



IMAGEN: PxHere

# Miradas y representaciones de la infancia en el cine

ENTREVISTA DE *Fabiana de Amorim Marcello* CON *Camilo Bácares Jara*

**Fabiana de Amorim  
Marcello**

Buenas tardes, Camilo. ¿Podrías, por favor, hablar sobre tu formación, tu trayectoria en el cine, en el cine y la educación, en el cine y la infancia? Y también, claro, sobre tu libro *La infancia en el cine colombiano: miradas, presencias y representaciones*. Quisiera que hables un poco sobre cómo fue el trabajo de elaboración de tu libro.

**Camilo Bácares Jara**

Llegué a lo del cine de una manera muy casual y muy fortuita en Lima en el 2012 cuando yo estaba estudiando con Alejandro Cussiánovich, pues por esa época vivía a dos calles de una cinemateca. A veces, incluso, faltaba al trabajo para ir a ver películas, y viéndolas me empecé a dar cuenta que en ellas salían mucho los niños. Siempre aparecían los niños en el cine. Yo nunca lo había notado. Y entonces ahí surgió una pregunta sociológica que era: ¿por qué salen los niños en el cine? Es una pregunta muy simple, muy básica, pero que es muy compleja de responder. Y también: ¿qué ocurre cuando se encuentra la categoría *cine* y la categoría *infancia*? Y lo que ocurre son mil cosas, que por lo general no se han escrito, no se han trabajado, y eso a mí me llamaba mucho la atención. Sobre todo, en el campo de la mirada. Por eso, en el libro, el capítulo que más me gusta es el primero, porque al darse el encuentro del cine y la infancia, surgen de inmediato discursos de control de esa mirada. Para mí eso era fascinante: encontrar una cantidad de científicidades, de corrientes científicas, que estimaban que ver cine para el niño era peligroso porque lo podía dejar ciego según el discurso médico, lo podía alterar, generar crisis nerviosas etc.; o desde el discurso teológico con las encíclicas papales se estimaba que el cine lo podía convertir en un sujeto sin moralidad. Además era muy interesante, también descubrir lo que sucedía sociológicamente cuando los niños iban en masa solos al cine (pensemos en los años 1910, 1920): en ese momento se rompía la categoría moderna que tenemos sobre infancia.

Esa categoría moderna sobre la infancia se basa en dos cosas fundamentalmente: espacios diferenciados, donde sólo hay niños, y, por el otro lado, una relación tutelar con el adulto. Entonces, cuando por ejemplo, los niños que son trabajadores, que tienen su propio salario, su propio dinero, empiezan a ir a las salas del cine, eso se rompe. Porque el niño iba solo al cine. No necesitaba al adulto para hacerlo, y al asistir al cine, terminaba cohabitando con los adultos. De ahí que esto fuera tremendamente interesante, por eso se daba la discusión de “el cine es peligroso, es amoral, el niño no debe entrar” que producían y siguen produciendo distintas científicidades. Que me imagino que en Brasil también deben estar o hacerse visibles por medio de la regulación de las edades, esto es, por la clasificación de la mirada para entrar al cine. Mejor dicho esos discursos que dicen que hay películas aptas para personas hasta los ocho años de edad, hasta los doce, películas de ahí en adelante para todo público etc. Eso es una cosa tremendamente relativa, y, además fundada en un discurso meramente desarrollista.

Pero volviendo a lo del cine, yo creo que esto es una cosa infinita, sobre todo por algo que es maravilloso: todos los movimientos cinematográficos se fundan en la infancia. Esto es algo que poco, por lo general, se ha investigado. Es decir, no puede haber neorrealismo sin niños. Sería totalmente imposible pensar una película como *El ladrón de bicicletas* (1948) sin niños, *El limpiabotas* (1946) sin niños, *Paisá* (1946) sin niños. Sería imposible pensar en Truffaut y la Nueva Ola sin ese niño maravilloso

que es Antoine en *Los 400 golpes* (1959). Y eso pasa con un montón de corrientes cinematográficas.

**Fabiana de Amorim  
Marcello**

Tú traes, a partir de Jorge Larrosa, una discusión sobre la gestualidad de la infancia en el cine. Entonces, te pregunto: ¿cómo percibes esa singularidad de la gestualidad de la infancia si los filmes son hechos y pensados por adultos? Los niños son dirigidos por los adultos. ¿Cuál sería esa gestualidad? ¿Cómo pensamos en una singularidad y en una gestualidad de la infancia, cuando ella, es producida por adultos, hablando en términos de imagen?

**Camilo Bácares Jara**

Esa es una pregunta complejísima. Porque es lo mismo que también pasa en el campo de las Ciencias Sociales. Nosotros estamos investigando la infancia pero, al final, somos nosotros mismos los que definimos las conclusiones sobre la infancia. Eso es un debate tan difícil que, si lo llevamos, por ejemplo al escenario editorial, yo te pregunto: ¿cuántas revistas con artículos académicos tú conoces donde los autores son niños? Las mismas revistas académicas no permiten eso, a pesar de que el niño sería la fuente para acercarse a un determinado fenómeno o llegar a una conclusión x o y sobre algo de la infancia. En el campo del cine ocurre igual, y es difícilísimo, porque una de las cosas más importantes de lo que se produce en ese encuentro, es que en el cine también se reproduce el adultocentrismo. Y es algo que los mismos creadores no piensan o no ven. Es decir, cuando hablo de adultocentrismo, me refiero a la centralidad del adulto en el relato, en el diseño, en la ejecución y en la dirección de ese relato.

