



HISTORIA DE LA INFANCIA

.....
en el cine
colombiano

.....
Carlos Eduardo Daza Orozco





HISTORIA DE LA INFANCIA

.....
en el cine
colombiano
.....

Carlos Eduardo Daza Orozco



© Institución Universitaria Politécnico Gracolombiano

HISTORIA DE LA INFANCIA EN EL CINE COLOMBIANO

ISBN 978-958-5544-28-4

E-ISBN 978-958-5544-30-7

Digital ISBN 978-958-5544-29-1

Editorial Politécnico Gracolombiano

Calle 61 No. 7 - 66

Tel: 7455555, Ext. 1516

Bogotá, Colombia

Autor:

Carlos Eduardo Daza Orozco

Asistente de investigación:

Raúl Antonio Cera Ochoa

Líder de publicaciones:

Eduardo Norman Acevedo

Corrección de estilo:

Ana Ximena Oliveros González

Diseño y armada electrónica:

Kilka Diseño Gráfico

Ilustración:

Valentina Martínez Muruaga

Semillero de investigación: Diseño, artefacto y sociedad.

Impresión:

Xpress Estudio Gráfico y Digital

¿Cómo citar este libro?

Daza-Orozco, C.E. (2019). *Historia de la infancia en el cine colombiano*. Bogotá: Institución Universitaria Politécnico Gracolombiano.

Creado en Colombia

Todos los derechos reservados

No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su tratamiento en cualquier forma o medio existentes o por existir, sin el permiso previo y por escrito de la Editorial de la Institución Universitaria Politécnico Gracolombiano.

Para usos académicos y científicos, la Institución Universitaria Politécnico Gracolombiano accede al licenciamiento *Creative Commons* del contenido de la obra con: Atribución – No comercial – Sin derivar - Compartir igual.

El contenido de esta publicación se puede citar o reproducir con propósitos académicos siempre y cuando se indique la fuente o procedencia.

Las opiniones expresadas son responsabilidad exclusiva del autor(es) y no constituye una postura institucional al respecto.

Este libro es resultado de un proceso de investigación y ha sido evaluado por pares ciegos, cumpliendo con los criterios de selectividad, temporalidad, normalidad y disponibilidad propuestos por el Ministerio de Ciencia, tecnología e innovación - MINCIENCIAS.

La Editorial del Politécnico Gracolombiano pertenece a la Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia (ASEUC).

TABLA DE CONTENIDO

A MODO INTRODUCTORIO

Presentación	16
Diseño del estudio	17
Consolidación de bases teóricas	17
Elecciones metodológicas	18
Conformación del corpus de análisis	19
Declaración de objetivos del estudio	21
Estructura del documento	23

CAPÍTULO I

¿QUÉ SE HA ESCRITO DE LA INFANCIA EN EL CINE?

Antecedentes y tipologías encontradas en la filmografía universal	26
Narrativas infantiles en segundo plano	26
Esbozos para la generalización del niño descontextualizado	27
Estéticas de la infancia	28
La “pornomiseria”	29
Los espacios de socialización	29
Lo culturalmente invisibilizado	29
Crítica cinematográfica de lo evidente	30
Consumos cinematográficos de la niñez	30
Antes y ahora: cambios y dinámicas en la historia del cine colombiano	31
¿Por qué estudiar el cine colombiano?	32
La concentración y extranjerización de los largometrajes.	32
Los procesos regulatorios y políticos en Colombia	35
Los procesos socioculturales de los nuevos usos sociales del cine colombiano	37

CAPÍTULO II

LA INFANCIA A TRAVÉS DEL CINEMATÓGRAFO

La infancia se cruza en las preocupaciones del cine 41

Entre lo real y verídico 41

Historias que provocan, emocionan y generan reflexiones 44

Más allá de los cuentos de hadas 45

Las experiencias de la niñez vistas desde la cinematografía colombiana 46

Configurando mundos de color rosa 46

Solos, pero no indefensos 48

Frágil la niñez, frágil la sociedad 48

Tratando de romper barreras 49

Los rostros y rastros de niños 49

Narradores, ruidos y canciones en la cinematografía colombiana 52

CAPÍTULO III

LA INFANCIA EN LOS PLIEGUES DE LA VIDA COTIDIANA

País fragmentado, infancia dividida 58

Los cambios demográficos 59

El mundo económico 61

Derechos, justicia y estatus jurídico 62

El entorno como factor identitario 63

“Lo social” y “lo antropológico” 63

La auto-exploración 66

CAPÍTULO IV	
HISTORIOGRAFÍA CINEMATográfica	
DE LA INFANCIA EN COLOMBIA	
La niñez idealizada (1922-1940)	70
La infancia que se ve, se dice,	
pero aún se niega (1941-2000)	72
Menesterosos	72
Gamines	74
Anormales	76
La infancia caleidoscópica (2001-2013)	77

CAPÍTULO V	
CONSIDERACIONES FINALES	83
BIBLIOGRAFÍA	87
FILMOGRAFÍA	92
ANEXO	
Universo de estudio	96

RECONOCIMIENTOS

Muchas personas e innumerables miradas ayudaron en perspectiva *Bajtiniana*- a consolidar la «*cronotopía*» de la presente obra que se hizo realidad gracias al apoyo recibido por parte del programa internacional de Becas “Roberto Carri”, fruto del Convenio firmado entre el Ministerio de Educación de la República Argentina y el Consejo de Decanos de Facultades de Ciencias Sociales y Humanas de las Universidades Nacionales de la Argentina.

Por ello, es meritorio iniciar este libro elevando un sentido reconocimiento al acompañamiento concedido por el equipo de la Dirección Nacional de Cooperación Internacional del Ministerio de Educación de la República Argentina: a los doctores Juliana BURTON y Claudio FARIÑA; a los licenciados Gonzalo TORDINI y Lorena YABER; así como a la Comisión del Consejo de Decanos de las Facultades de Ciencias Sociales y Humanas por el aval para conformar el selecto grupo de Becarios Roberto Carri, que en su momento fue conformada por las doctoras Patricia Alejandra COLLADO, María Albina POL de la Universidad Nacional de Cuyo, y Alicia Beatriz NAVEDA de la Universidad Nacional de San Juan.

De igual manera, expreso profunda gratitud a las dos instituciones en donde he crecido profesionalmente; por una parte, a la Universidad de Buenos Aires -UBA, particularmente a la Maestría en Comunicación y Cultura; y por otra parte, a la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano –Poli.

Una mención especial a la desinteresada y continua colaboración institucional del personal adscrito al Ministerio de Cultura de Colombia, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica -Proimágenes Colombia-, la Biblioteca de la Escuela Nacional

de Experimentación y Realización Cinematográfica Argentina –ENERC; así como a las casas productoras, directores y productores quienes amablemente permitieron el uso de sus obras para conformar el corpus de análisis del presente documento.

A los generosos e invaluable aportes académicos e investigativos realizados por el Doctor: Guillermo PÉREZ LA ROTTA de la Universidad del Cauca -UNICAUCA, y, Juan Carlos GONZALEZ Coordinador de la Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales (BECMA) adscrita a la Cinemateca Distrital de Bogotá. A las buenas recomendaciones lectoras de los Doctores Esteban DIPAOLA, Ernesto MECCIA, Luciano LUTEREAU, Eduardo CARTOCCIO; al apoyo incondicional de Eduardo NORMAN-ACEVEDO -Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano y Sandra ROJAS-BERRIO -Universidad Nacional de Colombia.

De la misma manera, enaltezco todas las oportunidades metafísicas y de aprendizaje vividas en el intercambio cotidiano con pares académicos como: Andrés ASTAIZA, Claudia CARO, David RICCIULLI, Leonardo TRIANA, Nicolás ARIAS-VELANDIA, Raúl CERA, Ricardo ACOSTA, Ricardo CEBALLOS, Tamara LITVINOV, Yubar PORTILLA y Winston GONZÁLEZ. Por último, a mi familia por convertirse en el motor afectivo de esta obra.

A todos, infinitas gracias por ser parte de esta obra.

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1 Niños bajo el sol. Chircales - Rodríguez y Silva (1972).	42
Fotograma 2 Primera comunión en las afueras de Bogotá. Chircales - Rodríguez y Silva (1972).	42
Fotograma 3 Consumo de drogas. Gamín - Durán (1977).	43
Fotograma 4 La “gallada” en calle de Bogotá. Gamín – Durán (1977).	43
Fotograma 5 Niña Wayuu a las afueras de la ranchería. La eterna noche de las doce lunas – Padilla (2013).	44
Fotograma 6 Enseñanza de ritual Wayuu. La eterna noche de las doce lunas – Padilla (2013).	44
Fotograma 7 El espejo del alma, una sonrisa. El vuelco del cangrejo – Ruíz (2009).	50
Fotograma 8 Pensar antes de actuar. El resquicio -Acosta (2012).	50
Fotograma 9 Petición . El muro del silencio - Alcoriza, (1974).	50
Fotograma 10 Confesión y adoración. Los niños invisibles - Duque (2001).	50
Fotograma 11 Mimesis. Dos ángeles y medio – Aguilera (1958).	51
Fotograma 12 Desplazamiento forzoso y discapacidad. Pequeñas voces - Carrillo (2010).	51
Fotograma 13 Inconformidad social. Chocó – Hinestroza (2012).	51

Fotograma 14 Jugando a la guerra. Los colores de la montaña – Arbeláez (2010).	51
Fotograma 15 Liberando humo de cigarrillo. Gamín -Durán (1977).	52
Fotograma 16 Ríos de llanto. El muro del silencio – Alcoriza (1974).	52
Fotograma 17 Mónica “chupando” bóxer. La vendedora de rosas – Gaviria (1998).	52
Fotograma 18 Episodio de enojo. El ángel del acordeón - Lizarazo (2008)	52
Fotograma 19 Celebración de la sagrada familia . Chircales -Rodríguez y Silva (1972).	61
Fotograma 20 Pidiendo a Dios. El niño y el papa – Castaño (1986).	61
Fotograma 21 Remisión de pecados. Los niños invisibles - Duque. (2001).	62
Fotograma 22 El rol de la figura paterna. Los colores de la montaña – Arbeláez (2010).	62
Fotograma 23 Dando un beso a su madre. La tragedia del silencio - Acevedo (1924).	70
Fotograma 24 A discreción, atención, firmes. Garras de oro - Martínez (1927).	70
Fotograma 25 De paseo por la ciudad. Dos ángeles y medio -Aguilera, (1958).	73
Fotograma 26 Dolor entre los escombros. El niño y el papa - Castaño (1986).	73
Fotograma 27 Aguateras del siglo XX. Chircales – Rodríguez y Silva (1972).	74

Fotograma 28 Mi amigo fiel. Gamín – Durán (1977).....	75
Fotograma 29 Esperando el futuro incierto. La vendedora de rosas. - Gaviria (1998).....	75
Fotograma 30 Los placeres de la soledad. El muro del silencio – Alcoriza (1974).....	76
Fotograma 31 Quiero ser rey el vallenato. El ángel del acordeón – Lizarazo (2008).	78
Fotograma 32 Admirando la naturaleza. Los viajes del viento -Guerra (2009).	78
Fotograma 33 Tejiendo memorias. La eterna noche de las doce lunas – Padilla (2013).	79
Fotograma 34 Con el “parche” de amigos. Los colores de la montaña - Arbeláez (2010).....	79
Fotograma 35 Una vida obligada. Pequeñas voces - Carrillo (2010).....	79
Fotograma 36 Tengo una duda. Chocó – Hinestroza (2012).	79
Fotograma 37 Entre el cielo y la tierra. El vuelco del cangrejo – Ruíz (2009).....	80
Fotograma 38 El mundo es de quien se la juega. La playa D.C. - Arango (2012).	80
Fotograma 39 El plan. Los niños invisibles. Duque (2001).....	80
Fotograma 40 Alcahuetes. Te busco – Coral (2002).....	80
Fotograma 41 La curiosidad mató al gato. El resquicio - Acosta (2012).	81

Fotograma 42 Entre el blanco y negro. El control – Dothée (2013).....	81
Fotograma 43 Canto alegre. El paseo 2 – Trompetero (2012).	81
Fotograma 44 Capicúa. Anina - Soderguít (2013).	81

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Porcentaje de actancialidad de la niñez en el corpus de análisis	20
Gráfico 2. Construcción de los objetivos del estudio	22
Gráfico 3. Mapa de dispersión epistémica – eje simbólico.....	22
Gráfico 4. Mapa de dispersión epistémica – eje sociocultural	23
Gráfico 5. Mapa de dispersión epistémica – eje histórico	23
Gráfico 6. Organización de las características asociadas a los niños y niñas protagonistas que conforman el corpus de análisis en forma de plano cartesiano	47
Gráfico 7. Identificación de las edades de los niños y niñas protagonistas que conforman el corpus de análisis, organizadas de acuerdo a las características propuestas en los estadios de desarrollo propuestos por Piaget (1991).	59
Gráfico 8. Localización de los niños y niñas protagonistas que conforman el corpus de análisis, organizadas por regiones naturales de Colombia.	60

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 Conformación del corpus de análisis	20
---	----

LISTA DE SIGLAS

AUC	Autodefensas Unidas de Colombia
DANE	Departamento Administrativo Nacional de Estadística
DVD	<i>Digital Versatile Disc</i>
ENERC	Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica
FDC	Fondo de Desarrollo Cinematográfico
FOCINE	Compañía para el Fomento Cinematográfico
FUNLIBRE	Fundación Colombiana de Tiempo y Recreación
MINCULTURA	Ministerio de Cultura de Colombia
OCN	Obra Cinematográfica Nacional
ONU	Organización de las Naciones Unidas
OIT	Organización Internacional del Trabajo
PCC	Producción Cinematográfica Colombiana
PROIMÁGENES	Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica
RPN	Producto Nacional Reconocido
SCADTA	Sociedad Colombo-Alemana de Transportes Aéreos
SIREC	Sistema de Información y Registro Cinematográfico
TIC	Tecnologías de la Información y la Comunicación

PRÓLOGO

Aportar a la reflexión cinematográfica es un imperativo; no por moda o tendencia. Es una necesidad académica, social, lúdica y cultural para ampliar el reconocimiento cultural de lo diverso, lo distante e incluso lo ajeno. Es obvio decir hoy, que el proyecto de modernidad en América Latina también pasó por lo medios. La radio y el cine aportaron a la consolidación de territorios, modos de ser y hacer que fueron sedimentando una narrativa mestiza, híbrida como diría García Canclini, que se celebraba en los cines y cafés de las ciudades. Y, Colombia no es la excepción.

El cine colombiano han sido actor principal o secundario en la representación y consolidación de procesos históricos complejos que han incidido en la manera como nos relacionamos con la realidad; ha sido un punto de intersección entre identidades culturales y procesos históricos; es decir, sus relatos han aportado a la construcción de la idea de nación, diseñando geografías de lo propio y lo ajeno; lo local y lo regional; lo nacional y lo internacional, para entablar un vínculo identitario que aporta a las tramas densas de eso complejo que llamamos: “la cultura”.

Cada género cinematográfico a su manera, puso a “conversar” al país y desde sus diálogos fue emergiendo una relación que sobrepasa las pantallas. Cada uno a su manera, fue encontrando su lugar en la industria cultural a tal punto, que configuraron una cultura audiovisual en la que se superponen contenidos (bien sea porque los expande, o los condensa), lenguajes y miradas para trazar redes narrativas complejas.

Entonces, el cine no es un mero recipiente que transporta ideas de un lugar a otro, “sino que constituye en sí mismos una forma subjetiva, interpretativa e ideológica” (Martín-Barbero, 1993, p. 102), para ser un eje constitutivo y

constituyente de lo social y lo cultural, en el que las audiencias se encuentran y negocian sus significados del mundo; entonces podemos aventurarnos a expresar que el cine es: “una práctica social productora de redes semánticas, que repercute y se dispersa sobre diferentes materias signícas para hacer un llamado a la propia existencia. Es donde se configura y se “hecha a rodar” el sentido con el que negocia la subjetividad y los procesos que la determinan (Murcia, 2015 p. 141).

Todo lo anterior para decir: dialogar con el cine es adentrarse a tramas complejas que sobrepasan el espectáculo y la taquilla; en cada imagen cinematográfica emerge un sentido estético, ético, narrativo y político que activa saberes sociales con lo que vivimos un goce cinematográfico que desborda la pantalla e inaugura experiencias del habitar, del re-conocer y el afirmar, por lo que toda reflexión sobre cine debe, siguiendo la línea de Brea, “desuniversalizar el modelo de interpretación de las imágenes y situar los problemas de investigación en espacio y tiempo” (Brea, 14). En otras palabras, localizar las preguntas cinematográficas en contextos específicos para iluminar la aparición de narrativas propias, problemas propios, representaciones específicas.

Así, el cine debe comprenderse como un actor cultural que genera saberes que permean los modelos epistemológicos de los grupos sociales, pues es **modo cognitivo de comprender la realidad circundante que se organiza, narrativamente, de cierta manera.**

Visto el cine desde esta perspectiva, nos encontramos en una contradicción que sobrepasa formatos industriales y tecnologías; contradicción porque se sigue pensando que el cine es sinónimo de solo diversión, entretenimiento u ocio, sabiendo que sus relatos aportan a las miradas complejas de la cotidianidad.

Sus relatos van más allá del espectáculo: contribuyen a la HISTORIA de un país y las maneras como nos reconocemos. Se convierte, por lo tanto, en un punto de intersección entre matrices culturales y relaciones económicas que revelan modos de enunciar saberes de un momento temporal. Pero no como un reflejo. Más bien como la construcción de un proceso simbólico que al narrar posiciona y al callar propone percepciones sobre los modos de ver y comprender.

Y este es el objetivo del libro *Historia de la Infancia en el cine colombiano*. Escapar de la mirada instrumental del cine para darle un estatuto medialógico, cultural y comunicativo; entonces el autor emprende la tarea de definirlo como “un vehículo comunicativo de conocimiento social, colectivo que recrea el devenir de las imágenes y sus múltiples sentidos que orientan gran parte de la experiencia cognoscitiva del mundo en el tiempo”, para acercarse, con una mirada aguda, a las narrativas de la infancia con el fin de “caracterizar las imágenes de la niñez que se encuentran en las producciones cinematográficas estrenadas y cofinanciadas por el Estado colombiano en el periodo comprendido entre el año 1922-2013”.

Este corte histórico no es una mera casualidad o capricho investigativo del autor. Es una aventura para relacionar saberes y contextos propios de nuestro destiempos que escapan a la imagen cinematográfica y que encuentra, en forma de subtexto, explicación en saberes pedagógicos, médicos, psicológicos y sociales con los cuales dialoga el autor para encontrar las pistas de la infancia en el cine colombiano.

Llama la atención como el autor, de manera precisa, ubica su análisis desde el trinomio sujetos-tiempo-cultura, poniendo de manifiesto las lentes con las cuales despliega su ejercicio reflexivo; sin ellas sería imposible descubrir las conclusiones a las que llega; no se debe olvidar que toda narrativa hace parte de un momento histórico y desde allí donde se debe comprender.

Como mapa de ruta en *Historia de la Infancia en el cine colombiano* se proponen tres ejes para determinar los límites interpretativos y metodológico de la investigación, al tiempo que se convierten en marcos de diálogo con las obras cinematográficas: *eje símbolo* enmarcado por los terrenos laberínticos del lenguaje; *eje social-cultural*, visto de la imagen de la institucionalidad; *eje*

histórico presentado como subtextual en el que se sostienen y validan los modos de representación social

Ahora bien, al abordar la categoría de infancia en el cine colombiano, un terreno que no ha sido lo suficientemente reflexionado o explorado, Carlos Eduardo Daza abre una serie de elucidaciones para percibir la narrativización de este actor en una suerte de opacidades dependiente de los contextos en los que se enuncia; cada acercamiento a una obra cinematográfica es la reconstrucción del contexto en el que se encuentra, que en palabras de Daza “permea la visibilidad de constantes, en la manera en cómo se construye socialmente la mirada de los sujetos niños y se validan roles enunciativos para determinar funciones de dichos actores” para proponer las figuraciones de la categoría *infancia*. Cabe resaltar que el compendio (corpus) filmográfico, escogido con una selectividad relojera, es un acierto, pero también es una invitación a encontrarnos con nuestra memoria, una de tantas, para dialogar con ella y descubrir territorios, personajes; formas de narrativizarnos, del hacer cotidiano; de comprender una idea de país.

Entonces querido lector, te encuentras frente a un libro-tránsito que aborda de manera profunda, sería e ingeniosa la relación cine-infancia-historia(s); te encuentras frente una pantalla que invita al encuentro de cómo y bajo qué criterios la infancia fue apareciendo en el cine colombiano pues como bien expresa el autor “encarna a la niñez como una figura homogénea pero polisémicamente creada en las huellas de los tiempos, de los territorios y sus costumbres”

Harvey Murcia Quiñones

Director

Escuela Artes Visuales y Digitales

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano

A MODO INTRODUCTORIO

En la actualidad, uno de los debates más significativos en el campo de las ciencias sociales y humanas, lo suscita el estudio de sujetos que por su “naturaleza” eran condenados al silencio y a la oscuridad. Desplazados como objetos: las mujeres, los negros, los indígenas, los ancianos y los niños; permanecieron por mucho tiempo excluidos de las preferencias e intereses de los académicos, inclusive de las disciplinas; que solo hasta la Revolución Industrial desde los inicios del siglo XVIII, tomaron fueros especiales en dichos ámbitos a partir del desarrollo de nuevas metodologías y técnicas investigativas en Europa y Norteamérica suponiendo constantes retos para los estudios que incorporan a dichos sujetos-objetos de investigación en intersecciones con variables como: comunicación, sociedad y cultura.

Presentación

La presente investigación es el producto de la comprensión y reconstrucción de la infancia como categoría de análisis, posible, no siempre destacada; que en palabras de Pablo Rodríguez (2000) -hasta comienzos del siglo XX- era vista como una “etapa de vida frágil”, en donde él mismo resalta que “nacer era un milagro, superar los primeros años de la infancia una excepción y cumplir los cincuenta años, era algo inusual”; dichas expresiones dejan tras el telón evidencias de una temporalidad que impregna los productos de la cultura asociados a los sujetos – que como lo indica Meraz-Arriola (2010)– son seres habitados por el lenguaje y los deseos inconscientes.

En este orden de ideas, la carga de significados que establece una primera advertencia, llama especialmente la atención al realizar el cruce entre las variables: *individuos–tiempo–cultura*, que permea la visibilidad de constantes, en la manera en cómo se construye socialmente la mirada de los sujetos niños y se validan roles enunciativos para determinar funciones de dichos actores para su inclusión o exclusión en las relaciones de poder que se capturan, procesan, reproducen y/o se guardan -no solamente técnicos sino- en la memoria colectiva de los habitantes de un lugar determinado.

Esta obra no pretende presentar una historia universal de la infancia en la cinematografía universal, tampoco es de interés realizar una apreciación cinematográfica o un conjunto de reseñas de películas que sobre la infancia se han producido; por el contrario, se busca caracterizar las imágenes de la niñez que

se encuentran en las producciones cinematográficas estrenadas y cofinanciadas por el Estado colombiano en el periodo comprendido entre el año 1922-2013.

Para tal fin, el cine es visto como un vehículo comunicativo de conocimiento social, colectivo que re-crea el devenir de las *imágenes* y sus múltiples sentidos que orientan gran parte de la experiencia cognoscitiva del mundo en el tiempo. En este sentido, todos los enmarcados en el género documental como argumental (de ficción), refieren a las relaciones perceptivas que sobre el niño o la niña se forman culturalmente en tiempos y espacios compartidos, ya sea de experiencias inefables, como de relaciones ideológicas, axiológicas y prospectivas del sujeto y su entorno.

Desde una perspectiva temporal, el periodo de delimitación de la investigación coincide con diferentes hitos del cine colombiano como lo son: a) El estreno del primer largometraje en el país: *María* (1922) en Buga (Valle del Cauca), homónimo de la novela escrita por Jorge Isaacs, dirigida por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, que marca la llegada del cine ficcional a los primeros circuitos de exhibición nacional (MINCULTURA, 2015). b) La etapa de la crítica social desde 1958 por los denominados “Maestros” –Julio Luzardo, Carlos Mayolo, Francisco Norden, Guillermo Angulo, Jorge Pinto, Álvaro González; entre otros que anidan una propuesta de denuncia política, estética e ideológica cercana al formato del documental, en contraposición al acostumbrado cine conservador de la época. c) El auge de las coproducciones en especial aquellas realizadas con México (1960), que logra dar visos

a la industrialización del cine colombiano. d) El nacimiento de la Compañía de Fomento Cinematográfico –FOCINE– (1978-1993) adscrita al Ministerio de Comunicaciones permitió que en el tiempo de su vigencia estatal al apoyo a la realización de veintinueve (29) largometrajes. e) La expedición de la Ley 814, y su implementación desde el año 2003; la cual consolida cuantitativamente la actividad cinematográfica colombiana al lograr el paso de una producción de largometrajes en una escala de uno (1) a tres (3) estrenos anuales; cifra que creció paulatinamente hasta llegar a veintisiete (27) en 2013; debido al funcionamiento del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica –Proimágenes.

