jörg Hiller	1999
La calle es un circo	Elisa Álvarez	1999

^a Esta es una serie documental que realizó Consuelo Cepeda para la Unicef. Como tal no es un documento de aspiración cinematográfica, pero la presencia, las reflexiones y las voces de los NNA en las entrevistas que les hacen son realmente sobresalientes y provocadoras para pensar a las infancias y sus modos de vida en el Amazonas, en el Cauca y Nariño; razón por la cual, se le incorpora a esta tabla de tiempo.

Fuente: Patiño Ospina, 2009; Moreno y Torres, 2006.

Curiosamente, la aparición en solitario de **La vendedora de rosas** haría de esta década una temporada de inflexión o de apertura para que los NNA reales tuvieran un espacio para narrarse a sí mismos⁴⁶. Los noventa, en esta medida,

45 «Entre la clausura de Focine en 1993 y la creación de la Ley de Cine, el formato del vídeo y la cooperación internacional sirvieron al interés de muchos y muchas cineastas que persistieron en hacer cine en Colombia» (Suárez, 2009, p. 136).

46 Cabe recordar que el trabajo deliberativo de Víctor Gaviria con los NNA tuvo su escuela en los cortometrajes que filmó en los ochenta, en la filmación de **Rodrigo D No Futuro** (1990) y en dos grabaciones que realizó en vídeo para el ICBF y para Telantioquia. El primero, es el poco reseñado **Los derechos del niño** (1992), un documento distintísimo a los habituales proyectos audiovisuales

personifican el tiempo de un antes y un después, respecto de la cinematografía insulsa y fraudulenta que representó a la niñez sin contar con ella o que se olvidó de ese viejo consejo que Truffaut le había regalado a los cineastas del mundo: «Una película de niños se debe hacer con la colaboración de los niños» (1999, p.36). De por sí, Gaviria, por su larga experiencia y contacto con la infancia y con los jóvenes, en **La vendedora de rosas**, puso en marcha un plan para que el destino del relato cinematográfico estuviera afincado en las historias de vida, en el lenguaje y en la corporalidad de los NNA de calle, para asegurar una mínima veracidad de los personajes y, por sobre todas las cosas, una sensación de aproximación a la vida de sus protagonistas:

que abordan estos tópicos desde la rigidez de las categorías jurídicas, el cual se abocó por privilegiar las historias cotidianas de varios NNA de las comunas de Medellín (en cinco capítulos), y en el que la poesía visual de unas cometas voladas por unos NNA desde las azoteas de unas casas para evitar la violencia de las calles, o el espectáculo de unas burbujas de agua y jabón con las que un niño se gana la vida, reorientan al espectador para pensar y sentir con otras pautas a unas infancias privatizadas y por lo general ausentes de la mirada pública. Prontamente, con *Simón el mago* (1994), Gaviria tendría de nuevo la oportunidad de seguir puliendo su mirada evocadora de la infancia con una adaptación del famoso cuento de Tomas de Carrasquilla, que Luis Alberto Álvarez llegó a calificar como una «película maravillosa en la descripción de un mundo que ya casi no existe» (Álvarez, 1994, p.100).

📷 Fotograma de **La vendedora de rosas** (Gaviria, 1998). Archivo: Becma.



La película que ve el espectador cuenta 36 horas en la vida de Mónica, desde las 6 de la tarde del 23 de diciembre hasta las 6 de la mañana del 25, cuando los niños descubren muertos a Leidy y al Zarco. Pero lo que el espectador entiende no es solamente el transcurso de esas 36 horas, sino todo lo que encierra la vida de los niños de la calle. Que son, en este caso, realmente catorce años de la vida de cada una de estas niñas (Calderón, 2009, p.30).

Téngase presente que el origen de la cinta partió del deslumbramiento que Mónica Rodríguez, una niña de calle y ladronzuela de ocho años de edad, le provocó a Víctor Gaviria en 1989 mientras filmaba un documental en el Internado de Mamá Margarita⁴⁷. Pareciera ser que la fascinación por los NNA ciegos del pasado se hubiese renovado a fondo con el cruce que tuvo con esta niña avasallante, pues por el desparpajo y la capacidad para actuar de Mónica, confesó años después «que eso fue lo que motivó el acercamiento a ese mundo, a esas niñas, a esos personajes» (Gaviria, Henao y Ospina, 2012, p.197). Y así, tras encontrarse de nuevo con ella en 1995 por un azar, en la avenida oriental de Medellín, la invitaría a que le ayudara a empujar el proyecto de la película, o lo que sería el despunte de una investigación etnográfica que se prolongaría a lo largo de once meses, recorriendo los lugares insignias de tránsito y estadía de las niñas de calle, así como a estos seres humanos repletos de dotes, rodajes, aventuras y cosas por contar:

Me acuerdo que Mónica nos llevó a una niñita que ella decía que era la más extraordinaria dos dedos que había conocido...robaba en los buses sacando billeteras de los bolsillos y era extraordinaria. Cuando la llevó, la

47 Mónica fue asesinada en 1996; sobre ella Gaviria escribió: «Aunque no existieran las películas ni existiera ningún medio para grabar su vida, Mónica es una persona que nos hace volver sobre ideas abandonadas. Particularmente sobre el heroísmo en la vida, palabra que alude a aquellas personas que inventan de la nada sus propios caminos, y que han construido, conversando muy largamente consigo mismas, un criterio y un punto de vista único de las cosas [...] Por muchas razones inevitables, Mónica se fue del lado de las monjas. Al comienzo pidió en la calle y en las plazas de mercado para alimentar a su mamá y a sus siete hermanos, hasta que su crecimiento de mujer hizo que los hombres a quienes les pedía ayuda la miraran ahora con malicia y ambigüedad. Se fue también de la casa de su mamá ofendida en su orgullo porque su mamá creyó que ella coqueteaba con su padastro. Entonces, Mónica hizo un balance de sus opciones y concluyó que, debido a su dignidad, ella no podía seguir pidiendo ni tampoco iba a dejarse tocar y comer de desconocidos por el dinero que le faltaba para sobrevivir. Las niñas que piden o se prostituyen son, en su concepto, personas cortas de espíritu, pobres de iniciativa y de respeto por sí mismas, algo muy alejado de su dignidad. Por eso después de pensarlo durante días, en una pieza de pensión, Mónica decidió convertirse en ladrona de calle, en la mejor de todas, puesto que robar es una difícil profesión. Creo que pocas veces he conocido una adolescente con tanta inteligencia y talento para cualquier cosa como Mónica» (Calderón [comp.], 2009. pp. 44-45).

niña permanecía totalmente ensacolada. Esa niña nos fue mostrando un poco hasta qué punto los niños de la calle estaban intervenidos por el sacol. Como esta niña no podía actuar, Mónica nos trajo a Marta Correa que fue la que hizo de Yudy. Con Marta fuimos a pensiones donde encontramos muchas niñas, sobre todo en Barrio Triste. Hablamos con las niñas, muchas estaban acompañadas por sus mamás en situación de indigencia bien tremenda, de soledad y también de mucha droga. Ahí fue que Marta nos dijo: «Yo creo que tenemos que buscar a las niñas donde yo estaba, en el internado de donde yo vengo. Yo estoy segura de que las compañeritas mías pueden servir». Ese internado queda entre La Estrella y Caldas, subiendo unos rieles, se llama La Colina. Cuando llegamos al internado, las hermanas muy amables con nosotros no tuvieron ningún reparo en que fuéramos a hacer una película, no les pareció peligroso para las niñas, creo que el primer día hicimos unos acercamientos y el segundo día nos sacaron una cantidad de niñas escogidas como las más talentosas entre las cuales conocimos a Leidy Tabares, a Mileidy y a Diana Murillo, la Cachetona. Cuando volvimos a la oficina, teníamos la certeza de que Leidy era la vendedora de rosas y que la Cachetona era su compañera (Gaviria, Henao y Ospina, 2012, p.202).

De estas entrevistas y contactos quedarían para la posteridad aproximadamente 60 casetes de vhs que reúnen, además de anécdotas fundamentales para los entretelones y la fluidez del largometraje, los significados que las niñas le dieron a la familia, a la calle, a la droga, a la amistad, etc. Producto de esta recopilación, Gaviria y su equipo construirían la película, tomando en consideración lo que los NNA les decían y les explicaban, por medio de un método dialógico, fundado en la escucha del otro y en la validación de su narración que⁴⁸, cuando se agotaba para precisar algunas cuestiones y grises, se volvía a utilizar en las improvisaciones y ensayos de las escenas que los NNA habían delineado previamente y que los adultos organizaban *a posteriori* en el guión. Y es que cada episodio filmado y toda la comprensión de las acciones que los NNA de la calle practican, rehuyeron de la simulación, del invento adulto y de la famosa pornomiseria.

48 Las películas de Gaviria son «historias construidas a partir de diálogos con los sujetos que experimentaron las realidades que terminaron plasmadas en la pantalla, y fueron también ellos mismos quienes realizaron las actuaciones en los papeles de los personajes que correspondían con su experiencia [...] se habla de método dialógico porque la construcción del guion es producto de todo un proceso de involucramiento y los diálogos, los tonos, el uso del lenguaje y los hechos dentro de las obras son más una reconstrucción [...] lo que posiciona a la imagen de estos sujetos que transmiten su propia experiencia» (Puerta, 2015, p. 208).

Por ejemplo, que las y los protagonistas tuvieran siempre una relación íntima con el sacol o que alucinaran con los seres queridos luego de consumirlo, se debió a la sencilla razón de que los NNA argumentaban que la botella de pegante, más que un escudo contra el frío o el hambre, les ayudaba a buscar el amor perdido y a incursionar en un viaje hacia los afectos:

Mónica nos habló durante hora y horas, nos contó qué era la calle y nos habló por primera vez o de una manera más organizada de lo que era el sacol; ella había sido una sacolera y nos contó las alucinaciones, nos dio la clave de que el sacol era la forma que tenían ellas de buscar a la personas que las habían querido, de buscar ese origen del amor [...] Pero la hipótesis que Mónica nos dio no fue que nosotros la cogimos de una, sino que empezamos a investigar, fuimos a hablar con niños de la calle, conocimos a Papá Giovanni. Él inmediatamente nos abrió todas las amistades y los contactos en Barrio Triste. Un día fuimos a hablar con niños de la calle, con los últimos, los que estaban más abajo de todos, ellos nos dieron la idea real de que cuando consumían droga «recordaban»...En sano juicio no recordaban ni les interesaba recordar, ni volver a la casa, no recordaban dónde quedaba la casa, ni cómo se llamaban los hermanos, ni la mamá incluso... Cuando se drogaban tenían una especie de sueño donde se acercaban a esos recuerdos (Gaviria, Henao y Ospina, 2012, pp.203,206).

De esta manera, **La vendedora de rosas** no miente ni falsifica a las infancias que confluyen en la vida de calle, dado que la rebeldía y la reticencia a las mamás, la existencia de la pensión, la familiaridad entre las niñas, el rebusque en las flores, la caída de algunas en la prostitución y los noviazgos, como tantas otras cosas, surgieron de las voces y de sus confidencias en el trabajo de campo y en las conversaciones que emprendió Gaviria. Por esto no es exagerado decir que **La vendedora de rosas** es una película cismática en lo que refiere a la idea de la presencia de los NNA en el cine colombiano, no solo porque acude a NNA reales, vivientes de la problemática que se aborda, para que se interpreten a sí mismos (que es lo que Gaviria llama el realismo con testigos [Calderón, 2009, p.20]), sino en profundidad, a causa de su coautoría y coelaboración en la hechura de una historia basada en sus vidas y en la aceptación de que cada uno de estos NNA era un sujeto de enunciación, de palabra, de verbo, de fiabilidad, de belleza, de improvisación y de pertinencia política⁴⁹:

⁴⁹ Lo que hace Gaviria sin que el buscarse ponerse al día en los estudios de las infancias, fue validar por ejemplo el derecho a la participación de los NNA o la reivindicación del NNA como actor social que empezaba a proponer la nueva sociología de la infancia a finales de los años ochenta.



📷 Fotograma de **La vendedora de rosas** (Gaviria, 1998). Archivo: Becma.



Lo que nosotros hicimos fue investigar y convertir todo eso en secuencias, pero por lo general no inventábamos nada, éramos muy milimétricos al escoger los momentos y las situaciones; de las situaciones hacíamos entrevistas para tener episodios [...] Mucho de lo que no lograba aclararse en la entrevista aparecía en el ensayo con los actores, y ya en esa improvisación se podían resolver ciertas cosas. Se ensayaban sobre todo los momentos más importantes; cuando no aparecía la resolución por una anécdota directa dada por las entrevistas, entonces eso se resolvía en los ensayos. Por ejemplo, alguna vez alguien contó lo que hacía un policía cuando cogía a estos chicos con la botellitas de sacol. Se las estrellaba contra el piso y las encendía [...] Los ensayos sirvieron mucho para los diálogos, porque inclusive muchos de los diálogos surgieron a partir de la improvisación en el ensayo. Buscamos cómo decían ellas las cosas, cómo hablaban. En el ensayo aparecía eso, del ensayo se transcribía y luego de esa transcripción ya uno ubicaba ese diálogo en el lugar que correspondía [...] Una cosa muy irónica acerca de los diálogos era que fueron improvisados por ellos, luego se transcribieron y luego se hizo una edición de esos diálogos para incorporarlos en el guión...Lo paradójico era que muchos de esos niños no sabían leer ni escribir. Entonces cuando íbamos a rodar, se les leían los diálogos que volvían a sus memorias y en cierto sentido había alguna libertad (Gaviria, Henao, Ospina, 2012, pp. 211, 212, 219).

Cambiando de rumbo, en los noventas, unas infancias muy coincidentes con la euforia y la socialización del mero discurso de los derechos de los NNA en ese decenio tendrían, en primera persona y con un protagonismo pleno, a su disposición varios documentales de la época. Siendo exactos, las infancias tan publicitadas por Unicef bajo la categoría de los «niños en condiciones especialmente difíciles» aparecerían en varios trabajos financiados por ONG's⁵⁰, que pudieron verse impregnados por el bombardeo mediático y la tendencia investigativa que

50 Entre estas infancias se encuentran los NNA bajo un régimen de explotación infantil, los que se encuentran en actividades delictivas, los NNA de calle, los NNA víctimas de maltrato y abandono, los NNA infractores, los NNA víctimas de conflictos armados, los NNA víctimas de desastres naturales y ecológicos, y «la totalidad de los niños, niñas y jóvenes que, junto con sus familias y vecindarios, viven en espacios o áreas geográficas claramente delimitadas por una combinación de condiciones crónicas y extremas de pobreza críticas, y de crisis cultural y familiar; lo que produce un acelerado deterioro tanto de sus condiciones materiales de vida, como de sus condiciones sociales y culturales de existencia; por lo cual se encuentran de manera permanente y peligrosa, en inminente riesgo de maltrato, de abordar y participar en forma precoz en estrategias de sobrevivencia, de deserción escolar, de drogadicción, de prostitución, de vagancia, de conductas infractoras, y de disolución de los vínculos familiares y de vecindario. Pertenecen a esta categoría, entre otros, los niños, niñas y jóvenes que viven en condiciones extremas de

trajo consigo la aprobación de la Convención sobre los Derechos de los NNA en 1989 y su inmediato impacto constitucional en Colombia, que se resumiría en la prédica de que:

La familia, la sociedad y el Estado tienen la obligación de asistir y proteger al niño para garantizar su desarrollo armónico e integral y el ejercicio pleno de sus derechos. Cualquiera persona puede exigir de la autoridad competente su cumplimiento y la sanción de los infractores. Los derechos de los niños prevalecen sobre los derechos de los demás (Constitución Política de Colombia, 1991, art.44).

La importancia de este hecho no pudo ser menor; muchas infancias inexistentes para el Estado, por la presión internacional de poner en funcionamiento una cultura de derechos, adquirirían de a poco espacios y relevancias en las políticas públicas; de modo análogo, en la academia y en el cine, tendrían expresiones en ascenso y, siendo esto lo rescatable, apariciones sin tutelajes adultos, en un momento en el que estrictamente la producción documental viraría hacia las historias cotidianas e íntimas de las poblaciones desfavorecidas en las ciudades y en las regiones apartadas del país, y cómo no de los NNA, en desmedro de los grandes conflictos y de la filmación de lo militante y prosélito que caracterizó a este género veinte años atrás (Patiño Ospina, 2009, pp.170-172):

No recuerdo en que año es el año mundial de la infancia que declara la Unicef, pero creo que desde allí en adelante empiezan a aparecer una serie de políticas y una serie de programas destinados exclusivamente a la protección de la infancia y en el caso colombiano esto también sería fuerte, porque se da protección de la infancia en zonas de conflicto, reflexión de la infancia contra el maltrato y abusos por parte de los adultos, pues, asuntos que lamentablemente hacen parte del día a día en Colombia y sobre los que no se tenía ninguna conciencia ni había ningún programa de protección. Creo entonces que hay una reevaluación de los programas destinados a la infancia y creo que eso es interesante, porque de alguna manera se ha visto reflejado en el cine (Rivera, comunicación personal, 8 de julio, 2013).

Lo testimonial mandaría la parada en los documentales sobre o con NNA que se producirían en esta línea temporal. De Carlos Bernal sobresaldrían los trabajos dedicados a incursionar en la vida clandestina de los NNA en abandono,

pobreza crítica urbana, los migrantes ilegales en fronteras internacionales, y los que pertenecen a etnias discriminadas (tales como negros e indígenas)». (Unicef, 1989, p. 70).

de los gamines azotados por la limpieza social y de los NNA recicladores. Esto ocurre en los **Niños en la vía** (Bermúdez y Bernal, 1990)⁵¹, un texto audiovisual que vuelve a ratificar que la existencia de la infancia de calle brota del maltrato en el hogar y que, una vez el NNA se libra de ese martirio al emanciparse, entra en contacto con otras violencias adultas e institucionales que le siguen vulnerando y que convierten su vida en un círculo interminable de ultrajes a los que hace frente por medio de la solidaridad de sus pares y de las galladas:

—A mí me gustaba jugar mucho fútbol allí en la calle, entonces no hacía los oficios y mi papá llegaba por allá de hacer tratos con los camioneros para viajar, entonces me encontraba sin hacer los oficios y nos cascaba mi hermanito y yo [sic]. Tender la cama, barrer la pieza, arreglar toda la pieza, la cocina y hacerle el almuerzo.

—Después de la primera comunión mi papá me dejó tirado en Puerto Limón, en el Llano, allá me dejó. Se le cayó un tren de plátano, entonces me echó la culpa a mí y me iba a dar plana. Con el plan del machete me iba a cascar y me abrí por allá en ese bosque hasta que llegué a un parquecito, ahí donde los campesinitos del llano, entonces vi cuando mi papá se fue, entonces me fui más pa cá y ayudé a cargar unos marranos en un camioncito, entonces con eso me vine y en Villao me dieron comida y ahí me vine ahí pa' rriba, hasta que llegué aquí en Bogotá [sic].

—Mi papá siempre me ha pegado en ayunas. Dicen que lo lavan a uno primero, o sea le pegan, lo mojan en la alberca y otra vez lo sacan, con eso dicen que los correazos no quedan marcados (Fragmentos de **Niños en la vía**).

Jorge Mario Álvarez, camarógrafo de una destacada trayectoria en la productora Tiempos Modernos de Medellín, en su salto hacia la dirección documental, también reflexionaría sobre las infancias, particularmente, sobre la trabajadora y la indígena. Así lo dispondría en **Pequeñas historias infantiles** (Álvarez, 1996-1997), una serie integrada por cuatro cortodocumentales en vídeo⁵², que facilitan conocer en un recorrido nacional a los NNA trabajadores de los cafetales del Quindío, de la cebolla en Boyacá, de los juncos, las areneras y los talleres mecá-

51 Otros cortodocumentales que exploran estas poblaciones son **Poco a poco va a venir mi papá** (Bernal y Helfrich, 1991) y en **Acordeón de papel** (Bernal, 1991).

52 Estos cuatro capítulos son: Los niños del agua, Los niños de la tierra, Los niños del cemento y Los niños indígenas. Vale señalar que este material surgió más con el propósito de ser emitido en televisión con el apoyo del Ministerio de Cultura. No obstante, por su calidad y recorrido juicioso del país para grabar y hablar con los NNA, lo mencionamos y destacamos en este texto.

nicos en Cundinamarca, de la labor de llano en el Meta, de los ingenios azucareros en el Valle del Cauca, de la venta ambulante en Buenaventura, de la lotería en el Tolima, o de la pesca en Taganga, en el departamento del Magdalena. **Pequeñas historias infantiles** ofrece un material de altísima significación sociológica y antropológica para pensar nuevamente el fenómeno del trabajo cuando lo ejercen los NNA desde muy tempranas edades; al dejar entrever, más con la voz de los adultos que con la de los pequeños protagonistas, que el rebusque y las labores económicas en las infancias populares encierran complejas formas de enfrentar la ausencia de un garante institucional para el decurso de los derechos, o, como se puede inferir del capítulo de Los niños indígenas que compone esta serie, que la relación entre la niñez y el trabajo no es unidimensional ni se puede reducir a una mera necesidad económica (Fundación La Paz. 2001, pp.131-132), pues, por ejemplo, en varias sociedades no occidentales, como las de los nasa en el Cauca, los NNA aprenden a laborar la tierra basados en una comprensión cultural que establece que hay que honrarla y cuidarla por medio de la siembra y del trabajo:

Todo fundamento depende de la tierra. Algunos que ya piensan como blancos se niegan a que el niño no trabaje desde niño, critican el trabajo del niño, pero nosotros somos hijos de la tierra y una [forma] de quererla, de amarla es trabajarla, es cuidarla. Esa es nuestra forma de pensar (Fragmento del capítulo **Los niños indígenas nasa**).

Ahora bien, con la llegada del siglo XXI, la presencia cinematográfica de los NNA se ampliaría regular e insólitamente. A decir verdad, la adolescencia, con los cortometrajes **Como todo el mundo** (Lolli, 2007) y **Solecito** (Ruiz Navia, 2013) y los largometrajes **La virgen de los sicarios**, **Silencio en el paraíso** (García, 2011), **Estrella del sur** (González Rodríguez, 2013), **Los hongos** (Ruiz Navia, 2014) y **Mateo** (Gamboa, 2014)⁵³, se codearía de tú a tú como población central con las apariciones que las infancias tendrían en varias películas muy exitosas, que perpetuarían esa vieja dialéctica que concibe a los NNA como seres inocuos o desde la otra vereda como comunicadores y protagonistas de la realidad. Puntualmente, en el siglo XXI, a la niñez como fenómeno social se le privilegiaría en el quehacer cinematográfico colombiano por un buen ramillete de motivos distintísimos que encuentran un orden en el afianzamiento del

53 Estas proyecciones propondrían al adolescente, tal y como lo solventan las estadísticas de la violencia urbana y de la guerra, como la víctima predilecta de sus expresiones y, en otras facetas, como un sujeto de búsquedas, de incertidumbres, de rebeldías, de arrojios, de enamoramientos; agregándosele a todo esto que son los contextos los que determinan sus comportamientos, sus expectativas y sus oportunidades sociales.

imaginario de los derechos de los NNA⁵⁴, en el boom que significó **La vendedora de rosas**, en la categorización de los NNA como víctimas del conflicto armado⁵⁵, y en la libertad temática que permitió el apogeo de los apoyos económicos para hacer cine una vez la legislación dedicada a este rubro despegó en el 2003:

El cine que se hizo con el cambio de siglo tiene que ver también con un asunto cuantitativo, en los noventa se hicieron 15 películas, 15 películas no más, entonces claro, es más difícil que en 15 películas hubiera, o representación de muchos temas, o incluso mucha cantidad de películas de un mismo tema. Yo no sé si es muy básico ese razonamiento, pero claro, si en los dos mil se han hecho más de doscientas películas, por un asunto básico estadístico, uno de los temas y personajes capitales para el cine, era lógico que aparecieran muchas películas sobre esto; claro tiene que ver también *La vendedora de rosas* como un punto de referencia y por otro lado, esa tesis que te propongo de la invención de la infancia en Colombia, donde ya desde muy a finales el siglo xx hay una mayor conciencia sobre los derechos del niño. Desde cuándo empezamos a ver en televisión esas promos de los derechos de los niños, por ahí principios de los noventas. Entonces yo creo que es una conjunción de cosas, esa toma de conciencia por la importancia de la figura del niño dentro de la sociedad, sobre todo por la vía de protección de sus derechos, por otro lado el hito de *La vendedora de rosas* y la cantidad de películas que permitieron que aparecieran estos temas sobre la infancia (Osorio, comunicación personal, 13 de septiembre, 2016).

La manifestación periódica de la infancia en el cine colombiano de los años que le siguieron al 2000 se volvería sobreabundante en casi todos los formatos; en el del cortometraje, sin que se pueda plantear más que una aproximación, debido a la infinidad de producciones y a los festivales especializados que impiden redondear con exactitud una cifra (Manrique, 2011, pp.12-18), la presencia de los NNA alcanzaría una observancia nunca antes lograda en un poco más de setenta realizaciones⁵⁶. Como era de esperarse, este guiño a la infancia explotaría todas las facetas y matices posibles. Por ejemplo, las interpretaciones y usos de los NNA

54 Por ejemplo, en este siglo en Colombia se expide la Ley 1098 de 2006, conocida como la Ley o el Código de la Infancia y la Adolescencia, que por primera vez le reconoce derechos a los NNA colombianos.

55 Esto no hay que perderlo de vista, pues solamente hasta el 2002, con la Ley 782, se reconoció a los NNA como víctimas del conflicto armado colombiano.

56 Esta estimación se funda en una revisión de los cortometrajes colombianos agrupados en el portal www.cinecorto.co

como escuetos desencadenantes de una narración o como seres existentes para validar la historia de sus progenitores o de otros adultos, se seguirían utilizando como recursos para sacarle provecho a las idealizaciones sobre la infancia de los espectadores⁵⁷. Del mismo modo, la comprensión hegemónica de los NNA como seres inocentes, fuera de un afirmamiento realista, a los que les pasan cosas fantásticas y terroríficas, que desembocan en finales idílicos y victoriosos, no terminaría por desaparecer de los esquemas implementados por los cineastas dedicados al cortometraje⁵⁸. En contraste, la validación de los NNA con experiencias propias y el acercamiento a varias de sus problemáticas signadas por la violencia, la discriminación, la precariedad de los derechos sociales, la marginalidad, la resistencia cultural y la crítica a las representaciones clásicas de la niñez, para los interesados en ver a las infancias diversas del campo y de la ciudad, tendrían un espacio constante en este último lapso a través de su presencia protagónica en varios trabajos de grado universitario o en las expresiones de cineastas noveles (como María Gamboa o Jairo Carrillo) que antes de hacer sus óperas primas trabajaron con los NNA en este formato de menor metraje⁵⁹.

57 A este respecto, se destacan: **Retrato** (Calderón, 2011); **Mimo** (Hernández, 2008); **Ositos perzozos en peligro** (Riaño La Rotta, 2004); **Cisma** (Sarmiento, 2011); **Estática** (Álvarez, 2009); **Niño de metal** (García Mejía, 2014); **La casa** (Arriaga, 2014); **Polvo de barro** (Gaviria, 2013); **Rosa** (Parody, 2015); **Rosa** (Sánchez, 2013); **35+2+1** (Basmagi, 2015); **Granizo con sabor** (Lozada, 2014); **Una carta a papá** (Camus, 2013).

58 De esto dan fe: **El diablo también sale de día** (Puerta Moreno, 2011); **La reina** (Guevara, 2011); **Rem** (Villegas, 2011); **Benjamín en Tecnicolor** (Gil Palacio y Tobón, 2011); **Mañana** (Holguín, 2010); **La escalera** (Barrientos, 2004); **Mocos** (Molano, 2010); **La llegada del amanecer** (Lara Díaz, 2009); **Sábado de gloria** (López, 2011); **Olas** (Jiménez, 2008); **La escalera** (Barrientos, 2004); **Historias menores** (Mejía, 2010); **Rojo Red** (Betancourt, 2008); **Pago por ver** (Bernal, 2008); **Cuando vuelva a llover** (López, 2004); **Simón** (Beltrán, 2012); **La tarea** (Márquez, 2011); **La llegada del amanecer** (Lara, 2009); **¡Uyuyui!** (Caicedo, 2011); **Clankety Clank** (Leiva-Cock, 2010); **Monito** (Vásquez, 2015); **Manuel un pedazo de felicidad** (Mendoza y Marín, 2015); **El invento** (Granada, 2012); **Cuesta abajo** (Orozco, 2014); **Juanito bajo el naranjo** (Villamizar, 2006); **Transportes Benito** (Villegas, 2010); **Fotosíntesis** (Mejía, 2015); **Buses en mi casa** (Sánchez, 2013); **El invento** (Granada, 2012); **Colgados allí** (Castillo, 2014); **Ruta de escape** (Sánchez, 2013); **Pescador de estrellas** (Rincón, 2007).

59 Así lo hacen **La escuela** (Murillo Camargo, 2011); **Rebusque** (Durán, 2010); **Eskwe quiere decir colibrí** (Mondragón, 2011); **El almuerzo** (Contreras, 2010); **Violeta** (Riaño, 2010); **Cuando sea grande** (Arias, 2011); **Sin aire** (Palacios, 2011); **Permiso para soñar** (Iguaran, 2010); **Los niños buenos se acuestan temprano** (Acosta, 2011); **Santasalud** (Durán, 2011); **Tiempo de volar** (Álvarez, 2010); **Alijuna** (Escoda, 2010); **No todos los ríos van al mar** (Trujillo, 2008); **En legítima defensa** (Serna, 2008); **El otro lado de la hoja, las generaciones de la coca** (Rozo, 2007); **El salado** (Ruiz, 2011); **El oasis** (Girón, 2012); **Prozac** (Díaz, 2014); **De aguante** (Arias, 2013); **Wuejia Nyi** (*El camino del viento*, Torres, 2013); **Este cuerpo nunca se rinde** (Vargas, 2013); **Piel de cristal** (O'Brien, 2015); **La T de tomate** (Corradine, 2001); **Bajo el palo de mango** (Stand Ayala, 2009); **Río** (Serrano, 2012); **A través de ti** (Argüello, 2015); **Bullerengue, ritmo y canto** (Sanchez Ferreira, 2011); **Raíz, Danza Zoomorfa en la Pedagogía** (López, Cepeda y Torres, 2008); **Kwe'sx Thegnsxixa: nuestra mirada** (Mondragón, 2012).



Fotograma de **20 mil** (Gamboa, 2006). Archivo: Becma. 🌿

Replicando las anteriores variantes, los largometrajes y los documentales del siglo XXI, con cierta predominancia, visibilizarían a los NNA sin poder desligarlos de las interpretaciones sacras de las infancias tiernas, nobles o, así parezca un pleonismo, infantiles⁶⁰. Partamos del hecho de que en once de las veintiocho películas conectadas con la niñez que se hicieron en lo que fue del 2000 al 2017, a los NNA se les seguiría presentando, en unas narraciones caracterizadas por las idealizaciones adultas y por desoír sus propias vivencias o urgencias, como propietarios indiscutidos de la ingenuidad y de lo candoroso. La responsabilidad de esto puede ubicarse, por un lado, en la prevalencia de la recreación benévola de la infancia que se la juega por acentuar que la vida infantil en teoría está siempre atravesada por la fantasía, las travesuras y por los remates felices, tal y como ocurre en **Los niños invisibles** o en **Los asombrosos días de Guillermino**

60 Tal vez este aval y uso recurrente de lo inocente se concatena con lo que el filósofo Bruckner ha llamado la propensión contemporánea al infantilismo, a «esa enfermedad del individualismo que consiste en tratar de escapar de las consecuencias de los propios actos, a ese intento de gozar de los beneficios de la libertad sin sufrir ninguno de sus inconvenientes [...] ¿Qué es el infantilismo? No sólo la necesidad de protección, legítima en sí, sino la transferencia al seno de la edad adulta de los atributos y de los privilegios del niño. Puesto que éste es en Occidente desde hace un siglo nuestro nuevo ídolo, nuestro pequeño dios doméstico, aquel al que todo le está permitido sin contrapartida, conforma —por lo menos en nuestra fantasía— ese modelo de humanidad que nos gustaría reproducir en todas las etapas de la vida. Así pues, el infantilismo combina una exigencia de seguridad con una avidez sin límites, manifiesta el deseo de ser sustentado sin verse sometido a la más mínima obligación [...] El lema de esta infantofilia (que no hay que confundir con una preocupación real por la infancia) podría resumirse en esta fórmula: ¡No renunciarás a nada!» (Bruckner, 1996. p.15).

(Monsalve, 2008); dos películas maravillosas, ricas en idiosincrasias regionales y sostenidas en la actuaciones espléndidas de unos NNA que deslumbran por sus fuerzas y gestos, pero que, pese a ello, se desenvuelven, funcionan y son aceptados en el relato gracias a la moderna concepción rousseauiana de la infancia.

La otra razón, que puede cercar el trasfondo de la presencia del NNA imaginado por los guionistas colombianos, que en ocasiones ha desembocado en una figura caricaturizada y en *extremis* anodina, encuentra su asidero en la supervivencia en el cine nacional de lo que Simón Puerta (2015) apuntó como las narraciones de la afirmación, a saber, en la posición de una parte de los creadores por hacer una mercancía a secas, complaciente con la reputación del país, el orden establecido, los sentidos comunes y la cotidianidad de un colombiano promedio, en el que la reflexión brilla por su ausencia, y la simulación del parlache o la exageración de las vocecitas y de las palabras gomosas de los protagonistas aburguesados son la regla⁶¹. La falsificación de la infancia contenida en este tipo de narraciones abundaría en los directores convencidos de que el cine sirve para hacer dúctil a la infancia o a quien fuese, con el ánimo de contar historias ligeras y de consumo masivo, como acontece en las cintas **Lecciones para un beso** (Pablo Bustamante, 2011), **Cuando rompen las olas** (Gabrielli, 2006), **El ángel del acordeón** (Lizarazo, 2008), **Carta al niño Dios** (Pinzón, 2014), al igual que en la inmensa sobreproducción de Dago García, que se especializó en esbozar la presencia de una niñez manipulada en favor de un dispositivo expresivo:

Hay directores que les interesan los niños y su universo como vehículo para contar otras cosas, como por ejemplo *El ángel del acordeón*, que quería hablar de una historia de amor idealizada a través de la música. O como *Lecciones para un beso*, que pues es la película más atarbanana del mundo, al envolver a este niño en ese mundo de hombres machistas y atarbanes y sexistas. Lo que le interesaba al director era hacer una historia picante sobre el deseo y el amor, pero le sale una cosa torpe, porque el supuesto romanticismo que le podía poner el pelao lo daña con esa puesta ramplona de los adultos. Entonces, así como hay artistas del cine y poetas y gente con una sensibilidad y una intención de hacer unas cosas con el cine, hay otros que el cine solo les interesa justamente por su reduccionismo representacional y como vehículo para contar unas historias (Osorio, comunicación personal, 13 de septiembre, 2016).

61 El uso de la jerga popular en películas de dramaturgias mentirosas son una expresión propia de esta simulación donde también cabe la infancia. Como lo señala Juana Suarez (2009): «Esta es una práctica nociva que recorre la mayoría del cine colombiano; y se empeora en los últimos años por el uso gratuito de términos del *parlache* que solo delatan una doble moral: se abominan las películas violentas y la violencia del lenguaje de esos sectores pero se le apropia para facilitar un *performance* de la marginalidad» (p. 219).

A propósito de esto último, en películas evidentemente muy distintas y de calidades diferentes como en **¡Pa! Por mis hijos lo que sea** (Trompetero, 2015), **Cazando Luciérnagas** (Flores Prieto, 2013) o **Anna** (Toulemonde, 2016), a

Póster de **Carta al niño Dios** (Pinzón, 2014). En línea. 🌟

DAGO GARCIA PRODUCCIONES Y CARACOL TELEVISIÓN PRESENTAN:

CARTA AL NIÑO DIOS

Porque nunca es tarde para creer



ANTONIO SANINT DAMIÁN MALDONADO DIANA ÁNGEL
FABIO RUBIANO OMAR MURILLO

DIRECCIÓN: Juan Camilo Pinzón GUIÓN: Dago García

DAGO GARCÍA
PRODUCCIONES

cinecolor
COLOMBIA

ProimágenesColombia
FondoCinematográfico

CC
CINE COLOMBIA

CARACOL
TELEVISIÓN

los **NNA** se les traería a colación para permitir el avance de las historias de los protagonistas principales o en su defecto con la intención de facilitar un punto de giro en las motivaciones y en el desarrollo de los personajes. La necesidad de poner a los **NNA** en un reparto para legitimar la escenificación familiar tan apreciada por el espectador colombiano, en todo caso, no pararía allí y encontraría en las películas decembrinas de Dago García su tierra más fértil. Comprensiblemente, los **NNA** falsificados en un cine de este corte se lucirían por su mudez, o por una presencia descollante en superficialidad que les impediría cualquier vínculo con un **NNA** real alejado de un estereotipo. La exitosa saga especializada en ridiculizar las vacaciones colombianas da seguidos visos de ello. En **El Paseo** (Trompetero, 2010) y en **El Paseo 4** (Pinzón, 2016), la adolescencia femenina es encerrada en la banalidad, lo caprichoso y lo pánfilo; cada hija de esas familias absurdamente calcadas tiene sobre sí un peso impuesto que las obliga a ser bobaliconas, ingenuas, reemplazables y fugaces. La intención de infantilizar (que no es lo mismo que permitirles su infantilidad) sigue su curso con ese adolescente bien crecido, tipo **El paseo 4**, presentado al público de una manera esquemática y con una vestimenta, peinado, gafas, actitudes y trato con sus padres que obligan al espectador a digerirlo como un párvulo grande, mediocre, insulso y pueril.