Aunque a pesar de que hay un poder imperante del adulto, ocurre algo que es a su vez muy interesante: me refiero al conflicto generacional entre niños y adultos en estos procesos cinematográficos. Es como cuando el director dice “el niño me tiene que obedecer, porque yo estoy diciendo que tiene que hacer aquello, tiene que tener esta gestualidad”, y el niño produce otra cosa. Ahí hay una forma de resistencia en ese proceso cinematográfico. Lo que trato de decir es que, a pesar de que sea un cine adultocéntrico, esto no quiere decir que el cine no haya incorporado al niño en su narración de una forma verídica, escuchando al niño, hablando con el niño, en fin, tomando en cuenta al niño. Un ejemplo de esto es *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria. Yo no quiero decir que no es de él, pero en cierta forma es una película de los niños que están en esa narración, en la medida en que ellos son los que elaboran todos los diálogos, contando historias, contando anécdotas, y él lo que hace es organizarlas, y construir una suerte de secuencia, una suerte de historia. ¿Qué tanto se impone Gaviria? Sí, desde la cámara, posiblemente. Pero, ¿qué tanto se imponen los niños? Totalmente. Desde la ejecución del relato, desde la veracidad del relato. Esto es muy importante tomarlo en cuenta. Esto ocurre también cuando hay cosas que no son de adultos o niños, sino que están en una frontera. Pienso, por ejemplo, en la película *La manzana* (1998), de Samira Makhmalbaf, que cuando la hizo tenía dieciocho años. ¿Cómo la leemos desde una infancia netamente jurídica? ¿Es una niña, una adolescente, es una joven – porque aparece otra categoría sociológica también – o es una adulta, porque cumplió la mayoría de edad en occidente, que es de dieciocho años? Tal vez no en el mundo árabe de donde ella viene. Y esa película que

filma a los dieciocho años, ¿desde hace cuánto la estaba pensando? ¿cómo la estaba desarrollando?. Es lo mismo que pasa con su hermana cuando hace *Buda explotó por vergüenza* (2007), que tiene diecinueve años. O lo que hace Xavier Dolan, el canadiense, que en su primer largometraje *Yo maté a mi madre* (2009), tenía veinte años.

Frente a todo esto de la gestualidad, lo que pasa es que, en el dominio cinematográfico, en mi opinión, la narración del adulto está mediada mucho por la autobiografía. Y la autobiografía es uno de los ejes fundamentales de configuración de la categoría *infancia*. Este tipo de cine es muy anecdótico, es un cine basado en la memoria individual. Es lo que se ve en películas como *Cinema paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore, o en la más reciente *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón. Esta última, al fin y al cabo se basa en la memoria de Cuarón cuando era niño, no tanto para hablar de él, sino para hablar de la trabajadora del hogar, pero es la memoria de su infancia la que guía ese relato.

Hay otra cosa que también es fundamental, que es que los adultos, cuando hacen ese proceso de elaboración de una narración, les cuesta evitar las representaciones oficiales que ellos mismos tienen sobre infancia, y esto es una cosa que yo creo que por lo general ellos no se dan cuenta. Incluso cuando yo estaba haciendo entrevistas con directores, no se percataban de que tienen una idea, o de que tienen instalados saberes en torno de lo que es un niño y cómo se debe comportar. Así, aparecen esas representaciones oficiales sobre infancia que por supuesto determinan la mirada, por eso hay muchas películas dirigidas por adultos que obligan a una gestualidad que es impostada, que es falsa. Básicamente, es falsa, porque están corralizando al niño, lo están obligando a ser un ángel, a ser inocente, cándido, puro. Y eso es muy difícil, porque todas las infancias son distintas según el contexto de donde vienen. O, a ser simplemente – y eso también pasa mucho en este cine adulto – un simple recurso narrativo. Y, al darse esto aparece el paternalismo o el tutelarismo aplicado al cine. El niño no puede estar solo porque es peligroso, hasta en la pantalla, tiene que tener un adulto que lo acompañe, es una categoría muy vieja pero que sigue presente hasta hoy. Por ejemplo, en *El chico* (1921) de Chaplin. La película se llama *El chico*, pero el niño no es el protagonista. El protagonista es Chaplin y cómo lo cuida, cómo lo protege. Es una tradición que puedes encontrar hasta el día de hoy en un sinfín de películas: *Los coristas* (2004), *Los niños del señor Batignole* (2001), incluso en una película que a mí me gusta mucho, como la de Walter Salles *Estación central* (1998), donde el niño no puede estar solo, porque no es el protagonista, sino que es esta señora, que estaba escribiendo en la estación, en ese viejo oficio de escribir cartas.

Esta replicación de las ideas oficiales sobre infancia que se aplican en el cine, también ocurre en fenómenos muy específicos, por ejemplo el de la infancia vinculada a la guerra. El niño en la guerra siempre es vulnerable, siempre es víctima, o, en caso contrario, lo muestran como un sádico, como un violento por naturaleza. Pero, en ese proceso cinematográfico dominado por el adulto, el adulto no es capaz de pensar que el niño, por ejemplo, puede tener militancia política. Esas cosas no se presentan. Aunque, en algunos casos, hay resistencias que son muy interesantes, porque a pesar de que hay un dominio adulto, el cine es tan mágico que logra hacerles trampa a los

adultos cuando están dirigiendo y salen otras cosas. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando estás viendo una película de Clint Eastwood: uno sabe que él es una persona muy conservadora, muy de derecha, pero su cine le hace trampa. Cuando hace sus películas, hay otro Clint Eastwood que habla. Esto ocurre también cuando uno ve el cine y la infancia.