Tras este contexto, la construcción cinematográfica de la infancia en Colombia no solo retoma preocupaciones y debates propios de la pedagogía, la medicina (pediatría y puericultura), y la psicología evolutiva; sino que hace inmersión en disciplinas como la historia y la sociología para redefinir y reivindicar la imagen de la niñez en contextos regionales y locales; promoviendo la trazabilidad en la forma de cómo se ha presentado mediáticamente a los individuos (niños) en las estéticas propias del séptimo arte; pero aún más a “observar” cómo las condiciones comunicativas y culturales ejercen cambios en los conocimientos, las actitudes y las prácticas relacionales; en y hacia sujetos sociales en permanente transformación.

Revelar qué tipo de imágenes acerca de la infancia contiene el discurso audiovisual difundido por las industrias creativas colombianas configura paralelamente nuevas formas de presentar la niñez a través

de desencadenantes estéticos y artísticos que retoman autobiografías a partir de objetos tradicionales o cotidianos; marcas narrativas alternativas asociadas a las posiciones del narrador que dinamizan los lugares de enunciación e interpretación abriendo espacios para la exploración de ventajas, oportunidades y retos de los medios al construir un modelo onírico o transgresor de lo ideal; que encarna a la niñez como una figura homogénea pero polisémicamente creada en las huellas de los tiempos, de los territorio y sus costumbres.

Diseño del estudio

Consolidación de bases teóricas

La presente obra está inscrita en las reflexiones teóricas y que diferentes autores han elaborado sobre los «regímenes de lo visual», proporcionando una aproximación al *cine como dispositivo de representación*; asintiendo una infancia más allá de las disciplinas como la psicología, la pedagogía o el derecho. Es por ello, que en lo consecutivo se entiende el término representación como:

(...) el hábito o costumbre mental, conjunto de esquemas inconscientes, de principios interiorizados que otorgan unidad a las maneras de pensar de una época, sea cual fuere el objeto pensado”. De esta manera, al versar sobre las representaciones se hace referencia a las diferentes formas en que se percibe, construye y comprende la realidad cotidiana; a actividades que fijan su posición en la relación con situaciones, acontecimientos, objetos y comunica-

ciones que le conciernen a los individuos o grupos de individuos, configurando una serie de dispositivos discursivos. (Chartier, 1996)

Esta noción también se entiende según Moscovici (1961) como una forma de conocimiento, elaborada y compartida socialmente con un objetivo práctico, que concurre a la construcción de una realidad común para un conjunto social (Jodelet, 1986). Esta categoría se vincula con el de imaginario, que para Gilbert Durand supone esquemas cognitivos que funcionan siguiendo el principio de la analogía y se expresan mediante imágenes simbólicas organizadas de manera dinámica, las cuales surgen de la interacción entre las pulsiones y lo social, en lo que él denomina *el trayecto antropológico* (Durand, 2005).

El concepto de infancia(s), es retomado desde los estudios de Juan Carlos Amador (2014) quien la constituye como un objeto de investigación ya que la destaca como una categoría analítica al reconocer múltiples formas de transitar la niñez: por una parte,

[...] se distancia de las clasificaciones propias de la psicología evolutiva, tales como niñez, adolescencia, juventud, adultez y vejez. Y, al situarse en los estudios sociales y culturales toma como ejes de análisis en dimensiones histórico-culturales y políticas de la sociedad, así como la producción de sentido y de presencia que opera en las experiencias de estos sujetos en el mundo de la vida. (Amador, 2014)

y por la otra, va de la mano con una delimitación temporal que enlaza a los niños con una tradición

hacia los derechos y con los cambios de transformación social. Coincidiendo, con un enfoque que:

[...] favorece una mayor participación y empeño en la sociedad como personas capaces y competentes; lo cual, tendrá un impacto significativo en la infancia; y, por otro lado, si la infancia, en tanto sujeto social, asume un protagonismo social y político que lleva a replantear las relaciones con otros sectores sociales y generacionales y mejorar sus condiciones de desarrollo, esto tendrá un impacto significativo en la niñez y en sus derechos. (Vásquez, 2015)

De esta manera, se concibe a la infancia a partir de los fines establecidos por la Convención de los Derechos del Niño (1989) y el marco legal que la soporta en Colombia, generando una base perceptiva con autonomía y madurez de los individuos; la cual es contrastada en las prácticas culturales disponibles en los documento filmicos que hacen inmersión en estilos de vida *dominantes, emergentes y residuales*; que en palabras de Raymond Williams (1980) adquieren formas en el pasado pero continúan vigentes como elementos del presente cultural; cuyas condiciones relacionan nuevas prácticas, significados, valores, relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente (Williams, 1980).

Por ello, la infancia no solamente remite a la producción de marcos explicativos al presentar situaciones o estados de los sujetos para proceder a su orientación, sino que reconoce la diversidad de posibilidades existenciales que los niños y niñas ex-

presan (Muñoz, 2006). En otras palabras, los individuos entre los 0 y 14 años de edad (niñez) que experimentan cambios, generacionalmente hablando, en los distintos momentos o etapas de la historia, constituyen una red de experiencias que dan sentido a su existencia, en lo social, lo político, lo económico y lo cultural. Por lo tanto, se instala en una visión pluralista que se aleja de una concepción esencial y universal del niño para cambiar sus respectivos discursos homogenizantes;

Esto significa que, en medio de condiciones atravesadas por la desigualdad económica y la exclusión sociocultural, los niños y las niñas deben ser reconocidos por las maneras como usan y apropian el mundo, así como por los universos de significado que producen en su experiencia social y subjetiva. En oposición al emplazamiento lineal, secuencial y ordenado (en tanto designación prototípica del ideal moderno del niño. [Amador, 2014])

En coherencia con los principales términos que guiaron la investigación, se abordó la filmografía nacional desarrollada a inicios del siglo XX como una práctica significativa, que permitió dar cuenta del proceso de deconstrucción de la noción emergente acerca de la infancia. Cabe destacar que históricamente el cine colombiano ha transitado por prácticas culturales emergentes, dominantes y residuales.¹; que aunada a la importancia de la noción de *régimen escópico* elaborado por Martín Jay (2002),

¹ Este particular se ampliará en el capítulo IV Un análisis historiográfico en la cinematografía colombiana.

y la idea de *arqueología* de Michael Foucault facilitaron responder cómo es o ha sido construida la imagen de la infancia en el cine colombiano.

Los anteriores conceptos están intrínsecamente ligados, el régimen escópico siguiendo al primer autor remite a “un particular comportamiento de la percepción de lo visual” es decir, en cada época histórica se construye una mirada de la sociedad, ligada a sus prácticas, valores, y el entorno cultural, político o epistémico. Por su lado, la idea de «arqueología» en el caso de Foucault (1979), se encuentra asociada a la descripción de los discursos como prácticas específicas en el elemento del archivo.

Por ende, el análisis de los documentos fílmicos, se instaló en aquellos elementos o dispositivos discursivos presentes en la cinematografía colombiana, que recorrieron buena parte del siglo XX e inicios del XXI. La triangulación conceptual de esta propuesta fue validada por panel de expertos en estudios a menor escala publicados por Daza en la revista *Fuera de Campo* (2017) y la revista *Infancias Imágenes* (2015). Sendas propuestas guiaron los análisis de los dispositivos discursivos. A partir de la noción de Foucault se retomaron conceptos como los de *acontecimientos* donde la niñez se constituyen como una disposición audiovisual; la *asignación de la novedad* acreditada en la regularidad de los enunciados-secuencias fueron localizadas en los largometrajes y que hacen parte del sistema escópico de las categorías de análisis (infancia, imagen, representación) organizando metodológicamente los mapas de dispersión epistémica declarados, los objetivos del estudio; el *análisis de las contradicciones*

emplaza los indicadores de las categorías propuestas en cláusulas o brechas descriptivas en la descripción de las relaciones comunicativas-culturales asociadas a la niñez; las *descripciones comparativas* que presentan la manera en cómo los discursos cinematográficos dan lugar a tipos definidos de discurso social sobre la infancia; y, finalmente, el *establecimiento de las transformaciones* que desglosa las posibles relaciones que motivaron rupturas o cambios en la representación de la niñez afectando el régimen general e histórico de las estéticas y narrativas propias del fenómeno en observación (Foucault, 1973, citado por Daza, 2015).

Elecciones metodológicas

Esta investigación se enmarca metodológicamente por propósito como un estudio aplicado definido por Vargas (1991) como la investigación que permite cuestionar, reflexionar y actuar sobre el acontecer histórico y social en la medida que favorece un criterio propio, fundamentado científicamente; tal criterio beneficia a poblaciones atendidas, la creación novedosa de estrategias y métodos de intervención, el aumento de la calidad de la investigación, el rendimiento y respeto de la imagen profesional. Para Murillo (2008) este tipo de estudios recibe también el nombre de *Investigación práctica o empírica*, que se caracteriza porque busca la planificación o utilización de conocimientos adquiridos, a la vez que se adquieren otros, después de implementar y sistematizar la práctica basada en la investigación. “La investigación aplicada tiene firmes bases tanto de orden epistemológico como de orden histórico, al responder a los retos que demanda entender la compleja y cambiante

realidad social” (Vargas, 1991); dicho lo anterior, en esta investigación, se evidencio un problema establecido y conocido previamente (las imágenes de la infancia), por lo que se indaga a la cinematografía colombiana a partir de sus discursos a dar respuestas a preguntas específicas, es decir, se abarcaron conjuntos de teorías y conceptos (imagen, representación), para plantear hipótesis que seleccionaron estrategias para operar el problema (acercamiento desde los distintos saberes y elementos del cine como lenguaje en constante indagación).

Por lugar, este tipo de estudio es de orden documental puesto que trabajó directa o indirectamente sobre textos o documentos; manifestado en la revisión de corpus analíticos de fuentes como textos, artículos, biografías, bibliografías y películas ya existentes sobre un tema que pueden ser utilizadas para dar inicio o traer a flote un tema ya tratado. Y por alcance, el estudio se ubica como descriptivo; ya que Danhke (1989 citado por Hernández, Fernández y Baptista, 2004) indica que retrata las situaciones, los fenómenos o los eventos que son de intereses, midiéndolos, y evidenciándolos por sus características. Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. En la obra se manifiesta la caracterización de un objeto de estudio o una situación concreta, correspondiente a la infancia.

La investigación desde la comunicación y la cultura, fue orientada a partir de la línea o área de problemáticas socioculturales que analiza los lenguajes contemporáneos desde un enfoque de estudios

culturales que cada vez más cuestiona un canon académico marcado por la rigidez de las fronteras disciplinares (De Carvalho, 2010). No obstante, se aclara que la arquitectura en cada una de las partes explicadas al final de esta introducción obedece a casos particulares. Por ejemplo, las películas fueron analizadas y comprendidas teniendo en cuenta las estrategias narrativas (históricas, sociológicas, políticas, culturales y técnicas) que configuran los discursos acerca de la infancia en determinadas épocas.

Aunque en algunos apartados se presentan y usan algunos datos a modo de contexto, el enfoque del diseño metodológico elegido fue el cualitativo que en palabras de Taylor y Bogdan (1986) produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable. Para LeCompte (1995), este tipo de investigación adopta la forma de entrevistas, narraciones, notas de campo, grabaciones y transcripciones de los materiales mencionados anteriormente. Para esta autora, la mayor parte de los estudios cualitativos están preocupados por el entorno de los acontecimientos, y centran su indagación en aquellos contextos naturales, o tomados tal y como se encuentran, más que reconstruidos o modificados por el investigador, en los que los seres humanos se implican e interesan, evalúan y experimentan directamente.

Así, el análisis de la investigación estuvo guiado por la perspectiva histórica-hermenéutica que para Jürgen Habermas (2005) se refiere al esfuerzo que se realiza con el propósito de establecer sucesos, ocurrencias o eventos en un ámbito que interesa al historiador. Esta comprende las humanidades, las

ciencias históricas y sociales cuyo objetivo es una comprensión interpretativa de las configuraciones simbólicas. Habermas menciona a estas ciencias como ciencias del espíritu que no están ligadas a hallar leyes generales, no obstante comparten con las ciencias empírico-analíticas el descubrir desde la actitud teórica una realidad estructurada. Razón que dio soporte a la comprensión de los individuos y contextos (niñez en Colombia) en relación con el proceso temporal que revela rupturas, continuidades y por supuesto representaciones que quizás a simple vista no dicen mucho sobre la organización de la sociedad y sus estructuras pero sí sobre los procesos de su configuración acerca de las maneras en cómo los sujetos pensaron y vivieron sus relaciones con el pasado y sus esperanzas de futuro (Goetz y LeCompte, 1988).

Conformación del corpus de análisis

Con el anterior diseño metodológico planteado, se inició el proceso de parametrización y delimitación del universo de estudio compuesto desde la literatura consultada por cuatrocientos treinta y un (431) documentos fílmicos que comparten las siguientes características:

- Ser reconocido como Obra Cinematográfica Nacional (OCN); que en palabras de MINCULTURA (2003) son obras cinematográficas de producción o coproducción colombiana de largometraje o cortometraje nacionales, ya terminadas, exhibidas en salas de cine o festivales y que se beneficiaron del Programa Nacional de Estímulos ofrecido para el cine nacional. Dicho reconoci-

miento es potestad del Sistema de Información y Registro Cinematográfico – SIREC.

- Ser una Producción Cinematográfica Colombiana (PCC): que de conformidad a la Ley 397 (2000), artículo 43°:

“[...] La nacionalidad de la producción cinematográfica. Es entendida como las *producciones cinematográficas colombianas de largometraje*, que reúnen los siguientes requisitos:

El capital colombiano invertido no es inferior al 51%.

El personal técnico fue del 51% mínimo y el artístico no inferior al 70%

La duración en pantalla sea de 70 minutos o más y para televisión 52 minutos o más”

- Ser un largometraje producido en el marco temporal ubicado entre los años 1922 año que coincide con la aparición de *María* el primer largometraje producido en Colombia, y 2013, una década después de la implementación de la Ley de Cine. Jerónimo Rivera (2014), compara este último año con el periodo de un adolescente, ya que la industria da cuenta de un balance positivo justificado por el aumento de espectadores en películas colombianas, mayor cantidad de producciones y películas exitosas en taquilla. Sin embargo, advierte que dada la inmadurez natural de dicho sector, las cifras deben ser vistas con cuidado y no siempre reflejan un panorama alentador para la industria.

Al realizar la consecución y revisión del universo de estudio (Anexo 1), se pudo determinar que la muestra del estudio se constituyó con cuarenta y

siete (47) de los cuatrocientos treinta y un (431) largometrajes; permitiendo de esta manera un acercamiento más próximo a la visualización de la unidad de análisis; razón por la cual se reajustaron las características del corpus enfatizando la actancialidad de la unidad de observación de la siguiente manera:

- La cuota en pantalla relacionada con la niñez en cada largometraje es de mínimo el 50% de la duración total de la obra.

Una vez detallada la muestra se determinó que el corpus de análisis a trabajar respondería a la selección del 49% de la muestra equivalente a 22 documentos filmicos.

Gráfico 1. Porcentaje de actancialidad de la niñez en el corpus de análisis

ACTANCIALIDAD DE LA NIÑEZ EN LARGOMETRAJES COLOMBIANOS

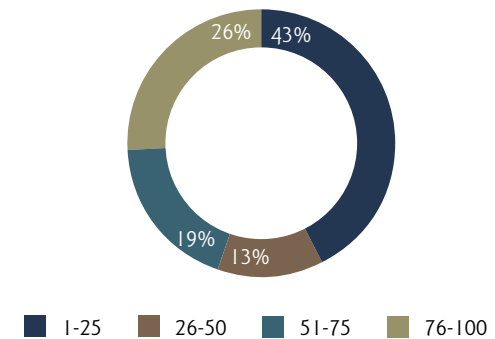


Tabla 1. Conformación del corpus de análisis

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	SUBGÉNERO
1923	La tragedia del silencio	Arturo Acevedo Vallarino	Ficción	Drama
1927	Garras de oro (Alborada de justicia)	P.P Jambrina	Ficción	Político
1958	Dos ángeles y medio	Demetrio Aguilera (Ecuador)	Ficción	Comedia
1972	Los Chircales	Marta Rodríguez y Jorge Silva	Documental	Biográfico
1973	El muro del silencio	Luis Alcoriza	Ficción	Drama
1977	Gamín	Ciro Durán	Documental	Biográfico
1986	El Niño y el papa	Rodrigo Castaño (México)	Ficción	Drama
1998	La vendedora de rosas	Víctor Gaviria	Ficción	Drama
2001	Los niños invisibles	Lisandro Duque	Ficción	Comedia
2002	Te busco	Ricardo Coral Dorado	Ficción	Comedia
2008	El Ángel del Acordeón	María Camila Lizarazo	Ficción	Drama
2009	Los Viajes del Viento	Ciro Guerra	Ficción	Drama

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	SUBGÉNERO
2009	El Vuelco del Cangrejo	Óscar Ruíz Navia	Ficción	Drama
2010	Los colores de la montaña	Carlos César Arbeláez	Ficción	Drama
2010	Pequeñas voces	Jairo Eduardo Carrillo	Animación	Drama
2012	Chocó	Jhonny Hendrix Hinestroza	Ficción	Drama
2012	La playa D.C.	Juan Andrés Arango García	Ficción	Drama
2012	El resquicio	Alfonso Acosta	Ficción	Terror
2012	El paseo 2	Harold Trompetero	Ficción	Comedia
2013	La eterna noche de las doce lunas	Priscila Padilla	Documental	Biográfico
2013	El control	Felipe Dorothée	Ficción	Comedia
2013	Anina	Alfredo Soderguit (Uruguay)	Animación	Comedia

Vale la pena aclarar, que para efectos de la delimitación etaria, la niñez es entendida como el periodo biológico comprendido entre los 0 y los 14 años que en base a la proyección teórica de Jean Piaget (1991) inicia en el estadio *sensorio-motor* hasta el estadio de las operaciones formales.

Declaración de objetivos del estudio

Teniendo en cuenta las bases teóricas y las elecciones metodológicas enunciadas anteriormente, el objetivo general que orientó esta investigación fue: caracterizar las imágenes de la infancia que se encuentran en las producciones cinematográficas estrenadas y cofinanciadas por el Estado colombiano en el periodo comprendido entre el año 1922-2013. Así mismo, partiendo de los objetivos específicos, cada capítulo respondió a preguntas concretas. Por ejemplo, ¿cuáles fueron o han sido las narrativas sobre la infancia que se construyen desde la literatura científica y no académica? ¿qué rupturas o continui-

dades se presentan en la elaboración de los materiales? ¿cómo se visibiliza el fenómeno de la infancia?

Dada la unidad de observación, fue imprescindible pensar la función del niño como un revelador de la vida adulta, ya que en últimas es lo que permite concebirlo como testigo excepcional, a través de cuyas características es posible poner en circulación partes del pasado también excepcionales (Montana, 2018). Al respecto Tyrus Miller afirma:

[...] los personajes y los narradores niños les ofrecen a los realizadores (y a los novelistas) artefactos únicos a través de los cuales aproximarse artísticamente a una situación histórica

intratable. En sus actos de testimonio, en sus juegos miméticos, en la capacidad imaginativa de transformarse en otros y en sus viajes a través de las divisiones del tiempo, consiguen figurar dramáticamente el intento individual por superar imaginativa y afectivamente las circunstancias históricas que exceden sus capacidades para entenderlas racionalmente. (Miller, 2003, citado por Montana, 2018)

Por ello, se realizó un ejercicio de dispersión epistémica que propuso elaborar mapas de categorías para centrar o focalizar el eje de análisis. Cada mapa, trabajó sobre disciplinas específicas como la antropología de la imagen, la sociología de la infancia y la historiografía; está última se enmarcó en los métodos propios de la historia social para ofrecer una visión holística y sistémica que desglosa acercamientos a los propósitos de la investigación.

Bajo esta orientación, el gráfico 2 presenta la construcción de los objetivos específicos de la investigación que proponen la mirada a la infancia desde ejes simbólicos, históricos y socioculturales. El eje simbólico, trabajó las aproximaciones de la antropología y la imagen desde la objeción propia de su epistemología, en el estudio no solo se refiere a la niñez, y a las imágenes, sino que se establece la visibilidad de sus condiciones vitales. la unidad simbólica a la que llamamos imagen. Se basa en la duplicidad del significado de la representación internas y externas que no puede separarse del concepto del concepto mismo de imagen, y que justamente por ello transforma su fundamentación antropológica (Belting, 2007).

El eje sociocultural trabajó sobre la sociología, disciplina que ha tenido la misión de integrar aportaciones procedentes de otros campos de actividad científica en una concepción global de la infancia como fenómeno inserto en una estructura y dinámica social particular, de tal manera que aseguró que el objeto de estudio fuera tratado en su totalidad y no parcialmente, como insiste en el recorrido del estudio.

Finalmente, el eje histórico se adentró a la historiografía, que permitió demostrar que la actual concepción de infancia está estrechamente vinculada a la racionalidad y a las formas de vida modernas y, en particular, a las instituciones sociales como la escuela y la familia.

El gráfico 3 desglosa el objetivo que estableció los elementos visuales con los que se presenta a la infancia en la cinematografía colombiana durante el periodo 1922-2013. En este sentido, el ejercicio de dispersión epistémica plantea la indagación entorno a un marco simbólico y a códigos operantes (narración, montaje, sonoros, tecnológicos, visuales y gráficos). Algunos de los interrogantes que se responden en esta sección son: ¿cómo se articulan los mecanismos y/o elementos con los que se presenta la infancia en el cine con la realidad? ¿consideran tiempos y espacios estáticos? ¿presentan un sujeto universal, sin esencia o plural y diferente?

El gráfico 4 respondió al ejercicio de dispersión epistémica del eje sociocultural, orientado por un objetivo que elaboró una taxonomía de los campos de la vida cotidiana en que es presentada la infancia en la cinematografía colombiana durante el periodo 1922-2013. En este particular, se tuvieron en cuenta

Gráfico 2. Construcción de los objetivos del estudio

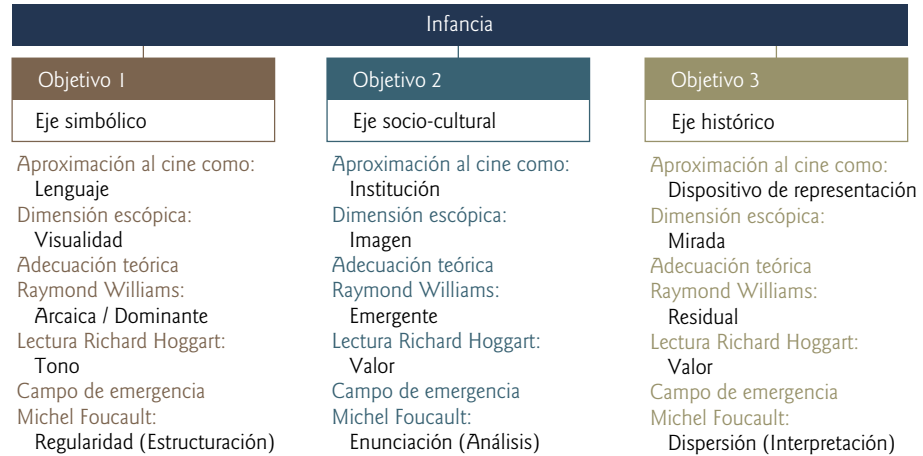
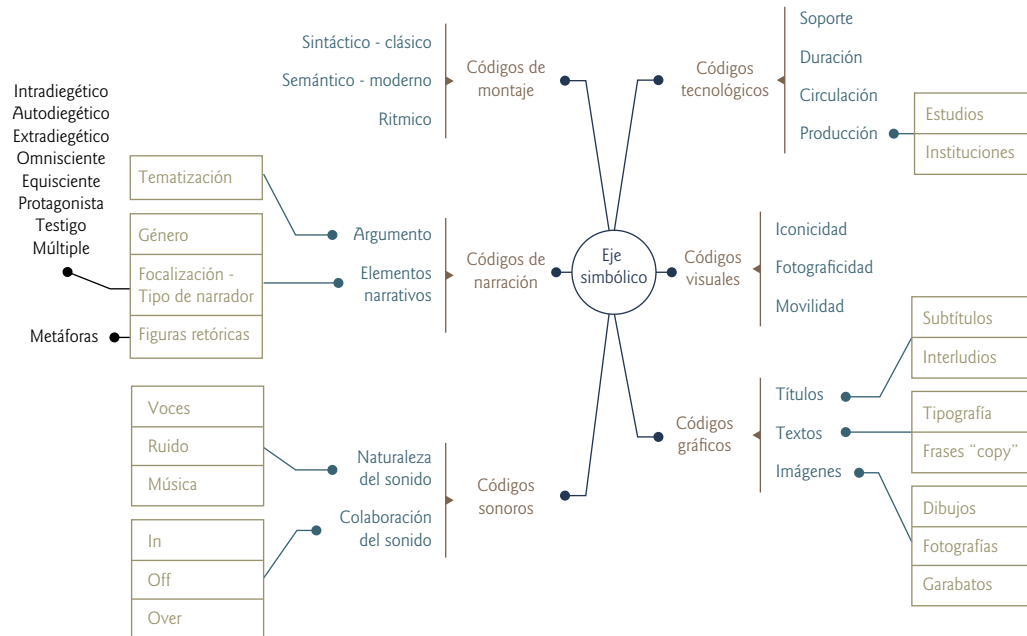


Gráfico 3. Mapa de dispersión epistémica – eje simbólico



los enfoques desde la sociología de la infancia: estructural, constructivista y relacional. Así los interrogantes que surgieron en la elaboración de este mapa aluden a la construcción de relaciones de poder (adulto-niño) de cada una de las esferas que rodea la infancia (sociales, jurídicas, antropológicas, psicológicas o biológicas)

El gráfico 5 presenta el mapa de dispersión sistémica que se fundamenta en el objetivo que identificó los regímenes escópicos para la construcción histórica de la imagen de la infancia en la cinematografía colombiana durante el periodo 1922-2013. De esta manera el eje presenta tres momentos espacio-temporales en la historiografía del país: de 1922 a 1940, 1941 a 2000 y de 2001 a 2013. Por tanto, ¿a qué se debió el tratamiento en cada contexto? ¿se adecuaron o no a la realidad?