La técnica de aprovechar a los **NNA** para la dramaturgia familiar se refinaría un poco más en los filmes **Te busco** (Coral, 2002) y en **El control** (Dothée, 2013). En cada uno de ellos se le abre paso a la memoria infantil en una composición autobiográfica donde una voz adulta cuenta y da pie a un conjunto de anécdotas vividas en la niñez, ajenas a la intervención y a la intimidad de los narradores. En efecto, la remembranza aplicada se aleja de la introspección o de un suceso oculto de los **NNA** que desconocemos, para concentrarse o posicionar en un primer plano a las experiencias y decisiones de unos familiares que fueron definitorios en la construcción de la identidad, los gustos y la personalidad de los seudoprotagonistas menores de edad. Para concretar esta idea, en **Te busco**, la evocación de un adulto sobre sus cuatro años de edad no pasa de narrar la odisea emprendida por su tío Gustavo para crear una banda de música tropical, y en **El control** la retrospectiva se agota en la pasividad de un niño que aprende e interioriza de su padre, en una oda confusa y contradictoria sobre el televisor, que este aparato es el supuesto cohesionador de los hogares colombianos. Así, las susodichas películas aplazan cualquier atisbo de conocimiento que pudiéramos tener de esos **NNA**, de su propio tiempo interior o de sus palabras; imponiéndose, a fin de cuentas, una arquitectura fílmica que tan solo les permitió ser acompañantes o ayudantes de una narración, tan cercana en apariencia, como ajena y distante en realidad.

Tabla 5. Largometrajes y documentales sobre NNA en el siglo XXI

Película	Autor	Año
Los niños invisibles	Lisandro Duque	2001
Te busco	Ricardo Coral	2002
La vida vive	Alexandra Cardona	2002
Los asombrosos días de Guillermino	Gloria Nancy Monsalve	2008
Círculo para todos	Amanda Rueda y Eduardo Merino	2003
La mágica aventura de Óscar	Diana Sánchez	2004
La Sierra	Scott Dalton y Margarita Martínez	2004
Silo-ve un niño	Santiago Lozano Álvarez	2005
Corazón de Ciudad Bolívar	Felipe Ávila	2005
Cuando rompen las olas	Ricardo Gabrielli	2006
Juana tenía el pelo de oro	Pacho Bottia	2007
El ángel del acordeón	María Camila Lizarazo	2008
Lecciones para un beso	Juan Pablo Bustamante	2011
Los colores de la montaña	Carlos Cesar Arbeláez	2011
Pequeñas voces	Jairo Carrillo	2011
Chocó	Jhonny Hendrix Hinestroza	2012
Cazando luciérnagas	Roberto Flores	2013
Jardín de amapolas	Juan Carlos Melo	2013
La eterna noche de las doce lunas	Priscila Padilla	2013
Carta al niño dios	Juan Camilo Pinzón	2014
¡Pa! Por mis hijos lo que sea	Harol Trompetero	2015
Alias María	José Luís Rúgeles	2015
Gente de bien	Franco Lolli	2015
Las tetas de mi madre	Carlos Zapata	2015
Todos se van	Sergio Cabrera	2015
Anna	Jacques Toulemonde	2015
Pasos de héroe	Henry Rincón	2016
Talento millonario	Edison Vanegas	2017

Fuente: Patiño Ospina, 2009; Moreno y Torres, 2006; Chaparro Valderrama, 2016.



📷 Fotograma de **Te busco** (Coral, 2002). Archivo: Becma.

Haciendo un contrapeso a las infancias simuladas en el siglo XXI, un sólido grupo de películas, muy inspiradas en el trabajo con actores naturales que realizó Víctor Gaviria⁶², equilibrarían la balanza de la presencia de la infancia en el cine nacional por medio de unas cuantas historias interesadas en recorrer la intimidad de los NNA desde los planos de la orfandad, la pobreza, la cosmovisión indígena y, de manera predominante, el conflicto armado. Ninguna de estas películas

62 Aunque **Mateo** es una película más abocada al mundo de la adolescencia y la juventud, para su realización su directora no dejó de tomar en cuenta el trabajo que realiza Víctor Gaviria con los actores naturales: «Víctor Gaviria fue una referencia, pero yo nunca tomé talleres con él ni nada. Me hubiera gustado» (Gamboa, comunicación personal, 17 de julio, 2014). Lo mismo ocurrió en **Gente de bien** pues su director le pidió consejos al director antioqueño para hacer su cortometraje *Como todo el mundo*: «Víctor Gaviria está en los agradecimientos de *Como todo el mundo*, porque me daba miedo trabajar con actores naturales y ser preciso socialmente. Y yo fui cuando estaba preparando *Como todo el mundo*, un año antes, fui a Medellín, perseguí a Víctor Gaviria, cuatro días, él estaba en una entrega y después me dijo, venga acompáñame a comprar algo y nos fuimos en carro y estuvimos charlando y me dio muchas claves de qué hay que hacer para que la gente actúe. Él tiene una cosa que es muy bonita que es darle la palabra a la gente, escuchar a la gente, o sea no estar uno hablando todo el tiempo como ahora estoy, sino callarse, ¿qué pasa si uno se calla?» (Lolli, comunicación personal, 26 de octubre, 2016).



Fotograma de **El control** (Dothée, 2013). Archivo: Becma. 🌿

representaría puntualmente a una corriente o a un movimiento cinematográfico establecido ni buscaría denunciar la realidad, como en antaño lo hicieran el nuevo cine latinoamericano y los trabajos fílmicos del cine político marginal (León, 2013). Lo real ahora se movería al ritmo de la renovación del lenguaje, como lo dijera Italo Calvino para referirse a la vanguardia en las artes (Calvino, 2006, pp. 26-30), con el agregado de que, en este periplo, a los NNA se les reconocería como portadores de ideas y de procesos de vida suficientemente atractivos para una cinematografía convencida de que en la gente común, vilipendiada y a largo plazo oculta, estaban las historias necesarias o el realismo dignificante de la cotidianidad que merecía proyectarse en las pantallas grandes colombianas:

Lo que estamos viendo en términos históricos [es] un realismo que se viene desde antes, pero principalmente del neorealismo, las nuevas olas, y sobre todo el nuevo cine nuevo latinoamericano, el cine pues comprometido de los años sesentas, que es ese realismo que le interesa cuestionar y reflexionar las situaciones sociales, económicas y políticas de los países del tercer mundo, y en Colombia ha habido de eso, pero no con mucha

presencia. Lo que pasa es que ahora el mundo del cine, sobre todo el cine de autor y el cine de festivales, hay un montón de nombres, pero yo por ahora lo estoy llamando realismo cotidiano, hay una chilena que le dice realismo centrífugo, unos argentinos que le dicen realismo sinestésico, es ese realismo en el que personajes ordinarios, situaciones cotidianas, en los que hay un manejo del tiempo más distendido y entonces ves eso en los hermanos Dardenne, en *Boyhood*, en el nuevo cine argentino, y en muchas películas chilenas y uruguayas; en Colombia uno puede ver la *Sirga*, *Porfirio*, *el Vuelco del cangrejo*, *Gente de bien*, donde hay algo de ese realismo cotidiano (Osorio, comunicación personal, 13 de septiembre, 2016).

El rescate de lo cotidiano por la acción de este realismo, que sin alejarse de la política, pero sin obsesionarse con lo ideológico, tendría a los NNA como referentes y personajes capitales. Superando lo obvio, la presencia de los NNA se afirmaría haciéndole contra a los maniqueísmos y a las trampas adultocéntricas desbordadas. Los NNA protagonizarían con cierta plenitud películas divergentes como **Gente de Bien**, **Pequeñas voces** (Carrillo y Andrade, 2011), **Jardín de amapolas** (Melo, 2014), y **La eterna noche de las doce lunas** (Padilla, 2013). Cada una, con sus pros y contras, intentarían basarse en la mirada y algunas en la voz de los NNA y en sus historias resueltas y opuestas a las idealizaciones urbanas de las infancias. De hecho, en varias de ellas se pondría en discusión, paralelamente al relato o en su elaboración, un montón de categorías y de prácticas que tienen que ver con palabras bastante gruesas como la democracia, la ciudadanía y la participación. Desde luego, esta revolución ya la había emprendido Víctor Gaviria y sería él quien la llevara a un nivel inigualable en el cine colombiano, lo que no le resta mérito a consentir que, con esta nueva camada de cineastas, se lograría darle una continuidad a esos andares y se innovaría de paso en varios aspectos que harían reconsiderar desde lo cinematográfico la vieja idea de lo minoril que se les adjudica todavía hoy a los NNA. Evitando ambages, por el rechazo voluntario de los directores a los NNA robotizados y remedados, y a raíz de la rebeldía de los mismos en las escenas indicadas, lo democrático en el sentido de «un reconocimiento del otro» (Touraine, 2000, p.9), lo deliberativo y la confianza en sus capacidades (históricamente negadas por las corrientes del derecho y por otras de las ciencias sociales) (Cordero, 2015, pp.186-205), y el derrumbe de lo que en inglés se llama *tokenism* para referirse a la participación simbólica y sin efectos que se les presta a los NNA en el mundo social y político (Cussiánovich y Márquez, 2002, p.53), se consolidarían a tal grado en estas películas que resulta casi imposible obviarlas o por lo menos no precisar sus logros en el plano de la deconstrucción conceptual de la infancia.



Fotograma de **Jardín de amapolas** (Melo, 2014). En línea. 🌿

Normalmente, el cine, sin importar que hablase de los NNA o se dirigiera hacia ellos bajo la etiqueta de lo infantil, ha sido fabricado por los adultos. A los NNA se les ha excluido de contarse a sí mismos por el favorecimiento en los guiones de las infancias sublimadas o por la creencia de que estas son fácilmente legibles y sintetizables, echando pala en los recuerdos de los primeros años. De manera par, las disposiciones adultocéntricas que han depurado y controlado que los NNA se conviertan en creadores absolutos, como ocurrió en la literatura cuando de forma anticipada se les sentenciara como faltos de los requisitos de la poesía y del oficio (Montes, 2001, pp.78-83), aportarían a la mudez de sus opiniones y a la mínima consulta para confeccionar las narraciones que los inmiscuirían. De ahí que fuese tan relevante, con todas las críticas que le caben a esta obra de animación a abordarse en el siguiente capítulo, que en **Pequeñas voces** los NNA víctimas de los avatares de los grupos armados legales e ilegales testimoniaran los padecimientos y el cambio de vida abrupto que les produjo la violencia política o que hubiera sido sustancialmente desde sus voces que la película se filmara. Aunque en la postura de hablar con los NNA y de permitirles vuelos y cambios hasta en los parlamentos, **Gente de bien**, una obra sobre Eric, un niño popular de diez años tan auténtico y atrapado en un desarraigo filial que se rompe al final de la película, se destacaría por ser un filme dialogante con los NNA y entrado en razón de que para presentar una infancia medianamente verí-

dica y sintiente, ellos, con sus anécdotas y direcciones son vitales para abrirle paso a un personaje perdurable y creíble de la mano de su presencia histórica y de sus opiniones para construirlo:

Los niños tienen una influencia mucho más grande de la que parece darles la vida, porque en efecto las decisiones las toman los adultos, pero muchas veces también a partir de lo que los niños hacen. Por ejemplo, me parece interesante cuando todos los personajes son activos, es una cosa de guión, pero también es una cosa de dignidad, toda persona es activa y merece tomar sus propias decisiones [...] A mí en todo caso me dan ganas de darle poder a los NNA, sea cierto o no sea cierto, yo quiero que ese poder exista porque me parece una idea más bonita del mundo [...] Desde mi mirada pasaba por darles a ellos la palabra, por ejemplo, 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. Por ejemplo, la escena del baile, esa escena no existía en el guión, yo conocía a Bryan y a Bryan le encantaba el reguetón, y los vi a ellos, a Bryan y Carlos en ensayos, bailando reguetón y cantando, entonces metí eso, porque le di la voz al niño, a lo que quería hacer. No sé si lo logré todo el tiempo. Hay otra cosa fundamental y es que el niño escogió al papá, en el sentido de que a Bryan lo encontré un mes antes y fui el único con el que pude ensayar bastante, y ensayé bastante con él, 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. Yo le preguntaba siempre ¿cuál te parece mejor? Me decía: este no, 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; y sobre todo, ellos son los que van a estar ahí, juntos. Y yo dije, aquí hay algo más fuerte, más importante, algo más en juego [...] También hay otra cosa importante, en el guión 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. Si el niño hubiera llorado una vez antes en la película, la película se cae completamente. Porque lo que tocaba era que

el niño hubiera aguantado y después llorara. Esto viene de Bryan, Bryan aguantaba. 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. Esta situación no era para llorar, no para ese niño. Eso es clave (Lolli, comunicación personal, 26 de octubre, 2016).

Finalmente, los *NNA* cinematográficos del siglo *xxi*, reconocidos por su presencia realística, o sea, por ser actores no profesionales y por representar a infancias vivas y, en la medida de lo posible, sacudidas de arquetipos, le aportarían al espectador del cine colombiano un contacto con la niñez de otras latitudes y de escenarios distintos a Bogotá, en un periodo en el que la transición hacia la filmografía urbana y capitalina sería frecuente y casi dominante en la producción nacional (Osorio, 2010, p.4). Localizando las imágenes en las periferias, una película como *Jardín de amapolas* apostaría por descentralizar la mirada de los escenarios institucionales del poder, al situar sobre el mapa fílmico al departamento de Nariño y a Simón, un niño ipialeño de nueve años, que con su acento debutante en las salas de cine, lideraría el desarrollo de una narración marcada por el narcotráfico, el desplazamiento forzado y la violencia del

 Fotograma de *Gente de bien* (Lolli, 2014). Archivo: Evidencia Films.



conflicto armado en el suroccidente del país. En una perspectiva de otro corte, un documental antropológico de la talla de **La eterna noche de las doce lunas** (Padilla, 2013), a explorarse en el tercer apartado del libro, pondría en el radar a la niña Pili, una indígena wayúu que le cuenta y le permite a la cámara y a quien la ve experimentar de cerca su transformación cultural en adulta, mientras está a punto de vivir un rito de pasaje desencadenado por la llegada de su primera menarquia, y no por la edad o un trámite legal como sí ocurre en las certificaciones de la adultez de carácter occidental.

Estas dos cintas (a la par de todas las que se trabajaron a lo largo de este capítulo) delatan y se inscriben en un pugna a la que le falta mucho por desaparecer y que remite al choque entre las concepciones de los NNA como sujetos históricos y deliberantes o como individuos heterónomos y dominados por los deseos de los adultos. Cada NNA retratado, por una u otra corriente, respondería a un raudal de contextos y paradigmas sociales, a las expectativas de los públicos, a las tendencias cinéticas y a la forma de comprender a la infancia que tendrían los directores. Por ahora, la suma de todos estos factores le permitirían a la presencia impostada de los NNA llevar la delantera en la consumación de esta categoría. Lo que no significa de ninguna manera que el cine colombiano le haya cerrado sus puertas al encuentro realista con los NNA, a la investigación para filmarlos o a la plática generacional para entenderlos de a poco y llegar a decisiones consensuadas que terminarían siendo expuestas en las imágenes de varias cintas. **La vendedora de rosas** indudablemente lo demuestra, y el repertorio realista de la infancia que se ha emprendido en el siglo XXI, indica que se ha empezado a robustecer la idea de que en los NNA habitan grandes historias olvidadas y de que la renovación de una cinematografía, como lo dejan saber esos NNA inmortales de los grandes movimientos del cine, pasa obligadamente por su protagonismo y actoría social.

—¿No puedes entenderlo, tonto? La guerra no es para ti. ¿Entiendes?
—Pero prometiste no ordenar... A Lakhov y Moroz los mataron porque eran grandes.
Yo puedo llegar a cualquier parte. Además, estoy completamente solo. No me queda
nadie.

—Basta, Iván. Está decidido.

—¡Nada está decidido! ¿Acaso eres mi padre para decidir por mí?

—¡Cállate de una vez! Si no, te daré una paliza.

—De todas formas me escaparé si no me sueltas. Soy mi propio jefe.


La infancia de Iván- Andréi Tarkovski.





Capítulo 3

Las representaciones sociales de los NNA en el cine colombiano



LAS IMÁGENES CINEMATOGRÁFICAS QUE HABLAN de los NNA se basan en formas representacionales o en convenciones de vieja data que insinuarían, desde el universo de lo iconográfico, significados y parámetros para contemplarlos y definirlos. Sin embargo, detrás de estos arreglos, las representaciones sociales de la infancia aparecerían para orientar los contenidos, las percepciones o lo cualitativo a narrarse. A efecto de esto, el tercer capítulo se inclinará por ubicar los moldes clásicos de exposición de la infancia en el cine y las representaciones sociales imperantes que los conforman y que en el cinematografía colombiana han servido para que a los NNA se les promoció como peligrosos, inocentes o víctimas anodinas y sin agencia ante los adultos.

La idea de la representación social de la infancia en el cinematógrafo

Antes de empezar este punto, hay que tomar en consideración que el cine es una representación visual, que sujeta, repite, provoca y guarda representaciones sociales de diversos orígenes, situaciones y poblaciones, a saber: ideas, prácticas y valoraciones que una sociedad determinada establece en torno a algo o alguien para dominarlo, clasificarlo y comunicarlo¹. La pintura, la fotografía y el cine, como cualquier otra manifestación iconográfica, para desenvolverse, tuvo que recurrir a una hilera de símbolos, fórmulas y figuraciones aludidas a la realidad, que en un sentido estricto no terminarían siendo una captura de lo real y existente, pero sí un recodo para los imaginarios sociales de una época sobre cualquier fenómeno social, político y cultural. De este modo, las convenciones artísticas estarían siempre por delante de las representaciones sociales, o vendrían a contenerlas tras la consumación de una forma de narrar o de significar que se originaría al interior del dispositivo artístico. Por ejemplo, el retrato pictórico y fotográfico podría guardar una manera de concebir a los NNA, pero antes que eso, sería una representación «con arreglo a un sistema de convenciones» (Burke, 2005, p.30), muy tendiente a mostrar a la persona retratada de «una forma determinada, por lo general favorable»; como lo acredita la fotografía de trípode, que se fundaría en las indicaciones de los retratistas a la gente sobre cómo posar y donde colocarse, «con arreglo a las convenciones familiares de la pintura de género, especialmente la de los cuadros holandeses» (Burke, 2005, pp. 30,31,28).

Para el caso del cine y la infancia, las representaciones cinematográficas de los NNA le darían acogida a las representaciones sociales relacionadas con ellos. Lo habitual es que el cine los personalizara a través de cinco mecanismos: como un *medio* para leer la realidad con mayor libertad o para denunciar la opresión y la injusticia; como un *indicio* de una concepción del mundo; como una *conmemoración* para viajar al pasado y hacer tangible la nostalgia o el arrepentimiento por lo vivido; como metáfora de un sufrimiento y del renacimiento de una esperanza para el futuro; o como *unos ojos* frescos para poner al desnudo, desde una óptica generacional diversa, el mundo de los adultos (Cecconi, 2006, p.40). Inmediata-

1 Una representación social, como lo dice Moscovici, apunta a «sistemas de valores, ideas y prácticas que tienen una doble función; la primera consiste en establecer un orden para hacer los individuos capaces de orientarse en su propio mundo material y social y de dominarlo; la segunda, en comunicar a los miembros de una comunidad, dándoles un código para el intercambio social y un código para nombrar y clasificar sin ambigüedad los diferentes aspectos de su propio mundo, de la propia historia individual y de grupo» (Cecconi, 2006, p. 16).

mente consumados estos modelos, las representaciones sociales estrechas a las infancias se introducirían en la narración y en el curso del relato cinematográfico. Ahí sí, las ideas históricas sobre los NNA asomarían en todo su esplendor, resultarían rastreables, o como lo enseña Cecconi, le darían contenido a las posturas representativas del cine en concordancia a los NNA:

En el interior de estas formas representativas el niño puede ser descrito en diferentes maneras que llamaremos *figuras representativas*. El niño como portador del mal o, incluso poseído por el demonio, es un ejemplo de estas *figuras*. Por otro lado, también el *niño angelical*, portador de inocencia y de la salvación, protagonista de muchas películas hollywoodienses de los años 30, puede ser considerado una figura narrativa. La figura representativa es, en otras palabras, una manera para describir al niño (Cecconi, 2006, p.43).

Es pertinente comentar que las representaciones sociales acerca de los NNA en el cine nunca han sido autónomas ni de propiedad o inspiración exclusiva de un director, un guionista o un productor. Sinceramente, las ideas y las prácticas asociadas a los NNA en una película se alimentan de lo existente en el marco de las relaciones sociales y se inscriben en dos grandes fuentes a las que se puede remitir quien quiera entender el por qué de la aparición de los NNA en el celuloide y de las maneras tradicionales en las que son conceptualizados. Para empezar, la inocencia, la maldad y la incapacidad que tanto se les ha adjudicado, más que inventos fluidos del cinematógrafo, resultan provenir de las creencias que ciertos pensadores emblemáticos en sus épocas posicionaron en las bocas y en las interacciones de los adultos con los NNA. La escritura condenatoria de San Agustín en torno a ellos es una referencia que despunta en este sentido; con sus famosas sentencias: «nadie está limpio de pecado en vuestra presencia, aunque sea el infante recién nacido, que hace un solo día que vive sobre la tierra», y, «en la infancia la pequeñez y delicadeza de aquel cuerpecito no puede hacer daño; pero que el ánimo, aun en aquella edad, no es inocente» (San Agustín, 1983, p.32), desde el siglo I d.C. se avalaría una cruzada violenta para alivianar en los NNA el pecado original y la iniquidad natural que supuestamente los corroía². Quebrar la voluntad de los NNA para limitarles la autonomía y liberarles de su perversidad se tornaría en un hecho reiterado hasta que el

2 Aunque también es cierto, como lo recuerda Salinas, mediante una lectura platónica del diálogo Leyes, que la noción del NNA como un lobo o un salvaje ya existía en las siguientes palabras de Platón: «cuando retornen el día y el alba, los niños deben dirigirse a sus maestros, ya que ningún ganado menor ni ningún otro tipo de ganado debe vivir nunca sin pastor, ni, por cierto, los niños sin ciertos tutores ni los esclavos sin señores. El niño es la más difícil de manejar de todas las bestias. En efecto, en la medida en que todavía no tiene disciplinada la fuente de su raciocinio, se hace artero, violento y la más terrible de las bestias» (Platón, citado por Salinas, 2007, p. 127).

naturalismo de Rousseau apareció en el siglo XVIII, y el cuidado y el amor, sugerido por el pediatra Benjamín Spock emergió a mediados del siglo XX³.

Ante esto, el cine lo que haría sin más sería recoger y organizar en un relato los imaginarios sociales que se han ido construyendo a lo largo de la historia en correspondencia a los NNA. Cada película de la infancia pondría esto en juego. Por ejemplo, **La Cinta Blanca** (*Das weisse band*, Haneke, 2009) en el ámbito internacional retomaría la dureza en el trato y la intención de quebrar la voluntad de los NNA, que tanto el calvinismo, el evangelismo, el puritanismo, el catolicismo y el protestantismo (en su caso) implementaron con diversas medidas como: negar el alimento, avergonzar a los NNA, encerrarlos y azotarlos, para impedir que su pureza se aplacara o desapareciera (Pollock, 2004, pp.36-37). En Colombia, las representaciones sociales dominantes sobre los NNA en el cine concurrirían a todo dar en lo que Anne Higonnet ha llamado la representación romántica de la infancia⁴, a saber, en la noción de la inocencia, con niños blanquitos o no tan oscuros, simpáticos y tiernos, bien comportados y pronunciadores de un lenguaje pulcro y hasta ensoñador, como ocurre en tantas películas, entre las que se destacan **Los colores de la montaña**, **Cuando rompen las olas** (Gabrielli y Nieto, 2006) o **Pasos de héroe** (Rincón, 2016). Esta posición abocada por traducir que la infancia corresponde a lo idílico, como se ha planteado, está lejos de ser osmática y se funda en toda una retahíla antiquísima condensada en los postulados cristianos del NNA como bondad⁵, en la lógica

- 3 Spock publicó en 1946 *The pocket book of baby and child care* (El libro del sentido común del cuidado de bebés y niños), una especie de manual que de inmediato se tornaría en un best-seller, que influiría en las relaciones entre los adultos y los adultos en millones de hogares estadounidenses. En este texto es posible encontrar casi de todo: consejos y pautas para alimentar a los bebés, cómo vestirlos, cómo tratarlos, pero en particular, en sus páginas sobresale un llamado de atención a los padres para que se eduquen en esos roles y para que ejerzan una disciplina liberal o democrática con sus hijos.
- 4 A su juicio, este romanticismo en torno a la infancia se iniciaría visualmente con la pintura *The Age of Innocence* de Sir Joshua Reynolds de 1788, que luego entraría en crisis icónica con la aparición de la fotografía (Higonnet, 1998, p. 9). Aunque para el historiador mexicano Alberto Del Castillo Troncoso, lo que haría la fotografía sería enriquecer esa tradición plástica de la inocencia infantil que a su juicio fue promovida por artistas británicos como el mismo Reynolds, Lawrence, Gainsborough y Banks (Del Castillo Troncoso, 2006).
- 5 Por ejemplo en el cristianismo primitivo en los evangelios «la infancia era la edad pura de corazón, la más simple y la más necesitada de amor, y por lo tanto la más cercana al Padre, como lo recordaba el Sermón de la montaña [...] el Evangelio, además de declarar a todo ser humano, de cualquier edad, de cualquier condición, hijo del único Padre, igual delante de Él, había indicado una precisa y explícita valoración de la infancia. Basta pensar en aquel “dejad que los niños vengan a mí”, expresado por Cristo o el reclamo a hacerse puros y sencillos como los niños para poder ganar el Reino de los Cielos» (Trisciuzzi, 2007, p. 19). Igualmente, un teólogo fundacional de la iglesia católica como Clemente de Alejandría señalaría que los NNA tendrían sobre sí, una ambivalencia entre la malicia y la inocencia; de esta última los cristianos deberían imitar según él: «su delicadeza, sencillez de espíritu e inocencia que los asemejarían a corderos que se dejan

roussoniana de que se nace bueno, y en lo que los historiadores bautizaron como el sentimiento por la infancia que produjeron los moralistas y las órdenes religiosas a mediados del siglo XVIII en la Europa occidental, recomendándole a los padres de las burguesías emergentes que había que cuidar a los hijos, resguardarlos del peligro y protegerlos de un cambio en su naturaleza infantil, etc. (Ariès, 2011).

De otra parte, las representaciones sociales direccionadas a la infancia en el cine encuentran un soporte y un origen en las recreaciones que la pintura y la literatura hicieron de los NNA mucho antes de la invención del cinematógrafo. Philippe Ariès ha demostrado de sobra que en el arte pictórico previo al Antiguo Régimen a los NNA se les pintaba como adultos en miniatura, es decir, sin una diferenciación notable con los mayores en la sociedad, que era la forma en la que se les veía en ese momento (Ariès, 2011). Progresivamente esto cambiaría con el develamiento del concepto de *niñez*; devenir que de los siglos XII al XVIII promovería una serie de representaciones de los NNA en la iconografía europea como ángeles, cupidos y seres alados muy pequeños, hasta llegar a darse la aparición de un NNA real, resultado, de una sensibilidad que lo empezaría a reconocer como un objeto de recordación en las familias. La literatura, sin una trayectoria tan larga, desde el siglo XIX comenzaría a interesarse en los NNA, al brindarles protagonismos en novelas o al convertirse la infancia en un ítem periódico en los textos autobiográficos⁶. Según Gabriela Mistral, esta conexión se sustentaría en el refugio y en el placer que las historias de los NNA les brindaban a los escritores y a quienes las leían⁷. Pero lo cierto es que una vez más a Rousseau le cabría una

guiar por el buen pastor. En segundo lugar, su falta de malicia y resentimiento, y su timidez — que simbolizaría el temor al pecado— que los asemeja a las criaturas tiernas como las palomas» (Sáenz Obregón, 2009, p. 98).

- 6 Prueba de esto son varias novelas como *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Grandes esperanzas*, *El club de Picwick*, de Charles Dickens. Las aventuras de Tom Sawyer y Huckleberry Finn de Mark Twain. Otras obras con un enfoque autobiográfico fueron *El libro de mi amigo* (1885), *Pierre Nozière* (1899), *El pequeño Pierre* (1918) y *La vida en flor* (1922) de Anatole France; *El alba* (1904) de Romain Rolland; *Novela de un niño* (1890) de Pierre Loti; *María Clara* (1910) Marguerite Audoux; *Retrato de un artista adolescente* (James Joyce (1916); *La madre y el niño* (1900) de Charles Louis Philippe; *La infancia* (1913-1914) de Máximo Gorki; *Si la semilla no muere* (1926) de André Gide, etc. Cabe decir, que en el marco de la poesía del siglo XIX, el imaginario romántico del NNA, como frágil e inocente, también se forjó en la obra de William Blake (*Songs of Innocence*), y en la de William Wordsworth (*Lucy Poems* y *Ode: Intimations of Immortality*) desde donde pudo ampliarse esa metáfora del NNA idealizado hacia otras manifestaciones literarias (Steel, 2012, p. 19).
- 7 En sus palabras: «el género se enriquece por año; parece que el asco de las juventudes feas y las madureces peores que vivimos, nos hiciera remontar los años a zancadas ansiosas, hasta caer en el cuadro jugoso de la infancia, donde se revuelca el pensamiento en cosa pura [...] naturalmente, el género no está exento de podredura; los Gide y los sobrinos literarios del señor Freud han llevado a la biografía novelesca del niño su aliento sucio capaz de emporcar el aire del desierto» (Rojas Flores, 2010, p. 287).

influencia, puesto que al plantear que los *NNA* nacían impolutos e indefensos ante la ruindad de la sociedad, le daría pie al «romanticismo, que llevará a los escritores a enternecerse ante su propia infancia primero y ante la de los demás después. Se pasa de un extremo al otro: el niño, que no era nada, se convierte en el todo» (Vandromme, 1960, p.19).

El cine por su intrínseca novedad y juventud, en el trance de dejar de ser únicamente un adelanto tecnológico y al apostar por convertirse en un lenguaje, retomaría de la pintura su viejo calibre narrativo y de la literatura extraería la mayoría de sus historias⁸, como de manera automática, las representaciones sociales que tenía en su haber. Las de la infancia, por Dickens, Twain y demás sucesores, serían abundantes, y dado que el público se había acostumbrado a ellas, las películas se ocuparon de reproducirlas y de no desperdiciar esa sensiblería ya creada que en todo el siglo *xx* se seguiría usufructuando, con un amplio abanico de películas asentadas en la ruptura o en el exaltamiento de la inocencia como: **David Copperfield** (Cukor, 1935), **Oliver Twist** (Lloyd, 1922), **Grandes esperanzas** (*Great Expectations*, Walker, 1934), **El señor de las moscas** (*Lord of the flies*, Brook, 1963), **El tambor de hojalata** (*Die Blechtrommel*, Schlöndorff, 1979), **Pinocho** (*Disney's Pinocchio*, Sharpsteen y Hamilton Luske, 1940), entre muchas otras recientes, como **Expiación, deseo y pecado** (*Atonement*, Wright, 2007) o **Tenemos que hablar que Kevin** (*We need to talk about Kevin*, Ramsay, 2011):

Precisamente, en este momento en que la literatura persigue un filón hasta entonces desconocido, aparece el cine y explota esta mina profundizándola para extraer del fondo de sus tinieblas los objetos más rutilantes. El cine se esmera en este trabajo, porque el público se ha habituado ya a contemplar la exploración de sus escritores en las diversas regiones de la infancia; porque ha sido creada una nueva sensibilidad [...] A todo esto debemos añadir: Primero, que el arte de las imágenes animadas no sería gran cosa si no contara con los rostros, y no hay nada tan enternecedor, de tan hechicera belleza como el rostro de un niño. Segundo, que el cine, por los trucos que inventa, por la ilusión que siembre, es una mentira permanente. De ahí que el cine ha hallado uno de los motores del alma infantil (Vandromme, 1960, pp.19, 20).

8 Téngase en cuenta que «curiosamente, cuando el cine aparece, la pintura había dejado prácticamente abandonado los argumentos y las historias, al menos en Occidente. Ya se sabe que en China, por ejemplo, no sólo se narra en la pintura y el dibujo, sino que incluso la escultura era y es un recurso narrativo desde tiempo milenarios». En lo relacionado con la literatura, solo para tener una referencia de su impacto en el cine, de las películas que han ganado el Oscar desde el surgimiento de este premio, más de un 63 % están basadas en novelas, cuentos o textos dramáticos (Cadavid Marulanda, 2006, pp. 20, 34).



💎 Fotograma de **El tambor de hojalata** (Schöndorff, 1979). En línea.

Fotograma de **El señor de las moscas** (Brook, 1963). En línea. 💎



En cuanto a la forma concreta de las representaciones sociales de la infancia en el cine, lo que deja la observación de ellas es que a menudo se dividen binariamente o que se vieron empapadas por el auge y las disputas de los discursos y movimientos sociales proteccionistas de los NNA y de los que abocaron por su liberación en lo corrido del siglo xx y del xxi⁹. Como lo ha sistematizado con atino Liebel, la historia de los derechos de los NNA se resume en el choque de dos corrientes: «por un lado, la que pone énfasis en la protección [...] y, por otro, la que apunta a la igualdad de derechos y a una participación activa de los niños en la sociedad» (Liebel, 2006a, p.11). Las dos, en el cine, como en todos los aspectos de la niñez vivirían su propia batalla. Un número importante de películas con NNA, al aparentar interesarse por sus vidas, por ejemplo, le darían rienda suelta al tutelarismo, a saber, a la primacía de un adulto dedicado a vigilar, guiar, aconsejar y quitarle cupo a los NNA en la pantalla cinematográfica. Muchos filmes famosos y premiados ilustran este paradigma a la perfección. **El chico** (*The Kid*, Chaplin, 1921), **Capitanes intrépidos** (*Captains Courageous*, Fleming, 1937), **Mary Poppins** (Stevenson, 1964) **Kramer vs. Kramer** (Benton, 1979), **Un mundo perfecto** (*A perfect world*, Eastwood, 1993), **La vida de Kikujiro** (*Kikujiro no natsu*, Kitano, 1999) y **La vida es bella** (*La vita è bella*, Benigni, 1997) tienen en común esa relación protectora trazada con los NNA y en la que los adultos se convierten en las voces autorizadas y permisivas para el desenvolvimiento de los objetos de su amparo. Esta comprensión, a diferencia de otras, en el séptimo arte adquiriría muchas expresiones y una fuerza narrativa más demandada que cualquiera en la que los NNA sostuvieran a solas una narración cinética:

Un aspecto inseparable de la representación de los niños en el cine es la relación que éstos entablan con los mayores que los rodean. Gran cantidad de películas provenientes de fechas y latitudes disímiles han apoyado sus tramas en la relación establecida por un niño y un adulto, basándose en

- 9 La doctrina de la protección de los NNA tiene raíces muy viejas. Desde el siglo xvii, John Locke brilló por ser uno de sus ideólogos durante la era del absolutismo realista, al promulgar en su obra *Pensamientos*: «Todo el que tenga niños a su cargo debe estudiar con cuidado su naturaleza y sus aptitudes; reconocer por frecuentes experiencias el giro natural de su espíritu; observar, en fin, su fondo natural: cómo puede desenvolverse y qué son capaces de hacer» (Morente Mejías, 2012, p. 243). En el caso del liberacionismo, este tendría en el siglo xx casi que su matriz de constitución, con la reivindicación que hiciera de los derechos de los NNA el pedagogo polaco Janus Korzác en las décadas de los 10 y 20, y los estadounidenses Richard Farson y John Holt en los 70, mediante el Movimiento por la Liberación de los Niños (Children's Liberations Movement), en el que se promovería, en un contexto de lucha por los derechos civiles, que los NNA representaban la última minoría cuya emancipación estaba pendiente, que se les debía reconocer los mismos derechos de los adultos, como también desechar el paternalismo de las relaciones con ellos. (Liebel, 2006a, pp.16-20).

una serie de elementos narrativos recurrentes: (1) Un adulto hostil al lado de un niño en situación de indefensión o necesidad económica, social o emocional; (2) una situación atípica que los pone en interacción; (3) la contraposición de la mirada inocente del mundo que tiene el niño, frente a una viciada del adulto. Relación entre un adulto amargado y severo y un niño asustado pero idealista; (4) un movimiento progresivo de la trama que va desde una oposición entre el niño y el adulto hasta una paulatina compenetración (López, 2005, p.44).

📷 Fotograma de **El chico** (Chaplin, 1921). En línea.