Paul Vandromme escribió un libro en los '60, que se llama *Los niños en la pantalla*, y él decía que el cine que se había hecho sobre la guerra y los niños hasta 1950 era un cine que no mostraba a los niños como víctimas, sino que era un cine donde los niños aparecían fascinados por la guerra, y eso es otra cosa totalmente distinta. Esos directores tuvieron otra visión porque los paradigmas sobre infancia de la época eran distintos. El paradigma de ahora es que el niño es víctima. Si uno trae las películas más recientes, lo puede ver. Claro, también hay películas que se rebelan a esa definición. Por ejemplo, tú recuerdas *El imperio del sol* (1987), de Steven Spielberg, en la cual Christian Bale es un niño, que a pesar de haberla pasado muy mal, de vivir la invasión japonesa a China, de estar en un campo de concentración, lo único que le interesa son los aviones y los pilotos. Pero no es porque sea un sujeto inocente, sino porque está leyendo la guerra bajo otro código, que no es el código de los adultos. Es totalmente distinto. Hay otra película que se llama *Rebelle* (2012), de Kim Nguyen, que es fantástica para seguir hablando de esto, porque en ese filme uno ve a una niña combatiente en una guerra africana, o sea, todo lo contrario de lo que siempre nos ha mostrado el cine y los libros desde una perspectiva masculina. Y esa niña tiene una forma de resistencia impresionante para encarar la guerra, a pesar de que tiene que matar a los papás, a pesar de que tiene que matar a la pareja en la guerra, de que le pasan unas cosas terribles. Ella cree que es una bruja, porque los demás le han dicho que es una bruja y a partir de eso aprovecha esa identidad para desatarse de ser solamente una víctima, convirtiéndose en una niña con agencia, con coraje, con su propia interpretación y acción de cara a la guerra que está viviendo.

Yo diría, por último, una cosa que también es muy llamativa: pese a que hay un cine hecho y decidido por adultos, en el mismo se hace presente la otredad de la infancia para resistir ese mandato. Y esa otredad de la infancia es inasible, no se puede tomar, no se puede agarrar. En el cine hay formas de resistencia, hay otredades que no logramos comprender, cuando los niños se enfrentan a esa centralidad del adulto en el relato. Un ejemplo es la película *Gente de bien* (2015) de Franco Lolli. Para mí, Franco Lolli es el futuro del cine de Colombia porque entiende que sin infancia no hay cine. En esa película, en el guion, el niño protagonista, un actor natural, tenía que llorar diez veces, once veces, no sé cuantas, no recuerdo. En la película, al final, el niño llora una vez. Porque el niño siempre se resistió a la ordenanza del director de que tenía que llorar. No porque el niño pensara que esto le da falsedad al relato cinematográfico, tal vez no le importaba eso, no lo sé. Pero lo que sí estaba presente es una resistencia a ese mandato, a esa centralidad del adulto diciendo “es mi película”. Ahí aparece, quizás, esa gestualidad por la cual tú me preguntabas. Hay muy pocos directores que han tomado en cuenta eso que decía Truffaut, que sólo se pueden hacer películas de niños hablando y escuchando a los niños, porque sino todo va a ser impostado, falso, espurio, no va a ser real.

**Fabiana de Amorim  
Marcello**

Es increíble cómo podemos pensar en estas cuestiones vinculadas a la infancia y al cine y a esa verdad que es propia de la infancia, que nadie se la quita ni nadie se la da, porque es justamente ella quien la produce. Podemos pensar en eso hasta para hacer investigaciones con niños. No es la misma cosa, pero es muy semejante el proceso. Por más que el adulto quiera algo, la garantía de que ese algo que él quiere se va a dar como él quiere, es pequeña o casi nula. Me sorprendió mucho, confieso, leer tu libro, porque tú afirmas, si entendí bien, que la producción de trabajos sobre la infancia y el cine hoy aún es escasa. Pregunto eso porque de 15 años para acá esa producción aumentó mucho en Brasil. Sobre todo, en los últimos 10 años, la producción sobre el cine y educación se amplió significativamente. Lo cual es muy importante para nosotros. Creo que es muy útil para poder pensar la propia educación y lo que podemos querer de la educación. Cuando la educación se emplea para analizar el cine, se ponen de relieve cuestiones muy singulares. Como tú dices: el niño que en el cine está en la guerra, en líneas generales, tiene una misma forma, él es víctima etc. El niño escolarizado en el cine también, es muy parecido. Es un niño oprimido. Es un niño que la escuela le impide ser lo que es, en fin. Digo todo esto para resaltar esta cuestión que tiene que ver con la producción sobre el cine, la producción de investigación y bibliografía. Entonces, me gustaría que hablaras sobre esa ausencia, esa laguna y, sobre todo, en tu opinión, ¿qué se pierde con esa ausencia?

**Camilo Bácares Jara**

Esa es una pregunta muy importante. Estoy de acuerdo contigo en que hay mucho en los últimos 15 años, pero sobre la relación cine y educación. Y sí, ahí está la infancia metida. Lo que no es necesariamente igual a la relación cine e infancia. En el campo de Brasil sobre cine y educación yo realmente no conozco mucho, y cuando estaba en los buscadores tampoco encontraba, cosa que es muy curiosa, porque cuando me dijeron que me ibas a entrevistar, yo te busqué y encontré tu tesis, y quedé fascinado porque no la conocía. Es el viejo problema de las dificultades de las redes de reconocimiento en latinoamérica. Lo que sí conocía más es el fenómeno de Argentina, sobre todo por Inés Dussel, que trabajó mucho esto. Recuerdo la tesis de María Silvia Serra que se convirtió en libro, en la que ella hace toda una investigación sobre la relación cine y educación en la Argentina. Pero esos avances no implican necesariamente que se hubiera consolidado una línea de indagaciones en torno a la relación entre el cine y la infancia, que eso era lo que yo no encontraba. Sin proponermelo, porque recuerda cuando te dije que cuando surge esta investigación, nace de una contingencia, de un azar, que era ver películas en Lima y ver que los niños salían por montones en las películas, sin yo saber, además, nada de cine. Eso también fue complicado: me tocó aprender de cine, saber de historia del cine, de convenciones cinematográficas, de teoría de las imágenes etc. Pero yo diría que la ausencia no es solamente colombiana, sino que es latinoamericana. Me arriesgaría a decir eso.