Estructura del documento

Para dar respuesta a cada uno de los interrogantes declarados en los objetivos del estudio, los capítulos que aquí se presentan responden a la siguiente estructura: se inicia resumiendo el contenido del tema y puntualizando los hallazgos conseguidos; así mismo, se introducen los elementos teóricos y conceptuales que completan las secciones propuestas con los textos explicativos. Finalmente se presentan consideraciones a modo de cierre, vinculando el tema general con los nuevos desafíos que abre la investigación.

En el capítulo I titulado “Estrategias para develar las imágenes de la infancia en el cine colombiano”

Gráfico 4. Mapa de dispersión epistémica – eje sociocultural

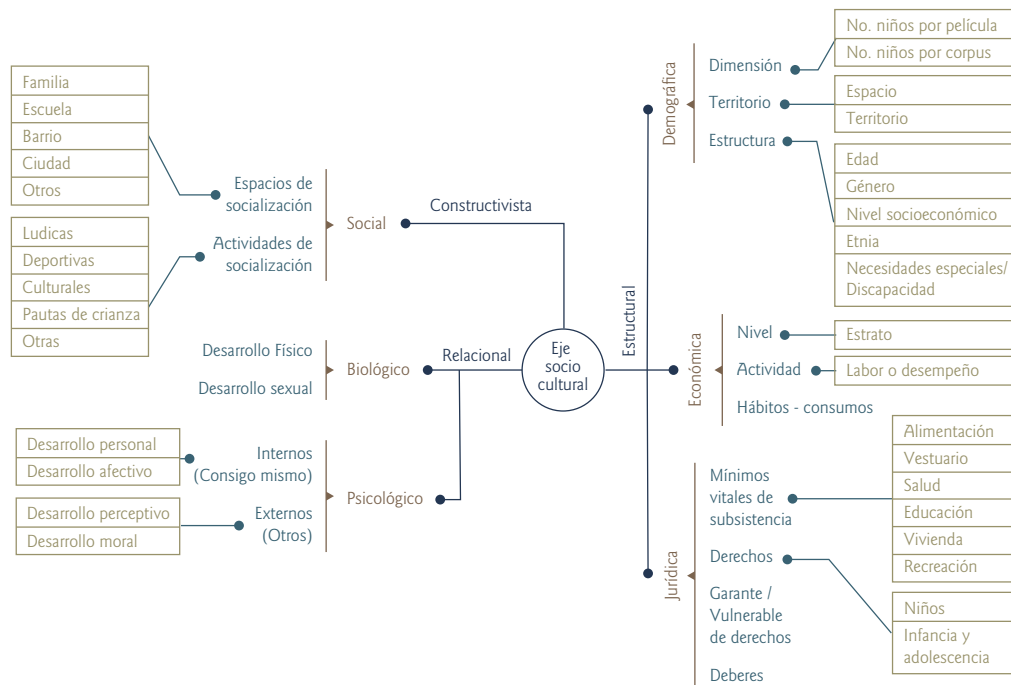
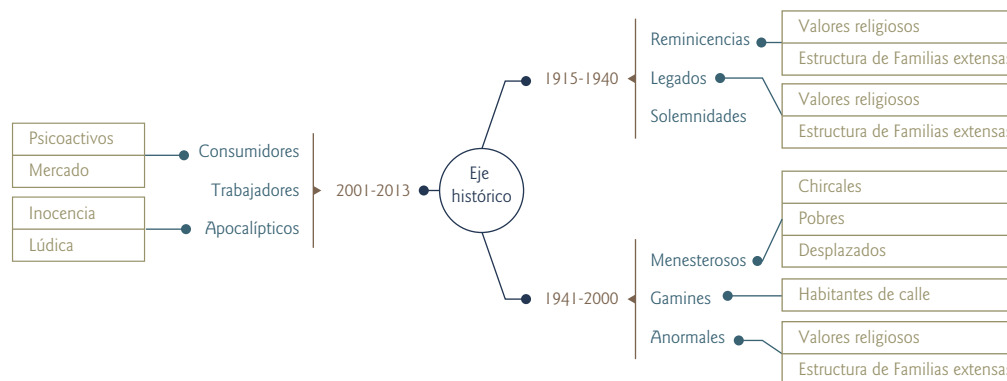


Gráfico 5. Mapa de dispersión epistémica – eje histórico



se hace una revisión de la literatura existente sobre películas que recreadas en el contexto europeo y latinoamericano privilegian el papel de los niños, o al menos, ocupan un 20% del tiempo del rodaje. Se trata de un recorrido por diversas lecturas, fuentes académicas y no académicas (blogs, videos en YouTube o audio en redes sociales), y estudios de entidades gubernamentales que promueven un debate sobre si los sujetos de estudio son consumidores de la llamada industria del cine o por el contrario, es la industria la que genera un consumo o propuestas de tipo pedagógico para ellos.

Por otro lado, en este primer capítulo titulado *Antes y ahora: cambios y dinámicas en la historia del cine colombiano* el texto se adentra a algunos de los cambios y dinámicas que han acompañado la producción, distribución, circulación y consumo de películas colombianas desde la década de 1920 hasta el 2013 en el territorio nacional. El análisis, esboza principalmente las incidencias de los procesos económicos de concentración y extranjerización de la propiedad de los largometrajes, así como los procesos de carácter regulatorio y político (leyes y políticas públicas de la comunicación) que ayudan a reconfigurar las relaciones entre el sujeto (niñez) y objeto (infancia) de la investigación en el mundo del cine. Este último, surte efecto porque como un aparato ideológico asegura que el asunto está equipado con los elementos de la lógica cultural del real dominante (Zavarzardeh, 1991, citado por Montana, 2018).

El segundo capítulo *“En busca de temas, personajes y espectadores: perspectivas de la infancia a través del lenguaje cinematográfico”*, establece los ele-

mentos visuales con los que se presenta a la infancia en la cinematografía colombiana. Los largometrajes, a veces sin proponérselo, construyen al sujeto en sus gustos, deseos y formas de pensamiento. Por ello, en las tres secciones se elabora y presenta un balance de la tipología de signos y su forma de articulación con una serie de códigos operantes en la cinematografía como son los iconos, índices, símbolos; elementos tecnológicos (cámara, luces), visuales (fotograficidad, movilidad), gráficos (subtítulos, tipografía, dibujos, fotografías), sonoros (voces, ruido, música), puesta en escena, en cuadro y en serie .

El tercer capítulo denominado *“La infancia en los pliegues de la vida cotidiana: tendencias en la cinematografía colombiana”* fija varias categorías en las que se presenta el sujeto de estudio: en lo social, lo jurídico, antropológico o biológico. Todas con el fin de reconocer y reflexionar sobre ese “otro” en medio del quehacer diario o transcurrir habitual, siendo los largometrajes el cúmulo de experiencias que componen lo real o una realidad, entendiéndose como un acuerdo de discursos y que en consecuencia es histórico, en el que intermedian tanto la ideología como el deseo.

Finalmente, el capítulo IV: *“Imágenes y representaciones de la infancia: un análisis historiográfico en la cinematografía colombiana”* identifica los regímenes escópicos propuestos -en el objeto de estudio- para la construcción cinematográfica histórica de la infancia en colombiana, a través de tres momentos temporales: 1922-1940, 1941-2000 y 2001-2013

¿QUÉ SE HA ESCRITO DE LA INFANCIA EN EL CINE?

El interés por la infancia ha ido aumentando progresivamente entre quienes se alejan de la visión simplista de los niños (entre 0-14 años) como un estorbo, como adultos pequeños, objetos, esclavos y propiedad de los adultos; especialmente desde la segunda mitad del siglo XX. Ese interés es mayor si se atiende al conocimiento que ha nacido de las dimensiones sociales, políticas, culturales y económicas del fenómeno llamado infancia. Desde hace casi más de cincuenta años, los diferentes campos en las ciencias sociales han mostrado el valor y la importancia que tiene la infancia en la sociedad; el desafío que implica su involucramiento y participación en la sociedad. Este hecho se debe en gran parte a los abordajes y lecturas diversas en temáticas, dirigidas a diferentes tipos de públicos desde los acontecimientos, imágenes, valores, emociones y representaciones capturadas y reproducidas por la filmografía del cine universal.

Antecedentes y tipologías encontradas en la filmografía universal

Esta parte que se ha titulado ¿Qué se ha escrito acerca de la infancia en el cine? nace del afán por avanzar en el conocimiento de los niños a partir de los filmes recreados en el contexto europeo y latinoamericano. No se pretende, por imposible, la exhaustividad en particularidades y temas aquí abordados, sino presentar los que al parecer son o han sido los de mayor significación, teniendo en cuenta que hace falta abonar mucho más en los estudios entorno a la manera en que el cine ha construido o construye la infancia en un determinado contexto.

Basado en lo anterior, los antecedentes aquí presentados se refieren fundamentalmente a cuatro categorías. En la primera parte, se esboza una perspectiva de los textos que se encuentran generalmente en la red (sitios webs), donde el niño escasamente ocupa un 20% del tiempo de rodaje, privilegiando otra diversidad de temas (autobiografías, desigualdades sociales, conflictos, transiciones). En los siguientes apartados se realizó un recorrido por lecturas que ponen en debate a la infancia como un fenómeno universal, sin diferencias; fuentes secundarias que reflexionan sobre las diversas versiones de ser niño, y un fenómeno anudado entre lo cultural, lo social y lo familiar. También se analizaron las aportaciones de fuentes no académicas (podcasts, videos en YouTube o audios en redes sociales) y estudios realizados por entidades gubernamentales tales como el Ministerio de Cultura MINCULTURA

y el Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas DANE, que desvelan la manera en que los niños son consumidores audiovisuales (del cine) en formatos como la animación, los cuentos de hadas, los superhéroes, la homogenización de género; llegando inclusive a generar propuestas para el uso pedagógico del cine en ellos.

Narrativas infantiles en segundo plano

De acuerdo con Daniel Muñoz (2017), las escenas de niños en el séptimo arte son reproducidas por primera vez en *Repas de bébé* (1895), cortometraje de menos de un minuto de duración filmado en Francia por Louis Lumière en el que aparecen su hermano Auguste y su esposa, sentados a la mesa en el jardín de su casa, alimentando a su hijo. Este momento marcará el inicio de nuevas lecturas sobre la infancia y el lector infantil, entendiéndose como una propuesta para entretener de manera artística al lector que buscará a menudo crear una competencia lingüística, narrativa, literaria o ideológica.

Desde el contexto europeo, la mayoría de narraciones cinematográficas se van a convertir en modelos de lecturas para quienes deseen conocer la vida diaria e íntima de los niños y busquen aproximarse a sus imágenes que, aunque parciales, sean lo suficientemente humanas para entender la complejidad del fenómeno que se ha llamado infancia: en *Cero en conducta* (Vigo, 1933), por ejemplo, la historia comienza con el reencuentro de dos niños compañeros de colegio, Caussat y Bruel que tras regresar de sus vacaciones se encuentran en el vagón de un

tren; *Alemania, año cero* (Rossellini, 1948) filme en el que converge la ciudad de Berlín al término de la Segunda Guerra Mundial y la vida de Edmund, un niño de 13 años quien después de envenenar y matar a su padre, termina suicidándose arrojándose al vacío porque la desesperanza se apodera de él; *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959) que recrea la vida de un chico de 13 años que vive con su madre y su padrastro quienes apenas le hacen caso y no se preocupan por su desarrollo emocional, y en títulos como *La infancia de Iván* (Tarkovski, 1962) que representa el retrato de un niño y las devastadoras consecuencias de la Segunda Guerra Mundial; se encuentran los casos más representativos.

Una situación bastante similar se percibe con los clásicos del cine latinoamericano: en *Los olvidados* (Buñuel, 1950), un retrato de los jóvenes víctimas de la miseria de la sociedad; *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) que describe la infancia marginal, a través de un niño solitario, y su vida a medio camino entre su barrio pobre y el reformatorio, y *Pixote la ley del más débil* (Babenco, 1981) que ambienta la historia de un niño de la calle. Todos estos títulos a menudo basados y protagonizados por niños, enmarcados en diferentes épocas, formatos y géneros van a consolidar un conjunto de publicaciones especializadas (en el campo de la historia, sociología, psicología, medicina) y en colecciones de literatura infantil y juvenil, y que por tanto, el editor y el comprador deciden que lo es. En otras palabras, así como el cine en su práctica produce discursos de y sobre el sujeto llamado niño o niña, la literatura sea de carácter científico o de entretenimiento también lo hace.

Si bien en el cine un niño ocupa mucho menos tiempo en el rodaje –no siempre– que un adulto; los creadores (directores, actores, técnicos) han aprovechado sus acordes, tonadas, matices, colores, modelado y pinceladas para evocar la historia del sujeto. Sea real o imaginaria, la historia que se cuenta busca la comprensión (en el espectador) de las diversas formas de relación que tiene con el mundo y las transformaciones que tiene al pensarse más allá de lo físico y material. No obstante, desde las publicaciones o literatura que se encuentra generalmente en la red, a través del uso y apropiación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación TIC, ocurre un fenómeno diferente.

Sin lugar a dudas, la red o más bien redes en el espacio cibernético juegan un papel fundamental porque permiten acceder a información (textos, imágenes, sonidos) disponible en cualquier servidor mundial, así como interconectar y comunicar a ciudadanos alejados temporal o físicamente. Así, el cine valiéndose de la primera virtud ha posibilitado una riqueza narrativa sobre los actores sociales y situaciones en los que se desenvuelven: en lo económico, lo político y lo social. Para el caso de la infancia, este hecho no resulta ser muy favorable, casi siempre los materiales terminan privilegiando otros temas a los que conducen esas dinámicas frente al propio individuo, es decir, al niño.

Es importante advertir que los niños se han desvelado como un sujeto social al igual que los adultos, que requieren ser contrastados no solo con las historias que se cuentan, sino con la realidad actual. En otras palabras, no deben ser analizados como he-

chos aislados. En este sentido, desde la filmografía del cine universal ha sido común, mediado por el interés de los directores y creadores, narrar los acontecimientos y pedir la aprobación de un guión a partir de personas que vivieron en una época determinada (autobiografías); se trata de imágenes que no pueden anteponerse a la búsqueda de la verdad o falsedad de los hechos, debido a que lo importante es la visión que de esos hechos posee el narrador o la resignificación que el propio narrador da a su historia y al modo de contarla (Martino y Gregorini, 2013).

Basándose en la anterior situación, una producción de textos sobre la infancia deja a un lado su papel como estructura permanente de la sociedad, así como las relaciones que puede establecer en ella y en todo periodo histórico; para centrarse en los procesos que van desde el nacimiento, la vida adulta y quizás su muerte. Si bien las autobiografías son narraciones verídicas que expresan ideas o sentimientos de una persona, terminan por desvirtuar esta categoría que debe ser pensada más allá de un periodo biológico de la vida.

En la misma línea se encuentran trabajos que aluden a temas como las desigualdades sociales, los conflictos armados e inclusive la transición del niño a adolescente. Los tres, anudan elementos que intentan mostrar una determinada realidad (pobreza, violencia, vida adulta), pero el niño termina ubicado en segundo plano. Los autores que se han interesado en esta línea sientan las bases para los críticos de la *pornomiseria* (tipo de cine en Colombia que combina pobreza, miseria y desesperanza) que ven en el género una estrategia, un oportunismo mediá-

tico para obtener reconocimiento y dinero, especialmente en Europa; y así, escudarse en un falso compromiso social (Ramírez, 2012, citado por Díaz y Hamman, 2012). Más adelante se hablará de ello.

Esbozos para la generalización del niño descontextualizado

Estamos acostumbrados a leer diversos estudios realizados acerca de un buen número de individuos, algunos de ellos, sin que sean colocados en consideración de un contexto, es decir, en un espacio y un tiempo específico y concreto. El espacio que se refiere a los lugares donde hombres y mujeres llevan a cabo las etapas del desarrollo evolutivo y en medio de ese proceso pueden establecer relaciones con otras estructuras generacionales. El tiempo que se refiere a un periodo particular durante el cual surgen esas experiencias, condicionadas por las situaciones sociales, económicas y culturales. Así, se han publicado trabajos que no realizan un análisis longitudinalmente y en un determinado momento; creando la visión de un sujeto universal, homogéneo y con una identidad irreal.

En el caso de la infancia, ha sido común emplear la forma cómo los niños descubren el mundo adulto; un descubrimiento que les obliga a modificar su forma de mirar y de habitar el mundo. Se trata de la *inocencia* (Villasol, 2018). No obstante, esta condición debe ser directamente proporcional a las experiencias y/o vivencias puestas en situaciones como por ejemplo en las guerras y en la pobreza. De lo contrario la sociedad pasará a clasificar, separar y dividir la realidad de sus compartimentos, es decir, a

los niños como buenos y malos, los justos y los injustos, los útiles y los inútiles; sin que existan otras opciones para la comprensión de su realidad. En este sentido, se hace preciso hablar de las infancias, y no de una sola infancia.

En función de lo anterior, un primer grupo de fuentes bibliográficas lo constituyen estudios sobre cómo el cine mira a la infancia; aquellos que analizan sus gestos y movimientos pero no conocen o llegan a comprender su exterior, es decir, la realidad. Al respecto, Jorge Larrosa siguiendo a Bazin plantea que el cine pone de cara a cara con la infancia y por tanto de un tiempo y un comportamiento. El tiempo de la infancia no corresponde “con el tiempo exterior, con el tiempo medido, con el tiempo abstracto, sino con el tiempo interior, con esa temporalidad vivida” (Larrosa, 2007). Por su lado, el comportamiento se encuentra ligado “con su movimiento, con su corporeidad, con su gestualidad propia; que solo puede ser conocida desde el exterior, que solo puede ser vista pero no comprendida” (Larrosa, 2007). Una conjunción de ambos no limita la comprensión de los rostros, los gestos y las acciones de un niño en determinado título; ni mucho menos sus sentimientos, sus pensamientos y sus emociones.

En la misma línea encontramos a Marino (2004), para quien la temática de la infancia (o niñez como él subraya) en el cine desde el contexto latinoamericano es insoslayable, ya que son muchos los títulos que han hecho hito en el sector cinematográfico. El autor plantea en su análisis tres ejes fundamentales como punto de partida para vincular esos *films* y los sujetos que involucra la categoría infancia: la brutalidad del

poder y su tratamiento cinematográfico en América Latina; el cine de los desposeídos que engendra una estética latinoamericana y un recorrido por el desamparo de los niños a partir de su representación simbólica en el cine latinoamericano (Marino, 2004).

El primer eje se refiere a un abuso por parte del poder, que proviene de las instituciones y recae sobre los seres más débiles: los niños. Marino, explica que esa indefensión, a su vez, se presenta de dos maneras: inicialmente se instala en lo físico, dado que se trata de cuerpos pequeños, frágiles, debilitados por el hambre y la mala alimentación; la otra, se enquista en lo intelectual: la falta de instrucción, tanto familiar como escolar. El segundo eje es posible contrastarlo con un film colombiano, *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998). Dicho título a partir de su protagonista, Mónica, encarna luchas por sobrevivir, sueños que no se cumplen y hasta engaños. Es una historia en la que confluyen una serie de retratos individuales y verídicos de unos setenta chicos que habitan la ciudad de Medellín.

Finalmente, en el tercer eje encontramos el desamparo de los niños a partir de representaciones simbólicas. Así, cuando un niño mira en silencio o los niños se mueven sigilosamente entre las sombras y someten a otro hasta lastimarlo y desmayarlo del dolor construye lo que el autor denomina niñez testigo; si un niño realiza una contraofensiva por algo malo que le hicieron aparece una niñez venganza. Desde las películas latinoamericanas se construye un análisis que deja ver a la niñez sin futuro, condicionada por sus acciones buenas o malas; la niñez que lucha, alborotada y robada. Todas en aras

de colocar sobre relieve el trabajo de realizadores del cine latinoamericano.

Estéticas de la infancia

Otra parte de la lectura que se ha consolidado desde títulos basados y protagonizados por los niños proviene de blogs, portales como Wikipedia y revistas digitales. Estas herramientas le dan a la literatura la posibilidad de desarrollar textos abiertos a la intervención activa del lector sobre los temas de cine e infancia y tratarlos de la siguiente manera:

Películas como *El niño con el pijama a rayas* (Boyerne, 2008) que representa la vida de Bruno, un niño de 9 años en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y los campos de exterminio nazis durante los años de Adolf Hitler y el Tercer Reich Alemán; de *Machuca* (Wood, 2004), historia que representa a dos mundos, el de Gonzalo Infante y Pedro Machuca que viven en Santiago de Chile: el primero en medio de comodidad y el segundo en la humildad de un poblado ilegal; de *Andrés no quiere dormir la siesta*, *Kamchatka* o *Voces inocentes*, recreados en medio de guerras civiles latinoamericanas; han supuesto un conjunto de estudios monográficos realizados en posgrado, algunas publicadas en memorias de eventos y encuentros académicos que en su particularidad trabajan las temáticas ya en mención. En su conjunto tienen un importante poder socializador, aportan a la capacidad formativa y generan una influencia en la configuración de los imaginarios sociales.

La “pornomiseria”

Para críticos del cine, la “pornomiseria”, que para el caso colombiano apareció en los años setenta del siglo XX, catalogándolo como un género propio; era una estrategia, un oportunismo mediático (de los agentes del sector cinematográfico) para obtener reconocimiento y dinero, especialmente en el viejo continente.

La pobreza, la miseria y la desesperación a lo largo del tiempo han sido factores sociales sin resolver, sin embargo, hoy constituyen elementos y temas que han inspirado un conjunto de textos y generado un análisis de la creatividad de muchos jóvenes desde industrias culturales como el cine. Muchos de ellos se encuentran en la búsqueda de nuevos géneros, y además cuentan historias diferentes a las recurrentes. Se trata de la realidad latinoamericana y específicamente la colombiana que ha influido fuertemente en la construcción histórica de la cinematografía colombiana y las representaciones sobre actores sociales, entre ellos, los niños.

En este sentido, películas como *El diablo de las minas* (Ladkani y Davidson, 2005) en Bolivia, *Palo ma de papel* (Aguilar, 2003) en Perú, *Gamín* (Durán, 1977) y *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998) para Colombia, y *Los niños del barrio rojo* (Briski y Kauffman, 2004) en India; aunque pueden estar comprometidos con causas políticas y realidades marginales, exponen el deseo de trabajos monográficos desde una posición política. Por ejemplo, la película *Gamín* exhibía a un grupo de niños que vivían en la calle, historia que si bien lanzó a la pantalla grande cintas que querían ir en contra del concep-

to de la pornomiseria, como la película *Agarrando pueblo* (1978) de Luis Ospina y Carlos Mayolo; han generado estudios de los niños enmarcados en una perspectiva de derechos humanos.

Los espacios de socialización

La familia y la escuela se constituyen en marco referencial imprescindibles para la incorporación de un nuevo ser humano a la sociedad; las dos construyen un entorno privilegiado para el encuentro e interacción constante en el día a día entre adultos y niños. Es por ello que gran parte de las fuentes consultadas para el trabajo de cine e infancia remite a dichos elementos relacionales como significativos y trascendentales más de lo que se suele creer.