De manera inversa, el cinematógrafo como el producto histórico que es, le dio a su vez cabida a la contraparte de ese episteme. El cine concentrado en la emancipación de los NNA, les permitiría una administración del relato y un divorcio de los adultos empeñados en corralizarlos o en enseñarles lo correcto e incorrecto. Llenos de carácter y de autonomía, los NNA de *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, Tarkovsky, 1962), *Kes* (Loach, 1969), *La piel dura* (*L'argent de poche*, Truffaut, 1976), *Pelle el conquistador* (*Pelle erobreren*, August, 1987), *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Jâne-ye dust koyâst?*, Kiarostami, 1987), *Paisaje en la niebla* (*Topio stin omichli*, Angelopoulos, 1988), *La manzana* (*Sib*, Makhmalbaf, 1998), *Whale Rider* (Caro, 2002), *Secretos del corazón* y *Nadie sabe* (*Dare mo shiranai*, Koreeda, 2004), enfrentarían la diplomacia, el estoicismo y la moral adulta, asumiendo los costos de su soledad, y prefiriendo la rebeldía a la sumisión o a la oferta de un bienestar enteramente jerarquizado. En Colombia la penetración de estas posturas, como queda de constancia en el capítulo de la presencia de los NNA en el cine nacional, no fue para nada tímida ni menor. La gran diferencia frente al contexto foráneo, es que solamente de los ochenta en adelante, el NNA como personaje liberado, así fuese a su despropósito y desventura, aparecería y se tornaría protagónico en parangón al NNA tutelado y medio anodino que sigue presidiendo los proyectos cinéticos colombianos.

🌿 Fotograma de *La infancia de Iván* (Tarkovsky, 1962). En línea.





🌿 Fotograma de **La piel dura** (Truffaut, 1976). En línea.

Fotograma de **Kes** (Loach, 1969). En línea. 🌿





Fotograma de **¿Dónde está la casa de mi amigo?** (Kiarostami, 1987). En línea. 

Ahora bien, todo lo expuesto anteriormente no implica que cada cinematografía en el mundo se hubiese concentrado o limitado a recoger las representaciones sociales sobre los NNA de otras plataformas artísticas. A su modo el cine, siendo consciente de su acumulación de imágenes y de simbologías de larga trayectoria sobre las infancias, en su quehacer e historicidad, se inclinaría por generar una reinterpretación de las mismas, agrupándolas en líneas temáticas para nada azarosas¹⁰, en las que se seguiría presentando la lucha entre un NNA más onírico, como el propuesto por el cine estadounidense, y otro más real, como el aparecido en el cine italiano y francés, que mostraría la cotidianidad, la introspección de la edad y la crisis humanitaria que dejó la segunda guerra mundial:

10 No hay que perder de vista que una representación social es a fin de cuentas un concepto y que, sin importar su talante audiovisual, esta es pensada y carga una intencionalidad. Como lo expone Julio Cabrera: «lo que sucede en la realidad es contingente, pero no su imagen cinematográfica. La imagen es tan tendenciosa como la idea, como cualquier otra presentación de conceptos» (García García, 2000, p.12).

El niño del cine francés e italiano está muy lejos, por experiencias y necesidades, de la aplaudida figura infantil del cine americano. Entre 1925 y 1945, Hollywood logró crear un star-system a la medida de niño, con jóvenes talentos como Shirley Temple, Mickey Rooney y Judy Garland. Desde la segunda posguerra en adelante, [Hollywood] sustituyó al star-system por un retrato fantástico de la infancia (*Marry Pottins*, 1964; *Sound of Music*, E.T. 1974), o de «super kids», que gracias a sus tempranas dotes intelectuales, sociales o mágicas conquistaron el interés del público americano, el cual veía la infancia como evasión, más que como estado social (*Paper Moon* 1974; *Home Alone* 1990). En contraposición con el cinema infantil europeo, los jóvenes personajes americanos de la pantalla grande le dieron vida a una realidad endulzada y fantástica que seduce al espectador a evadir, más que a sumergirse en la cotidianidad. Así, mientras que en Estados Unidos en los años 30 Shirley Temple era aclamada por sus dotes, Dorothy-Garland en *The Wizard of Oz* en los años 40 se confirmaba como un mítico ícono infantil americano, y Tatum O'Neal y Macaulay Culkin en los años 70 y 90, respectivamente en *Paper Moon* y en *Home Alone*, se distinguirían por su temprana astucia y virtudes intelectuales, el cinema europeo prefería mostrar el aspecto histórico-social de la infancia más que el maravilloso y atemporal de los «estudios» hollywoodienses.

En Italia y en Francia la tendencia hacia un cinema infantil «realista» se agudizó en particular en la segunda posguerra, tanto porque el viejo continente había caído en una realidad histórico-cultural alterada por el enorme poder destructivo de la guerra, como porque la falta de medios de producción había obligado a los trabajadores del cine a una «económica» grabación directa de la realidad. Como al cinema hollywoodiense, también al europeo no le faltó la instrumentalización de la imagen infantil con fines lucrativos, si se considera en tal sentido la deliberada utilización de la infancia para retribuirles menos a los actores y para obtener un mayor impacto emocional sobre las masas, impulsándolas a ir a cine. No obstante, dejándole pasar esto al cine europeo, hay que considerar cómo esta práctica benefició a directores y productores, los cuales durante un desastre económico de dimensiones históricas lograron, gracias al económico empleo de niños y a la práctica de grabaciones exteriores, reanudar una importante categoría cultural, la cinematográfica, dejada en rodillas por la guerra (De Luca, 2009, p. 36-37, traducción propia).

Comúnmente, las representaciones sociales de la niñez en los primeros años del cine se agruparían, más o menos, en imágenes donde a los NNA se les trazaría como depositarios de lo lúdico y lo mágico, como seres débiles necesitados de la ayuda de justicieros encasillados en el género del *western*, como seres bondadosos y generosos, y, mucho menos, como víctimas de la disciplinización escolar, de la primera gran guerra y de las tensiones surgidas en la confrontación con los adultos en las familias y en otros espacios comunes como la calle (Zapata, 1998, pp.53-57). Tras la victoria de los aliados, el derrumbe del Tercer Reich y el principio de la Guerra Fría, en el viejo continente (como ya se ha dicho) el neorrealismo introduciría al NNA concreto y concatenado al trabajo, a la supervivencia, a la resistencia y a la reconstrucción (como a la caída) anímica y económica de cara al posconflicto. La autobiografía y la crítica a los adultos desde la vivencia personal aparecería más tarde en películas argumentales como **Los cuatrocientos golpes** y **Adiós muchachos**; la muerte y la introspección infantil derivada de ella, y tan prohibida por la burbuja de la protección, se formularía en **Ponette** (Doillon, 1996); y la exposición de las mentiras de los mayores y el repudio sentido por los NNA hacia sus expresiones, en unas obras bien alegóricas, tendrían su espacio en **El espíritu de la colmena** (Erice, 1973), en **Cría cuervos** y en **Fanny y Alexander** (*Fanny och Alexander*, Bergman, 1982). En resumidas cuentas, el cine de la posguerra lanzaría al ruedo una propuesta, que con sus particularidades nacionales se decidiría por aceptar que el gran deber heredado de las confrontaciones residía en no mentirle más a la sociedad ni en falsearle las historias a los NNA o en endulzarlas para que los espectadores adultos se sintieran tranquilos y conformes con sus actuaciones políticas y belicistas. Incluso, el genocidio, las bombas atómicas y los campos de exterminio posibilitaron que la infancia angelical disminuyera en los trabajos de los cineastas de Hollywood en los diez años que le siguieron a la derrota nazi¹¹. Así, la imponente de lo tanático y la masificación de tantas vidas desperdiciadas por las directrices guerreristas impulsaron, en la mayoría de las artes, la idea

11 «Es suficiente mirar la producción cinematográfica americana de estos años para darse cuenta. En 1946 Clarence Brown en *The Yearling* lleva a la pantalla un niño que sufre por la imposibilidad de tener consigo mismo un venado que al final es abolido. En 1948, Fred Zinnemann, en *Search* muestra el terror de los niños en los campos de concentración. En el 1949, Ted Tetzlaff realiza una película noir, *The Window*, de la cual es protagonista un niño que tiene que defenderse solo de dos asesinos que lo quieren matar. En 1950 la pequeña Natalie Wood se prepara a volverse huérfana en *No Sad Songs for Me* (Rudolph Maté). En 1952 George Cukor, en *The Marrying Kind*, dirige el objetivo hacia un niño que se ahoga mientras la madre, inconsciente, toca el okulele. En 1953 Ray Ashley, Morris Engel y Ruth Orkin, en una obra colectiva y experimental (*The Little Fugitive*), describen la angustia de un niño de siete años que vaga en la playa de Coney Island seguro de haber matado a su hermano mayor» (Cecconi, 2006, p. 45, traducción propia).

del compromiso con la verdad o de la fidelidad con la realidad, que la italiana Natalia Ginzburg (1966), hablando de la literatura y del ensayo, sintetizaría en las siguientes palabras:

No podemos mentir en los libros ni en ninguna de las cosas que hacemos. Y acaso sea éste el único bien que nos ha traído la guerra. No mentir y no tolerar que nos mientan los demás. Así somos hoy los jóvenes, así es nuestra generación. Los que son mayores que nosotros están todavía muy enamorados de la mentira, de los velos y máscaras con que se cubre la realidad. Nuestro lenguaje les entristece y les ofende. Nosotros estamos cercanos a las cosas en su sustancia. Es el único bien que nos ha dado la guerra, pero sólo nos lo ha dado a los jóvenes. A los que son mayores les ha dado sólo inseguridad y miedo. Y también nosotros, los jóvenes, tenemos miedo, también nosotros nos sentimos inseguros en nuestras casas, pero no estamos inermes frente a este miedo. Tenemos una dureza y una fuerza que los que nos han precedido no conocieron jamás [...] Y somos gente ya sin lágrimas. Lo que conmovía a nuestros padres ya no nos conmueve. Nuestros padres y la gente mayor que a nosotros nos reprocha el modo que tenemos de educar a los niños. Querrían que mintiésemos a nuestros hijos como ellos nos mentían a nosotros. Querrían que nuestros hijos jugaran con muñecos

📷 Fotograma de **Los cuatrocientos golpes** (Truffaut, 1959). En línea.



de felpa en graciosos cuartos pintados de rosa, con arbolitos y conejos pintados en las paredes. Querrían que envolviésemos con velos y mentiras su infancia, que mantuviésemos para ellos cuidadosamente oculta la realidad en su verdadera sustancia. Pero nosotros no lo podemos hacer. No podemos hacerlo con los niños a los que hemos despertado de noche y vestido nerviosamente a oscuras para huir o para escondernos, o porque la sirena de alarma desgarraba el aire. No lo podemos hacer con niños que han visto el espanto y el horror en nuestra cara. A estos niños no nos podemos poner a contarles que les hemos encontrado en coles o a decirles de un muerto que se ha marchado para un largo viaje (pp.91-94).

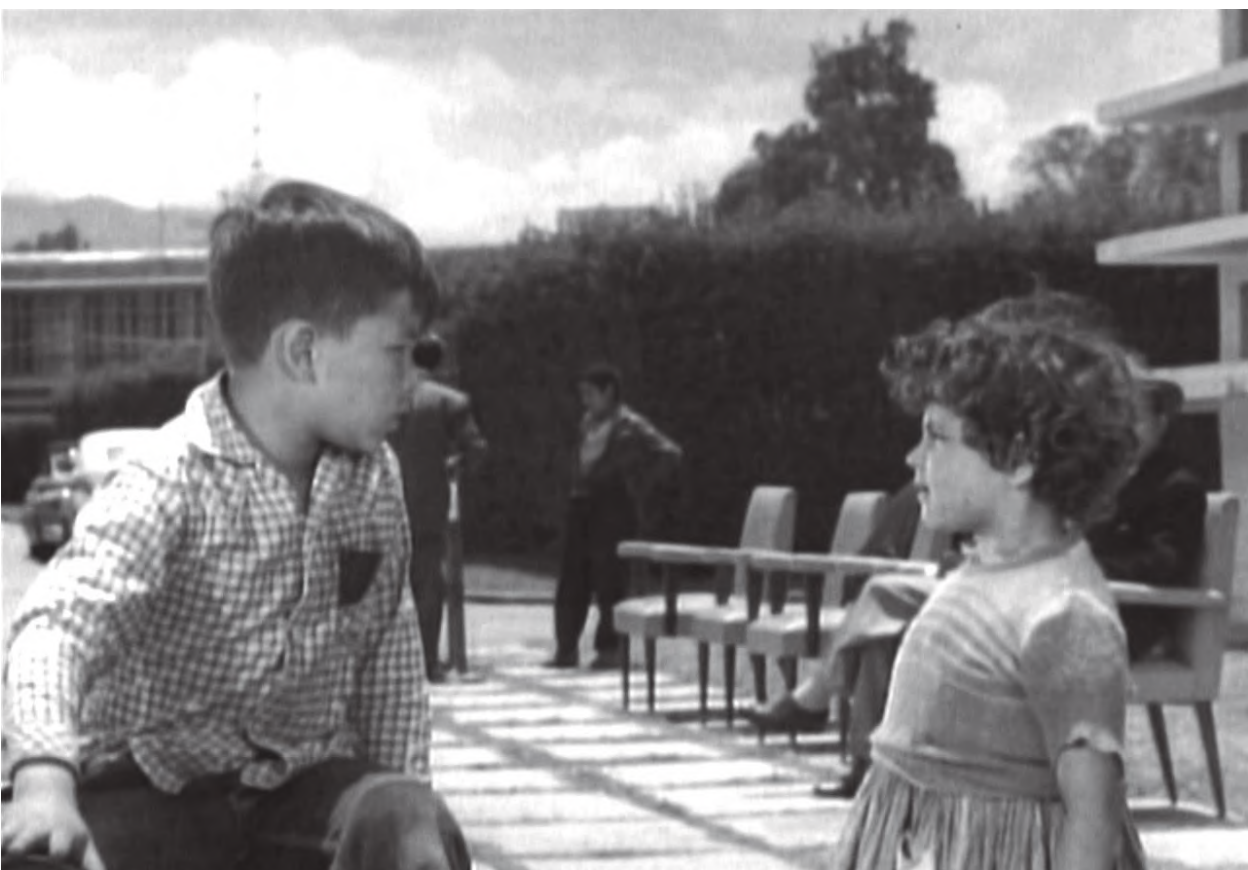
Naturalmente, por la existencia y la hondura de los géneros en los gustos de los consumidores cinematográficos, la miscelánea de comprensiones y de utilidades que de los NNA hiciera el cine comercial —ajeno a la «forma artística de la verdad», sentencia de Roberto Rosellini con la que define al realismo en el cine (Larrosa, 2014, p. 126)— no desaparecería. **El Mago de Oz** (*The Wizard of Oz*, Fleming, 1939), una película exponente del género fantástico, lo expresa muy bien; en ella hasta la personificación de la niña de diez años es falsa, pues Judy Garland, al momento de interpretarla rondaba por los diecisiete años de edad (Cecconi, 2006, p.33). Lo común en este tipo de cine abocado al mercado ha sido posicionar a los NNA como figuras fácilmente identificables con un bando o una posición. En las comedias familiares estadounidenses, para precisar lo expuesto, los NNA viven atrapados en representaciones que les permiten ser personajes secundarios, precipitados (sin llegar a ser criminales) o inútiles, objetos de risas. Igual pasa en el cine de terror hollywoodense que los incorporó en los setenta, o en el japonés de los noventa, para imponerles una disyuntiva narrativa que les condujo a personificar a víctimas inermes o a demonios y seres fantasmagóricos que atormentan y asesinan a los adultos.

Las representaciones sociales de la infancia en el cine latinoamericano tomarían mucho de las ya enumeradas y casi que acatarían al pie de la letra las temporalidades y los cambios en la caracterización de la niñez en las tradiciones cinematográficas de los países del norte. Primordialmente, los NNA hallarían la oportunidad de ser visibles en el género melodramático (que siguen respirando aún) bajo los signos de la inocencia, la bondad, el atrevimiento y la impertinencia, en unas historias diseñadas para exaltar y divinizar a la figura materna —«remitiéndose al principio religioso de la Virgen y el Niño Dios»— o en las que los NNA «son las víctimas de los conflictos que sus padres no saben solucionar» (Tuñón, 2007, p.653, 654), o huérfanos y desamparados que por arte de magia terminaban arreglando y brindándole luz a las vidas de los adultos, prontamente, superaban las lágrimas, los sufrimientos y una sucesión de sacrificios que arrastraban. México, durante su era de esplendor cinematográfica,

implementaría a cabalidad este formato, reproduciendo con un estilo propio la figura del *child star* gringa, al lanzar al estrellato a Ismael Pérez (Poncianito), Evita Muñoz (Chachita), Freddy Fernández (El pichi), y Pepe Romay (Pepito), quienes conocieron la fama y la regularidad en las salas cinematográficas desde muy tempranas edades, algunos con contratos de exclusividad, en los filmes **Dos diablillos en apuros** (Rodríguez, 1955), **Pepito as del volante** (Rodríguez, 1957), **Pepito y el monstruo** (Rodríguez, 1957), **Los pobres van al cielo** (Salvador, 1951), **Angelitos negros** (Rodríguez, 1948), **La pequeña madrecita** (Rodríguez, 1944), **La hija del payaso** (Rodríguez, 1946), **Las dos huerfanitas** (Rodríguez, 1950), **Amor de la calle** (Cortázar, 1950), etc.


En oposición a la infancia desvalida y victimizada de los melodramas, en América Latina, lo que se impondría en los sesenta y los setenta sería una representación fundada en la marginalidad (Vargas Maldonado, 2008, pp.33-97), esto es, en las personas infanto-adolescentes «que estaban al margen de la riqueza que “el sistema” prometía a todos» (Spotorno, 2001, p.40). Los NNA suburbanos y descartados de las ventajas de la industrialización y de la dificultosa aparición de los derechos sociales en los crecimientos desbordados de las ciudades en el siglo xx se volverían visitantes asiduos y titulares de este tipo de películas por razones asentadas en denunciar, por medio de la imagen, la falsedad del discurso

📷 Fotograma de **Pepito, as del volante** (Rodríguez, 1957). En línea.

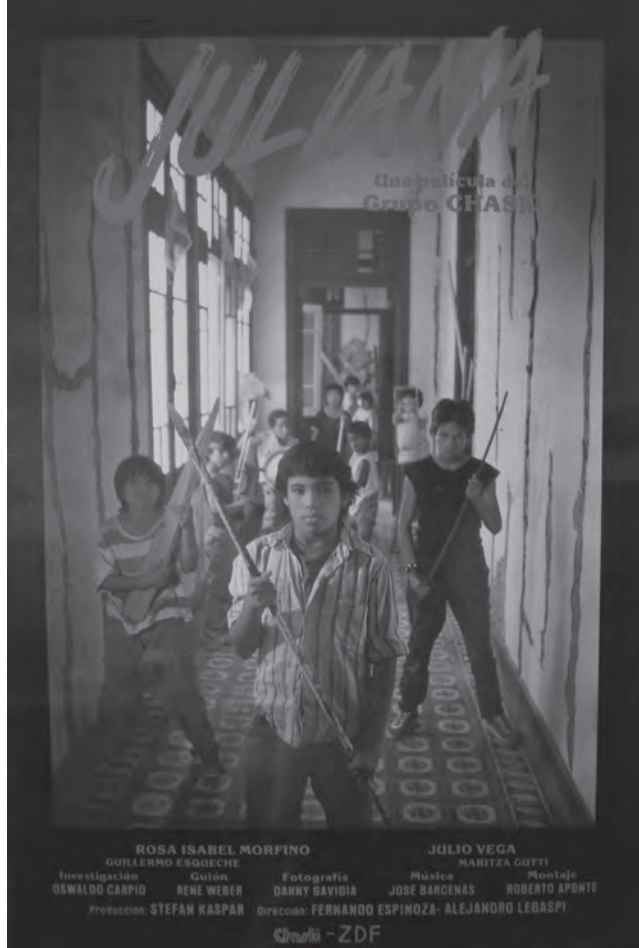


desarrollista, que de dientes para afuera aparecía como incluyente y prometedor, pero que en la práctica no tenía problemas en tolerar (y en favorecer) la existencia de unas infancias construidas por la desintegración socioeconómica y la perduración de un sistema político y jurídico que permitía la criminalización de los NNA populares y con limitaciones materiales (Bácares, 2012, pp.77-87). En **Los olvidados**, **Pixote**, **La vendedora de rosas**, **Gregorio**, **Juliana**, **Las tumbas** (Torre, 1991) y **Caídos del cielo** (Lombardi, 1990), entre muchos más filmes, la representación social de los NNA se distanciaba de la discrecionalidad absoluta de los directores y guionistas, de las suposiciones de que un NNA era así o así, o de una simplista utilización de sus rostros desconsolados para conmovir a las audiencias y exaltar la pureza de los NNA (Tuñón, 2007, p.660). La investigación de meses, la utilización de actores naturales y la consideración de sus voces se tornarían en las reglas transversales de un cine que con el tiempo desaparecería de las carteleras y de los festivales, sin que las infancias captadas y los nodos de



Fotograma de **Gregorio** 
(Grupo Chaski, 1984).
En línea.


 Fotograma
 de **Juliana**
 (Grupo Chaski, 1988).
 En línea.



su auspicio hubiesen tenido la misma suerte o un destino de superación al imponerse la justicia y la igualdad social¹².

Con la caída de las dictaduras militares que asolaron a los países latinoamericanos y la apertura hacia la memoria histórica que dieron las ciencias sociales y algunos procesos políticos consumados en comisiones de la verdad, el cine puso sus ojos en el binomio guerra e infancia. El reclutamiento forzado y la representación social de una niñez victimizada ganarían vuelo en **Paloma de papel** (Aguilar, 2003) y en **Voces inocentes** (Mandoki, 2004); la transición violenta hacia al pinochetismo, vista por un niño burgués, aparecería en **Machuca** (Wood, 2004), y la atención a la desaparición forzada de los NNA ganaría cada vez más un espacio en la literatura y en la producción cinematográfica, en parti-

¹² A pesar de los avances logrados en materia de mortalidad infantil por enfermedades prevenibles e inanición, en América Latina y el Caribe todavía en el 2015, 200 000 menores de cinco años murieron por falta de atención de estas necesidades o, en otras palabras, por abulia política (Unicef, 2016a, p.109).

cular en la de tinte argentino; primero, como un mero tópico que exploró más a los adultos apropiadores que a los NNA secuestrados, como ocurrió en **La historia oficial** (Puenzo, 1985), para pasar luego a desarrollarse, en el siglo XXI, un trastocamiento sociológico y político en el acercamiento y en la reflexión que de este crimen de lesa humanidad se hiciera desde lo audiovisual y textual. Los vástagos sobrevivientes del terrorismo de Estado, militantes de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e hijas por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), escribirían y filmarían novelas y películas para interrogarse sobre el papel que tuvieron en los años de la militancia revolucionaria de sus padres y en el apogeo de la dictadura. En varias de esas obras, la mirada infantil coparía el relato y lo central serían los NNA para «recuperar una historia despedazada por el horror y construir una “memoria crítica”», desalojada de heroísmos y abierta a mostrar la complejidad de ese pasado, «sin abandonar por ello, la denuncia de los crímenes cometidos por la dictadura militar» (Peller, 2014, p.3). Las novelas *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, *¿Quién te crees que sos?* de Ángela Urondo y *Pequeños combatientes* de Raquel Robles combinarían la autobiografía con la ficción para impulsar esta empresa, como también la aupó la película **Infancia Clandestina** (Ávila, 2012), una cinta expositora de la intimidad de un niño que tiene que seguir los designios de su familia, conformada por una pareja montonera y su hermanito, que tras vivir en el exilio, deciden sumarse a la campaña de contraofensiva que esta guerrilla planeó en 1979 para golpear al régimen de Videla, con los resultados catastróficos de perderlos, a raíz de la guerra sucia ejercida por el poder castrense.

🌿 Fotograma de **Infancia Clandestina** (Ávila, 2012). En línea.





📷 Fotograma de **Machuca** (Wood, 2004). En línea.

Por último, las representaciones sociales sobre la infancia en el cine colombiano corresponderían, en número y tipología, a las que la producción nacional alcanzó a integrar o tomar de la inmensidad de las imágenes mentales acerca de los NNA que circulan en la sociedad. Para esto, la crisis y lo inmediato de la situación de vida de los NNA en el contexto local, y las formas regionales y mundiales de filmarlos, resultarían preponderantes, pues pareciera que indicaron el camino y ayudaron a que se ordenaran alrededor de tres grandes rubros: el de la marginalidad, el de la guerra y el de la inocencia (Romero Bonilla, 2014). Como al NNA de calle y al trabajador ya se les abordó de sobra en el segundo capítulo dedicado a la noción de la presencia, en las páginas por venir se estudiarán las otras dos grandes maneras representativas con las que se les ha pensado y definido en las imágenes cinematográficas colombianas y, en un aditamento, se trabajará la representación social de la niñez cruzada por el género en la filmografía nacional.

La inocencia y la inutilidad de la infancia en el cine colombiano

La reducción de la infancia a la inocencia y su traslación, bajo este código, al reino de las películas carga una intención velada o se aleja de un hecho aligerado de premeditaciones y de propósitos ocultos. Su aparición les impuso a los NNA límites y tabúes: el sexo, la violencia, la política, el trabajo, o cualquier actividad que se entendiera en una división generacional, como de pertenencia de los adultos, les implicaría sanciones, reproches, malas calificaciones y censuras. Quizás por esto, amparados en la catarata de noticias que amenazan a esta configuración, varios teóricos estadounidenses cayeron en la paranoia de alarmar sobre «la desaparición, la erosión, la eliminación de la infancia», o del fenómeno «del niño apresurado», que consistirían en el supuesto fin de esta visión immaculada de los NNA, por un conjunto de factores sociales como el divorcio, los medios de comunicación, el trabajo femenino fuera del hogar, las responsabilidades y trabajos que realizan los NNA, y, así parezca un mal chiste, debido al hecho de que «los padres expresan sus emociones delante de los niños» (Pernil, 2013, p.320).

Repitémoslo: la idea de la inocencia en los NNA denota controles y pesquisas. Basta que un NNA cometa un asesinato resonante para que se activen sendos debates y publicidades para rebajar la imputabilidad a rangos etarios más bajos (Bácares, 2016, pp.143-149), o que un NNA tenga expresiones políticas para que se le estigmatice como una víctima a quien se le robó su niñez o se le acuse de ser un impostor que se fuga del «verdadero» lenguaje de un NNA (Cussiánovich, 2008, p.14). De igual modo, en el campo de las imágenes, las pautas divisorias entre la adultez y la infancia, azuzadas por la herencia rousseauiana, determinarían castigos, orientaciones y construcciones falsas de la realidad. La sentencia judicial impuesta a Toni Marie Angeli, una estudiante de fotografía de la Universidad de Harvard, por tomarle fotografías a su hijo de cuatro años desnudo para un proyecto que tituló *Innocence in Nudity*, es diciente en relación a lo que puede ocurrir cuando se pone en riesgo el imaginario de la castidad de los NNA¹³, o lo que Juan Carlos Arias, en un profunda cavilación, define como los códigos construidos por la cultura paternalista para buscar homogeneizar la mirada y las interrelaciones que establecemos con los NNA:

¹³ Esta estudiante fue condenada a dieciocho meses de libertad condicional, servicio comunitario y una multa de 229 dólares en 1996 (New York Times, 1996).

Vivimos en una cultura paternalista con una noción de infancia plenamente funcionalista. Nosotros hablamos de infancia porque nos sirve hablar de infancia de determinada manera, pero no hemos pensado lo que la infancia implica en sí misma. Sino que siempre la visión de infancia está definida desde el adulto, como la cultura machista que define lo femenino desde los códigos de lo masculino, entonces cuando aparece una figura que no está codificada desde los modos en que hemos definido sus funciones nos parece ofensiva, nos parece fuera de lugar. Es lo que ha pasado con la mujer en el arte. Cuando los artistas del impresionismo representaban a una mujer desnuda, una mujer cualquiera, una mujer desnuda en un parque, el público se sintió super ofendido porque no era un musa, no era una diosa, ni un ninfa, ni nada de eso, sino una mujer de un parque. Como hoy en día la gente permite desnudos femeninos en la publicidad, pero ven a una mujer amamantando y les parece ofensivo. Por qué, porque el cuerpo femenino no aparece dentro de los códigos que esperamos que aparezca. Lo mismo pasa con los niños. Si el niño no aparece dentro de los códigos que esperamos que aparezca, decimos no. Lo están maltratando, hay que tener cuidado, no hagan eso. Por qué. Lo paternalista no significa solamente que los cuidemos, pues no está mal que los cuidemos, sino que los codificamos y ese sí es un problema. Hay modos de cuidar que no son codificadores, pero hay modos de cuidar que sí se basan en códigos. Se establece este código, quédate ahí y mientras te quedas ahí yo te estoy cuidando. Eso es lo que tiende a hacer nuestra cultura con los niños. O aparecen dentro de estos códigos o no.

Y como no les podemos echar la culpa a ellos de que no aparezcan en esos códigos, se la echamos a los que los hacen aparecer dentro de ellos. Entonces son unos pervertidos, porque los son dentro de los códigos que hemos pensado como familiares. Y hay cosas loquísimas, por ejemplo, en los Estados Unidos, se discute porque una foto de un papá desnudo sale con su hijo desnudo. Entonces el problema siempre se activa cuando el niño aparece de una forma que no consideramos normal o familiar. El problema es que hemos codificado una noción de infancia y como es de infancia defendemos los códigos hasta que ya no podemos más. Porque se supone que son los que debemos defender. Otras cosas las codificamos y somos más flexibles, más entre comillas, pero dejamos un poquito más que se abran. Pero en la de la infancia no, porque la infancia hay que cuidarla como si fuera el

tesoro. Y ese es el código en el que está. Entonces siempre que algo aparece un poquito afuera, choca muchísimo. Por eso ese tipo de imágenes no nos parecen adecuadas. No nos parecen bien hechas. Sospechamos de ellas. Y en muchos niveles: podemos sospechar de ellas estéticamente, la película no es muy buena porque le da demasiada relevancia a los niños y los niños no saben narrar, o se increpa qué tiene de interesante un niño. Entonces desde muchas perspectivas uno cuestiona otras perspectivas de la aparición de lo infantil, sino están dentro de lo que uno espera que aparezcan. Y yo creo que en general eso ofende, pero cuando es con los niños ofende diez veces más. Por qué, porque es lo frágil, lo que necesita cuidado; cuando la cultura se siente protectora de los niños, defiende el código a muerte (Arias, comunicación personal, 1 de septiembre, 2016).

En el cine, la utilización de la inocencia auspiciaría el ocultamiento de las necesidades y abusos que sufren los NNA reales. La preeminencia del melodrama y la constancia del ternurismo, esto es, de los NNA simpáticos en historias endulzadas y con conclusiones caritativas, tendrían como misión despolitizar los relatos y por ende las vivencias históricas de los NNA y de sus contextos, a semejanza de lo sucedido en Argentina durante los años de la dictadura, al momento de desarrollarse películas despojadas de denuncias sociales y con protagonistas infanto-adolescentes —como las protagonizadas por la niña Andrea del Boca (Triquell, 2014)— que les resolvían la vida a los adultos; o como en México, donde el cine, que encuadró a los NNA sobrecargados de entusiasmo a lo largo de su época de esplendor industrial, respaldaría la simplificación de la niñez a la felicidad, a los carruseles, a la amorosidad y a los algodones de azúcar, brindándoles a los adultos la oportunidad de un rejuvenecimiento o la promesa de un retorno a la pureza perdida:

Así, en las películas que nos ocupan, los arquetipos son éstos, pero contruidos de manera estereotipada, como la infancia, metáfora que asocia al niño con la inocencia, la bondad, la sinceridad y la espontaneidad... los niños no deben ser, ¡no pueden ser! Agresivos, hipócritas, materialistas, celosos, sexuados..., y si son así, peor para los niños: deben adaptarse al modelo y convertirse en figuras de dulce. Las películas inciden en esa construcción de la infancia como una entelequia: el terreno de la pureza. Como mito refiere al período fundante e inmaculado de la vida, cuando la semilla germina. El niño está cerca del momento iniciático, el que troqueló al adulto que ahora mira su vida desde la perspectiva de un melodrama, de manera que los niños del celuloide se presentan como el espejo de un

deseo. Si en el desempeño de nuestra vida no somos puros, que al menos nadie nos quite el deseo de haber nacido impolutos, o tan sólo manchados por el pecado original del catolicismo ¿o acaso en una cultura católica los sacrificados no ganan el reino de los cielos? (Tuñón, 2007, p.660).

Como se ve, el concepto de la inocencia en el cinematógrafo y en la vida misma ha servido para contener a las infancias populares de acusar o dejar al descubierto, en una relación social, a los victimarios de sus derechos o de su pésima calidad de vida. A la vez que su enraizamiento representacional y social se ha utilizado para que a los NNA se les expulsara de lo público y se les naturalizara como débiles y agentes de lo nimio y pasajero. En las reflexiones de Giroux bien se dice que «marcados como puros y pasivos por esencia, se otorga a los niños el derecho a la protección, pero, al mismo tiempo, se les niega la capacidad de actuar y la autonomía» (Giroux, 2003, p.14); además, este educador popular ha acusado a la concepción de la inocencia de encubrir o de servir de cortina de humo, para que a los NNA se les explote comercialmente en concursos de belleza, muy al estilo de *Little Miss Sunshine* (Dayton y Faris, 2006), o en los medios de comunicación que se lucran con las noticias trágicas de los NNA depositarios del perfil icónico que la cultura occidental le ha otorgado al purismo: ser rubio o rubia, blanco o blanca y de clase media para arriba¹⁴.

Al respecto, las películas colombianas se anotarían en los rendimientos emocionales que encontró Hollywood al incluir a los NNA pueriles e indefensos o colmados de una maldad retardadora de la inocencia, en los éxitos que vendrían luego del estreno de *Frankenstein* (Whale, 1931) y que dejarían en la memoria

14 El siguiente caso y análisis es pertinente en relación a lo expuesto con anterioridad: «Jon Benet Ramsey, la niña de 6 años a quien se encontró estrangulada en el acomodado hogar de sus padres, en Boulder (Colorado), el día después de Navidad de 1996. Durante la primera mitad de 1997, la prensa dedicó su atención al caso. Las principales redes de medios de comunicación, periódicos de información general y la prensa sensacionalista asediaron al público con fotografías y horas de televisión dedicadas a Jon Benet, refiriéndose a ella como la pequeña reina de la belleza asesinada, que aparecía muy coqueta, con un vestido ajustado y con los labios pintados de rojo brillante y el pelo rubio aclarado. El caso reveló, una vez más, que los medios de comunicación se inclinaban hacia las víctimas que se ajustan a la imagen que la cultura dominante tiene de sí misma. No sólo se trata de que a los niños blancos, rubios y de clase media se los invista de más humanidad, sino que pasan a convertirse en emblemáticos de un orden social que elimina de la conciencia cualquier reconocimiento de los niños que han sido víctimas de abusos, pero “no se ajustan a la imagen de la pureza profanada”. Consideremos el caso de una niña afroamericana de 9 años, a la que la prensa se refería como Niña X. La violaron, golpearon, dejaron ciega, la asesinaron y tiraron en el hueco de una escalera del destaralado Cabrini Green Housing Project de Chicago. El brutal asesinato despertó un enorme interés de los medios de comunicación de Chicago, pero fue prácticamente ignorado por los medios nacionales. La raza y la pobreza relegaron a Niña X a la no-entidad. La inocencia se aplica sobre todo a los niños blancos y de clase media, a menudo resguardados en las viviendas unifamiliares urbanas y en los santuarios seguros de la Norteamérica suburbana segregada» (Giroux, 2003, p. 51).

a personajes memorables como al recién nacido anticristo en **El exorcista** (*The Exorcist*, Friedkin, 1973), a la inermes niña de **Poltergeist** (Hooper, 1982), a los pequeños acosadores en **Los niños del maíz** (*Children of the Corn*, Kiersch, 1984), o a la víctima infantil asediada por dos gemelas muertas y por un padre enloquecido en **El resplandor** (*The Shining*, Kubrick, 1980). Sus usos, se servirían de la representación social tan instalada del NNA con lo angelical y tierno, que, al verse en peligro o al transgredir las normas y castigar con la muerte a los adultos, como en la cinta española **¿Quién puede matar a un niño?** (Ibáñez, 1976), le facilitarían al espectador un choque o una afiliación romántica de apoyo con el NNA victimizado con base en la generalización de que a los NNA hay que protegerlos o de que a las generaciones mayores les asusta la sublevación y la conquista a sangre y fuego por parte de las menores:

Si hay algo que está detrás de la elección de los niños como personajes, siempre es la presunción de la inocencia, de una mirada inocente sobre cualquier tema que se esté trabajando. Es decir, el niño ofrece una mirada desprevenida, no ideologizada, que hace que el espectador perciba de otro modo la realidad narrada. Entonces casi siempre el niño es sinónimo de inocencia, lo cual es bastante problemático y uno puede cuestionarlo desde muchos puntos de vista, porque esa asunción del niño como inocente supone cosas como la victimización inmediata del niño.

Cuando Hollywood quiere crear identificación qué hace: mete un niño rápido. Entonces no hay estrategia más efectiva de victimización que poner a un niño y que le peguen, o que llore, o algo así. Que le pase algo malo, el espectador se va de una con el niño y todo lo que le pase malo al niño es el enemigo. Entonces si ha habido un supuesto de que la mirada del niño aporta cierta inocencia ideológica, cierta neutralidad, como una mirada que nunca hemos visto, una mirada que no es politizada, que no está contaminada por los discursos adultos.