Creo que esa ausencia se da por varias cuestiones, por varios fenómenos. El primero, lo que yo llamo la “reiteración de infancias”, y la crisis epistémica en torno de esa reiteración de infancias. Esto suena más o menos complicado, pero lo que trato de decir es que hay unos temas hegemónicos en el campo académico e institucional que opacan otras infancias. Lo que sucede es que esas infancias, cuando se posicionan, se posicionan con marcos metodológicos y con marcos epistémicos para ser analizadas

en sí mismas y de una manera cerrada. Un ejemplo sencillísimo es el trabajo de los niños. En las universidades pareciera que, en tesis de pregrado y posgrado, que de entrada ya se tuviera la conclusión cuando se estudia el trabajo infantil. Porque parten de que el trabajo es nocivo y daña al niño. Lo que quieren hacer estas investigaciones, durante todo su recorrido, es confirmar la hipótesis de que el trabajo es perjudicial para la salud física y mental de el niño, sin preguntarse de dónde vienen esos epistemes, quién los creó, qué tanto tiene que ver la Organización Internacional del Trabajo en la promoción de esa idea, si hay otros contradiscursos que te pueden decir “no, a través del trabajo también se pueden desarrollar capacidades pedagógicas, sociales, se puede generar resiliencia etc”. Entonces, en primer lugar está esto del posicionamiento de unas infancias hegemónicas que se siguen estudiando, pero con las mismas variables. Esto es una entrada que no hay que perder de vista.

En segundo lugar, hay un elemento central que es el logocentrismo, y es creer que solamente el conocimiento se produce, se organiza, se sintetiza, se reproduce por medio de la escritura. Lo que no está escrito no es conocimiento. Las imágenes sufren una tremenda discriminación porque no se consideran fuente de saber. No se consideran fuente en sí mismas, sino que se les limita a ser ilustración. Por ende no son iguales ni tienen el mismo estatus. Hay que recordar que las imágenes, cuando se empiezan a utilizar, se utilizaban para los llamados “tontos”, los “idiotas”, los que no podían llegar al conocimiento que estaba en las letras. Por eso la biblia, por ejemplo, empieza a tener tantas imágenes, para cautivar la atención y tratar de explicar al que no podía leer. En los estudiantes, yo no sé si a ti te pasa cuando das clase, cuando decides pasar una película, el estudiante lo recibe como entretenimiento, como que el profesor no preparó la clase, porque considera que la película, que está hecha de imágenes, no es un insumo investigativo. Desde el campo sociológico del que yo vengo, esto ha sido también la premisa y lo común, pues son muy pocos los sociólogos que han trabajado imágenes.

Este logocentrismo ha logrado que ocurra algo muy loco en los estudios sobre infancia al cual pertenecemos, y es que se nos olvida que no sería posible, incluso esta conversación, sin que Phillipe Ariès hubiera escrito *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, un libro que está basado en imágenes, la fuente son imágenes, y eso parece que a todos los que investigamos infancia se nos olvidó. Más allá de las críticas que se le puedan hacer a Ariès por cómo interpretó las imágenes, nuestro campo de estudio nace metodológicamente del análisis de las imágenes.

Otra cosa que fomentó este olvido, esta laguna, es que los estudios del cine también tienen una predominancia de temas que impiden ver otros fundamentos cinematográficos. Por ejemplo, aquí en Colombia está muy de moda el estudio de públicos. Es como pensar qué cine había en Porto Alegre en los años ‘20, qué tipo de película se pasaban y qué tipo de públicos asistían. Lo curioso es que si tú te pones a ver esos estudios sobre públicos, la gente que los ha hecho, no ve la infancia. Es una cosa totalmente ilógica, cuando pensamos en todos los discursos destinados a prohibir la mirada de los niños. Aquí viene una cosa fundamental: yo tengo una tesis elaborada a partir de esto, y es que no puede haber cine sin infancia o infancias. Yo

estoy totalmente convencido de esto. En mi libro está muy presente que todos los movimientos de ruptura, que rompen con todo el cine anterior a la segunda guerra mundial, se fundan en la infancia, y esto sigue sucediendo, incluso Hollywood lo está haciendo. Si tu te pones a mirar los últimos directores independientes, tomando en cuenta el marco de los Oscar, se puede encontrar *Bestias del sur salvaje* (2012), *Florida project* (2017), *Boyhood* (2014), *Mud* (2012) etc.

Y hay otra parte de la pregunta que es, ¿qué se pierde? Yo creo que para los estudios de infancia el cine ofrece una oportunidad metodológica mayor, inmensa para estudiar a la infancia. A mi modo de ver, el cine es una fuente de saber, es un dato. Al decir que el cine es un dato o un vestigio, lo que planteo es que por medio de este informe acerca de la sociedad se nos puede hablar sobre las infancias en un momento sociohistórico determinado. Es decir, sobre la experiencia de ser niño en un momento histórico concreto, pero también sobre los discursos, los saberes y las representaciones que determinan esa experiencia de ser niño. Pero, obviamente, no hay que ser ingenuos, el cine como dato, como vestigio, como cualquier fuente necesita un contraste con otras fuentes, necesita una discusión. No es simplemente trasponer películas y decir que la realidad era así porque en las películas sucedía esto. Eso sería caer en el error de lo que hizo Ariès cuando hizo su libro, que pensaba por ejemplo, que cuando la gente era pintada estaba poniéndose la ropa de su cotidianidad, sin tomar en cuenta que en realidad cuando se les retrataba se ponían sus mejores ropas para ese acto. No solamente hay que contrastar fuentes, sino también desenmascarar convenciones que está dentro del cine. Hay una cosa que me llama mucho la atención: en el cine de la infancia siempre aparece como metáfora, como símbolo los caballos. ¿Por qué? no tengo ni la menor idea. Nos tocaría ir hasta el mundo clásico para ver cuál es la representación del caballo, a lo largo del arte plástico, hasta llegar al cine. Siempre también aparece el mar. Siempre los niños y el mar, como si el mar fuera la libertad verdadera como metáfora. Hay un montón de cosas para analizar que están ahí metidas.