El tema de la familia, la escuela y la relación entre ambos se puede abarcar desde los planos epistemológico y sociológico. El primero, las asume en función de una visión compleja que fija la atención en cómo se producen múltiples intersecciones entre ellas. El segundo, como parte de la interacción entre sociedad e individuo y sus mediaciones; en particular, se asienta en la comprensión del proceso de socialización (Campoalegre, 2016). Visto de esa manera, películas como *Las llaves de la casa* (Amelio, 2005), *El sueño de Valentín* (Agresti, 2002), *La otra familia* (Loza, 2011), *Estación central de Brasil* (Salles, 1998), *El globo blanco* (Panahi, 1995), *Los coristas* (Barratier, 2004), *Buda explotó por vergüenza* (Makhmalbaf, 2008) y *Ni uno menos* (Yimou, 1999); han consolidado una lectura del niño a partir de dos instituciones sociales históricamente determinadas, en las que se destaca la capacidad de agen-

cia como actores del proceso de socialización que se expresa en las funciones sociales que cumplen.

Lo culturalmente invisibilizado

Desde películas como *Los colores del cielo* (Damo-daran, 2012), *El color del paraíso* (Majidi, 1999), *Abel* (Luna, 2010) y *Mi vida en rosa* (Dalcan, 1997); han aparecido estudios que conducen a una nueva mirada sobre temas que incluyen las necesidades especiales, las discapacidades (ceguera, falta de voz por ejemplo) y las sexualidades (identidad sexual y diversidades) en función del objeto de esta investigación, la infancia. No solo porque proponen reflexiones para hacer más perceptibles imaginarios y estereotipos que se construyen del “otro”, sino porque colocan en evidencia defectos físicos o simplemente demuestran para ciertos grupos, inestabilidad emocional de los actores sociales.

Una de ellas tiene que ver con el asunto de la anormalidad, puesto que estas “condiciones” equiparan a individuos sin agencia, invisibles, frente a otros que tienen y expresan autoridad, control y liderazgo. También de aquellos que se ponen en los zapatos del “otro”, es decir, entienden y comprenden estas “condiciones”. No obstante, estos trabajos nos remiten a una diferencia (y a su significado) que se construye y debe ser excluida o expulsada en tanto irrumpe o molesta la normalidad de los demás. Hecho que se explica para el caso de los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los niños y los pobres.

La sexualidad, por su lado, no se reduce a investigaciones sobre las necesidades biológicas o de la

causa de la vida sexual. Incorporar a la infancia con un sistema que separa a uno y otro sexo, sus modos de ver, de sentir y actuar constituye un intento por desvelar las relaciones de dominio y opresión. Por ejemplo, el tema de la homosexualidad se construye como una práctica que la cultura va a separar por ser no apropiada e inmoral, frente a la heterosexualidad que es apropiada. No obstante, se busca deconstruir la normalización y el reglamento que la cultura ha impuesto a las relaciones heterosexuales y que se han idealizado.

Crítica cinematográfica de lo evidente

En los últimos tiempos, para el tratamiento de las novedades cinematográficas a nivel nacional e internacional a partir de las representaciones de la vida cotidiana y sus actores sociales se recurre a espacios de farándula. En otras palabras, fuentes bibliográficas no académicas, no especializadas. Aunque poco o nada alcanzan a profundizar en aspectos teóricos y conceptuales sobre la industria o el sector cultural de un contexto determinado y del sujeto niño, aportan al conocimiento sobre ello.

En este orden de ideas, se destacan las reseñas, que si bien son reconocidas en la academia, el hecho de no ser publicadas en revistas indexadas o universitarias desvanecen su título de agentes informativos; las listas o conteos que tienden a clasificar de la peor hasta la mejor película, el papel de los protagonistas o realizadores; las entrevistas a los directores, generalmente colgadas en blogs y periódicos nacionales y locales, y estudios de taquilla que analizan el impacto del cine a partir de los dineros

recaudados en las salas nacionales. Estos últimos, además visibilizan o auguran los éxitos de las películas sean de acción, ficción, drama o animación por colocar algunos ejemplos.

Entre los blogs más representativos encontramos *El tiempo del cine* a cargo de Jerónimo Rivera. En dicho portal las reseñas responden a críticas de una persona especializada en temas de imagen y cultura, aún más, porque Rivera es aficionado al cine; sin embargo, muchas veces los análisis que abordan el caso de la infancia se quedan cortos. En el trasfondo del asunto se malgasta espacio en devaneos que pueden aportar a la comprensión de percepciones que se construyen del sujeto-objeto desde los tiempos modernos y las transformaciones que permiten captar mejor sus significaciones actuales.

Otro caso que llama la atención es con el blog *Universo alternativo* dirigido por Nicolás Rodrigo. Este espacio, si bien no es exclusivo para tratar sobre el tema o aspectos relacionados con la infancia, deviene en pensamientos que plasman historias de los niños en diferentes escenarios o los personajes en que se mueven. Sin embargo, para el tratamiento del asunto solo resultaría ser un sustrato de la vida del autor, que de manera diferente atiende al llamado de la escritura para darle forma a los personajes o a las historias.

La pajarera del medio, es otro de los blogs más dedicados y “serios” sobre cine colombiano en el que Pedro Zuluaga lleva años trabajando. Aunque constituye un pequeño ejemplo de las reflexiones que ha hecho un crítico y analista sobre el cine-infancia el camino por recorrer es bastante todavía.

Dado que sus análisis son de contenido, falta creación en las reflexiones en torno al sujeto-objeto creado, para poder crear un discurso y un cine sólido. De esta manera, se evitará aquella mirada entre sorprendida y escandalizada de los adultos sobre los niños.

Lo mismo sucede con *Cinépagos* de Oswaldo Osorio, comunicador, historiador, investigador y crítico de cine. Una mirada al texto que construye, por ejemplo, sobre la película *Los colores de la montaña* nos lleva por otros temas (conflicto armado, guerra), que no necesariamente remiten a la construcción del objeto infancia y a la configuración del individuo niño. También con *Espinof (Spin Off)*, que para referirse al trasfondo del asunto por medio de la película rusa *La infancia de Iván*, dedica buena parte del análisis al creador, es decir, Andrei Tarkovsky.

Pese a que los contenidos en un blog son fáciles de compartir, dan a conocer algunos temas de interés e incluso permite la adjudicación a las personas de un título “experto en” o “especialista en”, se debe tener en cuenta que para el caso que analiza este documento, las aproximaciones no solo buscan la descripción parcial o artificial de los elementos, sino más bien, exponerlas como experiencia del lenguaje que está en constante devenir.

Consumos cinematográficos de la niñez

Aunque este particular no hace parte de los intereses del presente estudio, se encuentran en Colombia trabajos realizados por entidades gubernamentales como MINCULTURA y el DANE acerca de la manera en que los niños son consumidores

audiovisuales (del cine) en formatos como la animación, los cuentos de hadas, los superhéroes; al mismo tiempo que generan propuestas para el uso pedagógico del cine en los niños.

Desde MINCULTURA se han elaborado anuarios estadísticos que registran el crecimiento del séptimo arte en el país. “Varios datos de dicha entidad demuestran un incremento (en 2016), en comparación con 2015, de 4,4% en el número de espectadores (61,7 millones), de 7,9% en el valor de la taquilla (\$530.991 millones) y de 71 nuevas salas de cine (para un total de 1.006)”, explica Katherine Benítez (2017) para el diario *La República*.

Aunque, año tras año, a partir de dichos registros se hacen los análisis de los contrastes del sector cinematográfico y de los impactos de la Ley de Cine, es válido mencionar que apuestan por el conocimiento de la asistencia del público en las ciudades principales, con aras a que otras ciudades intermedias y todos los sectores que componen la sociedad accedan a las distintas salas de cine del país. Así como las estadísticas nacionales, que de manera sistemática intentan dar a conocer la variación del empleo, el crecimiento de la actividad industrial o los gastos de energía; estos datos confiables sobre el consumo cultural, muestran lo que está sucediendo en el mundo simbólico de los niños hasta los más adultos.

El DANE, desde sus inicios se ha efectuado mediciones en relación con el sector cultural. De los estudios realizados desde las décadas de los sesenta y setenta (siglo XX), por ejemplo:

Se obtuvieron resultados nacionales y en algunos casos, como en cine, se lograron datos de carácter local. En ese entonces, se inscribían los datos de educación (alumnos matriculados, tipo de educación y número de instituciones educativas), los gastos en boletería, el número de funciones y de espectadores al año, el total de emisoras, los artistas presentados, el número y tipo de publicaciones periódicas. Así mismo, se hicieron algunos reportes sobre servicios específicos con datos nacionales, departamentales y locales como lo expone el documento. (MINCULTURA, 2009)

Hasta el 2016, año en que se realizó la última encuesta de consumo cultural en Colombia, es valioso destacar el papel que juegan estas experiencias para las prácticas culturales del país, pues se asocian no solo con el consumo de bienes y servicios ofertados por el sector cultural (cine, televisión, teatros), sino con el uso del tiempo libre que se plantean como nuevas dimensiones en la estructuración de la vida, tanto de los individuos como de los distintos grupos sociales.

Antes y ahora: cambios y dinámicas en la historia del cine colombiano

El año 2014 fue récord para las películas colombianas ya que 28 de ellas se estrenaron en las distintas salas de cine del país. Cifra que supera en 5 puntos el año 2013 y en más el doble (15) los estrenos del año 2008 (MINCULTURA, 2015). Este evento, sin duda,

es el resultado de un proceso complejo y dinámico de transformación por el que ha atravesado –y atraviesa por supuesto– la cinematografía nacional desde hace más de un siglo después de la aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumière (1897); no solo por la técnica de producción que junto con la incorporación de lo digital ha abaratado los costos y democratizado la actividad; sino por el surgimiento de un conjunto de nuevos circuitos de inversión y de exhibición (festivales, coproducciones); la proliferación de las escuelas cine y facultades de comunicación y de artes visuales que están preparando mano de obra calificada y cuadros para casi la totalidad de los niveles que la producción cinematográfica requiere; y especialmente, por la promulgación de la Ley de Cultura (397 de 1997) y la Ley de Cine (2003). Estas condiciones de acuerdo con Andrés Tafur, “representan el esfuerzo mejor logrado en la elaboración de una política nacional de fomento del cine colombiano, tanto para la producción, exhibición y distribución, como para la divulgación del cine nacional” (Tafur, 2013).

Así, en lo que sigue de este documento se presentan algunos de los cambios y dinámicas que han acompañado la producción de películas colombianas, al mismo tiempo que abren posibilidades para la reconfiguración de las relaciones entre cine y sujeto de estudio: inicialmente, con los procesos económicos de concentración y extranjerización de la propiedad de los largometrajes que aquí se denomina Economía de la Comunicación, paralelo al desarrollo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación TIC. Y segundo, con el proceso regulatorio y político en Colombia, y el proceso sociocultural de

los nuevos usos sociales del cine colombiano (de las salas, a la televisión, de las salas a las multiplataformas como *Netflix*).

¿Por qué estudiar el cine colombiano?

Violencia, malas palabras y narcotráfico son a menudo algunas de las imágenes que se vienen a la mente de los colombianos cuando critican o simplemente hablan de las películas nacionales. Si bien el cine se basa en la realidad, es importante advertir que no la sustituye; su poder de creación es inimaginable y modifica las situaciones haciéndolas diferentes. Por esa razón este “género” (cine colombiano) como se le ha considerado, va más allá de la representación de una imagen negativa del país, pues son muchos los títulos que no tratan dichos temas, que si lo hacen están motivados por nuevas formas estéticas y no por la difícil situación que ha atravesado el país.

Se habla de cine colombiano porque las producciones han tratado de retratar el ser y sentir de sus habitantes; historias que en el devenir han capturado paisajes rurales y citadinos, la vida pública nacional y momentos de la vida diaria de hombres y mujeres. No obstante, los grupos de producciones cinematográficas que a lo largo del siglo XX aparecieron, hasta los que llegan a nuestros días deben pensarse como “una categoría discursiva con significados cambiantes que debe ser interrogada en sus relaciones con prácticas sociales y teniendo en cuenta sus transformaciones históricas” (Arias, 2011).

De acuerdo con cifras de MINCULTURA, de 1102 municipios colombianos, únicamente 55 cuentan con exhibición comercial, es decir, el 5% del territo-

rio nacional. Y el 30 % de dicha oferta, está concentrada en Bogotá (MINCULTURA, 2011). Es por ello, que uno de los grandes esfuerzos de dicha entidad (desde 2011) apunta a la exhibición alterna, así no solo cumple con una función de formar públicos, sino que es el circuito a través del cual se puede ver el cine colombiano que es el que tiene mayores dificultades para su circulación.

La concentración y extranjerización de los largometrajes

Los resultados alcanzados por la industria cinematográfica (desde la Ley de Cine) en el país han ido de la mano del desarrollo vertiginoso de ciertos elementos tecnológicos, de la Internet y nuevos dispositivos móviles (como tabletas, ordenadores portátiles, teléfonos inteligentes). Recordemos que en Colombia las realizaciones propias de películas tuvieron lugar hasta finales de la segunda década del siglo XX, proceso que junto a la exhibición y distribución en el territorio nacional fue intermitente. No obstante, la demanda (consumo) por parte de los espectadores (audiencia) fueron modificando las vías de explotación cinematográficas; y han dejado de ser vistos como procesos meramente económicos y utilitarios, para ser conceptualizados como procesos sociales. Además, son factores que hoy en día permiten “el surgimiento de iniciativas empresariales como los modelos de negocio en la distribución de contenidos basados en la posibilidad de consumir dichos contenidos bajo demanda, *Video on Demand –VoD–* a través de plataformas integradas a la Internet” (Labrada, 2015). En otras palabras, una o un conjunto de personas tendrán acceso a un

catálogo de películas por una suscripción mensual o podrán rentar cintas de forma individual.

Es importante destacar, para el caso colombiano, que las plataformas de distribución digital están proliferando de forma continua. El modelo *INDYON.Tv*, *Mimosa tv* y *online Colombia*, son algunas de las más representativas. La primera, valora y reconoce el concepto de cine independiente, promocionando y exhibiendo obras de alta calidad narrativa que por su audacia formal o de contenido, tienen poca difusión en el circuito comercial; creando así un canal donde el espectador tendrá acceso a contenidos interesantes, con temáticas que buscan propiciar no solo el entretenimiento sino también la reflexión. *Mimosa tv* y *online Colombia*, tratan de plataformas nacionales dedicadas a la producción independiente y de una reducida dimensión, tanto en cuanto a número de títulos como a número de suscripciones.

Los tres casos convergen en una realidad, facilitar el acceso de los usuarios a los productos cinematográficos, además, contribuir a la promoción y divulgación del cine, en todos los ámbitos del ocio, la cultura y la educación.

Recordemos que cuando se realizó la exhibición de las primeras funciones en el puerto de Colón de Panamá, Barranquilla, Bucaramanga, Bogotá, Medellín y Cali (en 1897); al mismo tiempo que se intentaba capturar paisajes o escenas inspiradas en la literatura denominada costumbrista; el cinematógrafo, el trípode, los soportes para el aparato y la lámpara, los carretes de madera y de metal, resultaban imprescindibles para el negocio cinematográfico.

co. Es por ello que en la historia actual del cine en Colombia y de las características de algunos *films* ya mencionados; pasando por los que han tenido la necesidad de vender lo nacional como algo bello, desarrollados en contextos especiales (barrios pobres, miseria, violencia) cabe destacar no solo la influencia del uso de mejores equipos; sino procesos económicos tales como la concentración y extranjerización de la propiedad de los largometrajes.

La producción cinematográfica como parte fundamental y significativa de los medios de comunicación, da pie a discusiones tan escabrosas como cuando se habla de la tierra en Colombia. Según explica Pablo Solana (2017), la tierra, como los medios de comunicación, están en unas pocas manos privadas que privan de derechos elementales a las mayorías. Los dueños de la tierra y los dueños de los medios se garantizan, así, los resortes estratégicos del poder económico, político e ideológico sobre el que edifican una estructura social desigual e injusta desde la raíz.

El abordaje sobre el concepto de concentración sugiere que va de la mano de acuerdo con la incidencia que tienen mayores empresas de una actividad económica en el valor de la misma (Labate, Lozano, Marino, Mastrini y Becerra, 2013). La concentración de los sistemas de medios implica que, en un determinado conjunto, tiende a aumentar las dimensiones relativas o absolutas de las unidades presentes en él. Por tanto, las cifras para la concentración de la tierra (1% de las familias ricas concentran el 60% de ellas para producir) pueden ser aplicables para los medios de comunicación. Solana (2017), apoya en informes como el de “Monitoreo de medios”,

realizado entre otros por *Reporteros Sin Fronteras*, establece que tres grupos empresariales concentran el 57% del total de los contenidos a los que puede acceder la sociedad tanto en radio, TV, internet o prensa: se trata de las organizaciones empresariales Sarmiento Angulo, Ardila Lulle y Santo Domingo.

De Charras (2013), propone que con la entrada en vigencia de las lógicas industriales en las grandes empresas de prensa, a finales del siglo XIX, ya se prefiguraba un modelo oligopólico en el que muy pocos competidores poderosos se repartirían tanto el mercado de anunciantes como el de consumidores. Por tanto, no solo ocupa la dimensión económica, sino política que abarca parte del análisis.

Este fenómeno desde perspectivas liberales no ha sido cuestionado salvo en casos de monopolio; puede constituir uno de los principales mecanismos del capitalismo para legitimarse e incluso desde posturas más críticas, reclama la participación estatal para limitarla. Un ejemplo para la comprensión de ello son las cadenas *Caracol* y *RCN* (menor porcentaje *Citytv*) quienes concentran un porcentaje muy elevado de inversiones (el 94% de la que se dirige a la televisión de ámbito nacional), sin embargo, es un hecho que da cuenta de los grandes contrastes que vive la economía colombiana junto con el asunto de la migración y el crecimiento de la población.

Frente a la industria cinematográfica colombiana encontramos que las pocas producciones nacionales, pese a las políticas de Estado para el fomento y protección de las mismas que se verán en la segunda parte, predominan los grandes estudios de Ho-

llywood en tanto pueden producir y distribuir más; realizan inversiones materializadas en la creación de modernos complejos de multi-salas o multiplex, pero sobre todo, sus estudios arrasan en la taquilla.

Dicho panorama no dista del periodo comprendido de 1924 hasta 1955, años en que tiene lugar un momento de la historia del cine en Colombia. Se trata del trabajo de la *Compañía Cinematográfica Colombiana*, fundada por Arturo Acevedo Vallarino y sus hijos Gonzalo y Álvaro, quienes pusieron en imágenes la actualidad y la memoria del país. Gracias a su trabajo, fue posible *El noticiero nacional* de Acevedo SonoFilms (1924-1948). Junto a este suceso, se produce una película que sumergió la población colombiana en la magia del sonido fue *De la cuna al sepulcro*, que cuenta los momentos de la niñez de Enrique Olaya Herrera y las ceremonias y homenajes realizados desde que su cadáver toca tierra colombiana en Buenaventura hasta su entierro en Bogotá.

Esta familia que junto con los hermanos Di Doménico posicionaron la industria del cine del país, son clave para la comprensión de la concentración mediática en Colombia y la forma en que los sectores de mayor consumo informativo y comercial se sitúan precisamente en los tres grupos económicos más fuertes del país. Plantea Delgado (2016), que esta concentración mediática no constituye en sí misma un problema y que, además, la intervención del Estado legislando o regulando supondría un riesgo para la libertad de expresión. El mismo autor sostiene que toda concentración mediática es, en sí misma, un atentado contra la democracia y contra el

pluralismo informativo, por lo que es necesario que se regule esta materia.

Ejemplo de lo anterior es cuando se encareció la producción nacional (en 1928) o se produjo el cierre de los laboratorios, después de la compra por parte de *Cine Colombia*, que restringió el campo de acción de sus competidores. Así mismo, en la actualidad nos encontramos ante grupos poderosos que producen más de 25 medios de comunicación en los sectores de prensa, televisión y medios digitales. Además, agrupan empresas e inversiones en distintos sectores de la economía; desde el sector financiero, agroindustrial, de energía y gas, pasando por la infraestructura, hotelería, minería e industria, construcción e inmobiliario. Dada la complejidad del tema:

Los países latinoamericanos se han enfocado en regular cuotas máximas permisibles respecto de las concesiones del espectro radioeléctrico en radio y televisión, dejando de lado las concentraciones en prensa, medios que no dependen del espacio radioeléctrico y, la más peligrosa de todas las concentraciones: la propiedad cruzada de medios de comunicación. (Delgado, 2016)

En este sentido, cuando la compañía de los Di Doménico absorbe las tradiciones familiares, la política comercial apuntará a otras actividades económicas como es la compra y construcción de teatros y no al fortalecimiento de una industria de producción colombiana. Así, aun cuando el cine colombiano sea muestra de dependencia económica y tecnológica de los capitales extranjeros respecto a

la distribución y exhibición, y de los Estados en la producción de contenidos cinematográficos se han dado pasos que confortaron la producción de películas desde 1941, año en que se realizó *Flores del Valle* de Máximo Calvo.

Posteriormente, entre 1943 hasta la década de 1950 se produjeron nueve películas, en pobres condiciones técnicas con las que buscaron la construcción de una estética cinematográfica y hacer películas con temáticas propias. Ejemplos de ello son los largometrajes *La gran obsesión* (1955) de Guillermo Ribón y *El milagro de sal* (1958) de Luis Moya, que combinan el melodrama con la mirada sociológica.

Los nuevos realizadores van a expresar sus inquietudes cinematográficas a través del celuloide (nombre comercial de un material plástico de nitrato de celulosa, que se obtiene usando nitrocelulosa y alcanfor, con añadidos de tintes y otros agentes), algunos de ellos extranjeros, pero que en general buscaban un cine para el consumo nacional junto con los procesos que involucraban cualquier actividad de una economía de mercado; es decir, la producción, circulación y distribución.

Más allá de la violencia, la pobreza, la prostitución y la narcocultura representadas en las pantallas de salas de cine nacionales en tiempos anteriores, se pueden tener en cuenta que las narraciones en Colombia, han buscado tomar otras historias para establecer su dramaturgia, de modo que el público no se queje o se aburra de la calidad del cine. Según explica Ortega (2016), el cine colombiano antes del 2003 era un verdadero acto de fe, o así se concebía

dentro de los amantes del mismo. No existía ningún tipo de apoyo estatal e iniciar un proyecto de este tipo generaba valores astronómicos que difícilmente eran recuperados al aparecer en una sala de cine.

En resumen, el cine como industria cultural ha sido pionera en el proceso de concentración que se remonta a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. No obstante, la conformación de los grupos tal y como se han mencionado, se gestan en tiempos más recientes, coincidiendo con el fin del periodo de crecimiento fordista de la sociedad de consumo. Por otro lado, con el desarrollo de las TIC se ha dado un nuevo salto en la concentración, basado generalmente en el crecimiento externo, relacionado con la adquisición o compra de activos ajenos ya instalados.

Paralelo a la concentración surge cuestionar el proceso de extranjerización ya que el dominio de la exhibición y distribución cinematográfica se encuentran en manos de producciones que se realizan fuera del país, tanto las distribuidoras y las exhibidoras generan mayores ganancias con las películas extranjeras de manera que invierten mínimamente o nada en la producción local, y en algunos casos pasan a ser propiedad de multinacionales. La extranjerización es una de las características de países de América Latina y el Caribe, entre los que se destaca Colombia.

Desde el objeto de estudio se puede observar que la mayoría de películas estrenadas en las distintas salas del país a partir de la década de 1920 existe una asociación de origen extranjero (por ejemplo *El niño y el Papa*, *Anina*, *El muro del silencio*). Serán las

cifras de espectadores y la recaudación las encargadas de mostrar una distribución menos equilibrada a favor de la producción extranjera. Los porcentajes mayores tienen que ver con que algunas producciones son en tercera dimensión 3D, las cuales tienen un precio de entrada más alto que las tradicionales contrastando con el de películas nacionales que es más bajo. En el 2009, la película *Los viajes del viento* (Colombia) recaudó un total de \$1.166.041.944 frente a *Up 3D* (Estados Unidos) con \$10.233.148.99 (MINCULTURA, 2009).

Analistas del caso argentino plantean que otra forma en la que se expresa la desigualdad de condiciones entre películas nacionales y extranjeras es a partir de la cantidad de copias que se hace de cada una. Así, las que provienen en su mayoría de países como Estados Unidos pueden tener un promedio mayor a las de Colombia (González, Barnes y Borello, 2014). No obstante, la extranjerización debe pensarse de cara a la globalización, proceso parcial y desigual aunque en ascenso cuyos efectos como el impulso de la mercantilización creciente, la desregulación, la concentración global y la aceleración tecnológica de la información, estarían transformando en “comunicación-mundo”, como vía sustancial de la “modernidad-mundo” (Bustamante, 2003).