En los casos en los que el niño es maldad, igual funciona detrás el supuesto de la inocencia y la pureza. Produce más horror, que lo inocente y puro se convierta en malvado porque va a ser una maldad más concentrada. Por eso en las películas de terror los niños se usan un resto y el niño es como ese elemento que produce más miedo que cualquier otra cosa. Cuando el niño se vuelva malo es lo peor, porque además uno no puede matarlo de entrada porque es un niño, entonces no es su culpa. Pero además es más terrorífico porque es el otro de la imagen que uno tiene de la infancia. Es decir, del niño se espera que no, y de pronto es absolutamente malvado,



📷 Fotograma de *El resplandor* (Kubrick, 1980). En línea.

entonces ahí funciona aun el imaginario de la inocencia de una forma bien interesante (Arias, comunicación personal, 1 de septiembre, 2016).

En Colombia, a los NNA, al ton y son del género del horror se les puede hallar en la particular obra de Jairo Pinilla Tellez, que con sus musiquillas dramáticas, los doblajes de sus actores y la introducción de los NNA como personajes saturados de inocencias, se convertiría en un referente en sacarle provecho a esta representación social¹⁵. Por ejemplo, en *Funeral siniestro* (Pinilla, 1977), una cinta que agradó al público de la época al estar tres meses en cartelera, la narración se apoya en los padecimientos que Isabelita, una niña de 13 años, tiene que sufrir en el velorio de su padre, en el que por una cantidad de azares y de hechos

¹⁵ Jairo Pinilla antes de abordar a la infancia en sus largometrajes, en el campo del cortometraje ya había recurrido a los NNA como componentes narrativos y dramáticos de sus historias. Así lo hizo por ejemplo, en *el Kondor, el mago* (Pinilla, 1975).

fortuitos termina sola y a la merced de la brujería y de un intento de asesinato de su madrastra para quedarse con la herencia del difunto¹⁶. Isabelita en toda la película se la pasa atemorizada, llora y espera su suerte con resignación: «Yo tengo miedo, están sucediendo cosas muy extrañas en la hacienda» (Fragmento de **Funeral Siniestro**). A los dos años, en su siguiente película, comercializada con el nombre de **Área maldita** (Pinilla, 1980), el candor se impondría a la malignidad. Un bebé le ganaría la partida a una serpiente diabólica que, en una región sembrada de marihuana y gobernada por una red de narcotraficantes, mordía y ultimaba a todos los consumidores de este narcótico. Alejado de tanto conservadurismo subyacente, en **27 horas con la muerte** (Pinilla, 1981), la receta del NNA indefenso ante los embates de los adultos retornaría, esta vez, en una historia en la cual un científico logra por accidente sintetizar una pastilla que provoca una catalepsia que dura nueve horas y que le sirve de telón para aparentar la muerte de un amigo y cobrar un seguro de vida. El problema del plan radica en que la tableta nunca se ha probado en un ser humano; el conejillo de laboratorio escogido para el experimento es un niño de calle, ingenuo a más no poder, que, engañado por la promesa de un trabajo, les sirve a estos adultos inescrupulosos y avaros como punto de partida para su estafa:

—Mario: No te alarmes, solamente necesitamos utilizar tus servicios para un buen trabajo.

—Doctor Otálora (DO): Y tal vez podrás ganar un buen dinero. Creo que lo necesitas.

—Niño de calle (NC): Sí, claro ¿y qué es lo que tengo que hacer ? [...]

—DO: ¿Qué tal si te tomas una pasta para el dolor de cabeza? Es posible que con el trabajo ahora pueda molestarte.

—NC: A mí nunca me duele la cabeza.

—DO: ¡No! Mmm... muy interesante eres un niño sano.

¹⁶ Esta película de Pinilla, pese a configurarse desde la inocencia, fue vetada por Focine al negarle el préstamo de producción con el argumento de que era inverosímil: «El guión de “Funeral Siniestro” fue el primero que se pasó en la historia del Fondo para solicitud de préstamo. El Ministerio de Comunicaciones lo rechazó por no cumplir con los requisitos de ser un cine colombiano, ya que no era costumbre en Colombia que una niña se quedara sola con un cadáver. (¿Cómo les parece el argumento?). Más rabia me dio, y por encima del Ministerio la filmé [...] “qué tal que se me hubiese ocurrido realizar la película Superman, si aquí en Colombia no es costumbre ver a los hombres volar con una capa roja”» (Pinilla, citado por Cinemateca Distrital, 1982b, pp. 7, 20).

—NC: Muchas veces me duele el estómago, pero eso sucede cuando llevo cuatro días sin comer.

—DO: Yo te curo eso, solo que te tienes que tomar una pasta.

—Mario: Sí, él es médico.

—NC: Pero yo nunca tomo pastas.

—DO: Pero en este caso sí. Mario por favor un vaso con agua. Tienes que estar fuerte y sano para trabajar con nosotros.

—NC: ¿Y es que es muy difícil mi trabajo?

—DO: No, es un trabajo muy sencillo, pero delicado (Fragmento de **27 horas con la muerte**).

✦ Póster de **27 Horas con la Muerte** (Pinilla, 1982). Tomado de Carteles de largometrajes colombianos en cine 1925-2012. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



La representación social de la inocencia en el formato de lo tenebroso reaparecería en un filme neurálgico de la historia nacional como **Pura Sangre**, perteneciente al acuñado cine gótico tropical que en los ochenta produjeron y dirigieron desde Cali la dupla de Carlos Mayolo y Luis Ospina; un híbrido que uniría los parámetros del terror con «los trazos particulares de la región (incluyendo la historia, los mitos y el imaginario popular)» del Valle del Cauca (Suárez, 2009, p.147). **Pura Sangre** es un relato lleno de alegorías que esconden la explotación de los hacendados y los grandes terratenientes sobre los cortadores de la caña, el racismo y el sueño eugenésico de las familias tradicionales vallecaucanas, la impunidad de la que gozaron los viejos pájaros conservadores, que en los cincuenta se dedicaron a expulsar, matar y masacrar a los simpatizantes del partido liberal a lo largo y ancho del departamento, entre muchas más cosas a las que se podría añadir la aparición de la cocaína en los circuitos caleños y los cruces entre la ilegalidad y el empresariado de la región. La sinopsis del filme se centra en la enfermedad de un magnate de la industria azucarera que padece una enfermedad infrecuentísima, a la que solo se le puede hacer frente con transfusiones diarias de sangre de jóvenes y niños de tez blanca. Para esta misión, el hijo del acaudalado moribundo tiene a su disposición a un trío de maleantes o de vampiros de la noche que en sus pesquisas nocturnas se dedican a buscar sangre de cierta pureza para el tratamiento médico del patrón, acudiendo a la violencia, al sadismo y al secuestro de los desprevenidos infantes y muchachos. Los niños populares se convertirían, como lo demuestra esa memorable escena de la noche de las velitas donde juegan libres y sin tutelajes, en apetecidos objetos de caza y en una metáfora poderosa de los desniveles de protección y de los mecanismos de control de los que cada clase social se vale para atemorizar a los NNA y no permitirles la vida pública. El chivo expiatorio del monstruo de los mangones¹⁷, a quien se le achaca la muerte de los jóvenes ultimados por los sicarios al servicio del agroindustrial a lo largo de la película, con el plus sensacionalista de los

17 El monstruo de los mangones, más que una fabulación, proviene de una experiencia concreta de la sociedad caleña de los años sesenta y del propio Luis Ospina: «La primera vez que Luis Ospina se encontró con la muerte fue cuando, a dos cuadras de su casa, en un lote vacío, se enfrentó con la visión del cadáver de una de las víctimas del “Monstruo de los Mangones”, un funesto personaje que sembró el terror en Cali a principios de 1960. La víctima era un niño de su misma edad —unos 11 o 12 años— y como éste, aparecieron otros 28 cadáveres en circunstancias similares, exhibiendo señales de violación y —según dijeron algunos— evidencias de que se les había extraído la sangre. En torno a estos crímenes y expresiones de violencia se tejió una leyenda. Y fue la imaginación popular la que se encargó de dar disímiles versiones sobre quién era el monstruo: unos decían que era un sádico loco; otros, que se trataba de un millonario que tenía una rara enfermedad y necesitaba enormes cantidades de sangre para sobrevivir; algunos, que era un asunto de traficantes de líquido vital, en fin, múltiples interpretaciones que intentaban dar cuenta de los espantosos crímenes cometidos contra niños, en su mayoría de baja extracción social» (Cinemateca Distrital, 1983, p. 6).

medios de comunicación, ayudaría a que a los NNA de los sectores económicos más deprimidos se les prohibiera salir o se les inculcara el miedo a moverse libremente. El control burgués, caso contrario, recurriría a dispositivos clásicos y más sofisticados para asustar a los NNA. Mediante relatos como el de *Caperucita roja*, traído a colación en el filme por una enfermera que lo interpreta para los nietos del hacendado, el camino para una moraleja (que después de la segunda mitad del siglo xx en el mundo se volvería recurrente¹⁸) quedaría despejado: afuera es peligroso, los NNA deben portarse bien y obedecer a los mayores:

18 Por ejemplo en Inglaterra, de 1971 a 1990, por el discurso de lo público como peligroso, la edad de los NNA que podían ir solos al colegio aumentó considerablemente: «En 1971, el 80 % de los niños de siete y ocho años podían viajar solos en autobús. En 1990 no eran sino el 9 %» (Dinechin, 2009, p. 51).

✦ Póster de *Pura Sangre* (Ospina, 1983). Tomado de Carteles de largometrajes colombianos en cine 1925-2012. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



Pero abuelita que orejas tan grandes tienes, son para oírte mejor. Pero abuelita, qué ojos tan grandes tienes: son para verte mejor. Pero abuelita, ay qué manos tan grandes tienes: son para agarrarte mejor. Pero abuelita, qué boca tan grande tienes: ¡es para comerte mejor! Entonces el lobo dio un salto y se comió a Caperucita. Después se durmió y comenzó a roncar espantosamente. Pasaba por ahí un cazador y vio al lobo, entonces cogió unas tijeras y comenzó a abrirle la barriga. Después de unos tizeritazos salió Caperucita y dijo: «Ay Dios mío, qué susto, estaba muy oscuro allí adentro», después salió la abuelita que ya casi no podía respirar. Entonces Caperucita salió corriendo y fue por unas piedras y le rellenó la barriga al lobo. Y cuando el lobo se despertó, las piedras le pesaban tanto que se cayó al suelo y se murió. Entonces Caperucita pensó «en mi vida no volveré a desviarme del camino, ni andar por el bosque cuando mi madre me lo prohíba» (Fragmento de **Pura Sangre**).

Con el mismo procedimiento de composición de la infancia inocente o de su agotamiento y crisis, varios cortometrajes nacionales encontrarían la base para sus argumentos. Los afines al terror, **Alguien mató algo** o **la última inocencia** (Navas, 1998) y **El Dragón de Comodo** (Rugeles, 2007), utilizarían a los NNA como puntos de exaltación, ya fuese porque en el primero una niña añora convertirse en vampiresa para no envejecer, bebiendo la sangre de sus compañeros de clase a cambio de ayudarles con las tareas, o de que en el segundo una señora se dedique a alimentar un cultivo casero de tomates con la sangre y las extremidades de los NNA, de los cuales, por si fuera poco se deleita el paladar con sus dedos fritos. En **20 mil** (Gamboa, 2006), la inocencia también se cuestionaría a través de una escaramuza surgida entre dos niñas de un colegio pudiente por un billete que la una le ha robado a la otra y en la que la tesis de que los NNA no mienten ni obran mal se dejaría a la deliberación de los espectadores. Pero en este recorrer, el cortometraje **El niño invisible** (Álvarez, 1985) sería un adelantado en la comprensión de que la representación social de la inocencia impulsó y favoreció en el cine éxitos y seducciones desde sus primeros públicos, al trabajar esta noción en los setenta cuando los cánones del nuevo cine latinoamericano indicaban otras direcciones. Luis Alberto Álvarez, claretiano, crítico y formador de cinéfilos, intentó en esta obra reflejar el retorno a la infancia que en sus escritos ya había anunciado como necesaria para leer el mundo sin prejuicios, o para facilitar «momentos de replanteamiento moral o rompimiento estético» (Álvarez, 1992, p.118). Su visión, digamos que en este acercamiento, no lograría cumplir del todo su cometido, en un microfilme con alusiones claras al metacine y en el que la realidad de los propios NNA, o la perspectiva infanto-adolescente sugerida en sus textos, se dejaría de lado por brindarle diégesis



◆ Fotograma de **El niño invisible** (Álvarez, 1985). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

a un argumento en el que un muchachito llamado Ricardo cree que su mejor amigo, Miguel, muerto al caer de un barranco, y del que vio su cuerpo sin vida, ha logrado alcanzar la invisibilidad y engañar a los adultos que le velaron y enterraron en el cementerio.

Puede ser, por la aceptación de que el imaginario social de la inocencia oxigenó al cinematógrafo y le permitió fluidez, o debido a lo que Bazin nombró como los *signos de complicidad* que los adultos buscan en los NNA ante un tiempo perdido (Bazin, 1990, p.229), que en el cine colombiano esta nominación de la infancia ingenua o desconectada de lo político tuviera manifestaciones considerables. Una de las más recientes anida en **Pasos de héroe**, una película con un guión adulto, dicotómico y moralizador que se sostiene gracias a la fuerza escénica de los NNA antioqueños que la protagonizan. Su propuesta habla de la problemática de los NNA víctimas de las minas antipersonales y de la resiliencia de Eduardo, un niño que perdió su pierna jugando a la pelota en el campo y que en el hogar-escuela, donde se forma para un nuevo proyecto de vida, decide volver a jugar al fútbol en un torneo, haciendo añicos las negativas y las frases

lapidarias del rector de la institución que les dice que «algunos sueños no se cumplen». La cinta se aventura por el mensaje esperanzador, por la moraleja o por atraer audiencias familiares, arriesgando en una propuesta, que es válida, una reflexión honda de un hecho bélico que de 1990 a 2016 mutiló o mató en el país a 1 100 NNA (Unicef, 2016b, p.8); lo que anuló, seguidamente, por la insistencia en un mundo color de rosa y en las frases de cajón de un profesor que lo apoya, las intimidaciones y la otredad que se desconoce en la sociedad colombiana de los NNA violentados por esta arma de guerra ilegal.

La escafandra de la protección que auspicia la inocencia y su asociación a lo virtuoso, tendría (para finalizar este subpunto), en dos producciones de Lisandro Duque, un tratamiento muy literario y alejadísimo de las habituales películas colombianas que caben en esta categoría y que encasillan a los NNA como víctimas. **Milagro en Roma** (Duque, 1987) lo prueba de sobra al emanar de un relato de Gabriel García Márquez, titulado *La larga vida feliz de Margarito Duarte*, que cuenta la historia de un funcionario público que pierde de repente a su hija de siete años, y que, por la mudanza del cementerio municipal a un nuevo lote, descubre que sus restos están intactos y sin mella luego del paso de doce años desde su deceso natural. Este es el inicio de un alboroto en el pueblo de Finlandia, en Quindío, que con algo de apoyo de la curia y una colecta de sus habitantes le permiten a Margarito y a su hija Evelia emprender un viaje hacia el Vaticano para solicitar su santificación:

Todo había empezado seis meses antes de su llegada a Roma, cuando hubo que cambiar de lugar el cementerio del pueblo para construir una empresa. Margarito Duarte, como todos los habitantes de la región, desenterró sus muertos para la mudanza y aprovechó la ocasión para ponerles urnas nuevas. La esposa estaba convertida en polvo al cabo de doce años, pero la niña estaba intacta. Tanto, que cuando destaparon la caja se sintió el olor de las rosas frescas con que la habían enterrado. Las voces que proclamaron el milagro se oyeron de inmediato hasta mucho más allá de su provincia, y durante toda la semana acudieron al pueblo los curiosos menos pensados. No había duda: la incorruptibilidad del cuerpo ha sido siempre uno de los síntomas más visibles de la santidad, y hasta el obispo de la diócesis estuvo de acuerdo en que la noticia de aquel acontecimiento debía de llegar hasta el Vaticano para que la sagrada congregación del rito rindiera su veredicto. Fue así como se hizo una colecta pública para que Margarito Duarte viajara a Roma a batallar por una causa que ya no era sólo suya, ni del ámbito estrecho de su pueblo, sino un asunto de la patria (García Márquez, 1981).



📷 Fotograma de **Milagro en Roma** (Duque, 1987). Archivo: Becma.

Tanto en el corto escrito como en la película, las indirectas a la niñez pura y celestial no pararían de aparecer. Evelia, vestida de blanco y con encajes, muy arreglada y peinada, como una novia virgen en miniatura, se le representaría de una forma no del todo lejana de los *putti* italianos del renacimiento, es decir, de esos ángeles desnudos que más que eróticos se decantaban por ser sagrados o tener un aura de divinidad. Lisandro Duque, sobre este particular, expresa que en el texto de García Márquez, y en la adaptación realizada, la figura de la niña santa resultó crucial para la emocionalidad que pudiera generar y para la construcción de una simpatía con el espectador que de la mano de un personaje adulto tal vez no se hubiese dado:

De pronto a Gabo le pareció más tierno, más persuasivo, un papá con la hija, que un marido, que un viudo con la esposa. Y porque además una mujer adulta no hubiera cabido en un estuche de violonchelo, no hubiera tenido la liviandad que sí garantizaba una niña [...] Yo creo que el mundo de la infancia es muy atractivo, y es que el mundo de la infancia tiene una inmunidad especial, favorece una mirada muy elemental del mundo, que en cambio no sería convincente si se hubiera hecho con personajes adultos (Duque, comunicación personal, 12 de noviembre, 2014).

Por otro lado, **Los niños invisibles** tendría, en una anécdota de amigos, materializada en un cuento que escribió Duque, la base de la película. Esta es una historia de pueblo, ubicada en Ambalema, Tolima, en los años sesenta, que narrativamente fluye y se asimila como veraz porque se presenta en una sociedad conservadora y católica hasta la médula, en la que se cree en espantos y brujerías, en las sanciones del alma para los que pecan, y en la que se puede insinuar que los **NNA** todavía confían en una aventura que les conduzca a la invisibilidad y a fantasear con ejercerla para «pegarle uno a los más grandes sin que se den cuenta de quién es, entrar a las panaderías y comerse los dulces, oír conversaciones, abrir cajones, y ver a las viejas empletas» (Fragmento de **Los niños invisibles**):

Esa anécdota de los niños invisibles me la contó un amigo, Miguel Osorio, en Sevilla. Él murió, Miguelito murió diez días antes de la premier [*sic*] en Sevilla. Yo le dedique a él la película. Hay una parte de los créditos que dice «Esta película está basada en una aventura que me contó Miguelito Osorio». El murió, yo lo visité y todo, una semana antes de llevar mi película a Sevilla. Esa es una historia muy recurrente, esto forma parte de una tradición oral que incluso se cuenta en Arabia. Por ejemplo, cuando yo hice la película llegaron unos muchachos de la Universidad Nacional de la carrera de cine a hacerme una entrevista sobre la película y me llevaron de regalo un libro sobre «Cómo hacerse invisible» que habían comprado en San Victorino y tenía las mismas condiciones que la película recrea, o sea, es una tradición oral vieja. Y yo con eso escribí un cuento, un cuento muy largo como de 35 páginas. Yo creí que esto iba a quedar solo como cuento. Y una vez en el festival de Huelva, tomando trago con unos amigos españoles, recuerdo que allí estaba Agustín Díaz, un muy buen director español y me dijo: «Oye Lisandro, pero esto es un guion de la hostia, hazlo» y yo: «sí», y lo escribí como guion. Y ese guion estuvo a punto de hacerse, después de **Milagro en Roma**, de producirse por televisión española, estuvo cerquita pero echaron a Pilar Miro de la televisión española y se acabó esa racha de películas latinoamericanas producidas por televisión española. Y yo lo dejé allí. Por allá en el 98 me dio por participar en un concurso de guiones que hubo acá en Colcultura, pero no había dirección de cine ni nada; yo lo metí y gané. Entonces se reactivaron las ganas de volver a hacer la película. Después les hice muchos cambios y participé ya en un concurso de proyectos de largo y gané y la hice (Duque, comunicación personal, 12 de noviembre, 2014).

Los niños invisibles trabajaría la representación social de la inocencia desviada de la victimización, para sí caer en una reafirmación del aislamiento de los NNA de los asuntos de la política y de las tensiones entre los adultos. Aunque, a su modo, les concedería a los tres niños que la protagonizan habitar o acercarse a la noche, al despertar sexual y al concepto de la muerte mientras desarrollan una estrategia que le rinde honor al nombre de la película, para que Rafael, el líder de esta aventura, lograra acercarse a Marta Cecilia (una niña de la que está enamorado), y para que los tres amigos en conjunto pudieran espiar a sus anchas a una mujer que de vez en cuando observaban bañarse semidesnuda desde un árbol. Para ello, un manual de magia negra que cayó en sus manos les exigiría varios sacrificios bien estrictos: matar a un gato y sacarle el corazón, blasfemar y tirar al piso un escapulario de la Virgen del Carmen, robar una gallina negra y sacrificarla, además de reunirse en el cementerio a la media noche para sellar el conjuro. Si bien esto en cualquier concepción proteccionista parecería aterrador, disímil de los comportamientos de un NNA moralizado y contrario a la significación que se pueda tener de la infancia cándida, el efecto del hechizo fallido abonaría terreno para que la niñez fantasiosa y creyente de la invisibilidad surgiera en ellos, al buscar sucesos probatorios que tendrían sus propias explicaciones en eventos fugados de su sociedad mágica, pero que vistos con sus gafas quiméricas les convencerían del éxito de su misión. La inocencia, entonces, le permitiría por ejemplo a Rafael hacerle muecas a un barbero recién asesinado por sus ideas políticas, y seguir de largo pensando en que su nuevo don le evitó que este se diera cuenta de su presencia o de que se parara para regañarlo de su silla de trabajo en la que yacía realmente muerto. Como se quiera, **Los niños invisibles** es la mejor de las películas que en Colombia se han filmado echando mano a la mina de la inocencia (pese a un final que no encaja con la información que el desarrollo de la cinta le ha ofrecido al espectador), pero aun así, como muchas que se le emparentan, por la falta de un dote sociológico, se queda corta a la hora de las preguntas que por lo general nunca se hacen los adultos que se acercan a trabajar con los NNA: ¿qué es la infancia? ¿en qué consiste? ¿a qué obedece su misterio?¹⁹.

19 En **Los niños invisibles** «lo que cuentan los personajes puede ser lo que el director quiere contar, pero los personajes que están al servicio de un entramado de códigos cotidianos para una narración lineal no alcanzan a universalizar el eventual propósito o aspiración de comunicar sobre la infancia, sus ilusiones y temores más allá de una historia que fluctúa entre lo popular y lo fantástico [...] *Los niños invisibles* es una película sobre niños, pero que no llega a comunicar mucho sobre la infancia como temática» (Cardona, 2008).



Fotograma de **Los niños invisibles** (Duque, 2001). Archivo: Becma. ♣

La infancia víctima del conflicto armado

Las impresiones cinematográficas sobre los NNA en las hostilidades, inevitablemente, se han forjado y moldeado según las comprensiones latentes y hegemónicas que se verbalizan en relación a la infancia en los conflictos armados. Ciertamente, los cineastas interesados por los NNA en la guerra, y denunciantes de lo que les pasa, a menudo han caído en una crisis epistemológica del fenómeno o en un discurso oficial que reitera unidimensionalmente que su participación en las confrontaciones es ilegal, contemporánea y victimizante. Con las contadas excepciones de **La infancia de Iván; Roma, Ciudad Abierta** o **Las tortugas también vuelan** (*Lakposhta hâm parvaz mikonand*, Ghobadi, 2004), es dificultoso hallar un trabajo cinético crítico, capaz de discutir y poner en entredicho que los NNA participantes en la guerra no siempre son vulnerables, forzados o inútiles.

Comprensiblemente, esto no es para nada sencillo, ya que la misma teorización que propone explicaciones vinculadas a los llamados *child soldiers* son centrípetas y giran en círculos viciosos. David Rosen (2005), un estudioso de la cuestión, por ejemplo, denunció que a los NNA reclutados y combatientes se les

crearon tres mitos que se han propagado como verdades a medias en muchos documentos y opiniones, reduciendo la complejidad de lo bélico y la niñez a la aparición de las llamadas nuevas guerras post-1989, a la proliferación de un armamento moderno y liviano, y a la consideración absoluta de que los NNA son endebles y fácilmente manipulables (pp. 1-18). Él, leyendo en perspectiva histórica esas propuestas, demostró que antes del fin de la Guerra Fría los NNA ya venían participando en las consideraciones guerreristas, que las armas del siglo XIX en peso no se diferenciaron mucho de las actuales, y que son varias las evidencias de la contribución de los NNA en las guerras que no han estado mediadas por coacciones físicas o por su nula autonomía, como lo demuestran los casos de las niñas que militaron en el *Eritrean People's Liberation Front* y en el *Tigrayan People's Liberation Front* en Etiopía (Rosen, 2005, pp. 14-18).

En Colombia, el cine más reciente tampoco pudo escapar del inesperado interés oficial y de las predicas institucionales por los NNA cruzados y atravesados por la guerra, pues la aparición de las películas especializadas en la temática se presentaron *a posteriori* del momento de quiebre que significó que en 1994 la Asamblea General de la Naciones Unidas le comisionara a la señora Graça Machel una exploración mundial acerca de los rastros que las beligerancias dejaban en las infancias. Este encargo se tradujo en el famoso documento *Las repercusiones de los conflictos armados sobre los niños* (Machel, 1996) que popularizaría entre los miembros de la gobernabilidad global la prédica de que los NNA son víctimas y dolientes de las situaciones bélicas. Con este precedente, lo que siguió fue un ordenamiento jurídico y una sensibilidad nacional de pura inercia: los NNA desplazados y reclutados se tornarían en víctimas de la violencia política, en beneficiarios de restituciones de derechos y en figuras violentadas por un solo tipo de victimario, el de las facciones armadas al margen de la ley. Vale decir que los contra fondos de esta mirada quedarían relegados tanto del debate político como de las investigaciones académicas y de las interpretaciones cinematográficas producidas en el país. Para ser precisos, nadie se preocuparía por visibilizar ni representar que los partidos liberal y conservador reclutaron a miles de NNA para sus guerras civiles del siglo XIX, que las instituciones afincadas en el Ministerio de Defensa alistaron a menores de edad hasta 1999 (Bácares, 2014a, 2017), o que los NNA que protagonizan la guerra en la ilegalidad, antes de ser víctimas de las guerrillas o del paramilitarismo, ya lo eran de un vacío estatal en sus regiones y por tanto de una conculcación a sus derechos fundamentales que hicieron que el 92 % de ellos sufriera de inseguridad alimentaria, el 12.3 % no tuviera ofertas educativas o que el 59 % ya hubiese vivido el desplazamiento forzado en por lo menos tres ocasiones en sus vidas (Bácares, 2017, p.295).

También es cierto que la llamada época de *La violencia*, con sus más de 200 000 muertos, no pudo ganarse un espacio propio en lo que a exámenes atenedos a la infancia se refiere²⁰. En el cine, la única antesala a esta mirada del NNA reclutado y del NNA desplazado de la ruralidad la brindaría una película (filmada en México) del escritor Fernando Vallejo, que le legaría a los espectadores que no tuvo, por efectos de la censura durante el gobierno del Estatuto de Seguridad de Julio César Turbay Ayala, imágenes plagadas de machetazos, de ajusticiamientos y de todas las técnicas simbólicas de matar al antagonista político que se dieron durante la violencia bipartidista de mediados del siglo xx. El curso de *En la tormenta* (Vallejo, 1980) se centra en un viaje en chiva que realizan distintas gentes entre Calarcá y Cajamarca, en la que salen a flote sátiras, historias, reclamos, miedos, *modus operandi* y acusaciones sobre lo que hacían las fuerzas ilegales de cada partido político en los comienzos del Frente Nacional. Mientras este periplo transcurre, Vallejo, intentando ser equitativo y crítico con los dos bandos²¹, fija y mueve su cámara en una aldea liberal que es arrasada por pájaros conservadores que, agitando el machete y dándole un nuevo significado a este utensilio, cortan, descuartizan, ciegan vidas; como ocurre luego cuando la caravana se topa en la carretera con las tropas liberales de Jacinto Cruz Usma, alias Sangre Negra, quienes no dejan títeres sin cabeza y, según la afiliación a una bandera y a unos líderes políticos, empiezan a asesinar macabramente a los «godos» hasta llegar a una escena culminante donde a un niño, hijo de conservadores, se le taja la cabeza de un brutal y sangriento machetazo.

Los NNA, *En la tormenta*, aparecen como destinatarios del terror y del fanatismo partidario, que sin excusas los entiende como futuro y extensión de una identidad rechazada e indeseada. No como meras víctimas inocentes, sino a

20 La documentación de la violencia contra los NNA en la pugna bipartidista de la mitad del siglo xx, o en las acciones emprendidas por los chulavitas conservadores y por las fuerzas liberales, es mínima, para no decir inexistente, en los estudios políticos e históricos en el país, a pesar de que, como lo demuestra el siguiente fragmento, a ellos también se les masacró y asesinó con sevicia: «Entre las masacres “chulavitas” que más recuerdan los campesinos tolimenses se puede mencionar la de El Topacio, escasamente reseñada por los autores del libro *La violencia en Colombia*. Esta tuvo lugar en 1952 y en ella murieron asesinados cerca de ochenta campesinos liberales que fueron amarrados por el cuello y despedazados a machete. Varios niños fueron arrojados a la caldera de un trapiche [...] Otra masacre ocurrió en un sector del municipio de Santa Isabel, en el Tolima, de mayorías conservadoras. Durante esta fueron asesinados ochenta y dos varones, una mujer y cuatro niños sin que se conozcan detalles de la misma» (Uribe Alarcón, 2004, p.53).

21 Vale plantear que la lectura genérica del término *bandolero* o *chusmero* que hace Vallejo hay que aterrizarla a contextos históricos precisos, pues estas fueron unas acepciones creadas para restarle cabida al reconocimiento político de las guerrillas liberales del llano, que entraron y no en la desmovilización diseñada por el General Rojas Pinilla y luego en las primeras medidas de este tipo tomadas por el primer presidente frentenacionalista, Alberto Lleras Camargo (Muller, 2008, pp. 97-123).

modo de raíces que hay que arrancar a tiempo para evitar que sigan los malos pasos de sus padres, o para cuidarse de ellos ante latentes desquites y revanchas que podrían concretarse en la adultez por el dolor que les causó el asesinato de sus hermanos y progenitores. Justamente, el filme propone a la niñez como un estadio cíclico de la violencia, «que tiene que ver con la encarnación del trauma histórico en la memoria infantil» (Suárez, 2009, p.69), en aquellos que como sacrificados y dolientes en los primeros años de vida devendrían en victimarios, o en expositores comprobados, de lo que Fernán González denominó como los *odios heredados y las comunidades imaginadas de copartidarios* (González, 2006, p.31), activadas desde la guerra civil de los Supremos en 1839. La época definida con el eufemismo de *La violencia* le daría continuidad a estas adscripciones discrepantes en los territorios, a saber, a las imposiciones físicas al estimado como dispar por los lazos de sangre, el dolor y el deseo de vengar a los seres queridos. De ahí que la película le hiciera el quite a las exposiciones tergiversadoras y cuidadosas de los NNA en un ciclo de la historia colombiana, caracterizado a fondo por la indiscriminada aniquilación generacional del contrario,

📷 Fotograma de **En la tormenta** (Vallejo, 1980). Archivo: Becma.



la utilización de los NNA como medio para golpear al rival²², y por la reconfiguración de las emociones, los códigos de interacción y la normalización de la muerte a partir de unas edades muy tempranas (Uribe Alarcón, 2015, pp. 106-132, 199-203).

Así y todo, el cine colombiano afin a la infancia y a la violencia política pondría su lupa mayormente en la lucha moderna de las guerrillas con el establecimiento, que sin nombre propio indicarían a las FARC-EP y al ELN, y con unos matices menos reconocibles, a la presencia paramilitar, como las causantes de la victimización de los NNA en las regiones donde la guerra se ha enquistado o, en otras palabras, como los responsables del fin de la inocencia que los adultos le han endilgado, natural y constitutivamente a los NNA. Esto, a todas luces, es lo que hace y propone **Los colores de la montaña**, una película muy bien recibida por el público, que alcanzó a tener 379 525 espectadores en las salas nacionales y que para su sostenimiento narrativo acudió a la explotación de la tesis de la candidez en un grupo de NNA campesinos antioqueños, leídos paradójicamente a través de la concepción más urbana de la niñez cercada a la recreación y a lo escolar. Su protagonista principal es Manuel, un niño de nueve años que sueña con jugar al fútbol, pero que, debido a la presencia enquistada de la guerrilla en la cancha donde suele pasar el tiempo con sus amigos y por la caída de su balón en un potrero lleno de minas antipersonales, debe abstenerse de hacerlo; como ocurriría instantáneamente con su participación en la escuela y con su permanencia en el territorio, amenazadas por la disputa de los grupos armados ilegales, que al final del filme le obligarían junto a su mamá a desplazarse de su tierra natal para salvar la vida.

²² A propósito de esto, García Márquez cuenta en su libro de memorias cómo el ejército, para golpear a las guerrillas del Tolima en 1955, separó a cerca de tres mil NNA de sus familias y los repartió por distintos asilos del país: «Sólo treinta eran huérfanos de padre y madre, y entre éstos un par de gemelos con trece días de nacidos. La movilización se hizo en absoluto secreto, al amparo de la censura de prensa, hasta que el corresponsal de *El Espectador* nos telegrafió las primeras pistas desde Ambalema, a doscientos kilómetros de Villarrica. En menos de seis horas encontramos trescientos menores de cinco años en el Amparo de Niños de Bogotá, muchos de ellos sin filiación. Helí Rodríguez, de dos años, apenas si pudo dictar su nombre. No sabía nada de nada, ni dónde se encontraba, ni por qué, ni sabía los nombres de sus padres ni pudo dar ninguna pista para encontrarlos. Su único consuelo era que tenía derecho a permanecer en el asilo hasta los catorce años. El presupuesto del orfanato se alimentaba de ochenta centavos mensuales que le daba por cada niño el gobierno departamental. Diez se fugaron la primera semana con el propósito de colarse de polizones en los trenes del Tolima, y no pudimos hallar ningún rastro de ellos. A muchos les hicieron en el asilo un bautismo administrativo con apellidos de la región para poder distinguirlos, pero eran tantos, tan parecidos y móviles que no se distinguían en el recreo, sobre todo en los meses más fríos, cuando tenían que calentarse corriendo por corredores y escaleras» (García Márquez, 2002, pp. 553-554).



📷 Fotograma de **Los colores de la montaña** (Arbeláez, 2011). Archivo: Berema.

Para Carlos Arbeláez, esta última escena metaforizaría en su opera prima la conclusión de la ingenuidad y de la felicidad o de lo que para él vendría a ser la infancia en un código negacionista de la propia realidad de Manuel: «cuando el niño sale en los últimos planos, vemos es el fin de la infancia, se acabó el juego» (Zuluaga, 2011). A su parecer, la infancia campesina, oriunda del oriente antioqueño, se circunscribiría a la de un modelo de NNA entendido como homogéneo y universal con base en la inexperiencia, la naturalidad y la militancia en la lúdica y el esparcimiento. El NNA perspicaz, conocedor de su mundo, sabedor de lo que pasa, se vería aplazado en este sentido, pese a que, como lo explicó el director en alguna entrevista, los actores naturales de la película fueron NNA que habían sido desplazados de sus pueblos de origen²³. Obviamente, en el transcurrir de **Los colores de la montaña**, son varios los acontecimientos capaces de resistir a este ritmo de la inocencia que se le va tanteando desde el guión al protagonista. En un fragmento, por ejemplo, Manuel aparece aterrorizado por la guerra cuando un helicóptero sobrevuela su casa, lo que lo hace orinarse en sus pantalones del miedo. En otro momento, Julián, un buen amigo de Manuel, comprueba cómo los paramilitares se llevan a su papá acusándole de ser colaborador del enemigo, para encontrarse en su huida que a su mamá y a su hermana posiblemente le ha pasado lo mismo, pues en su casa no hay nadie, todo está destruido y unas

²³ «En la vida real, estos niños son desplazados del Oriente antioqueño; tuve suerte al encontrarlos». (Restrepo, 2011, p. 75).

pintas en las paredes permiten pensar lo peor: «muerte guerrilleros hijueputas». Súmesele a las anteriores situaciones una conversación en la que Julián le revela a Manuel que su hermano se ha vinculado a la guerrilla y que él no ha descartado seguir sus pasos, ya que por allá les enseñan a desactivar explosivos y a disparar balas capaces de bajarse al famoso avión fantasma:

—Julián: Manuel, mi hermano como es de teso, él sí sería capaz de venir a rescatarnos el balón. No ve que allá les enseñan a manejar las minas.

—Manuel: ¿Y usted por qué no le dice que viniera a rescatar el balón?

—Julián: Noooo, pues no ve que él está muy lejos, y no puede. Y si no yo le diría y el vendría de una a rescatarnos el balón. No ve que allá les enseñan a desenterrar las minas sin que se exploten.

—Manuel: ¿Julián y el por qué se fue? ¿Estaba aburrido?

—Julián: No. Él se fue una mañana que para la costa, a conocer el mar. Pero eso sería seguro un mar de plomo. Así [hace el gesto de disparar con los brazos]

[Risas de Manuel]

—Manuel: Julián, ¿y a usted no le gustaría irse para esa tal costa?

—Julián: ¿A esa costa de plomo? No sé. No, no, no sé. Si mi hermano está allá, pues yo también. Tocaré.