¿Qué otra cosa pierde o qué otra cosa aporta, si lo ponemos en otro lenguaje? La imagen se convierte en una prueba. Ya no solamente es una fuente, dato y vestigio sino que aparece otra palabra, que es una prueba. Esto es una cosa más jurídica. Por ejemplo en los casos de los niños de calle, de los niños de la miseria, los niños de la pobreza. Esos niños se convierten en una prueba de discursos políticos que fueron ineficientes. Estoy hablando del cine con una visión más documental. Esas películas contrastan discursos. Aquí en Colombia ocurre. Por ejemplo, cuando el presidente Lleras Restrepo en pleno auge de la Alianza para el Progreso que se hace con Kennedy, señala que en Bogotá no hay miseria, lo anterior se puede contrastar con un documental muy famoso que se llama *Chircales* (1972), de Marta Rodríguez, una gran documentalista que muestra cómo en la periferia de Bogotá la explotación era permanente y reverdecía por esos años. Es decir, que este discurso político es falso.

Quisiera agregar algo más que es muy importante en cuanto a lo que ofrece el cine a nuestro ámbito de estudio, y es que el cine tiene una bondad única para los estudios sociales sobre infancia. El cine tiene la capacidad de hacerle trampa al mismo



narrador. Hacerle trampa a las convenciones históricas y políticas que tenemos hoy sobre la infancia. Es lo que me decías al inicio, de que cuando hacemos investigación con infancia, lo que tenemos planeado al principio, no sale. Es lo mismo, todo se modifica. El cine tiene una forma distinta de abordar la infancia, de trabajar con la otredad, de presentar resultados distintos, que habitualmente las ciencias sociales no podrían hacer. Te voy a poner ejemplos concretos de películas: por ejemplo, *Nadie sabe* (2004), de Koreeda. Esa película larguísima, fantástica, como todo el cine de Koreeda, que está fundado en la familia y en la infancia. Se basa en un suceso real que ocurrió en los '80 en Japón, en Tokyo, cuando una madre abandonó a sus hijos por meses en su apartamento y ellos tuvieron que hacerle frente a ese mundo sin adultos. Lo llamativo es que él, desde que tuvo contacto con la historia, la pensó con otra mirada durante más de diez años. Y durante ese tiempo decía que la experiencia de esos niños no pudo haber sido solamente traumática, no pudo ser solamente negativa. Entonces se propone, desde el cine, mirar la otra cara de la moneda, y así descubre, por ejemplo, que el niño no es tan vulnerable como se lee, que el niño fue capaz de sobrevivir al abandono de su mamá, y que creó formas de resistencia dentro de la misma casa para que los vecinos no se dieran cuenta que estaban siendo abandonados, a pesar de que murió la hermana, etc. El niño, que en teoría es un sujeto de cuidado, también puede ser cuidador bajo la visión de Koreeda.

Hay una película que me gusta mucho y que también nos ayuda a esto que planteaba, que se llama *Bajo la arena* (2015), de Dinamarca. Es sobre unos niños, apenas acaba la Segunda Guerra Mundial. Los niños nazis son enviados a las playas de Dinamarca a quitar las minas que están enterradas bajo la arena. Esa película es muy interesante para pensar la categoría de la otredad, porque aquí el niño combatiente nazi ya no es representado como victimario, sino como víctima. Lo que hace Zandvliet, su director, es mostrar algo que ni a los historiadores daneses les había interesado: que a los niños que habían sido los últimos reclutados en la resistencia nazi contra los aliados y contra los soviéticos se les obligó al final de la guerra, a prácticamente morir retirando, sin ninguna preparación, las minas antipersonas que las fuerzas de Hitler habían sembrado en las costas de Dinamarca. Estamos hablando de cincuenta mil, ochenta mil niños y jóvenes que murieron retirando minas en las playas de Dinamarca. Así tenemos otra entrada totalmente distinta que fue posible gracias al cine, pues el director en su investigación descubre que a los historiadores poco y nada les había interesado el tema o publicar algo al respecto.

En definitiva, diría que las posibilidades que tiene lo cinematográfico para los estudios de las infancias son infinitas e inagotables. De hecho, yo no leo el libro que escribí como un libro definitivo. Hay millones de pasos que faltan por dar, y que tienen que dar otros investigadores.

**Fabiana de Amorim  
Marcello**

Lo increíble es poder pensar la infancia como el propio síntoma de la cultura, como si ella fuera un par de lentes de aumento histórico-social para enfocar lo que acontece y lo que aconteció, como tú dices, en términos de vestigios, de nosotros mismos. Pero también pensar en términos de apertura, de rompimiento, nada de lo que es previsto y nada de lo que se pueda pensar. Pensar cuánto trabajar con la infancia y

el cine tiene relación con esos dos elementos. Usted mencionó el filme *Nadie puede saber*, ese filme japonés presenta a un niño en una posición diferente. Obviamente que no es pensar el niño de Occidente y del Oriente en la misma posición. No es eso. Pero, ¿será que Occidente piensa la infancia de forma más esquemática que otras producciones, en gran medida? Los iraníes, coreanos y japoneses tienen una forma muy particular de narrar la infancia, muy diferente de nosotros en Occidente. Y me pregunto sobre eso, yo siendo de Occidente consigo reconocer como infancia lo que es representado en esos filmes, no es algo completamente incomprendible para mí, entonces es algo que me aproxima. Pero, al mismo tiempo, no es lo mismo. No sé si tiene sentido para ti lo que estoy hablando o si concuerdas.

**Camilo Bácares Jara** Sí, sí lo tiene. Para responder eso, debería ir a lo metodológico, a cómo se diseñó el libro. Mi intención era no repetir lo que yo critico de los estudios sobre infancia, que es imponer categorías a los fenómenos de estudio. Yo no quería hacer eso, en este caso concreto yo no tenía niños históricos enfrente, porque los niños con los que trabajé eran niños cinematográficos. Pero tampoco quería, a esas infancias que estaban en las pantallas imponerles categorías. Por ejemplo, hablar de derechos, no quería nada de eso. Lo que hice fue, viendo cine, decidir y esperar que las categorías aparecieran. Por eso el libro se llama *La infancia en el cine colombiano: miradas, presencias y representaciones*. Aparece la categoría de la mirada porque me doy cuenta que los niños me enseñan a mirar y que los niños nos miran a través de las películas, o que los niños están mirando siempre fenómenos y que nos invitan también a mirarlos. Un ejemplo sencillísimo de cómo nos enseñan a mirar, o de cómo se controla su mirada lo da la película *Adiós, muchachos* (1987) de Malle. En ella, los curas les muestran a los niños películas, ellos deciden qué películas los niños deben y pueden ver. Lo mismo ocurre en mi película favorita: en *El limpiabotas* (1946) de De Sica. Gracias a esto fue que se me ocurrió trabajar con la noción de la mirada. O también cuando en *Machuca* (2004), Gonzalo, el niño burgués, va viendo cómo se transforma su realidad. Él no dice nada, pero es a través de él que vemos cómo su familia es una familia en crisis, que tiene una moralidad opaca, a pesar de que es una moralidad burguesa, de familia nuclear y de mentiras.