Los procesos regulatorios y políticos en Colombia

Los cambios más significativos en la historia del cine colombiano tienen relación con la aparición de políticas y procesos regulatorios que han permitido su producción, circulación, exhibición, distribución y

consumo. El crecimiento que ha tenido este sector en los últimos años, se debe en gran medida a los apoyos estatales que desde 1978 vienen implementando estas instancias. A partir de ese año, por medio de la creación de compañías como FOCINE se apoyará la realización de largometrajes nacionales.

MINCULTURA considera que FOCINE desempeñó el papel que generó sentido y disparó la producción del cine en Colombia, la aparición de nuevos directores y un desarrollo técnico. Dentro de este plan de promoción del cine colombiano a partir de FOCINE, aparecieron una serie de circunstancias en donde los cortometrajes se prestaron, de alguna manera, para cierto tipo de clasificaciones. No obstante, debe quedar claro que los primeros intentos de fomento al sector cinematográfico se remontan a la década de 1930. Luego de que el cine sonoro llegara a territorio nacional (en 1929) se creó la Oficina de Cine de la Sección de Cultura Popular del Ministerio de Educación, idea del ministro Jorge Eliécer Gaitán. Aunque contó con buenas intenciones y se trajeron equipos para impulsar la producción, no se realizó nada de valor permanente (Acosta, 2009).

Ahora bien, lo anterior se puede comprender con la inclusión de lo que llamamos cine, actividad cinematográfica y/o sector cinematográfico como parte de las actividades culturales que componen una determinada región. Esta tendencia junto con “la calificación de ser a la vez industrias, posiblemente se ve propiciada por el hecho de que en países, como Brasil, Argentina, México, España y Francia, este sector se desenvuelve dentro de la actividad industrial, no solo en cuanto transforma insumos en un producto

terminado a través de procesos tecnológicos, sino en cuanto es capaz de exponer una producción mantenida y creciente” (Castellanos, 2003).

Para el 2013, Colombia estrenó 17 filmes: 3 documentales y 17 largometrajes de ficción. La cifra se consolidó en un récord de participación nacional, no solo por los incrementos en la asistencia de público, sino por la participación de las mismas en festivales internacionales. Es por ello que el Estado mediante aportes directos o con base en un sistema de estímulos, en general, financiados con gravámenes a la boleta de cine o con contribuciones procedentes de los ingresos producidos por la televisión; hacen posible la realización y crecimiento de la llamada Industria del cine nacional.

En otras palabras, la evolución que ha tenido esta industria en el país se debe en gran medida a las acciones y omisiones del Estado en el campo cultural y de comunicación que, de acuerdo a las concepciones y legitimaciones de la sociedad y cada tiempo histórico, determinan u orientan los destinos de la creación, la producción, difusión y consumo de los productos culturales y comunicativos (Bustamante, 2003). Es por ello que tanto FOCINE como las nuevas regulaciones integrales de fomento que se plantean a partir de la Ley de Cine, son parte de lo que en este análisis se denominan políticas públicas de comunicación y en un marco más amplio se inscriben en las políticas culturales.

Bernadette Califano (2015), sostiene que la función básica de la política cultural y comunicativa de un país es la construcción de la cultura comunitaria

y societaria. Además, que el titular de la cultura es la sociedad, mientras que los creadores, las empresas productoras, los usuarios y la sociedad civil son agentes activos y artífices. En este sentido, los creadores y la audiencia se encargan del ordenamiento de los sistemas de comunicación, permitiendo un puente indisoluble entre comunicación y cultura.

Autores como Van Cuilemburg y McQuail (2003) plantean que estas políticas de comunicación deberían promover como fin último el interés público, en tanto trascienden el interés meramente individual. En otras palabras, corresponden a lo colectivo y por tanto no debe ser problema a la hora de determinar lo si lo es o no dentro de una determinada sociedad. De esta manera, siguiendo a Acosta (2009), los apoyos provenientes del sector público serán vitales para la realización de películas, así como sucede con la pintura, la fotografía, la literatura y otras disciplinas artísticas. Aun, cuando Acosta advierte que sin este tipo de recursos en el país no podrían realizarse, debido a que la actividad requiere de inversiones significativas y altamente riesgosas, es imprescindible pensar las políticas de comunicación aisladas de un conjunto de metas que persiguen, los valores, los contenidos y servicios de la comunicación.

En este sentido, si FOCINE fue uno de los intentos más destacados de los gobiernos colombianos para fomentar el cine nacional, ya que no solo se financiaron los costos de producción de los largometrajes con préstamos blandos y garantías hipotecarias; se crearon unas cuotas de pantalla, por lo menos para los cortometrajes nacionales, ordenando que se presentaran antes de la exhibición de pelí-

culas extranjeras y se dio pie a la primera escuela de cine en convenio con la Universidad Nacional; será hasta la aparición de la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997) en la que se estipula la creación de MINCULTURA principalmente, que el cine crecerá mucho más. Sumado a ello la Ley 814 de 2003, también llamada Ley de Cine.

Mediante esta última ley “se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia” (MINCULTURA, 2004). Desde este momento se ratificará la responsabilidad del Estado para impulsar la cinematografía nacional en tanto prevé tres mecanismos principales de fomento: primero, la creación del FDC por medio del cual se canalizan dineros recaudados a través de una cuota parafiscal por parte de los exhibidores, distribuidores y productores como resultado de la exhibición de obras cinematográficas en el territorio nacional; segundo, el otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos, ya que los contribuyentes del impuesto a la renta, podrán deducir de su declaración el 125% del valor real invertido o donado (en caso de donación hay un límite del 30% de la renta líquida). Así, las empresas que aporten dinero a proyectos cinematográficos saldrán ganando, ya que por cada 100 pesos invertidos en cultura podrán declarar 125 en su próxima declaración de renta y reducir su carga tributaria (MINCULTURA, 2004). En otras palabras, favorecer la donación e inversión de particulares.

Y tercero, la titularización de proyectos cinematográficos, acción que les abre la puerta a directores, realizadores o creadores para llevar su proyecto al

mercado de valores y pueda ser adquirido a manera de acciones por compradores privados.

Sin embargo, las películas nacionales que han generado una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido sobre lo que en este estudio hemos llamado infancia muestran otro panorama, ya que si bien se han destinado recursos para este fin (del Estado), siguiendo a Bustamante (2003) cada vez tienen a abrir caminos a la mercantilización de la cultura, e incluso se impregnan en su propia actuación directa de las dinámicas del mercado, por la vía de la racionalización de costes y rentabilidades (Zallo, 2007).

Ahora, debe quedar claro que la infancia y los niños corresponden a sujetos con los cuales se intenta aprehender a un tipo de individuo, a alguien que compartiría características determinadas o condiciones que los hacen definibles como conjunto. Es decir, las representaciones. Sobre ellas se dirigen las políticas sociales generadas por las nuevas estructuras estatales desde muchas décadas antes del siglo XX en Colombia. Además, sus demandas tienen en cuenta las relaciones de contextos de diversidad cultural y social.

Es así como la representación pasa a ser un diálogo institucionalizado que busca hacer presente el interés ciudadano en los espacios de toma de decisión pública. Esta idea parte de que la representación es un concepto formado por dos ejes. El primero, como un arreglo formal operativo que busca legitimar un sistema que, al definir a los sujetos de representación, relega a determinadas capas de la sociedad de los beneficios democráticos. La segunda, plantea

la posibilidad de visibilizar ciertos grupos que han sido desterrados del pacto democrático, dando voz y presencia a sus demandas a través de instituciones y demandas (Cardona y Bárcena, 2015).

Esta última, abarca partes del contexto que fue explicado al inicio del documento, pues los actores elaboran sus representaciones y las posiciones que ocupan dentro de la estructura de poder simbólico; los procesos de comunicación que permiten la interacción entre los actores y las prácticas simbólicas que establecen, y los objetos a través de los cuales los actores construyen las representaciones, transforman los objetos de conocimiento, interpretación y orientación de sus prácticas.

Así, cuando un grupo de espectadores (la audiencia) se proponen el consumo de objetos de arte (el cine), se inicia un proceso a través del cual los sujetos construyen las imágenes de sí mismo y la que desean proyectar. Al mismo tiempo, en el proceso de interacción social construye las representaciones de los otros.

Los procesos socioculturales de los nuevos usos sociales del cine colombiano

Sin lugar a dudas, el desarrollo de políticas públicas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia ha traído grandes beneficios a este sector. No solo por las grandes inversiones que desde años atrás están permitiendo la realización de proyectos en sus diferentes fases, desde escritura de guiones, producción y posproducción, así como para la internacionalización del cine, su preservación y la for-

mación de públicos en el país; sino porque supone el mejoramiento de condiciones que día a día han buscado dejar atrás el drama que significó hacer cine para las primeras generaciones de realizadores colombianos (desde la década de 1920), quienes empeñaban sus tesoros más preciados y luchaban por cinco o más años, hasta que por fin, lograban hacer la película que habían soñado, muchas veces en precarias condiciones técnicas y pérdidas onerosas.

No obstante, el papel que juega el Estado frente a la industria cinematográfica no es comprensible al aislar otros agentes o sectores tales como productores, distribuidores, exhibidores o cualquier otra persona que realice acciones similares o correlacionadas directamente con esta industria; ya que son ellos precisamente quienes le imprimen un sello característico a las políticas del sector cultural y a los procesos socioculturales que se dan un determinado contexto, de manera que puedan interactuar sus intereses, muchas veces contradictorios, en una dinámica de constante conflicto y negociación (Castañeda, 2011). Esta dinámica para el caso colombiano le apuesta para que agentes del sector cinematográfico identifiquen los desafíos que enfrenta la diversidad cultural a nivel nacional y para fomentar una experiencia que no debería concentrarse en manos de unos pocos.

Basado en lo anterior, encontramos con un mayor incremento que los realizadores integrantes de empresas en el sector cinematográfico del país combinan la producción de películas de ficción con otros productos audiovisuales como programas de televisión y comerciales para asegurar la recuperación en caso de que el proyecto filmico fracase y

que se debe a la inestabilidad del trabajo cinematográfico, afirma Castañeda.

Desde que nuestro mundo se trasladó a la red, no se hace necesario ir hasta una sala de cine o visitar una tienda de alquiler de películas. Hoy hace parte de la vida de muchas personas alquilar o comprar películas y shows de televisión en formato digital y acceder a ellos desde cualquier dispositivo, tableta, teléfono inteligente e incluso desde la consola de videojuegos. El cine colombiano para no ser ajeno de esta dinámica de transformación se está apoyando no solo de la famosa “caja mágica”, sino de multiplataformas y otros monstruos de la tecnología que compiten por llevar las mejores películas de la cartelera hasta la comodidad de nuestros televisores.

Un ejemplo bastante representativo es *Netflix*, plataforma que en su primera etapa, vendía productos físicos online, integrada a un amplio catálogo digital de productos, recomendaciones, ahorrando costos de almacenaje y gastos generales de puntos de venta. Labrada (2015), sostiene que *Netflix* es la “major” del DVD a nivel mundial, creciendo cada día tanto desde el punto de vista geográfico de su expansión como desde la oferta y amplitud de su catálogo. Así mismo, que la teoría del *long tail*² hace surgir a la

2 La teoría *long tail* sostiene que nuestra cultura y economía está pasando de estar concentrada en un número pequeño de “éxitos” (productos y mercados de amplia aceptación) en la cima de la curva de demanda, a dedicarse a una enorme cantidad de nichos especializados en la cola. Recuperado de https://elpais.com/tecnologia/2006/02/28/actualidad/1141118880_850215.html (05 de marzo de 2018).

nueva estrella del firmamento audiovisual: la distribución de contenidos bajo el concepto de *Video on Demand* cuya referencia más relevante es NETFLIX.

Según el mencionado autor, esta plataforma es uno de los modelos paradigmáticos en la distribución de contenidos audiovisuales, en tanto no ha cesado en aumentar sus suscriptores. Por ejemplo, en Estados Unidos ya ha superado los veinte millones de clientes, se estableció en Canadá en 2010 y el 6 de septiembre de 2011 lanzó sus servicios para cuarenta y tres países latinoamericanos y del Caribe.

No cabe duda entonces que las nuevas generaciones educadas visualmente, y grupos de presión en el país, investigadores e intelectuales le apuesten a nuevos portales de cine y de ficción que en la actualidad asumen un carácter global y con acuerdos con las grandes distribuidoras; al mismo tiempo que son competitivos, dominantes donde están, en expansión, mirando a extenderse a otros mercados y en plena adaptación dentro del modelo de explotación digital; su acceso no involucra un trabajo sino que se resuelve previo pago; lo promueven expertos en distribución de video en alquiler y expertos en tecnología; pero sobre todo cuentan con un catálogo que tiene carácter de exclusividad, en la mayoría de los casos.

A modo de cierre

En este capítulo se reflexionó sobre las lecturas que rescatan las voces de los niños en las investigaciones académicas, la red (reseñas y comentarios en blogs) y estudios no especializados, algunos de ellos publicados por entidades gubernamentales.

Aquí se planteó la necesidad de pensar en la voz infantil como un elemento susceptible para construir diversas narraciones dirigidas a diferentes tipos de públicos. A menudo, textos y discursos en los distintos campos del saber han tratado de explicar cómo los niños construyen su niñez y a la vez como construyen cultura, cuáles son y han sido sus perspectivas sobre la sociedad y sus problemas o cómo la niñez se convierte en un elemento que estructura la vida social o económica. No obstante, vale la pena advertir que corresponde a un camino dado en gran parte por la producción de imágenes en la filmografía universal ya que no solo traspasa formas, sino contenidos de la cultura propia en su representación del “otro”.

Independiente de los intereses que motivan a autores en la construcción de discursos y de documentos, estos permiten la preservación de las voces infantiles; así como la experiencia de compartirlos con la finalidad de que otras personas puedan reutilizarlos y reinterpretarlos, sugiriendo la construcción de archivos con documentos infantiles.

LA INFANCIA A TRAVÉS DEL CINEMATÓGRAFO

Sin lugar a dudas, el cine es un medio de comunicación de gran influencia en la sociedad de hoy. Desde sus inicios (en 1895) ha producido, mediante el aporte del proceso comunicativo, cambios en la vida cotidiana, especialmente de los niños y jóvenes, y fracturas en la intimidad de las familias. Aún más, mediante el registro de imágenes, ha creado formas para la comprensión y representación del mundo real. Ahora bien, ese lugar de la representación cinematográfica necesita ser constantemente cuestionado debido a que existen diferentes procesos de socialización en el ser humano y, contextos donde se encuentra el individuo junto con normas y valores que rigen sus patrones conductuales.

Las imágenes tienen un gran poder comunicador, ellas forman el lenguaje cinematográfico y, en un sentido más amplio los mensajes y lenguaje audiovisual; poseen códigos y reglas, y en ellas se pueden encontrar diversas representaciones, ideologías y significados. Así, “el *film* pone en escena el mundo, y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología (...)” (Rueda y Chicharro, 2004).

Unas veces sin proponérselo, otras completamente intencionalmente las imágenes terminan construyendo al sujeto, es decir, a hombres y mujeres en sus gustos, deseos y formas de pensamiento creando estereotipos e imaginarios que van desde lo social hasta lo político. Evocan sueños, inclusive convocan emociones. Bajo esta orientación, el siguiente capítulo establece los mecanismos y/o elementos con los que la cinematografía colombiana, ha construido la imagen de la infancia durante el periodo comprendido entre 1922 y 2013.

En lo consecutivo, se entenderá por infancia a la categoría histórica, social y de análisis que existe permanentemente en la sociedad, variable del espacio y del tiempo, utilizada en el arte cinematográfico³ con el fin de dar impresiones o representaciones de la realidad asociada a los menores (no de lo real); de sus cambios generacionalmente hablando, de las relaciones entre ellos mismos (ni-

3 Se emplea la expresión “arte cinematográfico” de acuerdo a la propuesta de la ENERC (2005) en contemplar al cine desde un triple estatuto: como objeto estético, mercancía (depende de una industria) y patrimonio cultural.

ñas-niños) y personas adultas y, sus conflictos por enunciar algunos ejemplos.

En función de esta categoría y que “antes de analizar algo hay que describirlo [...] para que la interpretación pueda considerarse válida” (ENERC, 2005); este trabajo de investigación realizó una descodificación de lo que creadores -directores, actores y técnicos- hicieron con los movimientos de cámara, los símbolos culturales o el montaje de una escena al tratar de reproducir o acercarse a la cotidianidad del niño en tanto sujeto social. Se hace referencia al lenguaje cinematográfico, de modo que permite un acercamiento a las películas más allá de las acciones de estos individuos, y del momento o etapa de la historia en que se incluyen. En este caso, el interés se enfoca al análisis del corpus que presentan a la niñez como una fase preparatoria para la vida adulta desde un lenguaje hecho de imágenes, signos escritos, voces y música. Lo cual permitió el descubrimiento de un universo detallado en sus componentes visibles e invisibles.

El lenguaje, constituye una forma para aproximarnos al fenómeno cinematográfico, junto como institución y como dispositivo de representación. Analizar un film como objeto de lenguaje “permite, por un lado, postular su existencia como medio de expresión artística y, por otro, conocer su funcionamiento como medio de significación en sí mismo, y en relación con los otros lenguajes y medios expresivos” (ENERC, 2005).

En correspondencia, las películas que presentan la infancia como un periodo de la vida que transcurre

entre el nacimiento y cumplir la mayoría de edad (18 años), se abordan por medio de una tipología de signos y su forma de articulación de acuerdo con una serie de códigos operantes. El primero corresponde a la organización, es decir, a iconos, índices y símbolos; el segundo con el valor significativo que esta organización aporta, tiene que ver con elementos tecnológicos, visuales, gráficos, sonoros y sintácticos⁴. Así, el presente capítulo se ocupa de tres formas en la composición polisémica de la categoría infancia: siguiendo un orden de argumentación para entender el tratamiento que se le da al niño como personaje cinematográfico, porqué los niños fueron protagonistas, y al menos, si sus imágenes resultan ser recurrentes u homogenizantes de sentido; siguiendo un orden narrativo y de enunciación para la aproximación de escenas que describen las áreas expresivas de la infancia, buscando la atención e in-

4 Casetti y di Chio definen que: “Existen conjuntos de posibilidades bien estructurados, en los cuales los elementos tienen valores recurrentes, y a los que se pueden hacer referencias comunes. En el interior de la aparente libertad expresiva, el estudioso puede fácilmente entrever principios de formalización. [...] también el cine tiene códigos efectivos, quizás un poco más fluctuantes, pero que funcionan perfectamente. [...] existen, en la heterogeneidad de los componentes fílmicos, algunos que pertenecen estable y directamente al medio, y otros que proceden del exterior, de otros medios y de otros ámbitos expresivos. A los del primer grupo los denominan códigos cinematográficos, ya que son parte típica e integrante del lenguaje cinematográfico, y que a su vez, subdividen en seis grupos: Códigos tecnológicos de base, Códigos visuales en relación con la iconicidad, Códigos visuales en relación con la composición fotográfica, códigos gráficos, códigos sonoros y códigos sintácticos o del montaje” (1990).

terpretación de este periodo de la vida por parte de los espectadores. Esta división tiene la intención de hacer el análisis más claro, fluido y didáctico.

Los elementos antes expuestos, forman parte de los planteamientos de Casetti y di Chío (1990) respecto a las áreas de estudio principales en el seno del lenguaje audiovisual. Esto lleva consigo la necesidad de tratar los filmes de forma cualitativa, en otras palabras, señalando el efecto que se quiere conseguir y la respuesta esperada en el receptor con los mensajes contenidos en el texto, tanto escrito como oral del lenguaje verbal del mensaje, el tipo, color y tamaño de la letra (películas con cuadros de texto por ejemplo); en imágenes que buscarán justificación y un efecto a los recursos utilizados por el emisor del mensaje tales como el uso y elección del color, tipos de planos o movimientos de cámara. Y en los valores que subyacen al mensaje, como son el individualismo, la competitividad, el consumismo, materialismo, hedonismo, el culto al cuerpo, agresividad, intolerancia, así como los valores sobre los que se apoya para captar la atención del receptor: éxito, libertad, riqueza, aventura, prestigio o felicidad.

La infancia se cruza en las preocupaciones del cine

En Colombia, apenas el cine comenzaba a dar sus primeros pasos y se estaba ocupando de los niños, aunque no en todas sus facetas y particularidades. Sin otorgar demasiada relevancia a esa figura, sus imágenes fueron recurrentes (López, 2005). Refle-

jando historias, cualidades y problemas que parecían existir en el mundo de los adultos. Pero ¿por qué el cine se preocupa por la infancia? Esta pregunta, supone un punto elemental de partida para rastrear la vida de sujetos cuyas huellas se creyeron borradas y sus archivos destruidos; al mismo tiempo, para reflexionar sobre los modelos, concepciones y percepciones que se construyen cuando aparece como personaje cinematográfico.

Estas frases llevan a responder dos interrogantes más, ¿de qué puede tratar la infancia cuando se inserta en unas determinadas formas narrativas? Y, a la vez, ¿a qué temas y/o contenidos se refiere cuando los creadores le dan ese tratamiento narrativo? El propósito de este capítulo consiste en *realizar una revisión técnica de los elementos que operan como un vehículo para la representación del niño o la niña en la cinematografía colombiana para tal fin*. El corpus de este estudio se concentró en las secuencias y/o segmentos donde la aparición de los niños es superior respecto a cuando aparecen con los adultos, teniendo en cuenta que los códigos cinematográficos empleados por los creadores dan una idea clara y significativa de la infancia más allá de un periodo relativo a la vida de una persona, sino de un periodo en el que intervienen procesos biológicos, elementos económicos, políticos, socioculturales y religiosos, pues son estos los que le confieren un título de categoría válida para los análisis en los distintos campos del saber y como parte integral de la sociedad.

No cabe duda que las películas, ya sea por la emotividad o el realismo propios de las imágenes en movimiento, resultan ser un canal adecuado para la

comprensión de situaciones humanas, políticas o sociales. A diferencia de otros medios audiovisuales como la televisión y el video, en el cine se ubican los temas a partir de formas narrativas que la tradición ha hecho fácilmente identificables para el público. Nos referimos a los géneros (o subgéneros) con los que se exponen la creación de imágenes del mundo real y la preocupación por construir modelos de representación de vidas privadas de mujeres, hombres y niños.

De acuerdo con el FDC, los géneros se pueden agrupar en tres áreas: documental, ficción o argumental y animación. Cada una de estas áreas tiene una función organizativa que caracteriza los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor.

Entre lo real y verídico

Llegados los años sesenta y setenta del siglo XX, aun cuando la producción cinematográfica del país era incipiente, arriba una nueva y comprometida forma de representación de la realidad social y política de la época que trasciende las escenas cotidianas, ceremonias oficiales, paisajes, deportes o fenómenos naturales. Aunque el grupo es bastante numeroso, este apartado se ocupó de tres documentales: *Chircales*, *Çamín* y entrado el siglo XXI *La eterna noche de las doce lunas* (correspondiente al 14% del corpus de estudio).

Los dos primeros aparecieron para el público en 1972 y 1977, fueron el resultado de iniciativas de creadores -directores- (Marta Rodríguez, Jorge Silva y Ciro Durán) que se concentraron en retratar acontecimientos de la realidad, era la manera en que percibían al mundo o al menos buscaban descubrir



Fotograma 1 Niños bajo el sol.
Chircales - Rodríguez y Silva (1972).



Fotograma 2 Primera comunión en las afueras de Bogotá.
Chircales - Rodríguez y Silva (1972).

Ficha técnica



elementos para transformarlo; de personajes que existen como “los de abajo”, es decir, las mujeres y los niños, pues eran abandonados, sufrían golpes y abusos de los adultos; finalmente, de hechos verídicos que presentaban problemas nada nuevos en el territorio nacional como la pobreza, la miseria, la drogadicción, el alcoholismo y la prostitución. En los dos casos, el cine documental demostraba ser un espacio ideal para la experimentación formal, la denuncia política y como se verá más adelante, la información alternativa.

La idea de capturar situaciones de la niñez en el estado más auténtico posible aparece en *Chircales*; por un lado, en las condiciones de explotación laboral y social que encierran la vida de los niños en la zona urbana (Barrio Tunjuelito de Bogotá), del trabajo como su única opción cuando apenas alcanzan estatura para cargar una pala o llevar ladrillos en la espalda (elaborados en forma artesanal); y por el otro, en los parámetros de la familia tradicional y sus dogmas políticos y religiosos.

Lo primero (Fotograma *Niños bajo el sol en los chircales*), corresponde al planteamiento del documental: “los políticos encubren una realidad de injusticia y explotación que, mientras degrada a las familias trabajadoras, beneficia a quienes detentan los medios de producción” (Ramírez y Muñoz, 2007). En otras palabras, familias pobres ocupan una hacienda en la que trabajan todos los días de la semana para rendir cuentas a un arrendatario de las tierras, quien a su vez reporta al terrateniente propietario llevándose todas las ganancias. Lo segundo (Fotograma *Primera comunión en las afueras de Bogotá*),

tiene que ver con segmentos que inducen a hechos clave en la vida del niño como es la primera comunión y, de saberes elementales y creencias como que el vestido que compran para una de las hijas de la familia Castañeda es producto de la acción milagrosa de un santo.