—Manuel: ¿Y su papá también lo dejó ir? Él como es de bravo...

—Julián: Él no se dio cuenta [...] venga, venga, o le muestro lo que le dije ahorita.

—Manuel: Es que usted me cuenta y me cuenta y no me dice qué.

—Julián: Ah pero espere. Espere y verá lo que yo se la muestre. Venga, venga pues.

—Manuel: ¿Pero qué es ese misterio que usted me va a mostrar?

—Julián: No. Yo no le voy a mostrar ningún misterio. Le voy a mostrar una cosa [...] Vea yo le muestro pues.

—Manuel: Ay, eso no lo puede tener usted, eso es solo para los soldados. Además, ¿quién le dio eso?

—Julián: ¡Qué va! Yo sí la puedo tener, mentiroso. Además esto me lo mandó mi hermano Johan.

—Manuel: Ah, pues que regalos.

—Julián: Adivine pues de qué es esta y se la doy.

—Manuel: Esa es de... ¿pistola?

—Julián: No, oiga, pues. No es de pistola. Es de un revolver calibre 38. Usted los ha visto, los que tienen el tamborcito que voltean. Que cada que voltean se dispara una bala.

—Manuel: En televisión.

—Julián: Ah bueno, pero la ha visto. Esa es de esas de...de revolver vea. Esta adivíneme de qué es.

—Manuel: Esa es de pistola.

—Julián: Esta adivíneme de qué es pues, si me la adivina, se la regalo.

—Manuel: No sé.

—Julián: Esta es de un escopetica toda chiquitica, chichipatica. Adivíneme esta de qué es...Esta se la meten al Galil, al R15 y a la AK47. De estas son las que utiliza mi hermano Johan. [...] Adivíneme esta de qué es....

—Manuel: Changones.

—Julián: ¿Cuál changón? Esta es de una M60. Con esta es con la que se tumban los helicópteros y los aviones fantasmas y todo eso así. Si los agarran, los bajan. (Fragmento *Los colores de la montaña*).

Los colores de la montaña falla como acierta en muchas cosas. En su búsqueda de un mundo interior de los NNA, a punta de unos lentes adultos, o de recreaciones y juegos alejados del guion para que se vieran más espontáneos²⁴, se le conduce a Manuel a ser un sujeto desconectado de lo que le rodea y encaprichado con recuperar su balón, hasta cuando ya casi la cruda realidad se le impone. Él escucha las conversaciones de los adultos y, cómo no, siente que la vida se le está haciendo más confusa, pero en lugar de preguntar qué pasa, por qué hay que huir, por qué la profesora sale despavorida del colegio y los abandona, por qué cada día tiene menos compañeros en el salón, etc., o de preocuparse por el destino de sus amigos más íntimos, lo suyo se abrevia en tratar de buscar coaliciones para tener de vuelta en sus manos la pelota que perdió, inquiriendo repetidamente «¿Y mi balón, qué?»; tal vez, a causa de que ese objeto tan sencillo le significaba una manifestación de resistencia y una forma de aferrarse a un pasado libre de reparos y de la aparición abrupta de la violencia política en su mundo. Por este último tópico, la película logra ser muy valiosa, con todo y que se autoafirme como una producción sobre la amistad y el fin de la infancia (idílica), dado que en el filme se ponen de manifiesto unas cuantas problemáticas latentes en el conflicto armado que dañan a los NNA, como la de la imposibilidad de que la escuela se convierta en un territorio de paz y neutralidad por parte de los actores armados ilegales²⁵. A lo que habría que reconocerle otro gran mérito, consciente o inconsciente, vinculado a permitir conocer de qué manera en la guerra las representaciones sociales clásicas de la adultez y de la infancia se desactivan, pierden fuerza y pasan a configurarse desde nuevas coordenadas: los adultos vitales de siempre se tornan en NNA inermes y carentes de voz, y los llamados a ser «menores», pueriles, inofensivos, etc., se convierten en objetivos militares por una nula consideración de que sean inocentes como el mundo pedagógico y social se empeña en encasillarlos:

Si la infancia ocupa un lugar fundamental en la película es porque ella extiende esa ausencia de voz a todos los personajes de la historia. Todos han sido desposeídos de una voz, han sido dejados al margen de cualquier

24 «Nunca les pasé el guión; ellos nunca lo conocieron; cuando esto sucede, empiezan a armar la historia en la cabeza y obvian cosas, pierden frescura [...] lo más bonito es que yo los hice muy amigos, como de verdad son en la película. Me los llevé tres días antes —aunque los niños juegan un partido y ya son amigos—, pues quería que sintieran que en realidad eran amigos y por eso me gastaba tanto dinero los fines de semana llevándolos al campo. Quería además que ellos recordaran su pasado en el campo, porque ya llevaban tres años viviendo en Medellín. Entonces este niño de Jardín lo que hizo fue como devolverlos un poco a su infancia campesina y que se viera real» (Restrepo, 2011, pp. 75, 76).

25 Y esto no es un dato menor en un país donde la escuela ha sido usualmente trinchera de todos los actores armados legales e ilegales del conflicto armado (Bácares, 2017, pp. 272-273).

posibilidad de participación en lo común. Ni sus tierras, ni sus bienes más preciados les pertenecen ya, no sólo porque les sean arrebatados explícitamente, sino porque pueden caer en un territorio de indeterminación en el que se hacen inaccesibles —como el balón de Manuel o las gafas de ‘Poca luz’—. Ni siquiera sus acciones y mucho menos el uso público de la palabra les pertenecen. Los personajes son condenados por acciones incautas, como la profesora que tiene que abandonar el pueblo por pintar un mural en la escuela cubriendo los mensajes de la guerrilla; por acciones de otros, como el padre de Julián, ‘ajusticiado’ por los paramilitares porque su hijo mayor se había unido a la guerrilla sin decirle nada a su familia, o hasta por simple omisión de cualquier acción, como Ernesto, el padre de Manuel, quien desaparece por haberse negado a asistir a las reuniones convocadas por la guerrilla en la región. La población entera ha sido silenciada. Debe bajar la voz al conversar en público, esconderse en sus casas de cualquier presencia extraña, retirarse de ciertos espacios cotidianos ahora prohibidos. Son desplazados no sólo porque deban abandonar sus tierras, sino porque han sido extrañados de sus espacios y prácticas mucho antes de tener que irse a la ciudad para no ser asesinados. El desplazamiento final es sólo el resultado necesario de un desposeimiento del que han sido objeto. El gran mérito de la película es mostrar cómo, en medio del conflicto, la población civil en su totalidad ha sido reducida a la infancia (Arias Herrera, 2013, p.601).

Otra película adscrita a la nominación del NNA como víctima es **Alias María** (Rugeles, 2015). Un texto fílmico que se anota en una corriente condenatoria del reclutamiento de los NNA y particularmente de la violencia sexual contra las niñas y adolescentes en el ámbito de la guerra. La historia es sencilla, se centra en María, una guerrillera de trece años con un embarazo a cuerdas que pasa sus días temerosa de que la descubran y la obliguen a abortar; como no ocurriría con la mujer del comandante, cuyo bebé recién nacido en el campamento le es encargado en una misión que comparte con otros tres compañeros, para ser trasladado a una ubicación segura, lejos de los camuflados y de las rutinas de la guerrillerada. El filme es de rescatar en la medida que intentó posicionar un crimen específico que en Colombia ha tendido a obstaculizarse de la mirada pública, de la investigación académica y de la sanción judicial, cuando, curiosamente, las pocas cifras que se tienen a la mano tantean una magnitud desbordada de la violencia sexual en el marco de la guerra colombiana: de acuerdo a los informes derivados de la campaña «Violaciones y otras violencias: Saquen mi



Fotograma de **Alias María** (Rugeles, 2015). En línea. 🌿

cuerpo de la guerra», entre 2008 y 2012 se registraron «por lo menos 48.915 víctimas de violencia sexual menores de 18 años, 41.313 niñas y 7.602 niños, en 1.070 municipios de los 1.130 existentes en el país» (COALICO, 2014, p.6), a la vez que 4.415 mujeres, entre los 15 y 24 años, fueron embarazadas forzadamente y dieron a luz por la imposición de guerrilleros, paramilitares y agentes de la fuerza pública en lo corrido de 2001 a 2009 (Oxfam, 2010).

Sin embargo, sobre el fenómeno concreto que trabaja **Alias María**, los datos duros son inexistentes; lo que se sabe por informaciones periodísticas y de colectivos de mujeres es que dentro de las filas guerrilleras se ha obligado a las niñas y jóvenes «a usar métodos anticonceptivos y, en caso de embarazo, el aborto forzado es común» (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p.83). Desde ahí, es que **Alias María** cobra forma y toma una posición política, dado que partió de una investigación cualitativa con excombatientes²⁶, para

²⁶ «Alias María nació hace siete años, según José Luis Rugeles, su director, de una investigación previa, después de una serie de entrevistas a mujeres desmovilizadas que habían sido reclutadas siendo niñas. Muchas de ellas quedaron embarazadas en las filas y habían sido obligadas a abortar» (Peláez, 2016).

terminar concluyendo, en su puesta en escena, que la vida de una niña o de las mujeres guerrilleras se limita a la imposibilidad de ser madres y a la interrupción coaccionada de cualquier gestación que se pudiera producir en la tropa. La intimidad de lo femenino y de cómo se deconstruyen las nociones machistas de la vida civil en la guerra, para darle pie a otras que pudieran ser distintas o reválidas de otros controles masculinos, es algo que en la película no se ve ni aparece como una punta de exploración. ¿Valdría preguntarse si para todas las niñas y mujeres reclutadas o para las que tuvieron pareja en las guerrillas nacionales, la vida fue siempre un lastre o si su experiencia se redujo a la maternidad negada y a la ausencia de poder? La generalización a la que acude el filme le hace caer, por decantación, en unas dicotomías y maniqueísmos que le quitan más de lo que le aportan: la guerrilla es mala, el NNA es víctima, su lugar natural es la escuela, etc.²⁷, se postulan como verdades en blanco y negro en esta producción. Por ello, narrativamente, en la travesía que emprende María se recurre a mostrarle al espectador un grupito de escolares que cantan el himno nacional mientras la guerrillera en cuestión los ve tras un alambrado con su parafernalia militar y un dejo de tristeza; o se hace tanto énfasis en la ejecución de un niño guerrillero de doce años por el adulto que comanda la misión, en una toma que dura más de siete segundos, una vez el cuerpo sin vida de Yuldor yace en un riachuelo que se tiñe de a poco con su sangre.

Análogamente, **Pequeñas Voces**, acudiría a la repetición de las representaciones sociales de los NNA como sujetos disminuidos por la guerra, pero, en una posición más compleja, le agregaría a los esquemas vigentes un hecho realmente novedoso: los NNA pasarían a ser comprendidos como sujetos de su propia narración, o sea, como protagonistas y guías de un contenido ante el espectador, en un intento que a veces sí y a veces no superaría su conversión en un objeto de tratamiento cinematográfico e investigativo de corte utilitarista y adultocéntrico. Para esto, **Pequeñas Voces** reemprendería la labor implementada en un cortometraje homónimo del 2003, que le sirvió de base experimental a su director para recopilar entrevistas y dibujos de NNA desplazados por el conflicto armado, que terminarían convirtiéndose en las animaciones y en la voz off que guiaron la narración; en esa oportunidad Carrillo aspiró a que los NNA que habían padecido la violencia política pudieran contar lo que vivieron en primera persona, dotando a la película de sus voces y, en un plus, de la materia prima visual para escenificarla:

²⁷ En Alias María: «La pedagogía le gana al cine, la explicación a la sugerencia, el maniqueísmo a la complejidad. Esto ocurre, por ejemplo, en la recurrencia de la imagen-metáfora de los insectos que cargan un peso “superior” a sus fuerzas o en la simplificación que supone imaginar una guerra de bandos en blanco y negro, donde la antes llamada ideología dominante encuentra su expresión y sus dosis de catarsis» (Zuluaga, 2015).

La idea era cómo los niños ven el conflicto armado y utilizando sus testimonios y su forma pictórica, que es la forma como ellos dibujan, cómo ellos ven esta guerra, no como los adultos queremos que ellos la vean. Los adultos por ejemplo en la película no tienen voz, son ruidos [...] ese era como el concepto que yo empecé desde el 2000, son como diez años y sigue la misma cosa, es cómo ellos ven (Carrillo, 2011).

Al hacerse el largometraje, la lógica del anterior trabajo se repitió con un cupo cualitativo y gráfico más exigente: se realizaron 120 entrevistas y se recaudaron más de cinco mil dibujos con NNA víctimas de desplazamiento y reclutamiento forzado en la localidad de Ciudad Bolívar, en Bogotá. De todas esas historias, cuatro acabarían siendo las escogidas para levantar las bases del filme por unas características narrativas apegadas a que los NNA hablaran con fluidez, que lo contado no se entrecortara ni que se repitieran los hechos, que hubiesen giros y variantes, y, en la aplicación de una autocensura, que lo compartido por los NNA no rebasara un límite moral que pudiera ofender al público familiar o masivo al que aspiró llegar el director de la película, que en un país sin interés por autoreflexionarse se limitó a 9 833 espectadores:

Primero hay una parte de censura, pues hay unas que quedan descartadas porque hay historias que no se deben contar en ninguna parte; y el otro, tenían que ser historias que narrativamente funcionaran bien, hay niños que se complican mucho al hablar. Tenía que ser una historia que funcionara, que el niño supiera contar, que no se perdiera, que entre las historias que se escogieran no fueran repetitivas, porque de las 120 historias, 80 son minas y explosiones. Entonces tenían que funcionar narrativamente, tenían que tener un inicio y un desenlace y un final, y al escoger estas historias además tenían que funcionar, para que no fuera como en el corto, que son como capítulos, tocaba darle un hilo narrativo y tenían que ser historias que permitieran entrelazarse. La dosis de ficción que tiene la película es el hilo narrativo, los niños en realidad no se conocen, cada historia está intacta, no está alterada ni manipulada, pero para poder montarlas dentro de un largo lo que hicimos fue regionalizar un poco las historias, llevarlas como al mismo pueblo y darles lugares comunes como el colegio (Manotas, 2011).

La selección de estas cuatro historias de vida, haciendo caso omiso de sus dramatismos, valideces, importancias y sentidos, le impondría a **Pequeñas Voces** un desbalance político en la producción del NNA víctima de la guerra. En cierto modo, la intención perfilada por la película de dar a conocer la mirada de



📌 Fotograma de **Pequeñas voces** (Carrillo y Andrade, 2011). Archivo: Becma.

los NNA sobre el conflicto armado se mordería la cola o se agotaría en la revalidación de imaginarios oficiales, dado que a los NNA y a los actores de las hostilidades se les parcializó o, dicho de otra forma, se les delimitó fundamentalmente a la violencia guerrillera en correlación de la paramilitar y estatal. Los NNA demarcados por las autodefensas, por ejemplo, se limitarían a una historia de las cuatro, fundada en la desaparición forzada que una niña cuenta de su papá a manos de estas fuerzas ilegales. De resto, con un peso simbólico muy fuerte, por las imágenes infantilizadas de los NNA y por la calidad y hondura de los relatos, las guerrillas volverían a aparecer otra vez, en una cinematografía nacional que le haría eco a la crisis epistemológica de los estudios de la infancia y lo bélico, como las «únicas» o las principales organizaciones vinculadas con el reclutamiento, las minas antipersonales y el desplazamiento impuesto a las gentes del campo.

Como quiera que sea, este impase y miopismo de las infancias presentes en la conflagración colombiana no anularía el proyecto que **Pequeñas Voces** desplegó para acercarse a reconocer a los NNA como narradores de su propia realidad o como semipartícipes de la realización animada. Vale admitir que su convocatoria desembocaría en unos finales desazonadores, terribles para los NNA en la huida del campo y en lo que eso les caló, como también serían un tanto edulcorados en la puesta en escena que se hizo de su llegada a Bogotá, al evadirse del documental animado las nuevas violencias que los NNA enfrentaron en la urbe

por su condición de desplazamiento²⁸. Sin embargo, la metodología implementada y la intuición de que los NNA podían ser los insumos de la película, la inscribiría en una apuesta epistémica muy alejada de los reproches que consideraron que a los NNA se les usó como «un anzuelo emocional» (Zuluaga, 2011), o de que su participación pudo activar una revictimización. **Pequeñas Voces**, con o sin conocimiento de causa, heredaría de los ochentas las rupturas que la nueva sociología de la infancia y la Convención sobre los Derechos del Niño realizaron en la academia, en las políticas públicas y en otras agendas culturales²⁹, con la simple consideración de que la investigación atendida a los NNA tenía que basarse en sus voces o en el reparo de que los NNA no son exclusivamente objetos de protección, sino actores sociales y sujetos de enunciación de los fenómenos políticos, económicos, históricos y culturales³⁰. Por esta razón, en los estudios de la guerra de los últimos años, a los NNA se les reconoció como cargadores de saberes y experiencias, o sus diarios escritos en medio de las conflagraciones cobraron una notabilidad impresionante y se empezaron a validar como datos de acercamiento a un contexto bélico, como pasó con el *betseller* de Zlata Filipović para entender la sitiada Sarajevo (Filipović, 1994), o con las recientes publicaciones de los que estaban ocultos y nunca salieron a la luz en las beligerancias que los provocaron (Filipović y Challenger, 2007; Simarro, 2015).

Al lado de esto (para ser equilibrados) es obligado señalar que **Pequeñas Voces** desperdiciaría una oportunidad de lujo para hacerle del todo el quite al adultocentrismo en el cine nacional. La participación de los NNA siendo su bandera, en algunas etapas del proceso de la película terminaría relegada o asumida como suficiente para que los adultos elaboraran el guion o se decidieran por no hacer una retroalimentación de lo animado con los NNA de quienes

28 Sobre esto, Oscar Andrade, codirector de la película, señaló: «El final planteado por Jairo Carrillo mostraba a la mamá de la niña pidiendo en los puentes, intentos de violación, delincuencia... Sé que esta es nuestra realidad, pero a riesgo de parecer ilusos, me sigue pareciendo más adecuado retratar a las víctimas como personas con fortaleza, dispuestas a asumir futuros retos, sin temor de lo que pueda ocurrir. Creo que eso inspira más al público que un final como el de “Los colores...” que nos deja amordazados y sin esperanza» (Andrade, 2011).

29 Por ejemplo, al cumplirse un decenio de la Convención sobre los Derechos del Niño, se acordó el documento *El desafío de Oslo* que invitaba a los Estados partes y a los realizadores audiovisuales a tomar en cuenta el derecho a la participación de los NNA cuando desarrollen sus productos y contenidos (Sánchez Carrero, 2008, p.109).

30 Como lo plantea la brillante historiadora mexicana Sosenski: «Las voces de las niñas y niños son parte del patrimonio cultural, de la memoria colectiva de nuestros pueblos; constituyen la prueba tangible de que los niños y niñas han sido, son y serán actores sociales, es decir, sujetos fundamentales de la historia. Es necesario pensar en la voz infantil como un documento que puede enmarcarse en diversos géneros discursivos. Es decir, las niñas y los niños son autores de discursos y de documentos» (Sosenski, 2016, p.45)

tomaron sus relatos de vida³¹. Del mismo modo, la virtud de darle movimiento a los dibujos, o sea, al recuerdo pintado de los NNA de su contacto con la violencia política en el campo, resultó dispar en las dos manifestaciones de **Pequeñas voces**. En el cortometraje afloraría a plenitud este esfuerzo técnico y lo dibujado por ellos le definiría totalmente y cimentaría su novedad y existencia premiada. Ahora, en el largometraje, el proceder estético fijado relegaría lo ilustrado a un rol secundario o decorativo, pues lo que se hizo fue (tomando los patrones de lo trazado por los NNA) crear a los personajes animados que protagonizarían la película y dejar a sus dibujos como fondos de apoyo del paisaje, de los animales, del pueblo, etc.:

En el largometraje por el formato y como tocaba darle un aspecto cinematográfico. Todos los niños pintan muy diferente, entonces tocaba mantener el dibujo de los niños, pero tocaba entregarle una estética a la película. Entonces el trabajo que hicimos fue analizar muy bien los dibujos de los niños, al nivel de lenguaje ellos qué transmiten con esto y unificar todo esto. Yo me quedé con tres aspectos de esos dibujos que son la simetría, o sea, un brazo nunca va a ser igual de largo al otro, las desproporciones, y no sólo como dentro de un objeto, sino ellos pintan un guerrillero como una cosa enorme y es un dinosaurio terrible, entonces en los dibujos está marcada la importancia que le dan a las cosas, los miedos, en las líneas de los niños, si una línea con más presión es con seguridad, tiene como su psicología detrás. Y nos quedamos con los tipos de colorear de ellos que nunca van a estar los bordes, no son colores parejos. También la paleta de colores depende de lo que están contando. Entonces claramente en la película ya no es el objeto tal y como lo pintó el niño animado, sino está intervenido. Hasta los personajes principales que son los únicos que están con vector, para diferenciar que es lo único creado por nosotros, el resto, como ese mundo que está hablando es hecho por ellos. La ropa, las paredes de las casas, los árboles, todo, teníamos dibujos de la puesta en escena de los niños, sino hojas de colores con un solo color o como con manchas y eso

31 «Con los niños no hay ningún tipo de contacto, por varias razones y es que ellos por su condición de desplazados son una población flotante. Si hoy vas a Cazucá y encuentras un niño y hablas con él cinco minutos y si los quieres buscar en ocho días, probablemente no lo encuentres. Y además si Jairo hubiera querido tener contacto con ellos no se hubiera podido. La idea de la película es que es un gran coro, o sea, en la película en ningún momento se dice ni el nombre de los niños ni la edad. Son totalmente anónimos porque la idea era que sí, son estas cuatro historias, pero es que es un millón y medio de niños que tiene esta condición. Entonces la idea de la película, y en esto la película y la producción es muy firme, es en que es un coro de niños, no se trata sólo de ellos cuatro» (Manotas, 2011).



Fotograma de **Pequeñas voces** (Carrillo y Andrade, 2011). Archivo: Becma. ♡

iba después como a mapear toda la película. Entonces, obviamente está manipulado porque tocaba, pues darle finalmente un look, que además en este caso cuando haces una dirección de arte no solo le tienes que dar una estética sino el concepto, porque el documento que teníamos de ellos eran esos dibujos, entonces los dibujos tenían también que transmitir y tenían que apoyar a que fuera verosímil lo que ellos estaban contando. Entonces era como una dirección estética y conceptual (Manotas, 2011).

La representación social del NNA víctima, traumatado y pasivo seguiría sus andanzas en **Heridas** (Flores, 2006), un filme a veces compuesto por algunas frases de cajón, como cuando un guerrillero en pleno combate defiende a otro por su parálisis y miedo frente a dos colegas, alegando que él fue obligado y reclutado a la fuerza y que por eso estaba paralizado y no respondía al fuego enemigo. Pero, pasando cualquier salida en falso o desarrollo a medio hacerse, **Heridas** es un largometraje relevante porque, en su afirmación de una niñez violentada en el conflicto armado, ampliaría la gama de los victimizadores oficiales, al entrever a una niña cuya familia y sus vecinos fueron masacrados por el paramilitarismo, para cobrar cabeza por cabeza un ganado robado a un terrateniente en una región sin especificar de la costa atlántica. En estas escenas iniciales el director acudiría a hacer manifiestos varios símbolos y técnicas de terror que definieron el actuar paramilitar en las masacres acometidas a finales de los noventa y principios del siglo XXI. La niña aludida vería entre los matorrales, por ejemplo, la

secuela corpórea de las motosierras y como cenit de su descubrimiento, un pica-dito de fútbol o las patadas perpetradas al cráneo de un campesino que finalizaría por un último impacto en una fosa común³².

Sencillamente, esa niña muda y sin palabras (en apariencia por una violencia pretérita) le ofrecería al director una ocasión para plantearle al espectador que a la infancia colombiana la guerra le ha robado la voz y que le ha generado un trauma, al obligarla a reparar lo inimaginable o al haberla puesto en el medio de una política de destrucción del rival y del «colaborador», como la que el paramilitarismo aplicó en varias matanzas en la que los NNA fueron testigos directos u objetos de la aniquilación. La masacre de El Salado, en el departamento del Bolívar, ocurrida en el 2000 a manos de 450 hombres del Bloque Norte de las AUC, da sobradas pistas para dimensionar este silencio y esa llaga expuesta en la película, pues de esa acción, para los NNA sobrevivientes y huyentes, como en otras tantas masacres donde tuvieron que asistir al asesinato o la tortura de sus padres y conocidos, lo que les quedó fue el miedo, la angustia, el pánico, el silencio³³.

32 En esta escena, el director de la película se la jugó por representar un hecho olvidado de la historia oficial y que en el conflicto armado tuvo lugar en la acción paramilitar (Bácares, 2014a, p.121).

33 Por ejemplo, resultado de El Salado, «muchos niños reviven los hechos traumáticos asociándolos a experiencias sensoriales: Oyen un helicóptero y entran en pánico ante la inminencia de una nueva masacre; ven un infante de marina y salen corriendo a esconderse debajo de las camas y gritan angustiados que los vienen a matar. Los militares han sido asociados con los paramilitares porque vestían los mismos uniformes [...] Pero también las vivencias de los niños después

📷 Fotograma de **Heridas** (Flores, 2006). Archivo: Becma.



A la larga, la única película colombiana que incursionaría en una representación social distinta de la del NNA presente en la guerra, como un sujeto de derechos truncado y victimizado, la brindaría **La sierra** (Dalton y Martínez, 2004), un documental sensacionalista y proclive a la simplificación del trabajo etnográfico, es decir, a prender la cámara para grabar lo inmediato, lo morboso, lo vendible, a costa de rehuir del trabajo metódico, de la rigurosidad histórica y de la profundidad política³⁴. Esta producción se dedicaría a filmar el día a día de varios jóvenes paramilitares del Bloque Metro en los enfrentamientos que tuvieron contra las milicias del ELN, en ese gran marco contrainsurgente que vivió Medellín luego del 2002 con la Operación Orión, y en el choque militar que les llevaría de seguida a hacerle frente a la ofensiva del Bloque Cacique Nutibara en las comunas de la ciudad, en represalia por la disidencia de Carlos Mauricio García, alias Rodrigo Franco o Doble Cero, líder máximo del Bloque Metro, quien antes de que lo mataran denunció la presencia del narcotráfico en las actividades de las AUC y se negó a hacer parte de la mesa de negociaciones que adelantaba Carlos Castaño con el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (Verdad abierta, 2008). Por supuesto, en el documental nada de esto es perceptible ni se menciona. Los muchachos que iniciaron su vida en la violencia política siendo NNA, como varios que salen en las imágenes ayudándoles a cargar y esconder la munición para los hostigamientos, pasarían a ser disparadores de una guerra abstracta que se les adjudicaría como propia o de su invención. A raíz de esto, **La sierra** los señalaría como ejecutantes de la representación social de la infancia peligrosa y delincuencial, más que como víctimas o la mera carne de cañón del paramilitarismo en la urbe paísa. Así, la conclusión que se emite en el documental es simple e individualizante, el problema paramilitar arranca y termina en las nuevas generaciones:

Los de allá matan a los de aquí porque son de aquí, y los de allí matan a los de allá porque son de allá. Son muchachos, los muchachos. Es que estamos

del retorno y antes de la nueva masacre imprimieron huellas emocionales “negativas”: Muchos vivieron estados de alerta permanente ante los rumores generalizados de una incursión paramilitar antes del año 2000; varios ni siquiera se quitaban los zapatos para dormir aduciendo que se iban a cortar o se iban a lastimar si salían descalzos en la huida» (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009, pp. 165-166).

34 Como lo explica Juana Suárez: «Sin desdeñarse de la compleja situación de los jóvenes allí retratados, la edición de *La Sierra* deja claras las diversas puestas en escena de la violencia y, más aún, el periodista (Scott Dalton) busca afanosamente ser protagonista de los hechos que acaecen en las comunas y se asegura de que, en la edición final del documental, se incluya su exposición al “peligro” y la “tensión” generada entre los bloques de autodefensa (“¡Agáchese gringo!”, le grita uno de los jóvenes). Ya no se trata de la participación activa del observador, un documentalista más interesado en la aventura del margen que en el material a documentar, valga la redundancia» (Suárez, 2009, p.113).



📷 Fotograma de **La Sierra** (Dalton y Martínez, 2004). Archivo: Becma.

en manos de muchachos armados. Ese es todo el problema. ¡Estamos en manos de muchachos armados! La vida de nadie vale nada (Fragmento de **La sierra**).

La niña en el cine colombiano

Las grandes generalidades endilgadas a la infancia, es decir, los sentidos comunes que delimitan a los NNA a la inocencia, al futuro, a ser propiedad de los padres, o a tener derechos, etc., toman nuevos significados y encuentran límites cuando se cruzan por x o y motivo con otras categorías particulares como la violencia, la pobreza, la raza o el género. Esta última variable, al concatenarse con lo infantil, les permitiría a los adultos emitir apreciaciones de las niñas, diferenciadas de las dirigidas a los niños, en un amplio e interminable ramillete de fenómenos, como el maltrato, la crianza, la enseñanza, el cuerpo y hasta en lo que tiene que ver con el cine³⁵. Por ejemplo, atendiendo a la educación estricta y a las

³⁵ Verbigracia, con base en las representaciones sociales de qué es un niño y una niña y de qué funciones, tareas y espacios deben ocupar, los castigos para ellos son diferenciados (Buitrago,

ordenanzas de la decencia y el recato con las que se instruía a las mujeres de la alta sociedad bogotana de los años veinte, para ellas estaba mal visto y era reprochable que protagonizaran una película; o en lo conectado con la censura de la mirada, los reguladores sugerían en sus primeras proclamas periodísticas que a las niñas el cinematógrafo las ponía en riesgo y en peligro de perder su inocencia y castidad, contrariamente a lo que le pudiera generar a los niños:

No sabemos si las autoridades se han dado cuenta alguna vez del peligro que entraña el acceso de menores de edad a las representaciones cinematográficas (...). Los menores son tan libres como los mayores. Para que se convenza y vea que tengo razón, váyase una de estas noches al cine; colóquese en las puertas de entrada y verá cuántos niños y niñas de diez y doce años andan cada noche pidiendo diez centavos para entrar a cine. ¡Muchas de esas infelices serán víctimas prematuras del vicio y de la corrupción! ¡Quién sabe cuántas de esas pobres habrán vendido su inocencia por una entrada a cine! (La Defensa, citado en Arboleda y Osorio, 2003, p.63)³⁶.

El mito de la feminidad creado por la cultura heteropatriarcal, además de definir el encuentro y la cantidad de interacciones de los NNA con los dispositivos culturales, auparía los contenidos palmariamente diferenciados por género en la literatura, la pintura y en el cine. A las niñas, en varias de las novelas del *boom* latinoamericano, no les quedaría de otra que ser representadas como un fetiche erotizado y de dominación sexual en consonancia con ese aval machista que «sacraliza a los adultos que las cortejan en casos como el de Florentino Ariza»³⁷. En la pintura del siglo XIX la incorporación de la niña también estaría mediada por los arbitrios del deber ser de una futura mujer. Pierre-Auguste Renoir, un autor emblemático del impresionismo francés, las pintaría como sumisas, apacibles o dedicadas a las labores del bordado; Charles Burton Baber, un destacado pintor del periodo victoriano, las mostraría jugando a ser mamás

Cabrera, Guevara, 2009. pp. 65-67).

36 La anterior cita corresponde al año de 1924 y sobre ella Paola Arboleda y Diana Osorio (2003) plantean: «Según el autor, las niñas serían capaces de cualquier cosa para conseguir una entrada a Cine, incluso de vender su inocencia con tal de asistir al teatro; y aunque también mencionó lo perjudicial que podía resultar para los pequeños varones presenciar frecuentemente las funciones del cinematógrafo, no hizo ningún comentario acerca de la posibilidad de que ellos se ingeniaran modos inapropiados de acceder al espectáculo» (p. 63)

37 Al respecto, Nadia Celis Salgado (2015) hace una muy interesante crítica de la literatura de los viejitos enamorados de las vírgenes púberes y del mundo garcía-marquiano por hacer de las niñas meros fetiches sexuales perfumados a través de la galantería, o de un aura intelectual o espiritual que sacraliza a los adultos que las cortejan y que legitima el punto de vista masculino y patriarcal que reina en la literatura (p.20).

con sus mascotas; y el francés Balthus recaería en la *lolilitación* de las niñas o en su conversión en objetos de deseo. Por su parte, en la proposición pictórica masculina, como lo dijera la historiadora de arte Erika Bornay (2016), es «significativo constatar que cuando se trata de representar a niños, generalmente el pincel del pintor los recoge en actitud activa, haciendo deporte o realizando una actividad creativa» (p.149).

El cine, más que nada el de antesala a los movimientos realistas o el inmerso en fórmulas comerciales, insistiría en mostrar a unas niñas y jóvenes baladís, sin autonomía y atrapadas en las posturas masculinas. Las películas de Disney se destacarían en esto como adalides de los estereotipos por todos los medios, personajes, diálogos e historias posibles. Por citar un caso, en **La Cenicienta** (*Cinderella*, Geronimi y Jackson, 1950) los conflictos entre el bien y el mal esconderían las expectativas y asignaciones comunes (de la virtud y del vicio) que se les hacen a las mujeres, esto es, que son cariñosas, ingenuas u obedientes como la protagonista, o chismosas, malcriadas y despiadadas, como las hermanastras y la madrastra (Rodríguez Marroquín, 2012, p.91). Añádase a esto que, en sus filmes, a los NNA se les invitaría a reproducir los valores de la desigualdad de género y ciertos patrones machocéntricos como que una fémina tiene que estar al servicio del hombre, que la belleza se rige por unos patrones estéticos invariables (Chlimper, 2012, pp.186, 187), que ninguna se puede realizar si esquiva parir hijos o que una de sus cualidades más importantes es la afonía y el ahorro de la palabra:

El tratamiento que recibe la mujer en las películas, aunque parezca lo contrario, es bastante negativo. Por ejemplo, en *La sirenita* encontramos a Úrsula, la bruja del mar proclamando cosas como esta:


—Los hombres no te buscan si les hablas. No creo que les quieras aburrir. Allí arriba, es preferible que las damas no conversen, a no ser que no te quieras divertir. Verás que no logras nada conversando, a menos que los piense ahuyentar. Admirada tú serás, si callada siempre estás. Sujeta bien tu lengua y triunfarás.

En la película *Aladdin*, Yafar, dirigiéndose a Jasmín, afirma:

—Veo que os habéis quedado sin habla: una cualidad muy apreciada en la mujer.

Por su parte en *La Bella y la Bestia* se dicen cosas como esta:



Póster **La sirenita** 
(Clemens y Misker, 1989).
En línea.

 Fotograma de **Aladino** (Clements y Musker, 1992). En línea.



—El pueblo entero lo comenta: no está bien que una mujer empiece a tener ideas y a pensar (Mariano Romero, 2000, p.96).

Concretamente, en la historia del cine colombiano pasado y reciente estas divisiones culturales sobre los NNA brotarían por todos lados. Los filmes fundacionales de seguido infantilizaron a las mujeres hechas y derechas, o a las treintañeras que estelarizaron los melodramas de comienzos del siglo XX. Como lo señaló Pedro Adrián Zuluaga, «en el cine nacional, ocurre un curioso pero bastante lógico fenómeno de inversión: los personajes femeninos se infantilizan. Se transfiere a ellos toda la bondad, virtud e indefensión habitualmente asociada a los niños» (Zuluaga, 2008). Así pues, la mujer en **Bajo el cielo antioqueño** tendería a ser objeto de protección; como de manera idéntica en el cine sonoro de los años cuarenta la vigilancia paterna sobre las niñas no biológicas no cesaría. La sinopsis de las películas de ese tiempo expresan de una manera clara esta minorización de la mujer o ese impedimento nominativo para que crecieran y apostaran por su autonomía lejos de la casa o del hombre indicado³⁸. Más acá, en el cine del siglo XXI, las ideas divisorias de género continuarían teniendo cabida, esta vez, en las pronunciaciones de varios NNA cinematográficos. La guerrillera María, para empezar con una, entre chiste y chanza nos daría a saber en una charla con un compañero de filas en **Alias María** que cambiar pañales es una tarea de mujeres; y los NNA de **Los colores de la montaña**, en un sermón discriminatorio y sexista a la hermanita de «Poca Luz», demostrarían la moralización ya calada en ellos de que las niñas tienen que estar perfeccionándose en las tareas de la casa o jugando alejadas de los niños:

—María: Usted dónde aprendió a colocar un pañal.

—Byron: Hice un curso en el Sena.

38 Por ejemplo en la sinopsis de **Allá en el trapiche** (Saa Silva, 1943) se dice: «Comedia musical que narra la historia de Dora, la hija del dueño de la hacienda El trapiche. Destinada a casarse con el heredero de otra finca cercana, pide viajar antes a los Estados Unidos. Allí conoce a su paisano Leonardo, con quien sostiene un tórrido romance. Vuelven al terruño y aunque el novio providencial no aparece, las cosas no son fáciles. El padre de Dorita tuvo que hipotecar la hacienda para costear el viaje de la niña y ahora la tiene que pagar». O en **Sendero de luz** (Álvarez Correa, 1945) se escribió: «Drama romántico rural. Armando va a la saga del asesino de su padre, secundado por un fiel amigo. Por desgracia se enamoran de la misma muchacha, novia a su vez del malandrín, y tienen que competir por ella: quien derribe primero un árbol buscará los favores de la dama. El bandido acosado por sus perseguidores, paranoico y celoso, prepara una trampa para que sean aplastados por los árboles. La muchacha se peca, corre a avisarles, pero llega tarde: Armando había ganado la apuesta, pero se le vino el árbol encima. La niña se decide por el herido, el bandido es apresado y el amigo, derrotado, se marcha por un sendero de luz» (Moreno y Torres, 2006, pp. 33, 38).