Viendo cine también aparece para mí la categoría de la presencia, que se basa en una pregunta: ¿qué tanto aparece el niño en el cine? De forma real, de forma arquetípica, de forma idílica. Lo último es lo de la representación. Yo estoy un poco cansado de esa categoría de representación social, pero fue muy interesante porque descubrí que, en el cine, como en todo proceso artístico, antes de haber una representación social, hay una representación artística, hay un código artístico, una fórmula narrativa.

Cuando estaba haciendo lo de la mirada vi mucho neorrealismo y vi mucho nuevo cine español. En esas películas para mí los niños son testigos. Ahí aparece otra categoría sociológica que es tremenda. Eso lo están trabajando mucho, por ejemplo, en Chile: el niño como testigo de la dictadura a través de las cartas y diarios que escribieron durante esa época. En el caso puntual del cine, el niño le sirve como testimoniante porque fue testigo de algo. Hay una película llamada *Los niños nos miran* (1944) de Vittorio De Sica, el mismo de *El limpiabotas* (1946) y *El ladrón de bicicletas* (1948). En

*Los niños nos miran*, hay un niño que atestigua, siempre ve, a pesar de que se le trata de ocultar, cómo su mamá le miente, él siempre mira todo y él siempre es testigo de todo. Es lo mismo que pasa en *El ladrón de bicicletas*, cuando Bruno ve el robo de su padre a quien consideraba honorable, y a quien lo sigue considerando, porque también entiende la situación de opresión que les tocó. Igualmente, en el nuevo cine español yo vi mucho cine donde los niños miraban las mentiras de los adultos: *Cría cuervos* (1976), de Carlos Saura, *Los secretos del corazón* (1997) de Montxo Armendáriz, incluso *La lengua de las mariposas* (1999), de Cuerda, donde al niño, por ejemplo, no se le puede hablar de la muerte. La muerte es un tema tabú, pero la muerte está ahí todo el tiempo, y ellos la van descubriendo, la van reconociendo. Es algo que también pasa en una película francesa bellísima que se llama *Juegos prohibidos* (1952) de René Clément. Esa película, incluso, fue muy vetada en el año '52, no se le permitió estar en Cannes y alguien escribió que *Juegos prohibidos* debería ser prohibida porque mostraba la infancia en relación con la muerte.

Ahora bien, si volvemos a esta idea que planteaba del niño como testigo del mundo, ello supone que su mirada no se puede negar, pues la misma tiene contenido y mensajes. El niño al tener todo ese conocimiento nos lo transmite a través de la pantalla. Eso, para mí, era fundamental y en ese acto de mirar los niños nos increpan, nos discuten a nosotros como adultos. Y nos recuerdan que somos autoritarios, que mentimos, que controlamos, que imponemos cosas, que hay una relación conflictual que se enmarca, que se esconde en el discurso romántico rousseauiano. Pero yo creo, justamente, que también hay algo contrario a lo que tú preguntas. Creo que esto no es lo común, lo predominante es el cine idílico, que esconde la mirada del niño, o que lo encuadra en una convención o en una fórmula que no es problemática para nosotros como adultos o como espectadores. Es decir, si vemos las películas clásicas donde el niño, por ejemplo, era presentado como *child star* – el niño estrella – ahí no hay ningún problema ni reclamo para el mundo adulto. En esencia, porque no es lo mismo decir que el niño es vulnerable, como lo presenta todo el cine idílico donde a menudo tiene que haber un adulto que lo cuide y lo proteja, a decir que es vulnerado y que hay una relación social donde hay otro que violenta al niño; esto es totalmente distinto respecto de otro cine más cercano a la realidad. Justo así ocurre, por ejemplo, en el neorrealismo, en la nueva ola, en el nuevo cine español, en el *free cinema* inglés, en algo del nuevo cine latinoamericano. Además, en cada una de estas corrientes están presentes unas formas concretas e históricas de considerar y de mirar al niño, las cuales apuestan por una visión de la infancia que se funda en la diversidad, en el reconocimiento de muchas maneras de vivir la experiencia de ser niño. El neorrealismo, en este caso lo que nos ofrece es la posibilidad de comprender cómo Europa, entre otras cosas, se reconstruyó a partir de la infancia trabajadora y de la actoría de los niños, en suma, como los niños fueron actores claves para su reconstrucción. Esa es una forma de leer lo que hay en esas películas.

El cine iraní, por ejemplo, es un cine que tiene la capacidad que no han tenido los demás cines para mostrar los problemas de los niños. No estoy diciendo que los problemas de los niños sean problemas infantiles, es decir sin importancia. En efecto, son problemas reales y determinantes para ellos. Y son evidentemente complejos,

porque por ejemplo, si no recuperan los zapatos, los van a golpear, los van a castigar como ocurre en la película de Majidi, *Los Niños del cielo* (1997). O el maestro los va castigar si no llevan la tarea como en la película de Kiarostami, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987). O simplemente no van a tener donde dormir ni poder estar con su mamá como pasa en *Los niños del fin del mundo* (2004) de Meshkini, en la cual los niños quieren cometer un crimen para poder estar en la cárcel con la mamá y acompañarla. Entonces, ahí hay un cine que está muy interesado en eso: en ver las problemáticas de los niños desde los niños, desde sus propios universos.