En *Chircales*, los realizadores toman partido por los niños para reproducir retratos de denuncia sobre el trabajo forzado en este periodo de la vida, de la injusticia que se comete contra ellos, pues junto con las mujeres son los más débiles, aparecen como indefensos y “como propiedad” de alguien o algo. Esta intervención (la de Marta Rodríguez y Jorge Silva como investigadores), que pareciera ser discreta crea una alarma para que el Estado comience a invertir no solo de forma económica, sino educativa de la población.

En el documental *Gamín*, las diferencias no distan. Se trata nuevamente del ambiente urbano, ubicado en la localidad de Santafé (centro de la ciudad de Bogotá)⁵ donde los niños van creciendo hasta la adolescencia en algunas calles, esquinas y “galladas”⁶, tienen encuentros cotidianos y adquieren sentido sus expresiones grotescas orientadas a prác-

- 5 De acuerdo con una investigación de Higuera (2013), entre 1917-1978 las escenas de la realidad que filmaron los documentalistas fueron en su mayoría rodadas en la zona urbana del país, con un porcentaje del 21% del total de la producción; un 17% fue en la zona rural; y un 6% compartió locaciones rurales y urbanas.
- 6 En el lenguaje coloquial, la palabra “gallada” hace referencia al grupo de amigos que se reúnen con frecuencia, compartiendo planes y actividades.

ticas habituales como el consumo de drogas, alcohol, el trabajo informal, o actividades al margen de la ley tales como: el hurto o el trabajo sexual (Fotograma *Consumo de drogas*). Tales expresiones visibilizan la ruptura en los niños de todo lazo familiar subordinado que lleva a su abandono en las calles y, problemas intrafamiliares como la marginalidad, la violencia y el incremento de necesidades básicas.

Este documental, muestra la calle como un lugar vital, poblado de actividades comerciales y el ocio (bares, cantinas, clubes, vitrinas), ambientada por los vestidos y la moda; en donde los niños encuentran el afecto con sus similares ante el rechazo de la familia y la indiferencia de los transeúntes para tratar de sobrevivir (Fotograma *La gallada en calle de Bogotá*).

Es importante tener en cuenta que desde la filmación de *Chircales* (1966 aproximadamente) hasta la fecha, los argumentos han cambiado. Principalmente, porque “el lenguaje audiovisual está en constante evolución, lo cual supone la reevaluación permanente de algunos conceptos y la aparición constante de corrientes renovadoras que determinan el surgimiento de nuevos géneros (o subgéneros) o de combinaciones novedosas de algunos de ellos” (Díaz, Quintero y Zuluaga, 2008). Un ejemplo de este tipo de cambios trabajando en el ámbito de la infancia lo da la realización del documental *La eterna noche de las doce lunas*, donde como ya habíamos mencionado aparece un espacio para la información alternativa.

Al tiempo que los puntos de vista que sugieren que es más justo hacer referencia a muchas infancias,

la preocupación en el cine por nuevas modalidades de representación crece considerablemente. Así:

El ‘campo infancias’ propone una opción epistemológica distinta a la de los saberes modernos que permiten comprender los modo de ser y existir de los sujetos niños-niñas en el tiempo presente acorde a la multidimensionalidad que ocasiona la pluralidad disciplinar y el reconocimiento individual desde una perspectiva de género. (Amador, 2012)

En contraste con los anteriores documentales, *La eterna noche de las doce lunas* tiene la intención de contar una historia, alimentada de antropología y leyendas. La información que provee este título sobre la vida y situación de hombres y mujeres de la comunidad indígena Wayuu en medio de las tierras inhóspitas y melancólicas de la Guajira (Norte de Colombia) (Fotograma *Niña indígena wayuu a las afueras de la ranchería*), tiene un giro cuando se acerca al ritual que envuelve a una niña en su transición a mujer adulta. Aunque esta relación entre cine e indígenas no es nueva, pues estos últimos habían aparecido ya sea como un decorado o escenificando sus costumbres; aquí se pueden ver con representaciones activas.

La historia de la protagonista-niña (Filia Rosa Uriana), es la historia de muchas más que habitan en una ranchería Wayuu. Así, el tratamiento que se da a la infancia es mucho más protagónico y aporta una mayor diversidad temática y formal como la recreación artística del espacio rural como entorno geográfico y espiritual; la promoción de símbolos



Fotograma 3 Consumo de drogas.
Çamín - Durán (1977).



Fotograma 4 La “gallada” en calle de Bogotá.
Çamín - Durán (1977).





Fotograma 5 Niña Wayuu a las afueras de la ranchería.
La eterna noche de las doce lunas – Padilla (2013).



Fotograma 6 Enseñanza de ritual Wayuu.
La eterna noche de las doce lunas – Padilla (2013).

Ficha técnica



identitarios (orígenes, historias, costumbres, tradiciones) y tensiones entre lo étnico y cultural (Fotograma *Enseñanzas de ritual wayuu*).

Historias que provocan, emocionan y generan reflexiones

Dentro del corpus de estudio, el área argumental o de ficción representa el más alto porcentaje (77%). En lo que sigue de este documento se analizan un conjunto de películas de ficción (abarcado en una gran variedad de géneros y subgéneros) que han tratado de contar el ser y sentir asociados a los menores; se tratan de historias que reflejan su vida y cambios en una determinada época, en medio de paisajes rurales y urbanos, tramas sencillas que en muchas ocasiones terminan generando algún tipo de reacción en el público.

En la década del 20, apareció el largometraje *Garras de oro*, una producción que aborda el tema de la toma del canal de Panamá; P.P. Jambrina, un pseudónimo, firma como director. Ahora bien, ¿Cuál es el significado con que se concibe la infancia? ¿A qué se debe ese tratamiento? Los niños que aparecen en este film suelen ser idealizados, “creados por los adultos, que reflejan las concepciones y necesidades del adulto, que encarnan los valores propios de la cultura en la cual se inicia al niño” (Álzate, 2003). Esto tiene que ver con la ética y los valores ciudadanos de la época. Así, el niño es moldeado al antojo de los padres o instruido por manuales de urbanidad, es decir, que debe hablar poco, ser modesto, culto y discreto; también aparece subordinado a un

interés patrimonial y familiar que para el caso que nos estamos ocupando es la fidelidad a la patria.

Una infancia idealizada, evocará el pensamiento mítico de lo bueno y lo malo. Como personaje que se presenta al público, el cine pone en evidencia los procesos según los cuales se edifica el sistema de representaciones y el sistema de valores relativos al niño. Aún más, de “las visiones del mundo y de modelos y juegan un papel importante en la transmisión social y en la socialización de la infancia” (Álzate, 2003).

Aunque durante las primeras décadas del cine colombiano fueron pocos los avances técnicos y los temas que se abordaban en las películas eran escasos, puede notarse un esfuerzo por hacer cine de género. La compañía Acevedo e Hijos constituye el ejemplo más significativo de dicha situación, es la casa productora de mayor duración y continuidad dentro de la historia del cine en el país, sumó 23 años de existencia (1923 a 1946) y realizó el primer largometraje en 1924 llamado *La tragedia del silencio*.

El argumento de este *film*, mezcla la fatalidad, los amores contrariados y la entrega familiar. El protagonista se entera de que padece un terrible mal (lepra) mientras que Lely, su esposa, es cortejada por otro hombre. En medio de los hechos, aparece un niño que refuerza la idea que lo concibe como algo indefenso y es por ello que se debe tener al cuidado de alguien. De esta manera, el asunto de la entrega familiar se ve representado en cada una de las escenas que el niño acompaña a la madre o al padre en los males y angustias que padecen.

Al recorrer la filmografía colombiana se nota la importancia de las concepciones históricas que del niño se han construido, dando pie a un registro más activo de las historias o argumentos en cuanto a la infancia se refiere. No obstante, será el género quien sirve para etiquetar los contenidos de un filme, caracterizando los temas y componentes narrativos que relacionan dicha película con otras encuadrables en un mismo conjunto.

Desde películas como *Dos ángeles y medio*, *El niño y el papa* y *La vendedora de rosas* que aparecen en segunda mitad del siglo XX, hasta otras más recientes como *Los niños invisibles*, *Los viajes del viento*, *Los colores de la montaña*, *Chocó*, *El vuelco del cangrejo*, *El resquicio*, *El paseo 2* o *El control*, la infancia se recrea a partir de varios elementos ya sean narrativos o artísticos que buscan significar algo para los adultos o para el espectador en general. En ambos grupos se encuentran imágenes que han de estar siempre relacionadas con un tema y presentan riqueza de formas, lenguajes, estilos, movimientos, animación, creando tiempos remotos, presentes y futuros, situaciones y lugares.

En *Dos ángeles y medio*, donde se exhiben a grupos de niños sucios en la calle, las imágenes buscan una relación con la miseria y el hambre; resultado de la carencia de un hogar y abandono de las familias. La idea de cautivar al espectador se puede ver con la naturalidad que el creador le proporciona a las escenas, de manera que el público puede lograr una identificación con la situación que para el niño será continua o transitoria. En otras palabras, ponerse en su piel.

Frente a este grupo de personajes aparece otro niño, el “medio ángel” que organiza otro conjunto de ideas sobre la imagen que puede tener la infancia: con conciencia social, pues transita entre agentes socializadores como es la familia. Además, se busca asociar con alguna otra realidad que es vista como beneficiosa por el espectador: el juego colectivo entre niños en el Parque Nacional, la creación de mundos de imaginación y fantasía o la diversión que logran al recorrer las calles bogotanas y algunos lugares representativos de la capital.

Los argumentos que se disponen en los diferentes segmentos de dicho film, así como también en *El niño y el papa* o *La vendedora de rosas* sirven para señalar una correspondencia entre las concepciones que hasta ese momento identifican a la infancia, la perspectiva de los realizadores y la realidad. Las pruebas son segmentos donde los niños representados se enfrentan a problemas reales, propios de la vida y nada agradables como el rechazo de los adultos o la violencia que ocurre dentro y fuera de sus hogares. Ambos casos exponen perspectivas de la infancia centradas básicamente en ejes temáticos: la inocencia de un niño que cree en la intervención de un padre para encontrar a su mamá perdida en el terremoto y, en la indefensión, pues las niñas se exponen a la marginalidad y el peligro cuando escapan o deciden vivir lejos de sus familiares.

Otro conjunto de segmentos empleados para argumentar una perspectiva sobre la infancia como personaje cinematográfico se inscriben en las películas *Te busco*, *Chocó*, *Los colores de la montaña*, *El vuelco del cangrejo*, *El resquicio*, *El paseo 2* o

El control. Varios de los elementos discursivos se configuran en torno a un tema: el niño como complementación de los adultos. Los ejemplos que llaman la atención son de un niño que pierde su inocencia mientras acompaña a un familiar en la realización del sueño que este tiene (organizar una orquesta) y otros que son respaldo en medio de los conflictos que viven: entregar un acordeón que ha causado muchos males, conseguir una embarcación para un ciudadano extraño y silencioso o ayudar en los propósitos de la familia. En este sentido, cuando una niña o un niño aparece ayudando o siendo el complemento de los adultos, evoca a un individuo responsable. No obstante, cada una de las situaciones que viven los niños parecen estar subordinadas y condicionadas a lo que significa ser adulto o estar a su lado: aventuras, soledad, tristeza, ensoñación y pérdida.

Más allá de los cuentos de hadas

Plantean Díaz, Quintero y Zuluaga (2008), que la verdadera revolución en el cine de dibujos animados se da gracias a pujantes industrias como *Walt Disney* que produjeron inicialmente *Blanca nieves y los siete enanitos* (1937). Aunque en Colombia este campo no ha tenido un volumen de producción constante, se han realizado largometrajes cuyos argumentos van mucho más allá de los castillos, princesas, hadas y brujas que fueron en un inicio fuente de inspiración para los jóvenes realizadores que veían en este arte una forma de expresión personal. Dentro del corpus de estudio estas películas representaron un 9%.

Algunos largometrajes de gran recordación para el público nacional y que ayudan al mismo tiempo para la comprensión de la infancia como personaje cinematográfico son *Pequeñas voces* y *Anina* (en colaboración con Uruguay). El primero, se adentra a la realidad que plasman y expresan los niños en medio de la violencia y el conflicto armado. Si bien estos fenómenos aparecen como eje central del film junto con los sonidos de armas, bombas, tiroteos y en general de la guerra que atemoriza a los colombianos, los personajes son representados como objeto de entretenimiento en tanto actúan y piensan como los adultos, así las escenas sean protagonizadas por los niños, terminan siendo traumática para ellos (Ramírez, s.f).

Aunque en *Anina* los personajes son en su mayoría niños entre los diez años, en medio de elementos como el miedo, la amistad y el despertar del amor; aparece la injerencia de los adultos que ayudan mucho al desarrollo del filme. Mientras en casa de la protagonista, *Anina*, vemos unos padres amorosos que la ayudan sus problemas, la hacen sentir mejor e intentan que no se avergüence de su nombre, ya que para ellos este tiene un gran significado, vemos también unos padres que saben imponer autoridad con su hija en caso de ser necesario ya que no siempre su conducta es buena. En este sentido, la infancia aparece como un personaje que tiene voz pero no voto puesto que por lo general los adultos logran identificar sus puntos débiles.

Las experiencias de la niñez vistas desde la cinematografía colombiana

A lo largo de este estudio se ha enfatizado en la importancia de desligar la infancia del pensamiento tradicional que la concibe como un periodo de la vida de las personas, que se inicia con el nacimiento y culmina cuando cumplen la mayoría de edad. Dicha definición, encierra una complejidad, pues en algunos casos aplica de la misma manera para el concepto de niñez.

En este sentido, la infancia debe anclarse en un pensamiento que la reconoce y valora como categoría social y cultural y que depende de los distintos momentos o etapas de la historia; mientras que la niñez se debe entender como el grupo social que conforman los niños, quienes experimentan cambios biológicos, psicológicos y sociales, propios de sus procesos de crecimiento y desarrollo humano. Bajo esta orientación, la siguiente sección sin distanciarse de los conceptos o ubicarlos en planos diferentes, busca apreciar las dinámicas de complementariedad que subyacen entre los dos a partir de las imágenes y representaciones en la cinematografía colombiana. En pro de esta dinámica, se realizó una revisión de frecuencias

Para hacer el análisis, se aplicó en algunos casos el concepto de proporcionalidad o cuando se realizan operaciones con los números relativos (positivos-negativos), comúnmente empleados en las matemáticas (gráfico 6).

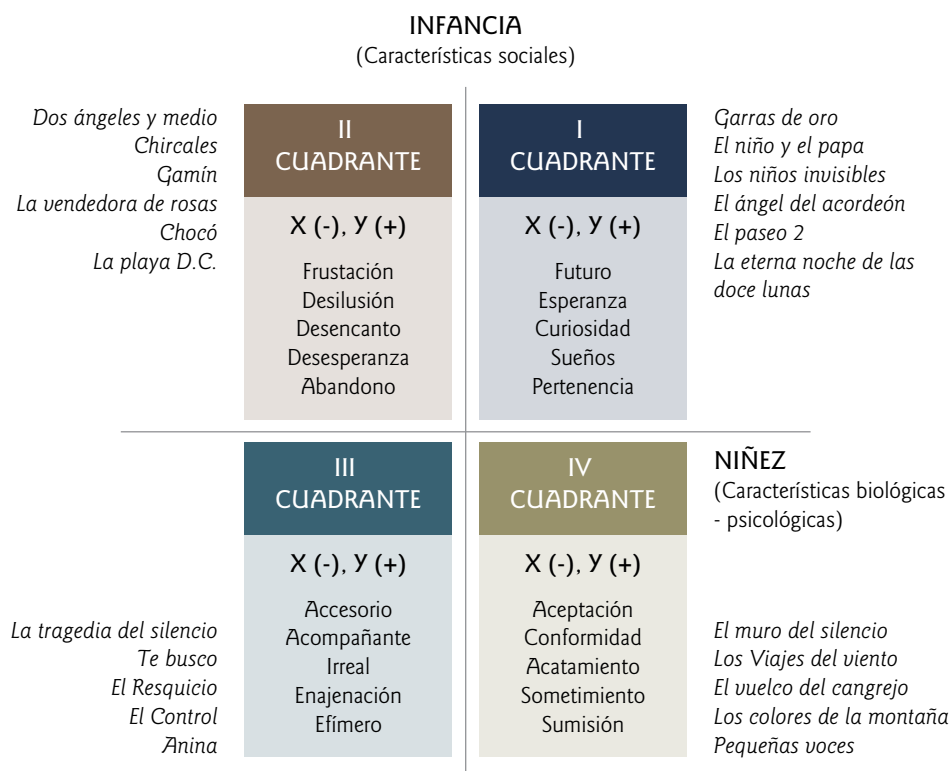
Configurando mundos de color rosa

Cuando se habla de proporcionalidad en las matemáticas subyacen dos razones que remiten a la correspondencia o no de las relaciones de los conjuntos que la conforman; de esta manera, si ambas aumentan o ambas disminuyen se habla de una relación directamente proporcional, pero si una razón aumenta y la otra disminuye y viceversa es una relación inversamente proporcional. Siguiendo la anterior lógica, en este apartado se analizan las correspondencias entre la infancia y la niñez, que en el relato cinematográfico son variables dependiendo de sus argumentos, sus contenidos, sus imágenes, sus ideas y sus procesos técnicos.

De esta manera en el corpus de análisis se encontró un conjunto de largometrajes que parecen retratar a los niños en un mundo “color rosa” sin problemas ni contratiempos. Esto se debe, principalmente a que suele concebirse recíprocamente la niñez y a la infancia; como un periodo de tiempo en el que intervienen procesos de desarrollo físico, cognitivo, afectivo y sexual que lleva a los niños a ser considerados miembros plenos de la sociedad, sin que tengan algún tipo de afectación bien sea por obstáculos, restricciones o situaciones límite o de intenso dolor. En las dos relaciones prevalecen elementos positivos que posibilitan situaciones o hechos similares.

Así, en *Çarras de oro*, *El niño y el papa*, *Los niños invisibles*, *El ángel del acordeón*, *El paseo 2* y *La eterna noche de las doce lunas*, se reconoce el carácter biológico de la infancia pero integrado en un contexto social y cultural. Es decir, si los individuos

Gráfico 6. Organización de las características asociadas a los niños y niñas protagonistas que conforman el corpus de análisis en forma de plano cartesiano



experimentan cambios en su vida, a la par de condiciones favorables para su desarrollo social (porque tienen un hogar, se sienten amados y seguros), ello favorece la adquisición de nuevas competencias y formas de aprender, relacionarse, comunicarse, jugar y transformar la realidad que los rodea.

Por ejemplo, en *Çarras de oro*, la soberanía y la dignidad colombiana se ha perdido a raíz de la inje-

rencia de los Estados Unidos, sin embargo, para que en un futuro el país no sea conducido por otros, se debe infundir el sentido identitario popular nacional orientado a profesar amor y respeto a sus símbolos patrios. En dicho film, se vuelca la mirada a lo indispensable que es cosechar ese tipo de valores en los individuos a través de la masividad de las imágenes. Permitir que el espectador perciba a personajes infantiles empuñando un fusil y una bandera (con mo-

vimiento militar “firmes”), genera sensaciones de: lealtad, disciplina y afinidad hacia el legado cultural que se va heredando en el trasegar del tiempo.

En el devenir de los niños, este futuro no siempre está dado por lo que aprenden de los adultos o de sus similares, sino cuando son capaces de explorar el mundo que les rodea sin que esto sea visto como algo inoportuno y negativo. Por su parte, en el largometraje *Los niños invisibles*, se observa que el personaje principal (Rafael) para alcanzar el objetivo de la invisibilidad pide a sus pares robar una gallina y sacarle la molleja, sacrificar un gato y extraerle el corazón. Además, deberá quitarle a un escapulario (sin bendecir) la foto de la Virgen del Carmen para colocar allí las vísceras de los animales sacrificados. Este tipo de actividades no son comunes en los niños, pero evocan situaciones doxológicas de la cultura regional a la cual pertenece el filme. En este caso, también es interesante observar como la curiosidad se constituye como un juicio ontológico alético⁷ propio de la niñez.

En este grupo de películas no solo se entronca a los niños con el futuro o la curiosidad, sino también con juicios determinantes desiderativos que expresan los sueños y la pertenencia en constante transformación; esto se ve reflejado en la evolución del desarrollo humano y sus respectivos cambios fi-

7 Se denomina “juicio ontológico alético” a las convenciones usadas por la cinematografía para la presentación del sujeto niño o niña como reglas pertenecientes a un orden natural, inevitable o dependiente de las capacidades internas o externas a ellos.

sicos, mentales, sociales y/o emocionales, los cuales en la preservación de la imagen de la infancia colombiana han emitido un impacto significativo en el trasegar de la infancia como futuro ideal de ciudadanía. Otro ejemplo se encuentra en *La eterna noche de las doce lunas*, donde la tradición del pueblo Wayuu es decisiva para la vida de las niñas en el tránsito hacia la vida de una mujer adulta. La aceptación por parte de los individuos, determina juicios valorativos éticos sobre el sentido de ser o hacer parte en una comunidad, sobre el rol de género en la sociedad o el valor que adquieren las personas al acogerse a la “legitimidad” de las costumbres socio-culturales replicadas de generación en generación.

Solos, pero no indefensos

Cuando los niños no se visualizan únicamente como seres biológicos, quien aporta los elementos clave para la constitución cinematográfica del personaje infantil son los factores sociales que promueven el antagonismo entre las relaciones generacionales como un criterio de anarquía con las personas adultas y otras generaciones.

En *Dos ángeles y medio*, *Chircales*, *Gamín*, *La vendedora de rosas*, *Chocó* o *La playa D.C.*, es común encontrar la imagen en pugna de la sociedad que incluye a la niñez contra la sociedad que excluye a la niñez. De esta manera ambas imágenes se transponen para presentar un entorno permisivo que convoca autónomamente a los personajes infantiles a garantizarse sus necesidades básicas, que regula colectivamente sus relaciones de poder basadas en el premio o castigo, y donde se ponderan valores,

normas y costumbres generalmente en la ilegalidad. Aunque en situaciones, se muestre en paralelo situaciones sociales contrapuestas en el trasfondo de las instancias narrativas, los largometrajes pregonan la idea que la niñez marginada debe desaparecer para así mejorar las condiciones de vida de quienes sobreviven a las practicas económicas neoliberales.

Dos ángeles y medio, cuenta la historia de tres niños, uno de clase alta y otros dos habitantes de la calle. Si bien esta última corresponde al lugar que posibilita su encuentro cuando el primero se pierde por descuido de la niñera, donde aprecian lugares y conocen a otros niños y adultos; la posición que ocupan es de ingenuos, irresponsables o irracionales. Esto se evidencia cuando los dos niños de la calle intentan regresar al bebé a la familia, pero son tildados de “ladrones y gamines”. En otras palabras, los niños participan de tal forma que los hace parte integral de la sociedad, pero a veces esta se lo impide acabando en situaciones frustrantes.

Aunque desde la dimensión social, los individuos logran la puesta en práctica de actitudes asertivas y empáticas con lo que les rodea, el hecho de considerarlos como incompletos crea una barrera contra ellos y sus intereses. De ahí que películas como *Chircales*, *Gamín*, *La vendedora de rosas*, *Chocó* o *La playa D.C.*, reflejen sentimientos de desilusión, desencanto, desesperanza y abandono. Los asuntos políticos, económicos y sociales que a menudo se ven manejados por los adultos, afectan a la niñez directamente; el entorno se sobrepone al desarrollo social de ellos.

Frágil la niñez, frágil la sociedad

La infancia y la niñez abordan un fenómeno social complejo con múltiples dimensiones. La edad es una categoría que implica más que una fase socialización y una etapa de desarrollo biológico, por ejemplo, si la infancia se piensa como una etapa preparatoria para la vida adulta; porque en esta última es donde realmente pueden participar en la vida social y, que los niños asumen un rol pasivo dentro del orden social (cambia se convierten en persona adulta), se termina construyendo un sesgo reduccionista de las dos categorías, siguiendo a Pavez (2012). La cinematografía colombiana, a menudo, ha caído en este tipo de visiones.

Cuando la infancia no se valora como plena y deseable, y a los niños se les considera incapaces, inmaduros e inacabados, se termina proyectando imágenes como apéndices de los adultos o como inferiores a ellos. En *La tragedia del silencio*, nos encontramos a un niño que solo actúa como accesorio del padre o la madre, la corta edad que tiene no le da capacidad para entender lo que sucede a su alrededor. En *Te busco*, el niño aparece como acompañante, frecuentemente se le ve reflexionar (a través de la voz del narrador), sin embargo, es producto de las vivencias y madurez de una persona adulta (el tío). Niños irreales, enajenados o efímeros aparecen en películas como *El resquicio*, *El control* o *Anina* que no consideran los contextos sociales donde ocurren los procesos de cambios, sino lo deseable que es llegar a la vida adulta.