- María: En serio.
- Byron: No pues, le ayudé a mi mamá con mis cuatro hermanitos.
- María: Mmmm, o sea, le toca de mujer (Fragmento de **Alias María**).
- Poca luz: Vengan, vengan, yo les muestro una cosa.
- Elisa: Espérenme, espérenme.
- Poca luz, Julián y Manuel: No, cuál espérenme.
- Poca luz: Elisa, quédese. Esto pa hombres no pa mujeres.
- Elisa: Yo ya soy grande.
- Julián: Niña, vaya pa dentro a jugar con las muñecas. Córrale, córrale.
- Manuel: Sí, a hacer oficio (Fragmento **Los colores de la montaña**).

Aquí vale la pena hacer una pequeña digresión: las representaciones sociales de la niña en el cine colombiano, en unas cuantas producciones, se desviarían de la pauta fraccionada que las empujaría a lo doméstico o que les negaría su papel histórico en la sociedad. La famosa Corporación Cine Mujer de los años ochenta, frente a esto, propondría en dos rodajes una denuncia del proceso de constitución del género en los NNA y su tratamiento desigual en las familias patriarcales nacionales. Como se sabe, este colectivo feminista, que surgió en 1978 con el objetivo de «hacer películas y audiovisuales acerca de la situación de la mujer y que tendieran a que la superara» (Arboleda y Osorio, 2003, p.223)— conformado por las cineastas Sara Bright, Eulalia Carrízosa, Patricia Restrepo, Rita Escobar, Clara Riascos y Dora Cecilia Ramírez—, en uno de sus trabajos más militantes y panfletarios³⁹, **¿Y su mamá qué hace?** (Carrízosa, 1981), sacarían a colación la invisibilización de la labor femenina en el hogar y la aclimatación cultural de los hijos varones a que esas son faenas obligatorias de las mamás y desprovistas de un valor de cambio:

El cortometraje *¿Y su mamá qué hace?* Es una comedia en 16 mm. En síntesis, es casi todo imágenes. Una mujer en cámara rápida organizando una casa, mientras que lo que hacía su marido se mostraba en cámara lenta. Y entonces toda la película transcurre así hasta que finalmente ella logra

³⁹ La propia Sara Bright la denominó de ese modo: «Películas como *¿Y su mamá qué hace?* son una especie de panfleto, con todo lo que tiene de humor pero, es un panfleto, directamente dice una cosa» (Cinemateca Distrital, 1987a, p. 11).



✦ Fotograma de *¿Y su mamá qué hace?* (Carrizosa, 1981). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

hacer todo. Y después hay un diálogo entre el hijo de ella y otro niño, el segundo le pregunta: ¿y su papá en qué trabaja? Él es contador, le contesta. El otro niño vuelva a preguntar: ¿Y su mamá? Él le responde: Ah no, ella no trabaja (Arboleda y Osorio, 2003, p.227).

Por la época en la que surge Cine Mujer, y tomando en cuenta la mínima discusión del adultocentrismo que ha distinguido a la teoría y práctica feminista⁴⁰, resulta innegable que este grupo no se creó francamente para pensar a la infancia. A pesar de esto, cuando la agrupación empezó a ganar nombre y al aprovechar el apoyo que le brindó Focine para financiar medimétrajes para televisión, varias de sus integrantes persistirían en abordar a la niñez como un

⁴⁰ Incluso hoy, «entre los estudios feministas, en medio de los reclamos contra el monopolio masculino sobre la definición del “sujeto” y de sofisticados análisis contra la apropiación simbólica y empírica de las experiencias femeninas, las niñas siguen siendo sólo parcialmente visibles, a menudo obviadas en disquisiciones sobre “mujeres” que las reducen a sujetos en formación o prospectos —incompletos e incompetentes— de la adulta» (Celis Salgado, 2015, p. 23).

momento de formación cultural del género, en gran parte, por las indicaciones familiares y las pautas de crianza. De eso se trata **Momentos de un domingo** (Restrepo, 1985), un filme dedicado a ahondar en el sueño y la frustración que vive Rosita, una niña que quiere hacer una cometa con su familia de clase media para luego volarla todos juntos. Empero, nada sale como ella espera; la división social del trabajo que tiene su papá en la cabeza la relega a ser una observadora de su fabricación. Cuando le llega la oportunidad de trabajarla (azuzada por su mamá), los reproches, la desconfianza y los prejuicios de los hombres de la casa afloran por su condición infanto-femenina, porque es una «reina», una «nena», un ama de casa en miniatura⁴¹:

—Papá: Primero hay que cortar todas las varitas igualitas.

—Rosita: Yo las corto.

—Papá: No, de pronto se te dañan. Déjame y yo te explico.

—Mamá: [...] A mí me parece que no estás dejando que los niños hagan las cosas solos. Yo creo que así nunca van a aprender.

—Papá: ¿Yo? Pero si yo los deajo. Otra cosa es que les estés enseñando.

—Mamá: Pues a mí no me parece. Has hecho la cometa tú solo.

—Rosita: Sí papi, yo quiero cortar los papeles sola.

—Hermano: Yo también.

—Mamá: No los educas bien.

—Papá: Usted dándole gusto en todo y malcriándola. Después queda mal y quién se la aguanta.

—Mamá: Déjala que intente.

—Papá: Bueno, está bien. Ve, trae los papeles y yo te miro. Pero si se te daña nos quedamos sin cometa.

—Hermano: Papi, yo también quiero cortar.

—Papá: Espérate un momento, las niñas son primero.

⁴¹ Recuérdese que en el medimetraje es la niña la que ayuda a la mamá en las labores domésticas y que se le dice: «Rosita todas las niñas del mundo tienen que aprender a cuidar su casa».



📷 Fotograma de **Momentos de un domingo** (Restrepo, 1985). Archivo: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

—Papá: Sigue bien la línea y hazlo despacio. Fíjate bien, que te estás torciendo. No me mires a mí. Fíjate bien.

—Hermano: ¿Y si se daña alcanza para otro? Ah, ya va a llorar. Yo los corto, papá.

—Papá: No le hagas caso y corta bien ¡¿Viste ?!

—Mamá: Tranquila, mi niña, no te preocupes. Ven y yo te ayudo.

—Papá: Y ahora la consientes. No es que yo no la deje hacer las cosas, es que tanto consentimiento la tiene inútil (Fragmentos de **Momentos de un domingo**).

En el curso de esta búsqueda, *La eterna noche de las doce lunas* aparece como el último largometraje importante que se ha filmado en el país para

reflexionar lo concerniente a las interacciones y solicitudes que una sociedad determinada le hace a una niña. La historia es ciento por ciento documental y sigue el proceso de un ritual de transición llamado encierro (*páülüjütü* en wayuunaiki) que una niña wayúu experimenta con la llegada de su menarquía a lo largo de un año o de doce lunas en el símil que pudiéramos hacer desde la temporalidad occidental. Lo renovador de este trabajo es que por primera vez se hace público lo íntimo por cuenta de unas relaciones de afectos y de confraternidad que la directora tejió con las mujeres de la Ranchería Karequishimana, que a la postre derivarían en el consentimiento de la familia de Pili (Filia Rosa Uriana) para poder hacer este registro visual. Llama la atención que, por la injerencia de las relaciones matriarcales en la cultura wayúu, como tal, la protagonista del encierro careció de la oportunidad de brindar una aprobación tácita al proyecto o de estar pensada para incorporarse testimonialmente desde que se empezó a tantear la historia. Priscila Padilla, desconociendo los alcances de la confianza que iba a construir y las sorpresas con las que se toparía en el camino, tuvo la fortuna de que una noche todo esto se trastocara a favor de conocer y vitalizar la voz de Pili, al ser invitada por la abuela a habitar el encierro y al convertirse en la confidente de varias historias, acciones y sentimientos que se originaron en la vivencia de Pili del ritual:

Como a los dos meses pasó una cosa muy bonita. Las personas del equipo se venían para Bogotá y yo me quedaba allá, pues porque siempre estábamos o la productora o yo ahí en la ranchería. Porque cómo me iba a ir, no tenía corazón. Entonces yo me quedé ahí y me dice la abuela: «uhh ya se fue tu gente, tus amigos» (porque nosotros teníamos un sitio especial para dormir), me dijo, «esta noche vas a estar sola, vas a dormir y cómo vas a hacer». Pues abuela yo sigo allá, en el rancho. Entonces me dice la abuela, tú no te vas a quedar allá sola. Y llamó a Rosita y le dijo, guíndele el chinchorro a Priscila esta noche en el cuarto de Pili. Y yo, pero abuela cómo me vas a poner a dormir con la niña. Muchas gracias. Pero cómo me vas a poner a dormir con la niña. Y la abuela de nuevo. Déjate de necedades, tú no vas a dormir afuera, porque hay unos borrachos y te hacen daño.

Bueno, la cosa es que me tocó dormir allá. Yo entraba de noche a dormir y entraba pasito, pues yo no podía ni hablarle y yo trataba de ser lo más respetuosa, no quería despertarla, como no hacerme sentir en su espacio. Pero la Pili, que es una niña super inteligente, ella escuchó que yo iba a dormir esa noche con ella, entonces ella me estaba esperando. Entonces

yo ya entré cuando me empezó a hablar pasito: «Priscila que bueno que estés conmigo aquí durmiendo», y yo pues no hablaba porque el rancho de la abuela quedaba muy cerca y ella todo lo escuchaba y va a decir que no estoy respetando. «Ahora si podemos hablar», me decía, y entonces ella comenzaba a decirme cosas, tanto que esa noche me contó la historia del tigre. Pues yo no la quería hacer hablar porque le voy a dañar su encierro, y como que no le hacía caso. A la otra noche comenzaba con otra historia, la de los colores porque ella ya había comenzado a tejer cosas grandes. Y la cosa es que, como a la tercera noche, yo me dije Priscila, despiértate, ahí esta parte de tu historia, eso que te está contando es la historia de la niña, es como la niña, sin yo decirle Pili me das permiso de grabarte, ella se está abriendo y me está regalando esto. Entonces yo lo capté y me dije y ahora cómo lo grabo, llamé a la productora y le dije, mira necesito una grabadora así y así, que sea muy buena, entonces se la involucramos en una cosa muy especial porque la niña no la podía tocar y se la dejamos en un sitio de la hamaca y le dije a Pili, mira aquí va a haber esto y cuando tú quieras lo grabas y me puedes regalar la historia que quieras. Entonces ahí se terminó de hacer la película, en eso que fue una cosa no planeada, por la abuela que me manda a dormir allá y termino durmiendo con Pili cuando eso es casi imposible. Eso fue como un acuerdo tácito, cómplice con Pili. Así fue, no hubo el permiso de decir oye Pili, pero fue como la construcción de ese afecto que nos comprometía a las dos, que tuviese esa parte para que se terminara, ese adentro, como ella realmente sentía su encierro, sin yo estar preguntando.

Los que nos unía era ese afecto de amor que nos teníamos, que ella dijo yo le voy a regalar esto. Por ejemplo, mucho tiempo después, ponle 7 meses, cuando el encierro es mucho menos riguroso, obvio no puede salir a la luz día, pero ya puede salir a la luz de noche. Yo estaba muy triste por una secuencia que íbamos a hacer con la tía con ella sobre cómo las mujeres planificaban [...] Entonces yo estaba triste porque no se hizo y la Pili me dice que la noto triste, pero le voy a regalar otra cosa, pero mañana en la noche. Y si, a la otra noche, cuando yo entré ella estaba tejiendo. Todos esos tejidos, yo no me había dado cuenta que eso pasaba de noche. Y la veo tejiendo con esos dedos que parecían arañas y con esos colores y yo no podía creerlo. Si te gusta esto me dijo, yo lo quiero dejar para nuestra película. Ella se sentía responsable de su película, ella me decía incluso cuando salga yo quiero ver cómo fueron los primeros tres meses míos por-



Fotograma de **La eterna noche de las doce lunas** (Padilla, 2013). Archivo: Becma. 🌸

que ella no se acordaba, porque la película también es un documento de memoria de su experiencia y entonces ella me dijo que no sabía cómo había sido eso, porque ellas entran en una introspección que se olvidan del afuera, como de la realidad. Entonces ella decía yo no sé qué pasó en esos tres meses. Ella tenía mucho deseo de ver, y cuando se lo mostramos ella no podía creerlo (Padilla, comunicación personal, 14 de noviembre, 2017).

La eterna noche de las doce lunas le brinda a quien la mire un tiquete para adentrarse en una ceremonia femenina⁴², que tiene una gran importancia a nivel identitario para hacerse majayura o joven mujer en la colectividad wayúu⁴³.

42 «Para los varones no existen actualmente rituales especiales que marquen el cambio, aunque varios autores citan su existencia en el pasado, como en el caso de los páusa, los hijos de familias poderosas que eran encerrados durante los conflictos bélicos. El término páusa, según el Diccionario de la Lengua Guajira de Miguel Ángel Jusayú (Tomo I, 1977: 539) significa: “persona que pasa el tiempo dentro de la casa o encerrado siempre en su habitación”. Es probable, en este sentido, que hubo una época que también para los niños se realizara un encierro ritual, cuyo residuo puede encontrarse en la costumbre de separarlos de la familia por un período variable. Más en el pasado que en la actualidad, se le enviaban a vivir por un período variable con parientes de la línea materna, quienes enseñaban a los niños los deberes, la moral y las técnicas de caza» (Amodio y Pérez, 2006, p.49).

43 El rito del encierro, o un acto muy similar fundado en el alejamiento de lo público, también se presenta en otros pueblos indígenas colombianos: «entre los “Sikuani”, “Piapocos” y “Macaguane” de la región del Orinoco se aísla a la niña durante dos o tres días (Correa Rubio, 2010: 375); las niñas “Cofán” deben internarse en una casa especial, en donde aprenden a tejer (Zapata, 2009: 55); los “Misak” (Guambianos), “... durante la ceremonia de pubertad la niña cuando está encerrada, hila cuatro puchos de lana y teje, cuatro pequeñas mochilas...” (Rappaport, 1978: 10); entre los “Yuko-Yukpa”, a la “joven se le prohíbe el consumo de ciertos alimentos, se le rapa

Usualmente, el encierro se ha fundado en el aislamiento de la niña cuando le arriba la primera menstruación en un lugar apartado de la casa o, a veces, en una edificación construida para ese propósito como ocurre en la película. Acto seguido se le acuesta boca abajo mientras llega una mujer encargada de acompañarla; luego es subida a un chinchorro que se encuentra amarrado del techo y en el que debe echarse boca arriba. Durante tres días es obligatorio permanecer en ayuno, hasta que amañe el sangrado, para entrar a una nueva fase de purificación en la que la niña toma un baño, infusiones de hierbas, le cortan el cabello, se muda de ropa y come alimentos blancos a base de mazamorra y a veces uno segundo con carne de chiva (Mazzoldi, 2004, p.249). Vale acotar que a lo largo de esta etapa se le prohíbe cualquier contacto con el mundo exterior para prevenir contaminaciones, a excepción de las mujeres que, como lo recuerda **La eterna noche de las doce lunas**, no pueden ser todas, sino unas particulares que no profanen el paso de un estadio infantil a uno en teoría más maduro:

Nadie la puede ver, sólo la puede ver la mamá, no la puede ver una mujer wayuu que haya tenido muchos maridos. No la podrá ver una mujer wayúu que cambie de marido porque te pasará todas sus mañas. Serás vista sólo por tu mamá, sólo si ella ha tenido buena suerte. Si no tu mamá deberá buscar a alguien para que te cuide (Fragmento de **La eterna noche de las doce lunas**).

Transcurridos estos momentos, la niña está preparada para aprender o ser instruida en las prácticas tradicionales, en el trato con los hombres y en los diseños de tejidos más difíciles para generar riqueza y solucionar conflictos en su futura vida adulta y familiar. Finalizado el encierro, que en gran parte es decidido por la discrecionalidad materna según su juzgamiento de la maduración de la muchacha, la familia hace una fiesta donde se baila *yonna* para presentar a la nueva mujer en sociedad, libre de los patrones atribuidos a su etapa anterior, para posicionarse como «una madre fértil, trabajadora, hacendosa, generosa, buena esposa; es decir, se espera que sea atenta, buena anfitriona, segura, de carácter, valiente y precavida» (Mazzoldi, 2004, p.259). En alusión a esto, **La eterna noche de las doce lunas**, sin juzgar ni someter al espectador a sacar una conclusión, abre y explora las distintas facetas de sostenimiento del acto social del encierro: la más común apunta a que la niña corra el menor riesgo posible de carecer de un valor social y de una pareja que impida la ampliación de las castas matriarcales que sostienen las relaciones de parentesco del pueblo wayúu.

el pelo, se cortan las uñas, y ella recibe ciertas instrucciones sobre su nueva condición por parte de la mujer del chamán” (Jaramillo Gómez, 1985)» (Bácares y Castro, 2014, p.158).

Así, la base real del rito se enfoca, a fondo, en la preparación de un próximo ser femenino para reproducir un modelo de organización social, en el que se repite, cosa curiosa, muchas de las pautas de control de la mujer y de los estereotipos de lo infantil que circulan en el mundo de los *alijunas* o de los llamados extranjeros para los wayúu, como la risa o el juego:

—Mujer wayúu: ¿Cuándo encierran a una mujer wayúu ella es valorada?

—Abuela: Sí, es muy valorada. Si no juega ni se ríe con los hombres se da una buena dote por ella. Pero si la señorita no tiene un buen comportamiento y anda brincando por ahí ella pierde su valor [...] Vas a tener que madurar, no podrás estar brincando de un lado al otro [...]

—Abuela: Pili, este es tu rancho, te lo entrego, aquí te encerraré día y noche cuando te llegue tu primera menstruación. Aquí tendrás que madurar, aquí en tu casa aprenderás a ser mujer. Aquí terminarás de crecer cuando te encierre, te harás grande en ella. Tendrás que asearla, tendrás que cuidarla, eso es lo que tienes que hacer. Ya no podrás andar por ahí de risa en risa. Dime que tendrás tu pelo arreglado, recogido, pues tú no eres una bruja para usar el pelo por la cara. Te peinarás, te amarrarás el cabello y arreglarás tu cabello y tu ropa [...]

—Mujer wayúu: El encierro es como nuestro segundo nacimiento nos prepara para ser buenas madres, nos prepara para ser buenas esposas. Y para que nuestro cuerpo se fortalezca y no tengamos problemas al tener los hijos (Fragmentos de **La eterna noche de las doce lunas**).

De todos modos, es poderosamente interesante constatar que el encierro ejecutado en **La eterna noche de las doce lunas** tiene mucho de ese cuño occidental de la madurez con la que se discrimina a los *NNA* y a la vez una serie de diacronismos que le han permitido la introducción de cambios y transformaciones. Una de estas innovaciones apunta al libre albedrío de las niñas de participar o no del ritual. Pasa que con el traslado de los wayúu a las ciudades y su apego a creencias seculares, muchas niñas se rehúsan a realizar este ritual de transición (Amodio, 2006, p.51). La niña Pili, por el contrario, lo decidiría y ello la llevaría a sentirse orgullosa de lo aprendido y lo vivido en esta larga transformación cultural:



📷 Fotograma de **La eterna noche de las doce lunas** (Padilla, 2013). Archivo: Becma.

—Mujer wayúu: Quiero que me digas qué siente tu corazón ahora que te encerrarán.

—Pili: Quiero aprender a hacer los dibujos, los diseños de las mochilas y de los chinchorros. Quiero aprender y por eso quiero que me encierren.

—Mujer wayúu: Tú sabes que las mujeres wayúu de hoy tienen otra forma de pensar y dicen que es malo el encierro, por eso algunas niñas se atemorizan. ¿Y que te corten el cabello, qué piensas de eso? Te lo van a dejar muy cortito y tendrás que esperar a que te crezca para que puedas salir de tu rancho.

—Pili: No me pasará nada, pues el cabello por naturaleza volverá a crecer otra vez.

—Mujer wayúu: ¿No tienes miedo al encierro?

—Pili: No tengo miedo, ¿por qué habría de tener miedo? (Fragmento de **La eterna noche de las doce lunas**).

De la misma manera, la concepción clásica del rito, en su apertura a la contemporaneidad, validaría alternativas en las prácticas asociadas al encierro. Como se puede apreciar en el documental, la niña Pili tiene el chance de adelantar su

educación formal por medio de la visita de la maestra a su zona de retiro⁴⁴; o al final de la película la protagonista expresa que su conversión en mujer wayúu no necesariamente implica seguir al pie de la letra un formato predeterminado ni cumplir a ciegas lo que se espera de sus roles tradicionales, dado que le interesa estudiar y seguir una carrera universitaria:

Para una mujer wayúu es un orgullo que se ofrezca la dote por ella. Yo renuncié a mi dote. No quiero que me compren. Pasé por el encierro porque era lo que mi abuela quería. Ella defiende firmemente nuestra cultura. Y yo también quería seguir la tradición. Pero ahora quiero terminar mi bachillerato y ser una mujer profesional (Palabras de Filia Rosa Uriana en **La eterna noche de las doce lunas**).

No sobra resaltar que la importancia de **La eterna noche de las doce lunas**, en una perspectiva de la infancia, radica en que favorece y respeta una representación histórica de una niña wayúu al rechazar un perfil preestablecido y al desestimar leer con las gafas de la niñez femenina urbana y de clase media colombiana lo que se iba captando y editando. Efectivamente, los virajes producidos y tan luchados en la antropología de la infancia de los últimos años caben a la perfección en esta obra, cuando lo común en Colombia era que la etnografía que hablaba de los NNA no se fundara en su opinión, dado que en los estudios seminales en esta materia, como el de Gerardo Reichel Dolmatoff y su esposa Alicia Dussan, era «a los padres a quienes se entrevista[ba] para obtener información sobre el mundo de ellos» (Pachón, 2015, p.30). La niña Pili, en esta investigación visual derivada en documental, por el contrario, se erige e impone como una de las constituyentes de la exploración del ritual y en una persona que expone lo que este le produce, la inseguridad que le provoca, lo que le quita y lo que le da. Por esto, Priscila Padilla logró hacer un trabajo sacudido de un buena

44 «Estaba pasando que el encierro se estaba acabando porque las niñas perdían el año. El Ministerio de Educación creía que las niñas encerradas estaban perdiendo el tiempo. Entonces cómo así que las van a encerrar, cómo van a ser tan brutas. Entonces la etnoeducación le decía al Ministerio de Educación: “ellas no están perdiendo el tiempo, ahí están aprendiendo nuestra cultura”. Pero el Ministerio de Educación no entendía. Entonces cómo cohabitaba eso, que la niña siguiera en el encierro, porque es parte fundamental de su cultura. Porque en el encierro, el tejido, el escucharse, aprender quiénes son los wayúu, los clanes, etc., solo se aprende en el encierro. Entonces dijeron bueno, una profesora que tenga y pueda entrar al encierro que vaya y le enseñe las matemáticas; al Ministerio de Educación lo que le interesa son las matemáticas, el lenguaje y chao. Y así mantuvieron el encierro y no se les termina. Eso fue saber cohabitar con las diferentes sabidurías y eso está pasando allá con las madres que quieren encerrar a sus niñas. Entonces eso me pareció muy inteligente, la transformación que sufre el encierro a nivel positivo para que no se termine y que le valgan ese tiempo, porque la niña está aprendiendo y se está educando de otra forma» (Padilla, comunicación personal, 14 de noviembre, 2017).

parte de adultocentrismo, abierto para pensar y analizar a las distintas posturas ambiguas sobre las infancias que se tejen en la niña que pasa a elevarse a mujer y adulta en una ranchería wayúu⁴⁵, al igual que generaría un filme poco usual en la historia del cine colombiano por integrar la voz de la protagonista y dejar que la misma llegara al público que la vio y la escuchó, para intentar entender desde su posición la experiencia que vivió en primera persona:

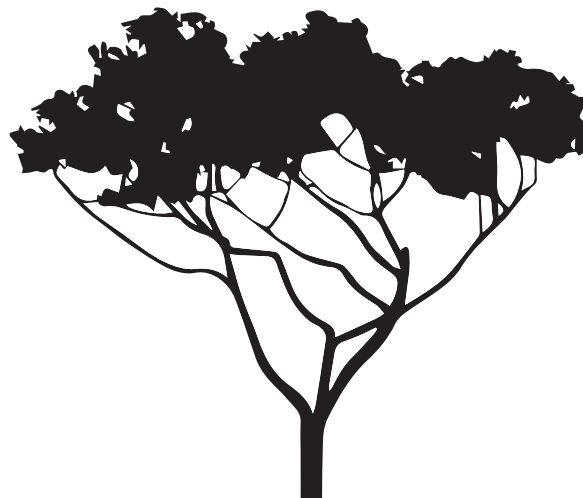
Yo creo que la historia es por lo que es Pili. Realmente lo esencial de la historia, aparte de la abuela, es Pili. Justo ahorita una documentalista canadiense me decía: «Priscila, ¿sabes qué?, la historia tuya es una película que nunca se olvida, pero nunca se olvida por la niña». Me dijo «esa niña no se olvida nunca, primero como lo asume, pero también como termina». Porque la película termina con un comienzo, que es: «ahora sí mire qué hace, ahora sí viene lo complicado para usted». Y me decía «yo nunca olvidé a esa niña». Y lo poquito que está la niña en la historia es tan esencial, lo que dice, que marca a todo el mundo. Porque es como la esencia, lo más importante. Uno podría sacar todo lo otro y mantener la niña y la película funcionaría y tendría poesía. Yo siempre he pensado que Pili es la maravilla de esa historia. Así sea en lo poquito que está, en su mirada, en lo que dice de su risa, en su inocencia de niña, sin complejos de nada. Además eso lo dice todo el mundo y lo siente todo el mundo.

Y es que la duda que tenía era cómo cuento esa historia sin Pili. Esto era como un juego en el sentido ético. Creo que voy a contar el encierro sin ver la niña encerrada. Obvio que está encerrada, todos sabemos que está encerrada, pero también lo cuento desde afuera. Entonces estaba lo ético, si se muestra, si no se muestra. Pero entonces yo decía, las dimensiones de

45 Por ejemplo, es llamativo cómo el ritual del encierro parte de un olvido de la valorización que se le da al bebé en la cultura wayúu, así como que a la niñez se le encasille en la risa y el juego. Allí, tradicionalmente, a los párvulos se les entiende como reencarnaciones de algún pariente, «por eso la mujer embarazada acostumbra a alejarse un poco de la ranchería para poder conversar a solas con su bebé por nacer y preguntarle quién es él» (Chaves, Morales y Calle, 1995, p.245). Esta visión, que denota un estatus social y previo al parto, pareciera que con el tiempo se esfumara, y en el caso de las niñas, pareciera que la menstruación se entendiera como una suerte de logro evolutivo, facilitador de dejar atrás una edad sin tanta importancia. Por supuesto que para los wayúu los NNA tienen responsabilidades y oficios, por ejemplo: cuidar animales, cocinar, cargar agua o leña, aprender a pescar, etc. Pero también es cierto que las mujeres cercanas a la niña Pili durante el ritual del encierro le reiteran que los años de la lúdica quedaron atrás: «Este es un baño para que tu suerte cambie. Para que dejes de comportarte como una niña [...] Te estoy cortando el pelo porque el pelo de tu niñez se ha perdido». A lo que la protagonista responde con una reflexión acerca del fin de la infancia que sintetiza elocuentemente el fenómeno: «Lo más duro del encierro es que ya no puedo reír más» (Fragmento de **La eterna noche de las doce lunas**).


Pili en ese encierro era algo que yo también quería ver, no por ser voyerista. Pero yo decía: el personaje es ella y yo lo que quiero saber es qué siente. Miles de niñas han pasado por el encierro y siempre hablan los hombres mayores del encierro porque la niña sale divina, espectacular, pero mientras están en el encierro, pues a nadie le importa esa niña encerrada. Y me dijeron: «pero usted qué va a hacer la historia de una niña encerrada, allá qué puede pasar, nada. Lo bonito es cuando sale». Pero para mí era esa niña encerrada. Entonces por eso dije no, de alguna forma tenemos que ver qué pasa con esa niña, qué siente, qué me va a regalar ella. Entonces yo siento que también es la forma de mostrar, digamos, el encierro desde otra mirada, del que está encerrado. Pues la abuela dice, entra y sale, pero es que la que está encerrada es ella. Por lo tanto, ella es la que tiene que hablar. Y eso fue, si se puede decir, el éxito de la historia. Desde ella hablando de su encierro, dándonos a conocer cómo se siente en el encierro. Entonces eso es como los diferentes relatos que existen ahí: como una niña que está encerrada habla y como las que están afuera también lo ven. Había que buscar esas diferentes voces que están ahí metidas y la niña es una de esas, la más importante, el eje de toda esa historia (Padilla, comunicación personal, 14 de noviembre, 2017).

Como se puede deducir de este rápido recorrido, la niña en el cine nacional ha tenido pocas titularidades o apariciones secundarias realistas y favorecedoras de una representación social libre de los clichés impuestos a lo femenino. Con las grandes excepciones de las películas nombradas, al cine nacional lo que le queda por sacar de su baúl de los recuerdos son más deudas que activos, en un escenario mundial y latinoamericano en el que las cintas contracorriente dedicadas a las niñas son contadas, y se pueden resumir en algunas como **Rosetta** (Dardenne y Dardenne, 1999), **Grbavica** (Zbanic, 2006), **Las malas intenciones** (García-Montero, 2011), **La niña santa** (Martel, 2004), **Fish Tank** (Arnold, 2009) o **Heli** (Escalante, 2013). Algo que en cierta medida es comprensible, ya que el hecho de que los NNA empezaran a ser importantes y reconocidos en el discurso jurídico, en las políticas públicas o que se convirtieran en un lugar de visita continua para el lente cinematográfico, no se condeciría con que los imaginarios sociales excluyentes se apaciguaran o con que los NNA invisibilizados de toda la vida, como los más pobres o las niñas, a raíz de la aporofobia o de la discriminación de género, fueran a convertirse en un fenómeno visible de un día para otro.





Bibliografía

- 
- Alvarado, S.V., Ospina, H.F., Quintero, M., Luna, M.T., Ospina, M.C y Patiño, J. (2012). *Las escuelas como territorios de paz. Construcción social del niño y la niña como sujetos políticos en contextos de conflicto armado*. Buenos Aires: Clacso.
- Abramowski, A. (2010). La escuela y las imágenes: variaciones de una vieja relación. En Ministerio de Educación. *Aportes de la imagen en la formación docente. Abordajes conceptuales y pedagógicos*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Formación Docente.
- Acosta, L. F. (1998). El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958. *Revista Signo y Pensamiento*, (32), 29-40.
- Acosta, L. F. (2005). Celebración del poder e información oficial. La producción cinematográfica informativa y comercial de los Acevedo (1940-1960). En *Historia Crítica* (28), 59-76.
- Aidelman, N. y Colell, L. (2007). Filmar a un niño: la construcción de un espacio común. En J. Larrosa, I. Assunção de Castro y J. de Sousa (eds.), *Miradas cinematográficas sobre la infancia* (pp. 25-40). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Alba Gutiérrez, G. (2008, enero-junio). Usos del audiovisual en las aulas colombianas. *Actualidades Pedagógicas*, (51), 31-33.

- Alvarado, S.V. y Ospina, H.F. (eds.). (2014). *Socialización política y configuración de subjetividades. Construcción social de niños, niñas y jóvenes como sujetos políticos*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Álvarez Gallego, A. (2003). *Los medios de comunicación y la sociedad educadora. ¿Ya no es necesaria la escuela?* Bogotá: Editorial Magisterio.
- Álvarez, C. (1982). *El cortometraje del sobreprecio. (Datos 1970-1980)*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Álvarez, C. (1989). *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Álvarez, L.A. (1989). Historia del cine colombiano. En Tirado Mejía, A. (ed.), *Nueva historia de Colombia*, (pp. 237-268). Bogotá: Planeta.
- Álvarez, L.A. (1992). *Páginas de cine*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Álvarez, L.A. (1994, julio-agosto). Simón el mago de Víctor Gaviria. La cultura intraducible. En *Kinetoscopio*, (26), 98-100.
- Álzate Piedrahita, M.V. (2003). *La infancia: concepciones y perspectivas*. Pereira: Editorial Papiro.
- Amodio, E., Pérez, L. (2006). *La pautas de crianza del pueblo wayuu de Venezuela*. Recuperado de [https://www.unicef.org/venezuela/spanish/pautas_wayuu\(1\).pdf](https://www.unicef.org/venezuela/spanish/pautas_wayuu(1).pdf)
- Arango de Tobón, M.C. (2006). *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960. Del chibalete a la rotativa*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Arboleda, P. y Osorio, D. (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Arias Herrera, J.C. (2013). Infancia y conflicto: sobre la tendencia a un cine «no político» en Colombia. *Palabra Clave*, 16, (2), 585-606.
- Ariès, P. (2011, septiembre). El niño y la vida familia en el antiguo régimen. En *El Observador*, (8), 82-110.
- Bácares, C. (2012). *Una aproximación hermenéutica a la Convención sobre los Derechos del Niño*. Lima: Ifejant.
- Bácares, C. (2014a). *Los pequeños ejércitos. Las representaciones sobre la vida y la muerte de los niños, niñas y jóvenes desvinculados de los grupos armados ilegales colombianos*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- Bácares, C. (2014b). Tipologías y razones de aparición de la política pública de la infancia en Colombia 1930-2012. En *Revista Sociedad y Economía*, (26), 93-119.

- Bácares, C. y Castro, D. (2014, noviembre-mayo). *La eterna noche de las doce lunas*. A propósito de sus aportes a la antropología de la infancia en Colombia. En *Rayuela. Revista Iberoamericana sobre Niñez y Juventud en Lucha por sus Derechos*, 5 (9), 151-162.
- Bácares, C. (2016). *Treinta lecturas interdisciplinarias sobre las infancias*. Huancaayo: Editorial PuntoCom.
- Bácares, C. (2017, enero-junio). Siete tesis para una lectura multidimensional y en larga duración del reclutamiento ilícito de los niños, niñas y adolescentes en Colombia. *Cuadernos de Marte. Revista Latinoamericana de Sociología de la Guerra*, 8 (12), 255-316.
- Banco de la República. (2012). *Los niños que fuimos: huellas de la infancia en Colombia*. Bogotá: Subgerencia cultural del Banco de la República.
- Banks, M. (1990). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP.
- Becker, H. (2009). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad. La sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bell, P. (2000). *Content analysis of visual images. Handbook of visual analysis*. Londres: SAGE Publications Ltd.
- Benedetti, M. (1983, 21 de noviembre). *La infancia realista y surrealista*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1983/11/21/opinion/4382172_11_850215.html
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bernal Roza, A. (2013). *Análisis de las representaciones de infancia en el cine* (Tesis de pregrado). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Bernuz Beneitez, M.J. (2009). *El cine y los derechos de la infancia*. Valencia: Tirant lo Blanch
- Black, G. (2012). *Hollywood censurado*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bornay, E. (2016). Desvelando la pintura de niñas en el arte. En Dolores Molas, M. y Bautista, A.S. (eds.), *La infancia en femenino: las niñas. Imágenes y figuras de la filiación* (pp. 145-158). Barcelona: Icaria Editorial.
- Brobeck, S. (1976). Images of the family: portrait paintings as indices fo American family culture, structure and behaviour, 1730-1860. *Journal of Psychohistory*, 5, 81-106.