Adicionalmente, el niño en el relato cinematográfico recrimina al adulto. Hay una película de Koreeda que se llama *Después de la tormenta* (2016), que es la que a mí más me gusta de él, ese niño sabe todo lo que pasa, no es ningún tonto, él entiende que su papá es un fracasado, pero aún así lo quiere, sin querer decir esto que sea pasivo y no nos exponga esa situación. Por otro lado, también es importante decir que hay narrativas y temáticas que se están perdiendo. Habría que volver a mirar atrás, lo hecho anteriormente por cinematografías como la latinoamericana para volver a empezar a pensar la infancia. Hay casos memorables. Antecedentes que son de repaso obligado. A mí me gusta mucho y recomiendo al grupo Chaski de Perú, ellos hicieron tres películas – dos largometrajes y un cortometraje – fundamentales para la infancia de los '80, una que se llama *Gregorio* (1984), otra que se llama *Juliana* (1989) y una tercera titulada *Encuentro de hombrecitos* (1987). Yo creo que estas tres obras son claves para entender el fenómeno en América Latina del niño trabajador. Hay que rescatar *Río 40 grados* (1955), hay que rescatar el nuevo cine brasileño, *Crónica de un niño solo* (1965) de Leonardo Favio, en Argentina. Lo que pasa es que en América Latina estas películas no son tan orgánicas, no están asociadas a movimientos, son de directores sueltos o de experiencias cinematográficas que no están asociadas a una organicidad. Pero ahí sí hay formas distintas de mirar. Aquí, en Colombia, lo predominante es la figura tutelar, la figura del niño inocente, la figura del niño que necesita cuidados. Incluso en el campo de la guerra el niño es reducido a un inútil, a una víctima inerme.

**Fabiana de Amorim  
Marcello**

Creo que podemos pensar un poco sobre eso, que la idea no es que categoricemos, mucho menos definamos de manera tan definitiva lo que es el cine y lo que es el niño en el cine aquí o allí. Cuando miro el cine brasileño, veo que en él se cruzan una visión de infancia con una cuestión histórica que tiene que ver con el país, y por la propia historia del cine en el país. *Río 40 Graus*, por ejemplo, es una integración de eso. Es una integración de una cuestión histórica brasileña en torno a sus centros urbanos, sobre todo Rio de Janeiro y São Paulo. Peor también tiene que ver con la propia historia del cine brasileño, que es distinto del argentino, chileno, colombiano, venezolano, en fin. Nuestro cine dice todo sobre nuestro país, aunque también represente aspectos de la infancia que no es solo nuestra, eso es obvio. Pero dice un poco de nuestra historia y de lo que significa para nosotros aquella imagen. Entonces, te pregunto sobre el cine colombiano. ¿Cómo la imagen del niño que habita esa pantalla, dice de la historia de su país, dice de ustedes, de la memoria, de la historia, de la política, de lo social?

**Camilo Bácares Jara**

Con esto ocurre algo curioso, y es que el cine, a pesar de ser revolucionario en sus maneras de contar y abordar la infancia, a la vez, es muy conservador y muy apegado

a los cánones de la infancia, a las maneras tradicionales de pensarla. Creo que esto es el eje de todo lo que venimos conversando. Esto es lógico, pues el cine está inscrito en el mundo social y por ende reproduce ideas oficiales que gobiernan ese mundo. Un ejemplo, es el niño vinculado con la política, que es un niño que no sale en el cine colombiano, pues obviamente es un niño que se sale de los cánones. Es imposible hablar de un niño político y reivindicativo en el cine colombiano. Mucho más, cuando uno piensa en la relación que existe entre infancia y política. Pensemos en Greta Thunberg para aclarar esa relación. Resulta muy interesante analizar que cuando a ella la atacan los adultos, estos lo hacen desde una cuestión de género porque es una niña, pero también debido a que es niña desde una cuestión de infantilidad, de pertenecer al mundo de la infancia. Por ello se escuchan discursos como que “todavía no eres adulta, te falta mucho por conocer, todavía no tienes experiencia, te falta mucho bagaje”, que es lo que pasa mucho a su vez con el fenómeno de los niños trabajadores cuando se les critica por reclamar sus derechos. Los adultos les dicen a los mismos niños que son trabajadores que no se dan cuenta que están violando sus derechos. Y lo que responden los niños trabajadores es una cosa como “es a través del trabajo que yo tengo la oportunidad de garantizarme mis derechos, porque no hay Estado que me los garantice, ni hay familia que me los garantice”. Pongo estos ejemplos para volver a esta noción de que el cine está en la permanente disyuntiva de tratar de hacer rupturas o de permanecer en este encuadre oficial, conservador, que impide que el cine y la infancia produzcan otras formas de leer la historia oficial. Por eso es muy difícil ver al niño dentro de esa historia, porque en su mayoría el niño que sale en el cine colombiano es un niño anodino o una simulación; en resumen un niño que no cuestiona los cánones. Eso es lo más triste de lo que yo encontré. Hay un ejemplo de un cortometraje que hizo un director en los ‘60 que era sobre un niño indígena, que iba en una balsa sobre una laguna para hablar de un desastre ambiental. Estaba financiado por una empresa de seguros. El director, que ya murió, se llamaba Manuel Busquets, y ante la necesidad de encontrar un niño indígena, él dijo “hace poco hice un cortometraje con un niño gamín” (gamín se les llama a los niños en situación de calle). Para él, el niño gamín y el niño indígena eran lo mismo, porque al final tienen, en teoría, un color de piel similar, los dos son pobres y por tanto nadie se va a dar cuenta cuando se les intercambie. Entonces, por un lado, tenemos un cine con un niño inútil, pero por otro lado, un cine con un niño falso. Y al ser falso, es muy difícil que se inscriba dentro de la historia como un sujeto de narración que nos puede guiar, que nos puede contar algo. Obviamente, lo que sí podría suceder, es que detrás de ese niño, en la construcción de ese niño por parte del director sea posible pensar y reflexionar: ¿por qué se pensó así a la infancia en el país en un momento determinado? Pero en términos de presencia, en el cine colombiano el niño ha sido un recurso narrativo y sí mucho un insumo que se ha utilizado como una evidencia para la crítica del sistema político.