Tratando de romper barreras

Finalmente, existen casos en que los niños como grupo de individuos capaces, maduros y acabados producen cambios en la vida social a través de sus acciones. Estas acciones, sin embargo, dependen de un espacio y tiempo. En *El muro del silencio*, aparece la historia de un niño (Gabriel) sobreprotegido por una mamá; dadas las limitaciones que esta le impone, sin embargo, las respuestas comienzan a ser negativas; el niño se defiende con desprecio a tal punto que ni siquiera acude a ayudarla cuando ella sufre un ataque cardíaco. De acuerdo con ello, aplicaría la idea que “lo social es producto de los actores y los actores son un producto social” (Pavez, 2012).

Otros filmes como *Los viajes del viento* evidencian el comportamiento de un niño (Fermín) inevitablemente marcado por las ganas de vivir una experiencia junto con Ignacio Carrillo, un juglar que durante años recorrió pueblos y regiones llevando cantos con su acordeón. Durante el viaje que emprenden para devolver aquel instrumento, Fermín quiere aprender a tocarlo, pero Ignacio no cree que pueda hacerlo. Aún más, porque en el tránsito por potreros, ríos, ciénagas, sembrados y montañas, otros adultos se burlan de él, encontrando sentimientos que no llevan a la felicidad sino a la tristeza y el desencanto. Ante la negativa que encuentra por parte de la sociedad, el niño se enfrenta a todas las situaciones y el destino, que tiene preparadas distintas suertes para él, que dejan ver las oportunidades que ofrece las nuevas acciones sociales.

Situaciones como la anterior, también figuran en películas como *El vuelco del cangrejo*, *Los colores de la montaña* y *Pequeñas voces*, ya que las actuaciones de los niños se constriñen a la situación que viven en sus territorios. Los individuos al ser vistos como capaces, maduras y acabadas, transforman el contexto.

Los rostros y rastros de niños

Como se había mencionado, comunicar mensajes implica el uso de diversos códigos o lenguajes: verbal o audiovisual. Dado que en el cine la mayor parte de la información que recibimos llega al público a través del lenguaje audiovisual, en el siguiente apartado se analizan las imágenes y sonidos con que creadores -directores, actores, técnicos- construyen y comunican diferentes valores y significados cuando trabajan en el ámbito de la niñez. Los valores llaman la atención ya que no se refieren únicamente a cosas, ni a elementos de cosas, sino a propiedades, cualidades *sui generis* que poseen ciertos objetos llamados bienes (García, Ceballos y Uscátegui, 2011). Esto se refiere a las personas, en nuestro caso, a los menores.

Es importante subrayar que las imágenes no corresponden a simples ilustraciones del texto escrito o audiovisual; sino a “un manifiesto, que comporta una parte de figuración” (Rojas, 2009), es por esto que en algunos casos pueden actuar como testimonio y en otros como representaciones discursivas o argumentales. Trabajando desde el ámbito de la

infancia, estas últimas aparecen vinculadas con la racionalidad, las formas de vida modernas y las instituciones como la escuela y la familia. Veamos entonces: el **fotograma 7** donde Lucia en *El vuelco del cangrejo* busca transmitir un mensaje más allá de los sentimientos de alegría y felicidad de una niña; de inspirar ternura, amistad o simpatía. La sonrisa reflejada puede decir muchas cosas distintas, entre ellas, la de una niña que responde a la situación que atraviesa un extraño (solo, afligido, triste) que visita su pueblo.

En esta escena, cuando Lucia suelta un par de carcajadas en medio de la playa no lo hace porque se divierte ya que no le ve jugando; sino porque busca agradar a una persona que le ha ofrecido su amistad desde el momento que ella se presenta como “doña Lucia” y él como “don Daniel”, hasta que logra conseguir la embarcación que este extraño necesita. Si la hubiera colocado frunciendo el ceño o triste el significado sería diferente, como se ve en el **fotograma 8** en la película *El resquicio*. En esta última, se observa el mismo efecto al colocar un niño que expresa su comportamiento por una determinada situación que le constriñe; es decir, es un individuo que piensa en las acciones antes de intervenir, sus gestos son de extrañeza; por lo tanto de una conducta reflexiva, pues se trata de un niño de campo, frente a los gemelos que vienen de la ciudad con comportamientos distintos.

Otros valores que subyacen en las imágenes de los niños tienen que ver con lo dogmático. En los **fotogramas (9 - 10)** de los filmes *La tragedia del silencio* y *Los niños invisibles*, el creador ha querido



Fotograma 7 *El espejo del alma, una sonrisa.*
El vuelco del cangrejo – Ruíz (2009).



Ficha técnica



Fotograma 8 *Pensar antes de actuar.*
El resquicio -Acosta (2012).



Ficha técnica



Fotograma 9 *Petición .*
El muro del silencio - Alcoriza. (1974).



Ficha técnica



Fotograma 10 *Confesión y adoración.*
Los niños invisibles - Duque (2001).



Ficha técnica



mostrar la idea de la súplica como el camino con que estos individuos pueden llegar a Dios; a través de la oración pueden adorarlo, confesar sus pecados y pedir perdón, en fin, pueden darle las gracias por sus bendiciones, pedir cosas y/o para orar por las necesidades de los demás. Recordemos que Marta Cecilia, la niña que aparece en primer plano se cree que está enferma, por lo que Fernando, el protagonista busca hacerse invisible y saber que pasa en su interior. Por su lado, Gabriel, la posición en que se dispone para la oración confirma un dogmatismo edificado en la fe, aún más, porque se le ve llorando.

La belleza como la fealdad se manifiesta en los más variados niveles de la cotidianidad ciudadana. Aunque siempre se les encuentra contrapuestos, expresan emociones que penetran a través de los sentidos (vista y el oído). Por eso, una tarea de los medios de comunicación se ha encargado de presentar lo feo como si fuera bello, a pesar de estar poblada por características como el horror, lo pérfido, asimétrico. En relatos como *Dos ángeles y medio* y *Pequeñas voces*, por lo general, se ven divididas estas categorías a través de los personajes: un niño perteneciente a la clase alta bogotana que lo tiene todo frente a niños de la calle consumidos por la miseria y el hambre; los niños del campo con sueños frente a los miedos que inspiran los guerrilleros y paramilitares.

Lo interesante radica cuando estos dos se juntan ya sea con un fin benéfico para ambas partes, como enemigos o por atracción; esta última situación es la más apasionante de todas. En el caso de los niños de la calle, los creadores han buscado que esa parte que no representa un mundo, sin futuro, cambie cuando

tienen las intenciones de regresar al niño perdido a la familia. Con los del campo, en una oportunidad de cambio, de nuevas vidas y las esperanzas de que la situación en el campo va a cambiar.

Otro caso que llama la atención tiene que ver con lo bueno y lo malo. En el desarrollo de *Los colores de la montaña* son recurrentes las imágenes de niños que juegan, se apoyan entre sí y a los familiares; además buscan llevar una vida normal en medio del conflicto que padece el territorio. En este sentido, los niños que aparecen como responsables y solidarios, son sinónimos de lo bueno. El creador ha colocado las imágenes de las balas en manos de los niños para recordar su convivencia entre grupos que los obligan a vivir con miedo, de muertes y hechos que marcan su vida para siempre. Por otro lado, en *Chocó*, vemos a un niño que llora; así, el creador busca que los espectadores sientan admiración a partir de esos valores éticos, ya este asiente los problemas que económicamente afectan el hogar, en vísperas de la celebración del cumpleaños de su hermana.

Así como el cine trata de influir sobre lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, de lo que puede ser racional o no; también opera sobre el placer, de lo emocional que busca en últimas conmover al público. Las imágenes en *Gamín* y *La tragedia del silencio* apuntan a una serie de índices, que corresponden a un tipo de signo que mantiene una relación directa con la cosa: hay una conexión material o necesaria conceptualmente entre ellos. En otras palabras, existen móviles que impulsan a la acción al receptor ante una propuesta del emisor. En *Gamín* el incitante es el humo que libera el niño de su boca, en *La*



Fotograma 11 Mimesis.
Dos ángeles y medio – Aguilera (1958).



Fotograma 12 Desplazamiento forzoso y discapacidad.
Pequeñas voces - Carrillo (2010).



Fotograma 13 Inconformidad social.
Chocó – Hinestroza (2012).



Fotograma 14 Jugando a la guerra.
Los colores de la montaña – Arbeláez (2010).





Fotograma 15 Liberando humo de cigarrillo.
Gamín -Durán (1977).



Fotograma 16 Ríos de llanto.
El muro del silencio – Alcoriza (1974).



Fotograma 17 Mónica “chupando” bóxer.
La vendedora de rosas – Gaviria (1998).



Fotograma 18 Episodio de enojo.
El ángel del acordeón - Lizarazo (2008).



tragedia del silencio son las lágrimas. Ambos casos, evocan a los problemas que tienen los niños en la calle o el hogar.

Las narraciones audiovisuales tienen un gran poder en la configuración de los sentimientos. Estos últimos son el producto de estados complejos del organismo, que posibilitan la expresión comportamental a través de los estados de ánimo. Sean positivos o negativos sitúan la totalidad de la persona ante el mundo exterior. Como se puede contemplar en *La vendedora de rosas*, Mónica aparece inhalando pegante, especie de droga artificial con la mirada perdida. Se ve que estos elementos han sido situados ahí para aportar significado a la imagen de la niña, quizás la tristeza y los problemas que tiene. Esta sustancia media el acontecer emocional de la protagonista y se expresa a través de sus comportamientos. En *El ángel del acordeón*, los sentimientos y emociones son parte del enojo que vive un niño en su cotidianidad, casi siempre se le ve enojado porque hay otro “mejor” que él, que inclusive llega a la etapa de adultez. Esto se refuerza cuando niño adquiere conductas agresivas con los demás compañeros.

Narradores, ruidos y canciones en la cinematografía colombiana

Así como las imágenes, los sonidos juegan un papel fundamental a la hora de despertar los sentidos y atención del público. La trasmisión de ellos no solo comprometen a los sentimientos, sino a la razón. Varias de las palabras que emiten narradores, así como los ruidos o las canciones que aparecen en el desarrollo de una película buscan crear una representación

de algo o alguien, en este caso sería el pensamiento del niño. Dependiendo del mensaje que se quiera emitir aparecen distintos modos; uno de ellos tiene que ver con la elección de la primera persona gramatical (yo, nosotros) en el enunciado. En este caso, el enunciador se hace responsable de su mensaje, por ello deja huellas de su persona en su discurso.

Lo anterior, aparece en filmes como *Pequeñas voces*, en los que solo se escucha a los niños del relato, mientras los adultos emiten sonidos. En palabras de los chicos se ve claramente los diferentes estilos y formas de expresarse: “*Uno jugaba con ellos, se iba por allá a la quebrada y ellos lo acompañaban a uno*”, así exponen sus vivencias en el campo, que con el transcurrir del tiempo se vuelven dramáticas. Los significados de estos niños acerca del conflicto armado, también emanan en sus sueños y esperanzas que tienen cuando se desplazan a su nuevo mundo en la ciudad.

Otra manera de estructurar enunciados en una situación comunicativa concreta, aparece cuando se utiliza la segunda persona gramatical (tú, usted, ustedes) al momento de articular el discurso. De esta manera, se pone en situación de participación al receptor de dicho enunciado. Una situación bastante común en el corpus se encuentra en las exclamaciones que se dan a la infancia: como a los chinches en analogía a los insectos, pues además de ser pequeños, se adaptan a los ambientes humanos provocando molestias; también como a los chinos, para tratar a los niños de manera despectiva. Recordemos que los chinos, además de ser gamines, atracadores y ladrones, son pequeños limosneros y asesinos que

se convierten en una de las mayores pestes de la ciudad. Otros casos tienen que ver con los pelaos, pues carecen de recursos; los mocosos que son asociados a la falta de salubridad, los vergajos (sin vergüenzas) y, los menores como visión de inferioridad. Se trata una visión que reduce a los niños como incapaces, inmaduros e inacabados.

Existen casos como el filme *Dos ángeles y medio* y *Chircales*, donde aparece un hablante que elige borrarse por completo del discurso. Para ello, hace uso de la forma impersonal o la tercera persona gramatical (él, ella, ellos, ellas). El primero, corresponde a un narrador en *over*, es decir, “que se instala en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas, emergiendo de una fuente exterior que intervienen diegéticamente en el film” (ENERC, 2005). En la voz de Juan Caballero, emerge un relato que pareciera querer interactuar con las acciones que están sucediendo, así los personajes no lo escuchen:

“Cuidado, miren por dónde van... cómo podría decirles que dentro del cajón lleven a un niño y, ese niño ¿irá durmiendo? ¿lo arrullaran los mil ruidos de la ciudad? o ¿estará despierto y paralizado por el miedo?”

Esta voz comienza su narración con las primeras imágenes de la película y llega hasta el final buscando poner en evidencia a un niño como objeto de afecto: “*No comprenden que donde van es otro mundo, ese niño nació en cuna de seda, no está habituado a la miseria ni al hambre ni al desamparo... ustedes le van a cambiar el destino*”.

En *Chircales* interviene la voz de un narrador que se encontraría en *over*: “*Colombia: la familia de Alfredo y María y sus doce hijos viven esa realidad que se encubre, que se niega; como ellos, una población aproximada de cincuenta mil personas sobrevive de la elaboración primitiva de ladrillos en los latifundios urbanos que rodean la ciudad de Bogotá*”; pero también en *off*, cuando interviene el relato de familia Castañeda: “*llegó el compadre Germán y nos dijo “eso tienen que trabajar y si no se van pa’ la gran... Estos hijueputas por qué no se ponen a trabajar... aquí trabaja todo el mundo o se van pa’ la mierda*”. En ambos casos, la narración busca dejar en evidencia la situación social de las familias alfareras, no importa si son niños y niñas, pues deben asumir las actividades para lograr subsistir.

En *Los niños invisibles* también encontramos este uso impersonal en el parlamento del protagonista, pero ya a los 50 años: “*En su soledad, Fernando descubrió que la media noche era un horario maravilloso de cuyo esplendor se había perdido los ocho años de su vida por haber estado acostado y dormido. Descubrió también que los muertos eran gente tranquila e inofensiva y se entró al cementerio*”. Aunque se ha expuesto que esta película no llega a comunicar mucho sobre la infancia, textos como el señalado emanan una narrativa que describen las cualidades de un niño decidido, temerario y audaz para lograr su objetivo (Cardona, 2008).

De acuerdo con Casetti y Di Chío (1990), el sonido aporta a cada uno de los cuatro elementos constitutivos: información, tema, motivos e indicios que al mismo tiempo construyen la otra parte del mundo

representado, a través de sus funciones semánticas, apoyan la idea del doble relato cinematográfico, la puesta en escena funciona por dos vías comunicantes que juntas definen posibilidades de sentido.

Dentro del corpus de análisis, desde notas instrumentales (de piano o violín por ejemplo) la música popular, los sonidos de ambiente hasta los ritmos tradicionales del país como la salsa o el vallenato han tenido cabida en las bandas sonoras del cine colombiano haciendo parte fundamental del desarrollo emotivo y argumental de los relatos. Por ejemplo, en *El ángel del acordeón*, aparece la canción “Este pedazo de acordeón” (cuando el señor le enseña a tocar al niño), que trata de evocar la ilusión que tiene el niño de aprender a tocar el instrumento, así mismo de sus alegrías y experiencias que tiene cuando logra con el cometido. En *Chocó*, aparece la música tradicional de las marimbas; mientras que en *La playa D.C.*, canciones que identifican al personaje con su raza. En ambos casos, la diversidad musical denota la fusión de razas, pueblos y culturas que conforman la sociedad y cultura colombiana.

Lo anterior, aunque no sucede en todos los casos, deja ver lo imprescindible que son los sonidos en el lenguaje audiovisual. No solo porque crean un ambiente, sino que ayudan a captar la atención de los espectadores, aún más, posibilitan crear sensaciones y completar los mensajes que emiten las imágenes en movimiento.

A modo de cierre

La preocupación por la infancia desde la cinematografía colombiana acarrea una reflexión que va

más allá de los meros personajes. Tal como se pudo apreciar, de dicha preocupación emergen temas y la mirada de los espectadores. En otras palabras, aun cuando en los inicios del cine los niños no figuraran como protagonistas se busca emitir un conjunto de mensajes; a partir de las imágenes en movimiento y el sonido propios del lenguaje audiovisual, se ofrece una conexión con el mundo real, con sus vivencias y acciones en un contexto determinado.

Para nadie es un secreto que en la actualidad este lenguaje alcanza mayor protagonismo en relación con el lenguaje verbal. Si bien el lenguaje es parte vital en el proceso de socialización de las personas, los espectadores deben ser más críticos y conscientes de la influencia que juega en la comunicación con otros interlocutores, así como también del trabajo que cumplen los creadores -directores, actores, técnicos- ya que para el caso de la infancia terminan creando modelos o forjando una visión simplista y sesgada de los individuos que la componen, incluso de sus gustos, deseos y formas de pensamiento.

Es por esto que vemos aparecer a las niñas y los niños como simples testigos de acciones y situaciones que a veces no pueden cambiar. Por ejemplo, Mónica, protagonista de *La vendedora de rosas*, es testigo de la miseria, el abandono y la violencia que viven sus similares en la ciudad de Medellín, hecho que la empuja a drogarse para salir de esa realidad. En otros casos los niños figuran como acompañantes, hecho que reconoce su condición de sujeto, pero al mismo tiempo de objeto: Lucía que ayuda a un ciudadano, Fermín que acompaña a Ignacio en su soledad y tristeza, o William que vive las aventuras

de su tío son algunos de los ejemplos representativos en el corpus.

Por medio de las imágenes en movimiento o el sonido, el cine ha buscado que los espectadores, es decir, los adultos pero sobre todo los niños puedan identificarse fácilmente, pues esas acciones que representan o el tratamiento narrativo que dan los creadores forma parte de la cotidianidad. Esto se ve reflejado por un lado en los saberes, las creencias, los problemas, fantasías y sueños que aparecen en los relatos: las drogas en *Gamín*, la amistad en *Los niños invisibles*, los sueños en *Dos ángeles y medio* y *Los colores de la montaña*, la ilusión de un cumpleaños con torta en *Chocó*, los cortes de cabello en *La playa D.C.*; por el otro lado, cuando su papel termina cobrando más importancia del que tenía: es el caso de Daniel, Lucía, Genaro “Poca luz”, un par de gemelos y Fernando que no es denominado por su nombre de pila; sino por “El chino-matico”. Pasan de un rol menor a uno mayor en la historia.

En función de las acciones que representan los personajes aparecen temas o ingredientes narrativos buscando exponer la esencia de la trama de la historia, por ejemplo, el asunto de la fuerza laboral o los sistemas productivos; el rol que juegan dentro de la sociedad y su condición; los procesos que aportan a una transformación física o espiritual; tensiones entre lo étnico y cultural y, asuntos objetuales que inscriben las primeras películas en la historia del cine colombiano. Los temas constituyen una base para la trasmisión de valores universales como son el individualismo, la competitividad, el consumismo, materialismo, hedonismo, el culto al cuerpo, agresividad,

intolerancia, así como otros para captar la atención del receptor: éxito, libertad, riqueza, aventura, prestigio y felicidad.

No cabe duda que las imágenes llaman poderosamente la atención por encima de los textos, sin embargo, ellas tienen unas ideas y han de ser escogidas para transmitir lo que realmente se quiere comunicar. Aunque ellas se puedan descodificar, la realidad de cada objeto en este caso la infancia, varía del contexto, por ello la significación y efectos nunca serán la misma. Por esa razón los creadores, a menudo, presentan la infancia adherida a espacios de poder, sistemas de relación y roles individuales para complementar la trama principal.

Documentos siguientes desarrollan ideas de dicha categoría en función de elementos cotidianos, de lugares comunes; que cambian en el tiempo y el espacio, es decir, en un contexto particular. Representaciones que no solo dependen de las relaciones entre los mismos niños y personas adultas, como de hostilidad, indefensión o necesidades económica, social o emocional; sino de la inocencia, la maldad o con una incapacidad física e intelectual que se les ha querido atribuir en distintos momentos de la historia.

LA INFANCIA EN LOS PLIEGUES DE LA VIDA COTIDIANA

La indagación sobre los distintos pliegues de la vida cotidiana ha demandado una experiencia y búsqueda de información por los espacios de poder, sistemas de relación y roles individuales en lugares precisos: por ejemplo, los espacios de la casa, adjudicados a las mujeres, en donde se dan las relaciones familiares e íntimas frente espacios de reconocimiento que se encuentran en la calle para los hombres. Los dos casos convergen en situaciones comunes como el despertarse, comer o irse a dormir; actividades laborales y, aún más, en tradiciones y costumbres, así unas sean menos valoradas socialmente, o no sean objeto de apreciación pública.

Los estudios que de manera parcial se han realizado sobre esos lugares, de la vida cotidiana en Colombia, el investigador lo ha apropiado, imaginariamente, a través de una inmensa lupa, para producir la denominada microhistoria⁸, dando lugar a aspectos poco explorados: sujetos sociales diferentes de las élites como los trabajadores, las mujeres, los indígenas o los niños. Un reto directamente proporcional a la exploración y uso de las fuentes que la hacen posible, aquellas de las que se puede extraer lo que se consideró hasta hace algún tiempo indigno o intrascendente; es decir, memorias, diarios personales y autobiografías, material que, lamentablemente, no se encuentran cuando se estudian grupos iletrados o de muy bajo nivel de educación.

Esta tendencia que cobra especial interés a mediados de la década de los noventa del siglo XX, impulsó desde una instancia gubernamental, diferente de los centros académicos, un proyecto para que varios investigadores sociales del país publicaran sus avances que tenían que ver ya no con los grandes personajes y a su heroísmo en asedios, sitios y asaltos, sino en aspectos tan importantes como los sociales y humanos. Este proyecto, de cierto modo,

8 El objetivo fundamental de la tendencia historiográfica de la microhistoria es estudiar los problemas históricos que hasta entonces eran invisibles desde un punto de vista general, aunque con una visión microscópica. Es decir, lo que trata de hacer la microhistoria es estudiar aquellos temas de la historiografía que habían sido marginados o no estudiados hasta el momento, pero desde una perspectiva bastante local para poder después llegar a hacer un estudio más global partiendo de los pequeños estudios locales.

resolvería la invisibilidad de las mujeres y otros sujetos sociales diferentes de las elites, en particular los trabajadores y los niños⁹.

Con este hecho medios como la televisión, la literatura y el cine –que circundan las distintas esferas de la sociedad– se vieron beneficiados para elaborar imágenes y explicaciones de la realidad de lo que fue y ha sido la vida de los sujetos marcada por sus diferencias sociales, edades, niveles educativos y culturales; en directa relación con las masculinidades, la religiosidad, la familia y la sociedad general. En dichos medios, se encuentra implícito siguiendo a Cassirer el tejido simbólico “el hombre no vive en un universo puramente físico sino en un universo simbólico. Lengua, mito, arte y religión (...) son los diversos hilos que componen el tejido simbólico” (Schlenker, 2012).

Las imágenes y narraciones propuestas por la cinematografía, responden a un juego, es decir, que no se pueden captar de manera puramente mecánica y reproductiva, sino que se inventan en un tiempo diferente del mundo real, realizando un “modelado” del tiempo (Santos, 2007). Al desarrollar el análisis del corpus de las películas es claro que esas imágenes de la infancia aparecen en tanto la sociedad las

9 Se trató de *Las mujeres en la historia de Colombia* (1995). Magdala Velásquez: recopilación de un total de 52 textos, entre ellos ensayos y avances de investigaciones de cuarenta y un investigadores e investigadoras, que abarcaban la historia de las mujeres en Colombia desde los tiempos precolombinos hasta la última década del siglo XX. Este hecho contribuyó de manera vital para que posteriores trabajos resignificaran la presencia de los niños, los grupos secretos y de edad en Colombia.

fija con los acontecimientos y objetos, o de cierto modo se anticipan a futuros inciertos. De la misma manera, pueden captar lo que quiera de la vida como los sentimientos y valores.

Bajo esta orientación, este texto ofrece un recorrido por la diversidad y las transformaciones de la vida social y cotidiana en que es presentada la infancia, en lo social, jurídico, antropológico, psicológico o biológico. Una infancia, representada en niños chircales, afrodescendientes, niños destinados a los círculos privilegiados o indígenas. En otras palabras, de ese quehacer diario, o el transcurrir habitual de la gente común presentado por la cinematografía colombiana desde 1922 hasta 2013.