- Brown, N. (2017). *British Children's Cinema. From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: I.B Tauris.
- Bruckner, P. (1996). *La tentación de la inocencia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Buenaventura, D. (1998). *Historia de la infancia*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Buitrago Gallo, P. (1937). *Delincuencia infantil* (Tesis de pregrado). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Buitrago, M., Cabrera, K. y Guevara, M. (2009). Las representaciones sociales de género y castigo y su incidencia en la corrección de los hijos. *Revista Educación y Educadores*, 12 (3), 53-71.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Burman, E. (1998). *La deconstrucción de la psicología evolutiva*. Madrid: Visor.
- Bustelo, E. (2005, septiembre-diciembre). Infancia en indefensión. *Salud Colectiva*, 1 (3), 253-284.
- Bustelo, E. (2012, septiembre-diciembre). Notas sobre infancia y teoría: un enfoque latinoamericano. *Revista Salud Colectiva*, 8 (3), 287-298.
- Cáceres Mateus, S.A. (2011). El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934-1942. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 16 (1), 195-220.
- Cadavid Marulanda, Á. (2006). *La memoria visual de la narrativa colombiana en el cine*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Calvert, K. (1982, enero). Children in american family portaiture 1670 to 1810. *William and Mary Quarterly*, 39 (1), 87-113.
- Calvino, I. (2006). *Mundo escrito y mundo no escrito*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cárdenas Palermo, Y. (2012). Infancia, juegos y juguetes: contribuciones a un análisis histórico-cultural de la educación en Colombia (1930-1960). *Pedagogía y saberes*, 37, 25-36.
- Cardona, D. (2008, 2 de noviembre). Los niños invisibles. Las imágenes y los textos en una obra para ser vista en un país eminentemente hablado [Entrada de blog]. Recuperada de: http://catedraluisalbertoalvarez.blogspot.com.co/2008/11/los-nios-invisibles_02.html
- Carli, S. (2011). *La memoria de la infancia. Estudios sobre historia, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

- Carrillo, J. (2011, 16 de septiembre). En *Conversatorio con Jairo Carrillo, director de la Película de Animación «Pequeñas Voces»* [Archivo de video]. Universidad Jorge Tadeo Lozano [boletín.UJTLL]. Recuperado de <https://vimeo.com/29162898>
- Casallas Duque, S. (2017). *Representaciones de infancia en el cine actual* (Tesis de pregrado). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Casas, F. (2006). Infancia y representaciones sociales. *Revista Política y Sociedad*, 43 (1), 27-42.
- Casetti, F. (2010). *Teorías del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Castillo, M. (2002). La política social como objeto teórico de análisis académico. *Revista de Investigaciones Sociales*, 6 (9), 173-191.
- Cecconi, L. (2006). *I bambini nel cinema. La rappresentazione dell'infanzia nella storia del cinema*. Milano: Franco Angeli.
- Celis Salgado, N. (2015). *La rebelión de las niñas. El Caribe y la conciencia corporal*. Madrid: Iberoamericana.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2009). *La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*. Bogotá: Autor.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Autor.
- Cerón, C. B. (1992). *Geografía humana de Colombia. Región del pacífico. Tomo IX. Awa-Cuaiquer, Emberá, Cuna, Waunana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Chakravorty, G. (2010). *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Ediciones Akal.
- Chaparro Valderrama, H (2015). *La historia a través de una cámara*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Chaparro Valderrama, H (2016). *Álbum del sagrado corazón del cine colombiano. Cien años del largometraje en Colombia*. Bogotá: Semana Libros.
- Chlimper, T. (2012). De Blancanieves a Fiona: nuevos modelos de feminidad y seducción. En Ubilluz, C. (ed.), *La pantalla detrás del mundo. Las ficciones fundamentales de Hollywood* (pp. 186-196). Perú: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.
- Cinemateca Distrital, (1981). *Ciro Durán. Cuadernos de Cine Colombiano, (2)*.
- Cinemateca Distrital. (1982a). *José María Arzuaga. Cuadernos de Cine Colombiano, (5)*.

- Cinemateca Distrital. (1982b). Jairo Pinilla. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (8).
- Cinemateca Distrital. (1983). Luis Ospina. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (10).
- Cinemateca Distrital. (1987a). Cine Mujer. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (21).
- Cinemateca Distrital. (1987b). Gloria Triana. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (24).
- Cinemateca Distrital. (2003). Victor Gaviria. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (3).
- Cinemateca Distrital. (2012). *Cine y vídeo indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*, *Cuadernos de Cine Colombiano*, (17A).
- Civardi, L. (1951). *Cine y moral*. Madrid: Ediciones Acción Católica Española.
- Coalico (Coalición contra la vinculación de niños, niñas y jóvenes al conflicto armado en Colombia). (2014). *¡Que dejen de cazar a las niñas y los niños! Informe sobre violencia sexual contra niñas, niños y adolescentes en el conflicto armado en Colombia*. Campaña Violaciones y otras violencias: saquen mi cuerpo de la guerra.
- Compañía de Fomento Cinematográfico. (1988). *FOCINE 10 años de nuestra memoria visual*. Bogotá: Focine.
- Cordero, M. (2015). *Hacia un discurso emancipador de los derechos de las niñas y los niños*. Lima: Ifejant.
- Corredor Ortiz, G. (2016, 8 de abril). Dos Ángeles y Medio [Publicación de Facebook]. Recuperada de <https://ja-jp.facebook.com/notes/gustavo-corredor-ortiz/dos-%C3%A1ngeles-y-medio/10154003351713405/>
- Cortés Palomino, M.Y. (2011, mayo-agosto). La desaparición de la infancia. Dos perspectivas teóricas. *Revista Educación y Pedagogía*, 23 (60), 67-76.
- Cortés, F. (Enero 26 de 2012). Víctor Gaviria por Víctor Gaviria. Entrevista concedida por el Director de *La vendedora de rosas* a Fernando Cortés. Recuperada de <https://www.otraparte.org/actividades/literatura/recuerdo-treboles.html>
- Cussiánovich, A. (2007). Los niños y niñas en una sociedad de cómplices. *Revista Paediatrica*, 9 (1), 27-33.
- Cussiánovich, A. (2008). *Ensayos sobre infancia. Sujeto de derechos y protagonista*. Lima: Ifejant.
- Cussiánovich, A. (2010). *Ensayos sobre infancia II. Sujeto de derechos y protagonista*. Lima: Ifejant.
- Cussiánovich, A y Márquez, A. (2002). *Hacia una participación protagónica de los niños, niñas y adolescentes*. Lima: Save the Children.

- Daza Orozco, C.E. (2015). La metáfora cromática en el cine de infancia: una revisión a una década de largometrajes sobre niñez. *Infancia e imágenes*, 14 (1), 59-76.
- De Luca, G (2009). *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*. Napoli : Liguori Editore.
- De Sica, V. (1945, 23 de junio). Sciuciá, gió? *Film d'oggi*, (23).
- Del Castillo Troncoso, A. (2006). Imágenes y representaciones de la niñez en México a principios del siglo XX. En De los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida? Volumen 2* (pp. 83-115). México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- Del Hierro Santacruz, C. (1962). Contribución al estudio de la delincuencia infantil y juvenil en Colombia. *Revista Colombiana de Psicología*, 7 (2), 105-115.
- Del Pozo, M. (1997). El cine como medio de alfabetización y de educación popular. Primeras experiencias. *Sarmiento: Anuario Gallego de Historia de Educación*, (1), 59-75.
- Del Río, N. (2007). A puerta cerrada, paradigmas de la exclusión. En Durán, E. Torrado, M.C., (eds.), *Derechos de los niños y las niñas: debates, realidades y perspectivas* (pp. 343-351). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Delalande, J. La categoría infancia. (2007, mayo). *Infancia y Ciencia Social* (Revista de la Maestría en Política Social con Mención en Promoción de la Infancia), (1), 219-228.
- Díaz, M.A. (2015). (2015, agosto). Imágenes de la infancia en el cine moderno y contemporáneo. Recuperado de <http://revistavisaje.com/?p=4685>
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Dinechin, P. (2009). *Los utópicos derechos del niño*. Concepción: Escaparate Ediciones.
- Divini Illius Magistri. (1929, 31 de diciembre). Carta encíclica de S.S. Pío XI sobre la educación cristiana de la juventud. Recuperada de http://www.vicariadepastoral.org.mx/assets/divini_lliuis_magistri.pdf
- Durán, C. (1979, febrero). Gamín: «llegar virgen a la realidad». *Revista Alternativa*, (200), 24-26.
- Durán, E. y Torrado, M.C. (eds.). (2007). *Derechos de los niños y las niñas. Debates, realidades y perspectivas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Dussel, I. (2009, abril). Escuela y cultura de la imagen: los nuevos desafíos. *Revista Nómadas*, (30), 180-193.
- Echeverri, L. (2003). *Gloria Triana: tejedora de sueños con los hilos de la ciencia. Serie Yuruparí-20 años*. Bogotá: Proimágenes.
- El 'Gazi, L. (2016). El drama del 15 de octubre. Recuperado de <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/el-drama-del-15-de-oc-tubre-f-didomenico>
- Escobar, A. (2004). *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Editorial Norma.
- Fernando Calderón, L. (comp). (2009). *Víctor Gaviria: en palabras*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Filipović, Z. (1994). *Diario de Zlata*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Filipović, Z. y Challenger, M. (eds.). (2007). *Voces robadas. Diarios de guerra de niños y adolescentes desde la Primera Guerra Mundial hasta Irak*. Barcelona: Ariel.
- Franco Díez, G. (2013). *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Fuller, P. (1979). Uncovering childhood. En Hoyles, M. (comp.), *Changing Childhood* (71-108). London: Writers and Readers Publishing Cooperative.
- Fundación La Paz. (2001). *Ser Niño-Wawa en el mundo andino. Culturas e infancias. Una lectura crítica de la Convención Internacional de los Derechos de los niños y las niñas*. Lima: Terre des Hommes.
- Fundación Patrimonio Filmico. (s.f.). *Historia del cine colombiano*. Recuperado de <http://cine.8manos.in/wp-content/uploads/HISTORIA-CINE-COLOMBIANO-230312.pdf>
- Galindo Cardona, Y. (2013). Un juego filmico: des-montando una imagen del cortometraje agarrando pueblo-1978-a partir del documental Chir-carles-1971. *Revista Historia y Espacio*, 9 (41), 133-157.
- Galindo Cardona, Y. (2014). *El cine en el Proyecto Educativo y Cultural de la República Liberal, 1930-1946* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Galindo Cardona, Y. (2015). Referencias internacionales en el cine del proyecto educativo y cultural de la República Liberal, 1930-1946. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (23), 32-56.
- Galvis, L. (2006). *Las niñas, los niños y los adolescentes. Titulares activos de derechos*. Bogotá: Ediciones Aurora.

- García Galera, M. (2000). *Televisión, violencia e infancia. El impacto de los medios*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- García García, F. (2000a). El niño en el cine: historia de una mirada. En García, F. (coord), *La imagen del niño en los medios de comunicación* (pp. 11-28). Madrid: Huerga Fierro Editores.
- García García, F. (2000b) La imagen del niño en la imagen. En García, F. y Tripero, T. (coords), *La representación del niño en los medios de comunicación* (pp. 7-25). Madrid: Huerga Fierro Editores.
- García Márquez, G. (1981, 23 de septiembre). La larga vida feliz de Margarito Duarte. Recuperado de https://elpais.com/diario/1981/09/23/opinion/370044015_850215.html
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Editorial Norma.
- García Méndez, E. (2004). *Infancia. De los derechos a la justicia*. Buenos Aires: Editores del Puerto.
- García Saucedo, J. (2003). *Diccionario de literatura colombiana en el cine*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- García, E. (2007). *Children of the socialist paradise: Redefining social and esthetic values in post Cold-War Cuban cinema* (Tesis de doctorado). Universidad de Massachusetts, Massachusetts.
- Gaviria, V. (1980). *Con los que viajo sueño*. Medellín: Acuarimantina.
- Gaviria, V., Henao, C. y Ospina, D. (2012). *La vendedora de rosas —Guión cinematográfico—*. Medellín: Universidad Eafit.
- Ginzburg, N. (1966). *Las pequeñas virtudes*. Madrid: Alianza Editorial.
- Giroux, H. (2003). *La inocencia robada. Juventud, multinacionales y política cultural*. Madrid: Ediciones Morata.
- Gómez B. De Castro, R. (2000). En torno a la producción de cine infantil: visiones económicas. En García, F. (coord). *La imagen del niño en los medios de comunicación* (pp. 257, 267). Madrid: Huerga Fierro Editores.
- Gómez Mendoza, M.Á. (2005). Análisis de contenido cualitativo y cuantitativo: definición, clasificación y metodología. Recuperado de <https://metodologiaecs.wordpress.com/2012/05/20/analisis-de-contenido-cualitativo-y-cuantitativo/>
- Gómez Merchán, J. (2013). *Desde Casablanca hasta Lo que el viento se llevó: una mirada al consumo de cine de Hollywood en Bogotá durante 1925 hasta 1946* (Tesis de pregrado). Universidad del Rosario, Bogotá.

- Gómez Muller, A. (2008). *La reconstrucción de Colombia. Escritos Políticos*. Bogotá: La Carreta Editores.
- Gómez, N. y Bello, E. (2016). *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX. Públicos y sociabilidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez, S. (1994). La obra de Víctor Gaviria. Los pulmones limpios. *Revista Kinetoscopio*, (26), 79-86.
- González de Ávila, M. (2010). *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. México: Anthropos Editorial.
- González, F. (2006). *Partidos, guerras e Iglesia en la construcción del Estado Nación en Colombia (1830-1900)*. Medellín: La Carreta Editores.
- Greenfield, M. (1999). *El niño y los medios de comunicación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Guevara. (2015, 14 de febrero). Cada 9 horas, un menor de edad es asesinado en el país. Recuperado de enlace <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15249536>
- Gutiérrez, J. (1972). *Gamín: un ser olvidado*. Bogotá: McGraw-Hill.
- Gutiérrez, V. (1978). *El gamín, su albergue social y su familia*. Bogotá: Arco.
- Guzmán, R.J. (2007, julio-diciembre). ¿De qué infancia hablan los educadores del nivel inicial? *Revista Colombiana de Educación*, (53), 177-193.
- Hernández Osorio, C. (2017, 23 de enero). Mayoría de colegios en concesión de Bogotá quedó en manos de comunidades religiosas. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/noticias/bogota/mayoria-de-colegios-concesion-de-bogota-queda-manos-de-articulo-676218>
- Higonnet, A. (1998). *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. New York: Thames and Hudson.
- Higueta, A.M. (2013). El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978. *Historia y sociedad*, (25), 107-135.
- Hemelryk, S., Wilson, E y Wright, S. (2017). *Childhood and Nation in Contemporary World Cinema: Borders and Encounters*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Hipkins, D y Pitt, R. (2014). *New visions of the child in Italian Cinema*. Bern: Peter Lang.
- Holguin, G. (2012). *Arqueología del adolescente infractor de la ley penal en Bogotá. Historia de los discursos de verdad sobre el adolescente y como intervienen en la construcción de la norma en el periodo comprendido entre 1837 y 2012* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

- Ila, P.A. (2009). *Memoria de la infancia en escritos autobiográficos colombianos 1964-2004* (Tesis de maestría). Universidad de los Andes, Bogotá.
- Ila, P.A. (2013). Recordar la infancia en el siglo XX. En Borja Gómez, J. y Rodríguez, P (coords.). *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II Los signos de la intimidad. El largo siglo XX* (pp. 232-261). Bogotá: Taurus.
- Ionita, C.E. (2014). *The Educated Spectator: Cinema and Pedagogy in France, 1909-1930* (Tesis de doctorado). Universidad de Columbia, Nueva York.
- Iserte, M. (s.f.). La infancia en el cine (I). Recuperado de <https://www.cine-manet.info/2011/10/la-infancia-en-el-cine-i/>
- Jiménez Becerra, A. (2012). *Emergencia de la infancia contemporánea, 1968-2006*. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas.
- Jiménez Becerra, A. (2013). *Infancia, ruptura y discontinuidades de su historia en Colombia*. Bogotá: Ecoe Ediciones.
- Kimberly, K. (2011). *La patria es la infancia: The Vocalization and ventriloquism of spanish civil war and postwar children in the cine con niño and nuevo cine con niño (1973-2010)* (Tesis de doctorado). Universidad de California, California.
- Kirkland, E. (2004). *The politics of children's cinema* (Tesis de doctorado). Universidad de Sussex, Sussex.
- Lagunas, D. (2015). Orígenes biológicos del poder, domesticación y naturalización de la niñez. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 13 (1), 111-122.
- Larrosa, J. (2000). *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.
- Larrosa, J. (2007). Las imágenes de la vida y la vida de las imágenes: tres notas sobre el cine y la educación de la mirada. *Educação & Realidade*, 32 (2), 7-22.
- Larrosa, J. (2013). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Larrosa, J. (2014). Niños atravesando el paisaje. Notas sobre cine e infancia. En Dussel, I y Gutiérrez, D. (comps.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 113-134). Ediciones Buenos Aires: Manantial, Flacso.
- Lebeau, V. (2008). *Childhood and cinema*. Londres: Reaktion Books.
- Lee Coenen, J. (2011). *The generational other: Children in German cinema 1945-2005* (Tesis de doctorado). Universidad de Florida, Gainesville.
- Lefrançois, G. (2000). *Acercas de los niños. Una introducción al desarrollo del niño*. México: Fondo de Cultura Económica.

- León, I. L. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima.
- Leroy, A. (2009, agosto). ¿Contra el trabajo infantil? Supuestos a debatir. *Revista Nats*, 13 (17), 43-64.
- Liebel, M. (2006a). *Entre protección y emancipación. Derechos de la infancia y políticas sociales*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Liebel, M. (2006b). *Malabaristas del siglo XXI. Los niños y niñas trabajadores frente a la globalización*. Lima: Ifejant.
- Liebel, M. (2016, diciembre). ¿Niños sin niñez? Contra la conquista postcolonial de las infancias del Sur Global. *Revista Nats*, (26), 67-87.
- Linares Ángel, H. (1962). Necesidad de la psicología en el tratamiento de los menores desamparados. *Revista Colombiana de Psicología*, 7 (2), 117-122.
- López, Y. (2005, julio-diciembre). Infancia, imágenes mayores. *Artes La Revista*, 5 (10), 42-46.
- Losilla, C. (2007). La infancia que mira y construye. En Larrosa, J., Assunção de Castro, I. y De Sousa, J. (comps.), *Miradas cinematográficas sobre la infancia. niños atravesando el paisaje* (pp. 97-108). Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Lury, K. (2010). *The child in film: Tears, fears and fairy tales*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Machel, G. (1996). Las repercusiones de los conflictos armados sobre los niños. Informe de la experta del Secretario General, Sra. (A/51/306). Recuperado de <http://www.acnur.org/fileadmin/scripts/doc.php?file=fileadmin/Documentos/BDL/2008/6260>
- Manrique, J. (2011, abril-junio). ¿Cuántos patos feos son? ¿Son todos patos? ¿Cuáles serán cisnes? *Revista Kinetoscopio*, 94, 12-18.
- Manotas, A. (2011, 16 de septiembre). En *Conversatorio con Jairo Carrillo, director de la Película de Animación «Pequeñas Voces»* [Archivo de video]. Universidad Jorge Tadeo Lozano [boletín.UJTL]. Recuperado de <https://vimeo.com/29162898>
- Mariano Romero, F. (2000). De Blancanieves a Toy Story (1973/1996): un análisis del contenido de las películas de Walt Disney presentadas en formato de vídeo. En García, F. Y Tripero, T. (coords.), *La representación del niño en los medios de comunicación* (pp. 85-103). Madrid: Editorial Huerga Fierro.

- Martí, I. (1994, 26 de agosto). «En el mundo ya no quedan niños» Neil Postman dice que la sociedad actual ha roto la idea de infancia inocente. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/previewPdf.html?id=34393821>
- Martínez Boom, A. (ed.). (2012, julio-diciembre). *Revista Colombiana de Educación. Educación, subjetividad y estética*, (63).
- Martínez Boom, A. y Orozco, J. (2012). Cine y educación – Campo de visión, movimiento, velocidad y poder. *Revista Colombiana de Educación*, (63), 49-66.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.
- Mateus Mora, A. (2012). Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (17), 18-41.
- Mazzoldi, M. (2004). Simbolismo del ritual de paso femenino entre los Wayuu de la alta Guajira. *Revista Maguaré* (18), 241-268.
- McCarthy Sage, L. (2012). “I see dead people”: Goth-seeing children as mediums and mediators of communication in contemporary horror cinema. En Olson, D y Scahill, A., *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema* (pp. 1-18). Lanham: Lexington Books.
- Melo, J. (1989). De Carlos E. Restrepo a Marco Fidel Suárez: Republicanismo y gobiernos conservadores. En Tirado Mejía, A. (ed.), *Nueva Historia de Colombia. Bogotá. Vol I. Historia Política 1886-1946*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Merlock Jackson, K. (1986). *Images of children in American film. A Sociocultural Analysis*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Ministerio de Cultura (2009). *Indagación diagnóstica sobre la investigación del cine colombiano. Informe de consultoría. Dirección de Cinematografía*. Bogotá: Autor.
- Ministerio de Educación. (s.f.). *Serie lineamientos curriculares. Educación artística*. Recuperado de http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-89869_archivo_pdf2.pdf
- Moniau, P.F. (1856). *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Montaña, F. (2009). *La edad ingrata: infancias en Los 400 golpes de François Truffaut*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Montes, G. (2001). *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mora, C.I., Carrillo, A.M. (2003). Acevedo e hijos. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (2).

- Moreno, J. y Rojas, D. (2008). *Documentales colombianos en cine 1950-1992*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.
- Moreno, J. y Torres, R. (2006). *Largometrajes colombianos en cine y video. 1915-2006*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.
- Morente Mejías, F. (2012). Visiones de la infancia y la adolescencia: notas para una concepción alternativa. *Revista de la Asociación de Sociología de la Educación*, 5(2), 240-257.
- Muñoz, C. y Pachón, X. (1990). Los chinos bogotanos a comienzos de siglo (1900-1930): un problema vigente. Recuperado de: <http://www.banrep-cultural.org/blaaavirtual/revistas/credencial/diciembre1990/diciembre1.htm>
- Museo Nacional de Colombia. (2007). *¡Acción cine!: Cine en Colombia*. Bogotá: Autor.
- New York Times. (1996, 4 de febrero). Harvard student picks jail in dispute over nude photos of son. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1996/02/04/us/harvard-student-picks-jail-in-dispute-over-nude-photos-of-son.html>
- Nieto, J. y Rojas, D. (1992). *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.
- González, J.C (ed.). (2013). *Revista Kinetoscopio. Dossier: Las infancias del cine*, 23 (103).
- O'Brien, C. (2002). Mama, are we going to die? America's children confront the Cuban missile crisis. En Marten, J. (ed.), *Children and war. A historical anthology* (75-86). New York University Press, Nueva York.
- Olson, D. (2017). *Black children in Hollywood cinema: cast in shadow*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Olson, D. (ed.). (2018). *The child in world cinema*. Lanham: Lexington Books.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Oxfam, Casa de la Mujer. (2010). *Primera encuesta de prevalencia. Violencia sexual en contra de las mujeres en el contexto del conflicto armado colombiano. Colombia 2001-2009*. Bogotá: Oxfam Intermón. Recuperado de https://www.oxfamintermon.org/sites/default/files/documentos/files/101206_Primer_Encuesta_de_Prevalencia.pdf
- Pachón, X. y Muñoz, C. (1988). Los chinos bogotanos a principios del siglo: 1900-1929. *Revista Maguaré*, (6-7), 153-163.

- Pachón, X. (2009). ¿Dónde están los niños? Rastreado la mirada antropológica sobre la infancia. *Revista Maguaré*, (23), 433-469.
- Pachón, X. (2015). *La infancia y la antropología colombiana. Una aproximación. En infancia y educación. Análisis desde la antropología*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Palacios, M. (2003). *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá: Editorial Norma.
- Paladino, D. (2014). Qué hacemos con el cine en el aula. En Dussel, I. y Gutiérrez, D. (comps.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* (135-144). Buenos Aires: Ediciones Manantial, Flacso.
- Patiño Ospina, S.C. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pedraza, D. (2008). *La representación mediática y la perspectiva de derechos de la niñez en Colombia*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Peláez, I. (2015, 29 de noviembre). ¿Existirá un veto al cine colombiano? Recuperado de <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/existira-un-veto-al-cine-colombiano.html>
- Peláez, I. (2016, 25 de septiembre). Conozca los detalles de 'Alias María', la apuesta colombiana al Óscar. Recuperado de: <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/conozca-los-detalles-de-alias-maria-la-apuesta-colombiana-al-oscar.html>
- Peller, M. (2014). Memoria, infancia y revolución: reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. 3 al 5 de diciembre de 2014, La Plata.
- Perczek, R. (2010). La primera infancia y el desarrollo económico y social. En Rincón, M. (ed.), *Congreso Nacional de Lectura. ¡Los niños son un cuento! Lectura en la primera infancia* (pp. 33-49). Fundalectura, Bogotá.
- Pérez Vejo, T. (2012, enero-junio). ¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Revista Memoria y Sociedad*, 16 (32), 17-30.
- Pernil, P. y Gutiérrez, A. (2013). *Historia de la infancia. Itinerarios educativos*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Pilorti, F. (2000). *Globalización y Convención sobre los Derechos del Niño: el contexto del texto*. Washington: Cepal.
- Pineda Moncada, G. (2015). *Cine político marginal colombiano. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)*. Bogotá: Idartes.

- Plara, J. (2016, 19 de octubre). 'Pepos', el mejor secreto del cine colombiano ochentero. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/pepos-pelicula-colombiana-de-1983/57134>
- Platt, A. (1982). *Los «salvadores del niño» o la invención de la delincuencia*. México: Editorial Siglo XXI.
- Pollock, L. (2004). *Los niños olvidados. Relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Porrás Bulla, J. (Octubre 2011- abril 2012,). Las formas cómo se oculta el trabajo de los niños, niñas y adolescentes recicladores en Bogotá. *Revista Nats*, (21-22), 91-103.
- Puerta, S. (2015). *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Quintana, A. (2007). Salvad a los niños. La infancia como horizonte de cierto cine contemporáneo. En J. Larrosa, I. Assunção de Castro y J. de Sousa (eds.), *Miradas cinematográficas sobre la infancia* (pp. 25-40). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Ramonet, I. (2005). *Irak. Historia de un desastre*. Caracas: Random House Mondadori.
- Redacción *El Tiempo*. (2005, 22 de junio). Cine: cambian edades de censura. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1957636>
- Reina, C. (2012, julio-diciembre). Reclutamiento y vida cotidiana de niños y jóvenes en Colombia durante el siglo XIX: aproximaciones generales. *Revista Infancia Imágenes*, 11(2), 59-68.
- República de Colombia (7 de julio de 1955). *Decreto Número 1727 de 1955*. Diario Oficial 28796. Recuperado de http://www.mineduccion.gov.co/1621/articles-103403_archivo_pdf.pdf
- República de Colombia (24 de febrero de 1947). *Ley 83 de 1946*. Diario Oficial 26.363. Recuperada de http://www.icbf.gov.co/cargues/avance/docs/ley_0083_1946_pr002.htm
- República de Colombia (26 de febrero de 1960). *Decreto 0306 de 1960*. Diario Oficial 30168. Recuperado de http://www.mineduccion.gov.co/1759/articles-103621_archivo_pdf.pdf
- Restrepo, E. (2011). Carlos César Arbeláez. El otro cine colombiano. *Revista Universidad de Antioquia*, (306), 68-77.

- Reza, H. (2006). Children in contemporary Iranian cinema: When we were children. En Tapper, I.B. (ed.), *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity* (pp. 227-237). Nueva York: Tauris.
- Rico Agudelo, A. (2012). *Cinematógrafo. Comentarios y crónicas sobre cine en Santander*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Rico Agudelo, A. (2013). *Bucaramanga en la penumbra: la exhibición cinematográfica 1897-1950*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Rodrigo, M. (1946, noviembre). La declaración de los derechos del niño y delincuencia infantil. *Revista de la Facultad de Medicina*, 15(5), 301-319.
- Rodríguez Marroquín, Á. (2012, julio-diciembre). Érase una vez muchas cenicientas: cómo leer el modelo femenino del siglo XX desde las películas norteamericanas de la Cenicienta. *Revista Memoria y Sociedad*, 16 (33), 84-98.
- Rodríguez Murcia, V.M., Osorio, A., Peñuela Contreras, D.M y Rodríguez, C.M. (2014). *El cine como posibilidad de pensamiento desde la pedagogía: una mirada a la formación de maestros*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Rodríguez, M y Silva, J. (2014). *La ciudad silenciada*. Bogotá: Museo de Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Rojas Flores, J. (2010). *Historia de la infancia en el Chile republicano 1810-2010*. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles.
- Romero Bonilla, O. (2014, 26 de enero). Del realismo poético al documental animado. Representaciones de la niñez en el cine colombiano (1998-2011). Recuperado de <http://catedracinemateca.blogspot.com.co/2014/01/del-realismo-poetico-al-documental.html>
- Rousseau, J. (2000). *Emilio o La Educación*. Recuperado de <https://www.educ.ar/recursos/70109/emilio-o-de-la-educacion-de-jean-jacques-rousseau>.
- Rosen, D. (2005). *Armies of the young: Child soldiers in war and terrorism*. New Brunswick: Rutgers University Press..
- Ruiz, L. y Hernández, M. (2008). *Nos pintaron pajaritos: el conflicto armado y sus implicaciones en la niñez colombiana*. Medellín: Instituto Popular de Capacitación.
- Runge Peña, A.K., Piñeres, J. e Hincapié García, A. (2007, enero-abril). Una mirada pedagógica a la relación entre imagen, imaginación y formación humana, tomando como ejemplo el Orbis sensualium pictus de Juan Amós Comenio. *Revista Educación y Pedagogía*, 19(47), 71-90.

- S.S. Pío XI. (1936, 29 de junio). Encíclica Vigilanti Cura «El cine, sus grandezas y sus miserias». Recuperado de: <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/54555/1/208214.pdf>
- Sáenz Obregón, J. (1997). *Mirar la infancia: pedagogía, moral y modernidad en Colombia, 1903-1946*. Bogotá: Colciencias.
- Sáenz Obregón, J. (2009). Formación: infantilización y autocreación. En Martínez, J.E. y Neira, F. (comps.), *Cátedra Lasallista. Miradas sobre la subjetividad* (pp. 89-114). Bogotá: Universidad de La Salle.
- Salazar Osuna, F. (1982). *La clasificación del cine en Colombia* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Salazar, M.C. (1990). *Niños y jóvenes trabajadores: buscando un futuro mejor*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Saldarriaga Vélez, O. y Sáenz Obregón, J. (2007). La construcción escolar de la infancia: pedagogía, raza y moral en Colombia, siglos XVI-XX. En Rodríguez, P. y Mannarelli, M.E. (coords.), *Historia de la infancia en América Latina* (pp. 389-415). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Salinas, H. (2007). Los gamberros, la guerra y los botones. En Larrosa, J., Assunção de Castro, I. y De Sousa, J. (comps.), *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje* (pp. 109-131). Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Sammond, N. (2005). *Babes in Tomorrowland: Walt Disney and the making of the American child, 1930-1960*. Durham: Duke University Press.
- Sánchez Carrero, J. (2008). *Pequeños directores. Niños y adolescentes creadores de cine, vídeo y televisión. Un recorrido por experiencias de alfabetización audiovisual: de la producción a la lectura crítica*. Sevilla: Aconcagua Libros.
- Sánchez, I. (comp). (1987). *Cine de la violencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez Parga, J. (2004). *Orfandades infantiles y adolescentes. Introducción a una sociología de la infancia*. Quito: Ediciones ABYA-YALA.
- Sánchez Parga, J. (2005). Sin (creciente) inequidad no hay crecimiento económico. *Revista Socialismo y Participación*, (93). 11-26.
- Sánchez, J.F. y Castrillón, M. (2014). *Escenarios de la minoridad en Colombia. Los juzgados de menores y la Beneficencia de Cundinamarca 1900-1930*. Cali: Universidad del Valle.
- Sánchez, V.P. (2006). *El ojo fotográfico de Jorge Silva y sus contemporáneos* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

- Save the children. (2017). *En deuda con la niñez. Informe sobre la niñez en el mundo 2017*. Recuperado de http://savethechildren.org.do/wp-content/uploads/2015/08/EndofChildhood_Report_2017_SPANISH.pdf
- Schama, S. (1988). *The Embarrassment of riches. An interpretation of dutch culture in the golden age*. Nueva York: University of California Press.
- Serra, M.S. (2011). *Cine, escuela y discurso pedagógico. Articulaciones, inclusiones y objeciones en el siglo XX en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- Serra, M.S. (2014). El cine en la escuela ¿Política o pedagogía de la mirada? En Dussel, I. y Gutiérrez, D. (comps.). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 145-154). Buenos Aires: Ediciones Manantial, Flacso.
- Sicker, A. (1960). *El cine en la vida psíquica del niño*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Sierra, V. (2009). *Palabras huérfanas. Los niños y la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- Simanca Castillo, O. (2004). La censura católica al cine en Medellín: 1936-1955. Una perspectiva de la Iglesia frente a los medios de comunicación. *Historia Crítica*, (28), 81-101.
- Simarro, C. (2015). *Diario de una niña en tiempos de guerra y exilio (1938-1994). De Matadepera (España) a ciudad de México*. Sosenski, S. (ed). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro de estudios de migraciones y exilios.
- Smith, K. (1999). *Mental Hygiene. Classroom Films 1945-1970*. China: Blast Books.
- Smith, S. (2005). *Children, cinema and censorship: From dracula to dead end kids*. Londres: I.B Tauris.
- Smith, C. y Green, S. (2015). *Key Thinkers in Childhood Studies*. Bristol: Policy Press.
- Sosenski, S. (2006, septiembre-diciembre). Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la Ciudad de México en la década de 1920. *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, (66), 35-64.
- Sosenski, S y Osorio Gumá, M. (2012a). Memorias de infancia. La Revolución mexicana y los niños a través de dos autobiografías. En Sosenski, S. y Jackson Albarrán, E. (coords.). *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones* (pp. 153-175). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Sosenski, S. (2012b). Representaciones filmicas de la infancia trabajadora en la ciudad de México a mediados del siglo XX. En Barbosa, M. e Illades, C. (coords.). *Los trabajadores de la Ciudad de México 1860-1950: Textos en homenaje a Clara E. Lida* (pp. 233-259). México: Colegio de México.
- Sosenski, S. (2015). Enseñar historia de la infancia a los niños y las niñas : ¿para qué?. *Revista Tempo e Argumento*, 7 (14), 132-154.
- Sosenski, S. (2016). Dar casa a las voces infantiles, reflexiones desde la historia. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (1), 43-52.
- Southwell, M y Serra, M. S. (2009, mayo). Pedagogía, moral y cultura popular: la escuela argentina frente al cine en las primeras décadas del siglo XX. *Domínios da imagem*, 2 (4), 81-92.
- Spock, B. (1946). *The pocket book of baby and child care*. Nueva York: Pocket Book.
- Spotorno, R. (2001). *50 años de soledad: de los olvidados a la virgen de los sicarios: infancia y juventud marginales en el cine iberoamericano*. Huelva: Ocho y Medio.
- Steel, J. (2012). "I can't go on, i must go on". How Jeliza-Rose meets Alice and the Dark Side of Childhood in Terry Gilliam's *Tideland*. En Olson, D. y Scahill, A. (eds.). *Lost and Othered Children in Cotemporary Cinema* (19-46). Lanham: Lexington Books.
- Stevenson, R.L. (1993). *Juego de niños y otros ensayos*. Bogotá: Editorial Norma.
- Suárez, J. (2009). *Cinemabargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Bogotá: Editorial Universidad del Valle.
- Szir, S. (2012). Imágenes para la infancia. Entre el discurso pedagógico y la cultura de consumo en Argentina. La escuela y el periódico ilustrado *Caras y Caretas* (1880-1910). En Sosenski, S. y Jackson Albarrán, E. (coords.). *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones* (pp. 123-152). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Torrado, M.C y Piracón, J.A. (2009). *Análisis exploratorio sobre nuevas identidades infantiles y su relación con los medios audiovisuales de comunicación*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Touraine, A. (2000). *¿Qué es la democracia?*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Triquell, X. (2014). «Una infancia feliz»: representaciones de la infancia en el cine argentino de los 70s. Artículo presentado en *IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Rosario, Argentina.

- Trisciuzzi, L. (2007). *Infancia e historia*. Lima: Ifejant.
- Truffaut, F. (1999). *El placer de la mirada*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Tuñón Pablos, J. y Tal Tzvi, T. La infancia en las pantallas filmicas latinoamericanas: entre la idealización y el desencanto. En Rodríguez, P. y Manarelli, M.E. (coords.), *Historia de la infancia en América Latina* (pp. 649-667). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Unesco. (1951, septiembre). Número Especial: El cine. *El Correo*, 4 (9).
- Unicef. (1989). *Oficina Regional para América Latina y el Caribe. Lineamientos para la aplicación de la guía metodológica para el análisis de situación de menores en circunstancias especialmente difíciles*. Bogotá: Autor.
- Unicef. (1990). *Estado mundial de la infancia*. Nueva York: Autor.
- Unicef. (2006). *1946-2006. Sesenta años en pro de la infancia*. Nueva York: Autor.
- Unicef. (2016a). *Estado mundial de la infancia. Una oportunidad para cada niño*. Nueva York: Autor.
- Unicef. (2016b). *La infancia en peligro. Infancia en tiempos de guerra: ¿Los niños de Colombia conocerán por fin la paz?* Bogotá: Autor.
- Universidad Autónoma de Barcelona, Culture & Media Agency Europe aisbl, EFTT et all. (2015). *Showing films and other audiovisual content in European Schools Obstacles and best practices*. Recuperado de http://www.gabinete-comunicacionyeducacion.com/sites/default/files/field/publicacion-adjuntos/report_filmed.pdf
- Uribe Sánchez, M. (2005). Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia (1935-1957). *Revista Historia Crítica*, (28), 27-49.
- Uribe Alarcón, M.V. (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma.
- Uribe Alarcón, M.V. (2015). *Hilando fino. Voces femeninas en La violencia*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Vandromme, P. (1960). *Los niños en la pantalla*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Vargas Maldonado, J. (2008). *Representaciones realistas de niños, adolescentes y jóvenes marginales en el cine iberoamericano (1990-2003)* (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Vargas, C. A. (2012). *Encuentros del cine y la literatura en Colombia: recuento histórico y filmografía total de adaptaciones 1899-2012*. Medellín: Ministerio de Cultura, Borealia Libros y verdades.