Vale decir, que en la época donde está todo el nuevo cine brasileño y el nuevo cine argentino de la escuela de Santa Fé, en Colombia se desarrolló una cosa que se llama el cine político marginal, que trata a través de documentales de hacer una crítica al capitalismo. Y el niño sale mucho, pero a ellos no les interesa el niño. A ellos les interesa el niño como evidencia para señalar cómo el sistema es tan terrible que hace que tantos miles de niños mueran de hambre al año.

Otra cosa es el niño como recurso narrativo, es decir, sin niño no hay papá, sin niño no hay mamá, y sin niño no hay familia nuclear. Por eso son tan comunes los títulos de películas “el papá de”, “el hijo de”. En el cine colombiano también ha pasado eso. Hasta que se da una ruptura con un cine más reciente, que llega a partir del ‘98, muy tardíamente, con *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria, que presenta a ese niño que nadie quiere ver, que es el niño que nos increpa, que nos incomoda, que se sale de lo tildado de normal. Pero aquí hay un sujeto concreto, sabemos que está ahí, sabemos que no transformamos de ninguna manera la realidad para que ese niño siga existiendo o siga siendo considerado sociológicamente. Pero hay un detalle con esos niños que empiezan a aparecer, y es que son niños muy homogéneos, muy parecidos. No sé cuál es el acento predominante en el cine brasileño si es el de Río, si es el de São Paulo, el de Porto Alegre. Pregunto esto, porque en Colombia desde un punto de vista cinematográfico no sabemos cómo hablan los niños del sur del país ni quiénes son. Hay una falencia y una deuda regional. Por ahora, en una mirada desagregada del cine las infancias de todo el país no aparecen. Cosa que es comprensible, pues esto tampoco ocurre en las mismas investigaciones de los estudios sobre infancia que se hacen en Colombia.

Claramente, hay cines distintos y hay cines que apuestan por romper esta cuestión del enclaustramiento de la mirada, y lo que hacen es ponernos lentes para poder ver cosas que normalmente no vemos. Yo pienso mucho en una metáfora de Humberto Maturana que dice que a veces somos como los caballos que tienen anteojeras, y normalmente estamos así, mirando de una forma determinada. Me pregunto ¿qué pasaría si nos quitáramos las anteojeras y pudieramos ver otras cosas? Ese es el desafío de ampliar y favorecer la mirada. Hay un cine que nos interpela, que nos obliga a mirar hacia otras direcciones y otros fenómenos, que nos muestra las dos caras de la moneda, que exploran otras realidades que nos incomodan, realidades que se salen de los márgenes. Y sobre esto, creo que para poder seguir pensando la infancia y estudiándola necesitamos muchos insumos, muchas coordenadas, muchas formas de quitarnos las anteojeras. Y el cine es una de ellas para poder ver a la infancia más allá de lo que ya tenemos establecido.

**Fabiana de Amorim Marcello** Camilo, muy buena entrevista. Te agradezco inmensamente por tu paciencia en responderme con tanto cuidado todas las preguntas.

**Camilo Bácares Jara** Muchas gracias, Fabiana!

## RESUMEN

En esta entrevista, son presentadas reflexiones sobre la relación entre infancia y cine, tema aún poco investigado en América Latina. Se discute que, a pesar de existir un cine hecho y decidido por adultos, en el mismo es posible identificar una presencia propia de la infancia que resiste a las determinaciones. Mas allá de las representaciones de la infancia en las películas, la entrevista aborda otros aspectos de la relación entre infancia y cine, tales como, las tensiones generacionales entre niños y adultos en el proceso cinematográfico, marcado por el adultocentrismo y la tutela, y el lugar de “testigos del mundo” que hace de la infancia un eje que estructura muchas narrativas cinematográficas. Se destaca además que las posibilidades

del cine para los estudios de las infancias son infinitas e inagotables, una vez que este se constituye como un recurso potente para el estudio de los discursos y prácticas fundantes y reproductoras de la infancia.

**Palabras clave:** cine, infancia, imagen, representación.

### **Outlooks and representations of childhood in motion pictures**

#### **ABSTRACT**

This interview presents reflections on the relationship between childhood and motion pictures, a theme that is still rarely researched in Latin America. It is discussed that, even though movies are made and decided by adults, it is possible to identify a presence of childhood in these same pictures that resist adult determinations. Beyond the representation of childhood in movies, the interview touches upon other aspects of the relationship between childhood and motion pictures, such as the generational tensions between children and adults in the movie making process, marked by adultcentrism and tutelage, and the positioning of children as “witnesses of the world”, which makes childhood a structural axis for many cinematographical narratives. It is also highlighted that motion pictures present infinite possibilities for the study of childhoods, since it is a potent resource for the study of discourses and practices that found and reproduce childhood.

**Keywords:** motion pictures, childhood, image, representation.

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 07/10/19

**FECHA DE APROBACIÓN:** 23/12/19



#### **Camilo Bácares Jara**

*Sociólogo de la Universidad Externado de Colombia. Magíster en Política Social con mención en Promoción de la Infancia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú. Doctorando en Educación por la Universidad del País Vasco, España.*

**E-mail:** [comalarulfo@hotmail.com](mailto:comalarulfo@hotmail.com)



#### **Fabiana de Amorim Marcello**

*Profesora en la Faculdade de Educação de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil, donde actúa también en el Programa de Posgraduación en Educación. Con maestría y doctorado en Educación (y programa de doctorado en el exterior en París III, en el área de cine), sus investigaciones, hace ya más de diez años, vienen asumiendo como temáticas centrales las problemáticas de la imagen y la infancia.*

**E-mail:** [famarcello@gmail.com](mailto:famarcello@gmail.com)