- Verdad Abierta. (2008, 26 de septiembre). La cacería de «Dobleceros». Recuperado de <http://www.verdadabierta.com/jefes-de-la-auc/301-la-caceria>
- Vélez Rincón, N. (2010). *La representación de lo popular en el documental colombiano: lo popular como pobreza, como denuncia y como cultura a partir del análisis del discurso audiovisual* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana.
- Weng, M. (2012). *Franco's children: representations of franco-era childhood in contemporary spanish literature and cinema* (Tesis de doctorado). Universidad de Washington, Washington.
- Winckler, G. (2017). Imagen e infancia. Una configuración visual de la niñez. Recuperado de <http://www.e-imagen.net/project/imagen-e-infancia-una-configuracion-visual-de-la-ninez/>
- Winterberg, Y. y Winterberg, S. (2015). *Los niños en la primera guerra mundial*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Wintersberger, H. (2003, mayo). Niños como productores y consumidores. Sobre la percepción del significado económico de las actividades de los niños. *Revista Nats*, 6 (10), 11-27.
- Wojcik-Andrews, I. (2000). *Children's films: history, ideology, pedagogy, and theory*. Nueva York: Garland Pub.
- Zanatta, L. (2016). *Historia de América Latina. De la Colonia al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Zapata, V. (1998). Cine, pedagogía e infancia. *Revista Educación y Pedagogía*, (22), 49-59.
- Zapiola, M.C. (2009). Aproximaciones científicas a la cuestión del delito infantil. El discurso positivista en los Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines, Argentina, comienzos del siglo XX. En Sozzo, M. (coord.), *Historia de la cuestión criminal en la Argentina* (pp. 313-338). Buenos Aires: Editores Del Puerto.
- Zelizer, V. (1994). *Pricing the priceless child. The changing social value of children*. Princeton: Princeton University Press.
- Zuluaga, P. A. (2011, 6 de marzo). «A través de los niños ver todo lo demás»: Entrevista con Carlos César Arbeláez, director de Los colores de la montaña [Publicación en blog]. Recuperada de <http://pajareradelmedio.blogspot.com.co/2011/03/traves-de-los-ninos-ver-todo-lo-demas.html>
- Zuluaga, P.A. (2008). Los niños en el cine colombiano o de un país que mató la inocencia [Publicación en blog]. Recuperada de <http://pajareradelmedio.blogspot.com.co/2008/07/los-nios-en-el-cine-colombiano-o-de-un.html>

Zuluaga, P.A. (2011, 12 de abril). En el Bafici: ¿Vaciamiento político del cine colombiano? (6) [Publicación de blog]. Recuperada de <http://pajareradelmedio.blogspot.com.co/2011/04/en-el-bafici-vaciamiento-politico-del.html>

Zuluaga, P.A. (2015, 20 de noviembre). Alias María: el peso y la liberación. *Revista Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/opinion/critica/articulo/alias-maria-cine-colombiano-analisis-pedro-adrian-zuluaga/45035>



Filmografía

- Acevedo Bernal, Á. Y Acevedo Bernal, G. (directores). (1928). **Carnavales Estudiantiles de Bogotá**. Colombia.
- Acevedo Bernal, A. y Acevedo Bernal, G. (directores). (1929). **8 de junio de 1929 (Bogotá en pie)**. Colombia.
- Acevedo Bernal, A. y Acevedo Bernal, G. (directores). (1931-1942). **Beneficencia de Cundinamarca**. Colombia.
- Acevedo, A. (director). (1925). **Bajo el cielo antioqueño**. Colombia: Compañía Filmadora de Medellín.
- Acosta, A. (director). (2011). **Los niños buenos se acuestan temprano**. Colombia.
- Aguilar, F. (director). (2003). **Paloma de papel**. Perú: Luna Llena Films.
- Aguilera Malta, D. (director). (1958). **Dos ángeles y medio**. Colombia.
- Aldana, J. (director). (1983). **Pepos**. Colombia: Mugre Al Ojo.
- Álvarez, C. (director). (1975). **Los hijos del subdesarrollo**. Colombia: A.V. Asociados.
- Álvarez, D. (director). (2009). **Estática**. Colombia: Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia y David Álvarez Galvis.
- Álvarez, E. (directora). (1999). **La calle es un circo**. Colombia: Elisa
- Álvarez Producciones, Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia, Servicio Audiovisual de la Embajada de Francia, Centro de Medios Audiovisuales de La Universidad Javeriana (Cali) y Telepacífico.
- Álvarez, J.E. (director). (2010). **Tiempo de volar**. Colombia.
- Álvarez, J.M. (director). (1996-1997). **Pequeñas historias infantiles**. Colombia: Tiempos Modernos Cine y TV.
- Álvarez, L.A. (director). (1985). **El niño invisible**. Colombia: Producciones Oscar Salazar.

- Angelopoulos, T. (director). (1988). **Paisaje en la niebla** [*Topio stin omichli*]. Grecia – Francia, Italia: Th. Angelopoulos Productions, Paradis Films, Greek Television ET-1.
- Arbeláez, C. (director). (2011). **Los Colores de la Montaña**. Colombia: El Bus Producciones.
- Argüello, D. (director). (2015). **A través de ti**. Colombia.
- Arias, C. (director). (2013). **De aguante**. Colombia: Cruzando la Calle.
- Arias, L.M. (directora). (2011). **Cuando sea grande**. Colombia, Katherine Cubillos.
- Armendáriz, M. (director). (1997). **Secretos del corazón**. España: Aiete Films S.A, Ariane Films S.A, Canal+ France, Eurimages, Sogepaq.
- Arriaga, C. (director). (2014). **La casa**. Colombia.
- Arzuaga, J.M. (director). (1961). **Raíces de Piedra**. Colombia: Cinematográfica Julpeña.
- Arzuaga, J.M. (director). (1970). **Hacia el bienestar social**. Colombia: Cinesistema.
- Arzuaga, J.M. (director). (1971). **Como quien estira un chicle**. Colombia : PAR
- Arzuaga, J.M. (director). (1977). **Los juegos del agua**. Colombia: Helio Films de Colombia.
- August, B. (director). (1987). **Pelle el conquistador** [*Pelle erobrerren*]. Suecia – Dinamarca: Per Holst Filmproduktion, Svensk Filmin- dustri, Odyssey Entertainment.
- Ávila, B. (director). (2012). **Infancia Clandestina**. Argentina: Habitación 1520 Produc- ciones, Historias Cinematográficas Cinemania, Antártida y Academia du filmes.
- Ávila, F. (director). (2005). **Corazón de Ciudad Bolívar**. Colombia.
- Babenco, H. (director). (1981). **Pixote. La ley del más débil**. [*Pixote: A Lei do Mais Fraco*]. Brasil: Embrafilme-HB Filmes.
- Barrera, H. (director). (1978). **Exodo**. Colombia: Acemar.
- Barrientos, A. (director). (2004). **La escalera**. Colombia.
- Basmagi, G. (director). (2015). **35+2+1** [Cinta cinematográfica]. Colombia.
- Beltrán, C. (director). (2012). **Simón**. Colombia.
- Benigni, R. (director). (1997). **La vida es bella** [La vita è bella]. Italia: Melampo Cinema- tografica, Cecchi Gori Group y Tiger Cinematografica.

- Benton, R. (director). (1979). **Kramer vs. Kramer**. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Bergman, I. (director). (1982). **Fanny y Alexander** [*Fanny och Alexander*]. Suecia: Cinematograph för Filminstitutet, Sveriges Television, Gaumont y Personalfilm.
- Bermúdez, B. y Bernal, C. (director). (1990). **Niños en la vía**. Colombia: Cinep.
- Bernal, A. (directora). (2008). **Pago por ver**. Colombia.
- Bernal, C. (director). (1991). **Acordeón de papel**. Colombia: Enda América Latina.
- Bernal, C. y Helfrich, L. (directores). (1991). Colombia: Unuma. Cooperativa de salud.
- Betancourt, J.M. (director). (2008). **Rojo Red**. Colombia.
- Bottia, P. (director). (2007). **Juana tenía el pelo de oro**. Colombia, México: Inna Payán, Epigmenio Ibarra, Juana Productora.
- Brook, P. (director). (1963). **El señor de las moscas** [*Lord of the flies*]. Reino Unido: Two Arts Ltd.
- Buñuel, L. (director). (1959). **Los olvidados**. México: Ultramar Films.
- Busquets, M. (director). (1982). **Padre por accidente**. Colombia.
- Busquets, M. (director). (1978). **El Niño y el mar**. Colombia: AB Cine, Rafael Franco y Nick Letunich.
- Bustamante, J.P. (director). (2011). **Lecciones para un beso**. Colombia: Talleres Uchawi, RCN Cine y E-nnovva.
- Cabrera, S. (director). (2015). **Todos se van**. Colombia:
- A Cuatro Manos, Dramax y Jimeno Acevedo.
- Caicedo, S. (director). (2011). **Uyuyui!** *Santiago Caicedo*. Colombia: Timbo Estudio.
- Calderón, L.J. (directora). (2011). **Retrato**. Colombia.
- Campo, Ó. (director). (1986). **Valeria**. Colombia: Interimagen CINE T.V.
- Camus, J. (director). (2013). **Una carta a papá**. Colombia.
- Cardona, A. (director). (2002). **La vida vive**. Colombia: Liuba Hleap.
- Cardoso, P. (director). (1991). **Cartas al niño dios**. Colombia: Lechuga Films y University of California, Los Angeles.
- Caro, N. (director). (2002). **Jinete de Ballenas** [*Whale Rider*]. Nueva Zelanda: South Pacific Pictures, Apollomedía y Pandora Films.

- Carrillo, J. (director). (2003). **Pequeñas voces**. Colombia.
- Carrillo, J. y Andrade, O. (directores). (2011). **Pequeñas voces**. Colombia: E-NNOVVA, RCN CINE, Cachupedillo Cine, Jaguar Taller Digital S.A.
- Carrizosa, E. (directora). (1981). **¿Y su mamá qué hace?** [Cinta cinematográfica].
- Castaño Valencia, R. (director). (1987). **El niño y el Papa**. Colombia y México: Cineproducciones Internacionales S.A. y Producciones Casablanca.
- Castillo, E. (directora). (2014). **Colgados allí**. Colombia.
- Castro, E. (director). (1979). **El mandadero**. Colombia: Cinematográfica Del Chicamocha.
- Cataño, M. (director). (1986). **Amigos secretos**. Colombia: Pelco LTDA.
- Cepeda Samudio, Á., García Márquez, G. Grau, E. y Vicens, L. (directores). (1954). **Langosta Azul**. Colombia: Los Nueve - Seis - Tres.
- Cepeda, C. (directora). (1996). **Niños de Colombia**. Colombia: Unicef.
- Chaplin, C. (director). (1921). **El chico** [*The Kid*]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions y First National Picture. Colombia : Cine Mujer.
- Columbus, C. (director). (1990). **Mi pobre angelito** [*Home Alone*]. Estados Unidos: Hughes Entertainment.
- Contreras, J.H. (director). (2010). **El almuerzo**. Colombia: Fundación Círculo Fabuloso.
- Coral, R. (director). (2002). **Te busco**. Colombia: Dago García Producciones.
- Corradine, C.. (director). (2001). **La T de tomate**. Colombia. Colombia.
- Cortázar, E. (director). (1950). **Amor de la calle**. México : Producciones Luis Manrique.
- Cukor, G. (director). (1935). **David Copperfield**. Estados Unidos: MGM.
- Dalton, S. y Martínez, M. (directores). (2004). **La sierra**. Colombia y Estados Unidos.
- Dayton, J. y Faris, V. (directores). (2006). **Little Miss Sunshine**. Estados Unidos: Fox Searchlight y Big Beach.
- De Sica, V. (director). (1944). **Los niños nos miran** [*I bambini ci guardano*]. Italia: Invicta Film y Scalera Film.
- De Sica, V. (director). (1948). **El ladrón de bicicletas** [*Ladri di biciclette*]. Italia: Produzioni De Sica.

- Delgado, R. (director). (1982). **Ahora mis pistolas hablan**. Colombia: Producciones Fernando Orozco (Colombia) y Ecofilms (México).
- Di Doménico, F. y Di Doménico, V. (director). (1915). **La fiesta del Corpus**. Colombia: Di Doménico Hermanos y co.
- Di Doménico, F. y Di Doménico, V. (directores). (1915). **El drama del 15 de octubre**. Colombia: Di Doménico Hermanos y Co.
- Díaz, M. (directora). (2014). **Prozac**. Colombia.
- Doillon, J. (director). (1996). **Ponette**. Francia: Les Films Alain Sarde, Rhône-Alpes Cinéma, CNC y Canal +.
- Dothée, F. (director). (2013). **El control**. Colombia: Dago García Producciones.
- Duque, L. (director). (1987). **Milagro en Roma**. Colombia: Televisión Española S.A. - Tve, International Network Group S.A. - Ing(España), Fundación Del Nuevo Cine Latinoamericano - Fncl (Cuba).
- Duque, L. (director). (2001). **Los niños invisibles**. Colombia: Cinetel, EGM Producciones y Hangar Films.
- Durán, C. (director). (1977). **Gamín**. Colombia: Producciones Cinematográficas Uno (Colombia) y Instituto Nacional Audiovisual - INA (Francia).
- Durán, N.A. (director). (2010). **Rebusque**. Colombia.
- Durán, N.A. (director). (2011). **Santasalud**. Colombia.
- Eastwood, C. (director). (1993). **Un mundo perfecto**. [*A perfect world*]. Estados Unidos: Malpasso Productions.
- Eguino, A. (director). (1977). **Chuquiago**. Bolivia: Grupo Ukamau.
- Erice, V. (director). (1973) **El espíritu de la colmena**. España: Elías Querejeta PC y CB Films.
- Escobar, A. (director). (1976). **Una vez un globo**. Colombia.
- Escoda, C. (directora). (2010). **Alijuna**. Colombia.
- Espinosa, J.R. (1976). (director). **Biggie**. Colombia: Cinco Cinematográfica LTDA.
- Favio, L. (director). (1965). **Crónica de un niño solo**. Argentina: Real Films.
- Ferginson, N., Jackson, W., Luske, H., Roberts, B., Sharps-teen, B. y T. Hee (directores). (1940). **Pinocho**. [Pinocchio]. Estados Unidos: Walt Disney.

- Firedkin, W. (director). (1973). **El exorcista** [*The exorcist*]. Estados Unidos: Warner Bros y Hoya Productions.
- Fleming, V. (1937). **Capitanes intrépidos** [*Captains Courageous*]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Fleming, V. (director). (1939). **El Mago de Oz** [*The wizard of Oz*]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939, 98 min.
- Flores Prieto, R. (director). (2013). **Cazando Luciérnagas**. Colombia: Kymera Producciones.
- Flores, R. (director). (2006). **Heridas**. Colombia: Kymera Producciones y Universidad del Norte y Bastidas Producciones.
- Francia, A. (director). (1969). **Valparaíso mi amor**. Chile: Cine Nuevo.
- Gabrielli, R. (director). (2006). **Cuando rompen las olas**. Colombia.
- Gaitán Gómez, J. (director). (1982). **Ayer me echaron del pueblo**. Colombia.
- Gamboa, M. (director). (2014). **Mateo**. Colombia-Francia: Día Fragma Fábrica de Películas.
- García Mejía, P. (director). (2014). **Niño de metal**. Colombia.
- García, C. (director). (2011). **Silencio en el paraíso**. Colombia: Ocho y Medio Medios Comunicaciones.
- Gaviria, M. (directora). (2013). **Polvo de barro**. Colombia.
- Gaviria, V. (director). (1979). **Buscando tréboles**. Colombia: DIN-PRO.
- Gaviria, V. (director). (1981a). **El Vagón Rojo**. Colombia.
- Gaviria, V. (director). (1981b). **La lupa del fin del mundo**. Colombia.
- Gaviria, V. (director). (1987). **Los Cuentos de Campo Valdés**. Colombia: Tiempos Modernos y Ana María Trujillo.
- Gaviria, V. (director). (1992). **Los derechos del niño**. Colombia: Instituto Colombiano de Bienestar Familiar.
- Gaviria, V. (director). (1994). **Simón el mago**. Colombia: Corporación IVO ROMANI.
- Gaviria, V. (director). (1998). **La vendedora de rosas**. Colombia: Dos De Dos (Producciones Erwin Göggel).
- Gaviria, V., Göggel, E. y Navarro, S. (directores). (1999). **Cómo poner a actuar pájaros**. Colombia: Producciones Erwin Göggel

- Geronimi, C. (director). (1943). **Enseñanza para la muerte: la formación del nazi** [*Education for Death: The Making of the Nazi*]. Estados Unidos: Walt Disney Productions y RKO Radio Pictures.
- Geronimi, C., Luske, H. Y Jackson, W. (directores). (1950). **La Cenicienta** [*Cinderella*]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Ghobadi, B. (director). (2004). **Las tortugas también vuelan** [*Lakposhtha hâam parvaz mikonand*]. Irán: Bahman Ghobadi Mij Films y Bac Films.
- Gil Palacio, J.D. (director). (2011). **Benjamín en Tecnicolor**. Colombia: Máquina Espía Films.
- Girón, A. (director). (2012). **El oasis**. Colombia.
- Göggel, E. (director). (1977). **Lucero siempre me espera**. Colombia: Producciones Mugre al ojo.
- González Rodríguez, G. (director). (2013). **Estrella del sur**. Colombia: Paralelo Producciones.
- Granada, G. (director). (2012). **El invento**. Colombia.
- Grupo Chaski, (director). (1984). **Gregorio**. Perú: Grupo Chaski.
- Grupo Chaski, (director). (1988). **Juliana**. Perú.
- Guerrero, P. (director). (1978). **Mami ¿Quién era Marilyn?** Colombia: Producción Cinematográfica Occidente, HLM.
- Guevara, A. (director). (2011). **La reina**. Colombia.
- Haneke, M. (director). (2009). **La Cinta Blanca** [*Das weisse Band*]. Alemania: Les Films du Losange, Wega Film y X-Filme Creative Pool.
- Held, R. y Mayolo, C. (directores). (1986). **Leyendas del mundo: la madre-montes**. Colombia: FOCINE y Les films du Monde de Canadá.
- Hendrix Hinestroza, J. (director). (2014). **Chocó**. Colombia: Antorcha Films.
- Hernández, G. (director). (2008). **Mimo**. Colombia.
- Hiller, J. (director). (1999). **La taza de té de papá**. Colombia.
- Holguín, F. (director). (2010). **Mañana**. Colombia: Cumbia Films.
- Hooper, T. (director). (1982). **Poltergeist: Fenómenos extraños**. [*Poltergeist*]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Ibañez, N. (director). (1976). **¿Quién puede matar a un niño?** [Cinta cinematográfica].

- España : Penta Films.
- Iguaran, C. (director). (2010). **Permiso para soñar**. Colombia.
- Jaramillo de Norden, I. (directora). (1979). **Desde los seis años**. Colombia.
- Jiménez, C. (directora). (2008). **Olas**. Colombia: Cristina Escoda.
- Kiersch, F. (director). (1984). **Niños del maíz** [*Children of the corn*]. Estados Unidos.
- Kinney, J. (director). (1943). **El rostro del Führer** [*Der Fuehrer's Face*]. Estados Unidos: Walt Disney Productions y RKO Radio Pictures.
- Kitano, T. (director). (1999). **La vida de Kikujiro** [*Kikujiro no natsu*]. Japón: Bandai Visual, Tokio FM, Nippon Herald y Office Kitano.
- Koreeda, K. (director). (2004). **Nadie sabe** [*Dare mo shiranai*]. Japón: Bandai Visual Company - Cine Qua Non Films - Engine Film Inc.
- Kubrick, S. (director). (1980). **El resplandor** [*The Shining*]. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, Hawk Films y Peregrine.
- Kuzmanich, D. (director). (1985). **El día de las mercedes**. Colombia: Producciones Pasado Meridiano y Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE.
- Lamprecht, G. (director). (1926). **Die Unehelichen** [*El ilegítimo*]. Alemania: Gerhard Lamprecht Filmproduktion.
- Lara Díaz, J. (director). (2009). **La llegada del amanecer**. Colombia.
- Laverde, F. (director). (1973). **Colorín Colorao**. Colombia : Estudios Unidos F8 y Cinematografía.
- Laverde, F. (director). (1978). **Sombra de vida**. Colombia.
- Laverde, F. y Arzuaga, J.M. (1976). (director). **Breve encuentro**. Colombia: PED0070.
- Leiva-Cock, M. (director). (2010). **Clankety Clank**. Colombia: Veronica Novelo Turcotte, Mauricio Leiva Cock y Daniel Shea Zimble (productores).
- Lezundy, C. (director). (1979). **El papel de los colombianos**. Colombia: Ernesto Bonilla Asociados.
- Lievano, C. (director). (1986). **Testimonios**. Colombia.
- Lizarazo, M.C. (directora). (2008). **El ángel del acordeón**. Colombia: Cmo Producciones y Clara María Ochoa.

- Lloyd, F. (director). (1922). **Oliver Twist**. Estados Unidos.
- Loach, K. (director). (1969). **Kes**. Reino Unido: Kestrel Films y Woodfall Film Productions.
- Lolli, F. (director). (2007). **Como todo el mundo**. Colombia.
- Lolli, F. (director). (2015). **Gente de Bien**. Colombia y Francia: Evidencia Films.
- Lombardi, F. (director). (1990). **Caídos del cielo**. Perú, España: Inca Film, Quinto Centenario, TVD S.A. y Tornasol Films.
- López, C. (director). (2004). **Cuando vuelva a llover**. Colombia.
- López, C. (director). (2008). **Cuando vuelva a llover**. Colombia: Chirimoya Films.
- López, G. (director). (1979). **Viaje Sutil**. Colombia: AN-FILMS.
- López, M., Cepeda, M. y Torres, C. (2008). **Raíz. Colombia, Danza Zoomorfa en la Pedagogía**. Colombia.
- López, S. (director). (2011). **Sábado de gloria**. Colombia: CINENCHUFE producciones S.A.S.
- Lozada, R. (director). (2014). **Granizo con sabor**. Colombia: Subarba en llamas, Cinemateca Distrital de Bogotá, Idartes, Programa El Rodante IV Temporada 2014, Alcaldía Mayor de Bogotá, Alcaldía Local de Suba, Auros Copias, Enmente (Cine alternativo), CinemaCinco y Loomis Publicidad.
- Lozano Álvarez, S. (director). (2005). **Silo-ve un niño**. Colombia.
- Lumière, A. y Lumière, L. (directores). (1895). **La pesca de los peces rojos** [*La Pêche aux poissons rouges*]. Francia: Hermanos Lumière.
- Lumière, L. (director). (1895). **El regador regado** [*Larroseur arrosé*]. Francia: Hermanos Lumière.
- Lumière, L. (director). (1895). **La comida del bebé** [*Repas de bébé*]. Francia: Louis Lumière.
- Lumière, L. (director). (1895). **La mer** [*El mar*]. Francia: Hermanos Lumière.
- Lumière, L. (director). (1896). **La disputa infantil** [*Querelle enfantine*]. Francia.
- Lumière, L. (director). (1897). **Niños al borde del mar** [*Enfants au bord de la mer*]. Francia.
- Lumière, L. (director). (1899). **Desfile de coches de bebés en la guardería de París** [*Défilé de voitures de bébés à la Pouponnière de Paris*]. Francia: Lumière.

- Lumière. L (director). (1899). **La niña y su gato** [*La petite fille et son chat*]. Francia: Lumière.
- Makhmalbaf, S. (directora). (1998). **La manzana** [*Sib*]. Irán: Hubert Bals Fund.
- Mandoki, L. (director). (2004). **Voces inocentes**. México.
- Márquez, B. (directora). (2011). **La tarea**. Colombia.
- Martínez, C. (director). (1976). **El día que Dios nació**. Colombia: Producciones Díaz-Ercole.
- Martínez, C. (director). (1976). **Libertad corrida**. Colombia.
- Mayolo, C. y Ospina, M. (directores). (1978). **Agarrando Pueblo**. Colombia: SATUPLE (Sociedad de Artistas Unidos Para la Liberación Eterna).
- Medina Tafur, G. (director). (1995). **Anduriña**. Colombia.
- Mejía Vallejo, M. (director). (1978). **Espantapájaros**. Colombia: Din-Pro.
- Mejía, D. (director). (2010). **Historias menores**. Colombia.
- Mejía, J.D. (director). (2015). **Fotosíntesis**. Colombia.
- Meléndez, R. (director). (1980). **La muñeca**. Colombia: Jaime Giraldo y Cía.
- Melo, J.C. (director). (2014). **Jardín de amapolas**. Colombia: Machines Producciones.
- Mendoza, R. y Marín, N. (directores). (2015). **Manuel un pedazo de felicidad**. Colombia.
- Molano, P.A. (director). (2010). **Mocos**. Colombia.
- Mondragón, M. (directora). (1986). **Kwe'sx Thegsnxisa: nuestra mirada**. Colombia.
- Mondragón, M.M. (directora). (2011). **Eskwe quiere decir colibrí**. Colombia.
- Monsalve, G. (director). (1988). **Los niños de Gaviria**. Colombia.
- Monsalve, G.N. (directora). (2008). **Los asombrosos días de Guillermino**. Colombia: El Teatro Taller Creativo y Lúdico.
- Montañez, M.E. (directora). (1979). **Niños marca registrada**. Colombia: Los Profundos Eucaliptos Sociedad Artística.
- Murillo Camargo, J. (director). (2011). **La escuela**. Colombia.
- Navas, C. (director). (1977). **Círculo Vicioso**. Colombia: Producciones Mundo Moderno.

- Navas, J. (director). (1998). **Alguien mató algo o la última inocencia.** Colombia: Laberinto Producción de Cine y Video, Hangar Films, Cinematoteca Distrital y Ojo Tachado.
- Nieto Roa, G. (director). (1974). **Los niños primero.** Colombia.
- Nieto Roa, G. (director). (1979). **El Taxista Millonario.** Colombia: Centauro Films De Colombia y Cine Colombia.
- Norden, F. (director). (1979). **Fósiles de Villa de Leyva.** Colombia: Procinor.
- O'Brien, M. (director). (2015). **Piel de cristal.** Colombia.
- O'Neil, R.V. (director). (1975). **Paco.** Colombia.
- Orozco, L. (directora). (2014). **Cuesta abajo.** Colombia.
- Osorio Gómez, J. y Pardo, M. (directores). (1986). **La ceremonia del Benkuna.** Colombia: Focine, Compañía de Informaciones Audiovisuales.
- Ospina, L. (director). (1982). **Pura sangre.** Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico – FOCINE.
- Padilla, P. (directora). (2013). **La eterna noche de las doce lunas.** Colombia: Doce Lunas Producciones.
- Palacios, O. (director). (2011). **Sin aire.** Colombia.
- Parody, A. (director). (2015). **Rosa.** Colombia.
- Pereira Dos Santos, N. (director). (1955). **Rio 40 grados [Rio 40 Graus].** Brasil: Equipe Moacyr Fenelon.
- Pinilla, J. (director). (1975). **Kondor, el mago.** Colombia: Asofilms y Carlos Rodríguez.
- Pinilla, J. (director). (1977). **Funeral siniestro.** Colombia: Asofilms De Colombia.
- Pinilla, J. (director). (1980). **Área maldita.** Colombia.
- Pinilla, J. (director). (1981). **27 horas con la muerte** [Cinta cinematográfica]. Colombia: El Halcón negro.
- Pinzón, J.C. (director). (2014). **Carta al niño dios.** Colombia: Dago García Producciones.
- Pinzón, J.C. (director). (2016). **El Paseo 4.** Colombia: Dago García Producciones.
- Pinzón, L. (director). (1986). **El porvenir de una ilusión.** Colombia.
- Pinzón, R. (director). (1980). **La señal.** Colombia.
- Puenzo, L. (director). (1985). **La historia oficial.** Argentina: Historias Cinematográfica y Progress Communications.

- Puerta Moreno, F. (director). (2011). **El diablo también sale de día.** Colombia: Marcela Cano López – Locomotora Producción Audiovisual.
- Ramírez, O. y Riaño, F. (directores). (1986). **La bandola criolla.** Colombia: Audiovisuales y Focine.
- Ramsay, L. (director). (2011). **Tenemos que hablar de Kevin** [*We need to talk about Kevin*]. Reino Unido: Independent, BBC Films y Artina Films.
- Restrepo, L.A. (director). (2009). **La pasión de Gabriel.** Colombia: Señal Creativa LTDA.
- Restrepo, P. (directora). (1985). **Momentos de un domingo.** Colombia.
- Riaño La Rotta, F. (director). (2004). **Ositos perezosos en peligro.** Colombia.
- Riaño, A. (director). (2010). **Violeta.** Colombia: Centro de Derechos Humanos y Litigio Internacional – CEDHUL.
- Riaño, F. (director). (1985). **El gualí.** Colombia.
- Rincón, H. (director). (2016). **Pasos de héroe.** Colombia: Héroe Films, Natalia Correa, Mónica Giraldo.
- Rincón, M. (directora). (2007). **Pescador de estrellas.** Colombia.
- Rodríguez, J. (director). (1944). **La pequeña madrecita.** México: Producciones Rodríguez Hermanos.
- Rodríguez, J. (director). (1946). **La hija del payaso.** México: Películas Rodríguez.
- Rodríguez, J. (director). (1948). **Angelitos negros.** México: Cinematográfica Roma.
- Rodríguez, J. (director). (1955). **Dos diablillos en apuros.** México: Cinematográfica Roma.
- Rodríguez, J. (director). (1957a). **Pepito as del volante.** México: Producciones Roma.
- Rodríguez, J. (director). (1957b). **Pepito y el monstruo.** México: Cinematográfica Roma.
- Rodríguez, M. (director). (1940). **Amanecer en la selva.** Colombia: Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María.
- Rodríguez, M. y Silva J. (directores). (1966-1971). **Chircales.** Colombia.
- Rodríguez, M. y Silva, J. (directores). (1970-1975). **Campesinos.** Colombia: Fundación Cine Documental.

- Rodríguez, M. y Silva, J. (directores). (1971). **Planas, Testimonio de un etnocidio.** Colombia: Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, M. y Silva, J. (directores). (1982). **Nuestra voz de Tierra, Memoria y Futuro.** Colombia: Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, R. (director). (1950). **Las dos huerfanitas.** México: Películas Latinoamericanas S.A., Películas Rodríguez y Producciones Rodríguez Hermanos.
- Rosellini, R. (director). (1945). **Roma, Ciudad Abierta** [*Roma città aperta*]. Italia: Excelsa Films.
- Rozo, D. (director). (2007). **El otro lado de la hoja. Colombia, las generaciones de la coca.** Colombia: El Colectivo Amarillo
- Rueda, A. y Merino, E. (directores). (2003). **Circo para todos.** Colombia.
- Rugeles, J.L. (director). (2007). **El Dragón de Comodo.** Colombia: Rhayuela.
- Ruiz Navia, O. (director). (2010). **El Vuelco del Cangrejo.** Colombia y Francia: Contravía Films, Diana Bustamante y Arizona Films.
- Ruiz Navia, O. (director). (2013). **Solecito.** Colombia: Fischer Film, Contravía Films, Burning Blue, Arizona Productions.
- Ruiz Navia, O. (director). (2014). **Los hongos.** Colombia: Contravía Films, Burning Blue y Arizona Films.
- Ruíz, I. (director). (2011). **El salado.** Colombia.
- Sáenz Calero, Á. (director). (1978). Colombia.
- Saenz, E. (director). (1972). **Evocando la feria.** Colombia.
- Salvador, J. (director). (1951). **Los pobres van al cielo.** México: Distribuidora Mexicana de Películas.
- Samper, M. (directora). (1983). **Mutación.** Colombia: Producciones Tropical Media.
- Samper, M. Y Umaña, G. (directores). (1982). **El Huacán.** Colombia: Producciones Gustavo Umaña
- Sanchez Ferreira, L. (directora). (2011). **Bullerengue. Colombia, ritmo y canto.** Colombia.
- Sánchez, J. (director). (1978). **La muerte de un ángel.** Colombia: Cinematográfica Alfa Centauro.
- Sánchez, J.E. (director). (2013). **Rosa.** Colombia.

- Sánchez, L. (directora). (2013). **Buses en mi casa**. Colombia.
- Sánchez, L.A. (director). (1972). **El cuento que enriqueció a Dorita**. Colombia: Bolivariana Films y Producciones.
- Sánchez, M. (director). (2013). **Ruta de escape**. Colombia.
- Sánchez, P. (director). (1963). **Chichigua, apuntes para un largometraje**. Colombia : Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Santa Palacio, R. (director). (1979). **La risa de los niños**. Colombia: Photon Cinematográfica.
- Sarmiento, J. (director). (2011). **Cisma**. Colombia: Camilo Romero, Universidad Nacional de Colombia, Hangar Films y Tramoya Producciones.
- Saura, C. (director). (1975). **Cría cuervos**. España.
- Schlöndorff, V. (director). (1979). **El tambor de hojalata** [*Die Blechtrommel*]. Alemania: Jadran Film.
- Schroeder, B. (director). (2000). **La virgen de los sicarios**. Colombia y Francia: Canal+, Les Films du Losange y Proyecto Tucan.
- Serna, C. (director). (2008). **En legítima defensa**. Colombia.
- Serrano, N. (director). (2012). **Río**. Colombia.
- Silva, J. y Forero, E. (director). (1963). **Los días de papel**. Colombia: Inravisión.
- Stand Ayala, M. (2009). **Bajo el palo de mango**. Colombia.
- Stevenson, R. (director). (1964). **Mary Poppins**. Estados Unidos: Walt Disney Productions.
- Tarkovsky, A. (director). (1962). **La infancia de Iván** [*Ivanovo detstvo*]. Unión Soviética: Mosfilm.
- Téllez, H. (director). (1974). **La niña y la montaña**. Colombia: Henry Téllez Muñoz y Cine Colombia.
- Torre, J. (director). (1991). **Las tumbas**. Argentina: Televisión Española, La Maga Films SRL y Sociedad Quinto Centenario.
- Torres, D.M. (director). (2013). **Wuejia Nyi. El camino del viento**. Colombia.
- Toulemonde Vidal, A. (director). (2016). Colombia, Francia : Noodles Production.
- Triana, G. y Ruiz Ardila, J. (directores). (1983). **Los cinco negritos**. Colombia: Focine y compañía de Informaciones Audiovisuales.

- Triana, G. Y Ruiz Ardila, J. (directores). (1984). **Juegos y rondas infantiles de la costa atlántica y pacífica**: Colombia, Audiovisuales, Focine.
- Triana, G. y Triana, J.A. (directores). (1979). **Y todos los días así**. Colombia: Icolpe.
- Triana, R. (director). (1979). **Sueño Indígena. Mucaipa Uaunana**. Colombia: Departamento de Antropología de la Universidad de Los Andes.
- Trompetero, H. (director). (2010). **El Paseo**. Colombia: Dago García Producciones.
- Trompetero, H. (director). (2015). **Pa! Por mis hijos lo que sea**. Colombia: Trompetero Producciones.
- Truffaut, F. (director). (1959). **Los cuatrocientos golpes** [*Les quatre cents coups*]. François Truffaut. Francia: Les Films du Carrosse.
- Truffaut, F. (director). (1976). **La piel dura** [*L'argent de poche*]. Francia: Films Du Carrosse y Les Productions Artistes Associés.
- Trujillo, S. (director). (1973). **Gamín**. Colombia: Infilm.
- Trujillo, S. (director). (2008). **No todos los ríos van al mar**. Colombia.
- Upegui, A. (director). (1987). **Lugares comunes**. Colombia: Tiempos Modernos.
- Vallejo, F. (director). (1980). **En la Tormenta**. México.
- Vanegas, E. (director). (2017). **Talento millonario**. Colombia: Yeshua Films, Miguel Mira y Claudia Ramírez.
- Vargas, K. (director). (2013). **Este cuerpo nunca se rinde**. Colombia.
- Vásquez, C. (directora). (2015). **Monito**. Colombia: Tayfer de Colombia Ltda.
- Ventura, B. (directora). (1985). **El papá de Simón**. Colombia, Ciro Durán.
- Villamizar, J.C. (director). (2006). **Juanito bajo el naranjo**. Colombia.
- Villegas, C. (director). (2011). **Rem**. Colombia.
- Villegas, J. (director). (1974). **Vida Perra**. Colombia: Panamerican Films.
- Villegas, L. (director). (2010). **Transportes Benito**. Colombia: Pavo-real producciones en asocio con Locomotora produccióa Audiovisual.
- Walker, S. (director). (1934). **Grandes esperanzas** [*Great Expectations*]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Whale, J. (director).
(1931). **Frankenstein**. Estados Unidos: Universal Pictures.

Wood, A. (director).
(2004). **Machuca**. Chile: Wood Producciones, Tornasol Films y Mamoun Hassan Productions.

Wright, J. (director).
(2007). **Expiación, deseo y pecado** [*Atonement*]. Estados Unidos, Francia, Inglaterra: Universal Pictures, StudioCanal y Relativity Media.

Zapata, C. (director).
(2015). **Las tetas de mi madre**. Colombia: Pinhole FilmHouse, Lago Films, La Guapa Films y Ruge Films.





Este libro se editó en la
Cinemateca Distrital -
Gerencia de Artes
Audiovisuales del IDARTES
y se compuso en las
fuentes Adobe Jenson
Pro, Fontana y MetaPro.



“ Esta investigación se hizo para estar al tanto de cómo las películas nacionales han construido y propuesto en la pantalla grande a los niños y niñas; de qué forma los dueños del objetivo y del encuadre los han definido y socializado; cuáles factores sociales, culturales, políticos y jurídicos favorecieron que se les filmara o se les negara su visión; y qué tanto, en qué espacios, bajo qué temáticas y en qué roles aparecieron en los inconsistentes pasos y etapas de construcción que ha tenido el cine colombiano”.

CAMILO BÁCARES JARA



BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS



COLECCIÓN
becas

9 789585 487123