Este apartado sitúa la construcción de la imagen de la infancia en el cine colombiano en la dimensión escópica de lo cotidiano. Así, la imagen responde a un poder de creación, lo imaginario, que se vincula en la experiencia humana como saber y afectividad; y desde/como tejido multidisciplinar (saberes). En este sentido, se retoman como base teórica las perspectivas de estudio de la infancia (pedagógica y psicológica) y los enfoques “contemporáneos” de la sociología de la infancia: estructural, constructivista y relacional (Pavez, 2011, 2012).

La propuesta de algunos sociólogos se inserta en las teorías que analizan “la situación de la infancia en la sociedad como un hecho eminentemente social, y que representan un primer intento en la consideración de la infancia como objeto de interés sociológico autónomo” (Pavez, 2012). Visto de esa manera, se encuentra el enfoque estructural, que

analiza la posición de la niñez en la estructura de las sociedades. Dicho enfoque parte de la premisa de que la infancia como categoría existe permanentemente en la sociedad, aunque sus miembros se renueven constantemente –tal como ocurre con la juventud– (Pavez, 2012).

El enfoque constructivista, examina la infancia como una construcción social, es decir, reconoce su carácter natural (biológico) en conjunción al contexto social y cultural. En este enfoque se comprenden las especificidades de cada contexto en que se desarrolla el fenómeno de la infancia. Se entiende que la infancia no es homogénea sino que está situada y afectada por las desigualdades de género, de clase social y de origen “racial”, nacional o étnico, en que participa. Finalmente, en el enfoque relacional, se consideran los procesos en que participan las niñas y los niños como relaciones generacionales de poder y negociación, similares al orden de género, constituidas también por este (Pavez, 2012).

De esta manera, se estudia la infancia en sus relaciones con el entorno, los otros y consigo misma, contrastando esta etapa de la vida en su tránsito por lugares tapiados, tristes y restrictivos (podría ser el interior del hogar), pero también lugares visibles y abiertos (fuera del hogar, en las calles, la sociedad). La imagen de la infancia en los distintos campos de vida cotidiana atiende aspectos relacionados con lo demográfico (conformación de acuerdo con su estado y distribución), lo económico (sistema productivo, trabajadores, consumidores) y aspectos jurídicos (leyes y normas), pasa por los aspectos sociales (familia, roles, formas de socialización) y antropo-

lógicos, hasta llegar a los psicológicos y biológicos (crianza, desarrollo personal o físico).

País fragmentado, infancia dividida

En 2005 el sector empresarial privado lanzó la campaña ¡Colombia es pasión!, según un artículo de la revista *Semana* para promocionar la “Berraquera”¹⁰ colombiana como producto de exportación. Se trataba de una premisa para que tanto extranjero como nacionales, percibieran que en el país todo se realiza/hace con pasión. Resulta clave entonces hacer una pregunta ¿qué es todo eso que se hace con pasión? El turismo (paisajes), o las exportaciones (café, flores, telas) serían las respuestas más recurrentes, actividades que vistas desde otro ángulo son las que han producido la fragmentación espacial del país (pobreza, exclusión, marginalidad social) y las divisiones profundas de la sociedad colombiana, ya sean culturales, étnicas, de clase o de localidad, región, políticas e ideológicas.

Tanto la fragmentación espacial como las divisiones de la sociedad colombiana, se constituyen en un hecho histórico inserto en las seis regiones naturales: Caribe, Pacífica, Andina, Amazonia, Insular y Orinoquía marcadas por diferencias en el desarrollo económico-social, cada zona tiene potencialidades muy particulares, vocaciones claramente definidas,

¹⁰ “Berraquera” es un término propio de la cultura colombiana, que significa aproximadamente: cualidad de persona decidida, de carácter, valiente, corajuda, audaz, tesonera, que nada la detiene, dispuesta a afrontar las dificultades y capaz de grandes tareas.

diversidad en la formación del talento humano, variados niveles de avances tecnológicos, disponibilidad de recursos naturales (Perdomo, 2013). Aún más, en las clasificaciones étnicas: pueblos indígenas, afrocolombianos o afrodescendientes, los rai-zales y los Rom.

No obstante, los dos casos convergen en prácticas socioculturales visibles en las costumbres y tradiciones que pasan a incorporarse en organizaciones de grupos humanos, los sistemas sociales, políticos y económicos con el fin de forjar la tan anhelada identidad nacional, antes mediada por la fe católica y la inalterabilidad de las instituciones políticas y sociales.

La anterior situación, ha sido aprovechada para que realizadores del cine colombiano, forjen ideas sobre el territorio a la par de las diferencias sociales, de edades, niveles educativos y culturales de sus habitantes. Así, este capítulo se ocupa de las imágenes y narraciones que desde la cinematografía colombiana muestran la infancia, esa etapa de la vida en relación con el entorno, es decir, “el espacio en la estructura de la sociedad que está destinado a que lo habiten las personas cuando son niñas y niñas (...) un grupo en permanente conflicto y negociación con otros grupos sociales” (Pavez, 2012). Esta estructura social o de la sociedad, correspondiente a la población colombiana que vive y se desarrolla en medio del relieve, hidrografía o los recursos naturales particulares en cada región; y que interactúa con lo que van construyendo en lo cotidiano: el arte, la economía, la religión o el lenguaje.

En esta perspectiva, encontramos la infancia como una etapa inexorable y de la que es posible extraer diferentes unidades de observación conexas tales como: cambios demográficos, aspectos económicos, jurídicos y sociales. Dicha visibilización atiende a las características de los niños como un grupo de la población, su evolución a lo largo del tiempo, su posición en la sociedad y las relaciones que establecen con otras generaciones (Herrera, 2013). Si bien fue hasta el

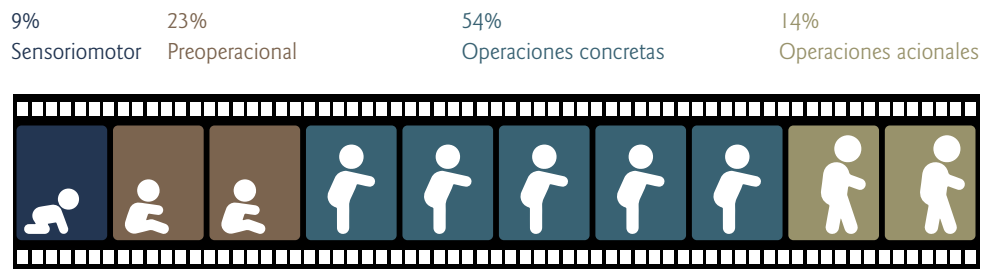
siglo XX, cuando surgió una nueva concepción de la infancia, esta se encontraba presente en la vida social, inclusive, con capacidad de agencia¹¹.

Los cambios demográficos

Las películas que conforman el corpus de análisis recrean y configuran los intervalos de la vida infantil, que desde un cruce teórico con los estadios de desarrollo de Piaget y un ejercicio de identificación de frecuencias presentan las siguientes características:

Un 54% de los roles actanciales en la etapa de operaciones concretas (7-12 años), la cual se evidencia en los largometrajes cuando niños realizan acciones evidentes como: componer canciones y usar instrumentos musicales como es el caso de *El ángel del acordeón* o *Los viajes del viento*; o tener la consistencia de los números como sucede en *Gamín*, *La vendedora de rosas*, *El ángel del acordeón*, *Chocó*, *El vuelco del cangrejo* y *Los colores de la montaña*. Un 23% en etapa pre-operacional (2-7 años) que presenta acciones como: ordenar, clasificar, pensar de manera lógica en una progresión e imitar, vistas en *Los chircales*, *Los niños invisibles*, *Te busco* y *El control*; Un 14% en la etapa de operaciones formales (12-14 años) en situaciones concretas como cortar cabello en *La playa D.C.*, rimar sobre acciones cotidianas en *El paseo 2*, cavar y ocultar objetos que remiten a actos probatorios relacionados a juicios valorativos éticos en *El rescuio*; Y finalmente, el 9% en el estadio sensorio-motor (0-2 años) en el que juegan a esconderse, a encontrar objetos y ocultarlos como en *Garras de oro* y *Dos ángeles y medio*.

Gráfico 7. Identificación de las edades de los niños y niñas protagonistas que conforman el corpus de análisis, organizadas de acuerdo a las características propuestas en los estadios de desarrollo propuestos por Piaget (1991).



¹¹ Aquí la agencia se refiere a la habilidad o capacidad de los seres humanos para tomar decisiones y actuar con la intención de producir un efecto. Para el caso de la infancia, esta se integra a las experiencias de la vida cotidiana, hecho que les permite a sus actores, es decir, a los niños y niñas relacionarse consigo mismo, con sus pares y con su comunidad.

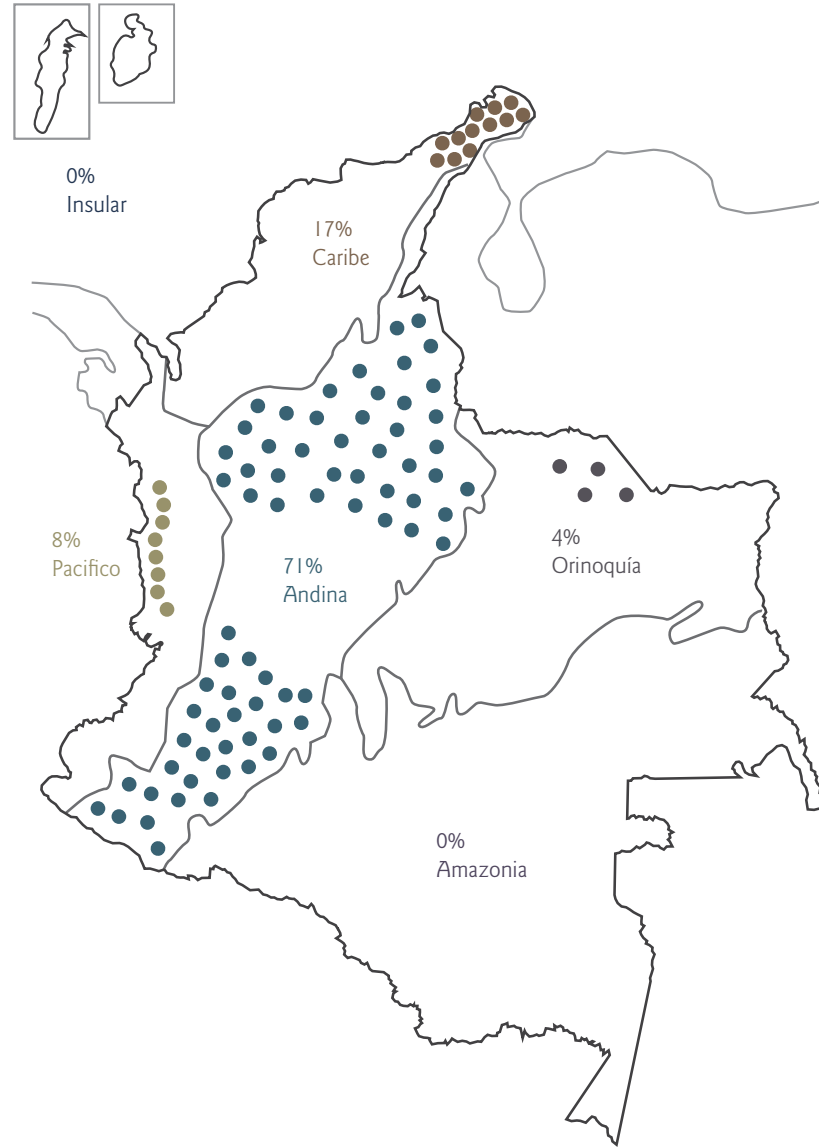
Desconociendo las razones que justificaron la aparición de la infancia de 7 a 12 años (mayor porcentaje), frente a las otras edades, es claro que la intención de los realizadores del cine colombiano se dirige a producir imágenes y a construir relatos de la infancia como una etapa en la que niños actúan independientes, y se llega a reconocerlos como “adultos pequeños”. En *Dos ángeles y medio* de Demetrio Aguilera, dos niños se encuentran en la calle, sin futuro ni ley. Pero, al asumir tareas del cuidado, propias de los adultos (madre, niñera); o tener sueños

y aspiraciones, hasta llegar a tener conciencia del abandono que han sufrido, reflejan esa capacidad de relevar sucesos en un orden determinado. Hechos que pueden relacionarse con una de la tesis revisadas por Pavez (2012) que sientan las bases del enfoque estructural de la sociología de la infancia “las niñas y los niños son ellos mismos constructores de la infancia y la sociedad” (citado en Gaitán, 1999).

Lo anterior se replica también en *La vendedora de rosas*, pues Mónica (protagonista) y sus amigas venden flores en búsqueda de la independencia y dejar de ser un estorbo para sus padres, acuden a la prostitución e inclusive a prácticas criminales como el robo. En *Los niños invisibles*, se encuentra la ilusión del amor a temprana edad; en *El ángel del acordeón* y *Los viajes del viento*, subyacen las metáforas de un instrumento musical y un viaje para alcanzar sueños; En *Anina*, *Los colores de la montaña* y *Pequeñas voces* aparecen la bondad e inocencia. En los dos últimos se pierden a raíz del conflicto armado; *Chocó*, *La playa D.C.* y *El Resquicio*, equiparan las mismas fuerzas del trabajo que las personas adultas aunque de modo particular, la marginalización y paternalización. Existen otros casos como *El muro del silencio* en los que la infancia se construye como dependiente, inclusive como propiedad de los adultos, que suele ser entre de 2 a 7 años de edad.

Un aspecto que se revela en las películas analizadas, tiene que ver con la idea de la infancia como categoría variable del tiempo y espacio, así, a la niñez se les ubica en un lugar determinado de la geografía colombiana de la siguiente manera:

Gráfico 8. Localización de los niños y niñas protagonistas que conforman el corpus de análisis, organizadas por regiones naturales de Colombia.



Esta categoría denominada “territorio” por dispersión enunciativa sitúa a la mayoría de las narrativas de infancia en la región Andina (71%), frente a escasos en la Caribe (17%), Pacífica (8%) y Orinoquia (4%), borrados o prácticamente inexistentes en la Insular (0%). Ahora, los rasgos característicos y sus experiencias de vida dependen del tiempo. Igual que en el caso chileno, la infancia se transforma, los niños parecen ser menos “niños”, al desarrollar muy precozmente rasgos antes que se consideraban propios de la adultez (Herrera, 2013).

El mundo económico

Como los cambios demográficos, lo económico también hace parte vital del estudio estructural de infancia. Lo económico se enmarca dentro actividades productivas o de intercambio, y del consumo de bienes (medios, psicoactivos, artefactos o marcas). Por el primer lado, encontramos a *Los chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Esta película documental cuyo rodaje tardó cinco años (1967-1972) es quizás, la muestra más representativa del sistema capitalista y los niños en el ciclo productivo: un obrero que trabaja para grandes terratenientes, mediado por los préstamos de un arrendatario: ladrilleras al sur de Bogotá. No obstante, dadas las condiciones de pobreza a las que se ve expuesto el primero, está obligado a integrar a su esposa e hijos sin beneficio alguno, sometiéndolos a extensas jornadas laborales y realizar favores políticos (voto por ejemplo).

La infancia, en este caso, aparece interrumpida y deambulando entre el maltrato y la explotación. Además, de la enajenación religiosa vistos en ritos como: la primera comunión o la muerte. La primera

comunión, en particular, se evidencia en el grupo de mayor conformación por edades del corpus (señalado anteriormente como: operaciones concretas – 7 a 12 años) en donde para ser parte de ella niños deben cumplir con rituales previos como: la pertenencia a la fe católica, haber participado del sacramento bautismal, tener una formación previa (catequesis) y, quizás lo más importante, haber participado del sacramento de la penitencia o confesión de los pecados. El niño o niña tiene que confesar los pecados cometidos en su vida y redimirse de los mismos.

Hay que añadir, que al interior de este foco de estudio de la dimensión estructural de la infancia existen desigualdades de género, de clase social y de origen étnico entre las niñas y los niños (Pavez, 2012). En *La vendedora de rosas*, por ejemplo, dominan las mujeres. Sus vidas se cruzan con la de los adultos, haciéndolas vulnerables a la marginalidad y a la violencia (abusos, muertes en la ciudad de Medellín). Será en la amistad o el afecto de y hacia los seres queridos, en los que la persistencia por vivir de Mónica se afianza y los personajes reales que puede representar (Cardona, 2008). En *Chocó, El vuelco del cangrejo* y *La playa D.C.*, la informalidad laboral y económica se hacen cotidianas, representada en los niños que van a las minas, sirven de guías a los turistas por unas monedas o cortan el cabello en las esquinas de la calle para “rebuscarse”¹². Estas

12 El rebusque se constituye en una forma de empleo en Colombia. Este sector es llamado de distintas maneras y formas. Los nombres más comunes para referirse a las personas que desarrollan esa actividad son: vendedores ambulantes, callejeros, rebuscadores y hasta lichigueros.



Fotograma 19 Celebración de la sagrada familia. Chircales -Rodríguez y Silva (1972).

★ clip audiovisual ★



Fotograma 20 Pidiendo a Dios. El niño y el papa – Castaño (1986).

★ Ficha técnica ★

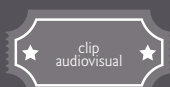




Fotograma 21 Remisión de pecados
Los niños invisibles - Duque. (2001).



Fotograma 22 El rol de la figura paterna.
Los colores de la montaña - Arbeláez (2010).



desigualdades se refuerzan con la visión maternal, la ausencia de la figura paterna y la violencia que ejerce sobre las mujeres.

En el cine colombiano tampoco se ha estado exento del consumo, concepto que desde el campo económico integra “la acción por la cual los diversos bienes y servicios son usados o aplicados a los fines a que están destinados, ya sea satisfaciendo las necesidades de los individuos o sirviendo los propósitos de la producción” (Cuartas, 2006). Consumo entonces es la utilización de bienes y servicios para nuestra satisfacción y la de otros. Ejemplo de ello se encuentra en las películas *El paseo 2* de Harold Trompetero, y *El control* de Felipe Dorothée. Ambos casos, representados en el uso de instrumentos y máquinas (en las vacaciones, la televisión)¹³, cuyo consumo aunque lento se verifica al fin después de haber ayudado a la reproducción. Aquí, en la infancia como en el consumo nada se pierde, antes bien aumenta la masa de la riqueza pública; se mira como una etapa productiva, en la que no puede haber pérdida.

13 La especificidad histórica de la sociedad capitalista es que todas las relaciones están atravesadas por la producción y el intercambio de mercancías, y esta mediación material de las relaciones sociales tiene como consecuencia que a las personas se les aparezcan sus relaciones como propiedades de las cosas. Se establece así, a espaldas de los individuos, un poder autónomo al que quedan subordinados. Una crítica de Marx se dirige a esta percepción espontánea de los agentes sociales y a las teorías de la economía política, que se levantan sobre las formas de pensamiento que surgen por sí mismas de estas relaciones sociales cosificadas.

Derechos, justicia y estatus jurídico

Lo jurídico, también resulta ser un elemento clave para la comprensión de la infancia y su relación con el entorno. El arribo de la democracia a Colombia y la aparición de políticas sociales, permiten evidenciar las formas en que el Estado normativiza a esta etapa de la vida, al mismo tiempo que implementa los cambios en la concepción social respecto a esta. La actualización del Código del Menor vigente desde 1989, y puesto a tono con la Convención Internacional de los Derechos del Niño, los demás instrumentos internacionales de Derechos Humanos y los mandatos de la Constitución Política de 1991, constituyen en la muestra más representativa.

Aunque fueron muchas las leyes que se ratificaron desde ese momento: Ley 12 de 1991 por la cual se ratifica la Convención Internacional sobre los Derechos del Niño; Ley 173 de 1994 por la cual se ratifica el Convenio Internacional sobre aspectos civiles del Secuestro de Niños; Ley 515 de 1999 por la cual se aprueba el Convenio 138 de la Organización Internacional del Trabajo OIT sobre la edad mínima para la admisión al empleo; Ley 620 de 2000 por la cual se aprueba la Convención Interamericana sobre Restitución Internacional de Menores; Ley 704 de 2001 por la cual se ratifica el Convenio 182 de la Organización Internacional del Trabajo, por colocar algunos ejemplos, el cine nos pone cara a cara con otra situación de la infancia.

Si bien películas como *Gamín* representa una denuncia a las formas de vida, entre la drogadicción, el alcoholismo o la prostitución; de violencia pero

también de solidaridad, entre los niños de la calle en Bogotá. Otras como *Chocó*, *Los colores de la montaña*, *El ángel de acordeón*, *El vuelco del cangrejo* y *El control* nos permiten ver una infancia amparada por instrumentos internacionales que reconocen sus derechos: todos los niños tienen los mismos derechos; el derecho a la vida, a jugar, la supervivencia y a un desarrollo adecuado; los menores de edad tienen derecho a ser consultados sobre las situaciones que les afecten y a que sus opiniones sean tenidas en cuenta; hasta el derecho a vivir en un espacio adecuado para su desarrollo.

Este panorama es recreado por los cineastas, por ejemplo, con la asistencia a una institución escolar. En los cinco casos mencionados es posible encontrar a los niños en ambientes educativos o si bien, uniformados. No obstante, la contextualización de este elemento tiene lugar mediando el conflicto armado, la pobreza o una privación al libre desarrollo.

La presencia de la infancia en “la experiencia de las guerras civiles del siglo XIX, la violencia política del siglo XX (1945-1965) y el conflicto armado con grupos marxistas o de ideología de izquierda desde finales de la década de 1960; en muchas ocasiones, ha sido vista como parte de las anécdotas históricas por las que ha atravesado el país” (Jiménez, 2013). En *Los colores de la montaña*, aunque se observa la disposición de los niños por asistir a la escuela, la presión por parte de grupos armados a la profesora, hace que esta deserte en medio de los proyectos que tiene para los niños de origen campesino. Entre 1968 y 2006, periodo de estudio de Jiménez, prevalece “la oscura historia de la infancia”, en la que

niños fueron reclutadas o afectadas por el desplazamiento forzado.

En *Chocó* y *El vuelco del cangrejo* la pobreza desvela nuevamente a una infancia trabajadora como sucede en *Los chircales* o *La vendedora de rosas*. Un niño que ayuda a la madre a conseguir dinero para comprar la torta de cumpleaños de la hermana y la insistencia de una niña para que el turista le compre un almuerzo a la mamá, lo reflejan. En *El ángel del acordeón* y *El control*, la figura del padre se antepone al libre desarrollo del niño, de un lado, porque tiene que ser médico y no músico. Y del otro, porque la forma en que habla (mexicano), producto de la educación que recibe de la televisión no es la más apropiada.

En este sentido, la Ley de Infancia y Adolescencia en Colombia incorpora a los millones de niños en edad escolar por fuera del sistema educativo, en situación de analfabetismo, niños muertos en forma violenta, víctimas de delitos sexuales, maltratados en sus espacios familiares y escolares, explotados laboralmente, que viven en situación de miseria e indigencia, utilizados y reclutados por los grupos armados al margen de la ley. En otras palabras, se trata de una legislación que garantiza la preservación de sus derechos fundamentales, una ley estatutaria para la infancia y la adolescencia.

El entorno como factor identitario

La infancia comprendida como una construcción social es uno de los seis rasgos característicos de

las bases teóricas y debates sociológicos que sirven para el estudio de esta etapa de la vida¹⁴. Este rasgo “reconoce el carácter natural (biológico) de la infancia pero integrado a un contexto social y cultural. Se comprueba que en cada sociedad parece como un componente de la estructura y también con una dimensión cultural específica y diferente de otras sociedades” (Pavez, 2012). Bajo esta orientación, lo que sigue de esta sección se ocupa de la relación que integra a la infancia en diferentes espacios sociales como la familia, escuela e iglesia; con el componente cultural, es decir, las asignaciones sociales o de roles.

“Lo social” y “lo antropológico”

Desde su aparición, el cine colombiano, ha usado el campo o la ciudad para representar audiovisualmente las diversas y complejas relaciones entre hombres y mujeres en función de sus identidades culturales y procesos históricos. Es necesario recalcar que esta forma de representación y expresión “aunque no reproduce de manera explícita la realidad o la historia, permite comprender las formas como las sociedades contemporáneas construyen e implementan modos y códigos específicos de representar, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos” (Goyeneche, 2012).

14 Los otros cinco rasgos son: la infancia es una variable de análisis social, las relaciones sociales de las niñas y los niños son valiosas para estudiarlas por sí mismas, independiente de la perspectiva de las personas adultas, las niñas y los niños son y deben ser vistos como agentes, la etnografía es un método particularmente útil para el estudio de la infancia y la esta es un fenómeno en relación con la doble hermenéutica de las ciencias sociales actuales.

Desde esta perspectiva, nos encontramos en el desarrollo del análisis de las películas con un 32% que recrean el contexto rural frente a un 68% el contexto urbano. En el primero no se encuentran edificios ni mucho menos parques de diversión. Antes resultan preponderantes los árboles, plantas, flores, arroyos de agua fresca y muchos animales. En el segundo prevalecen las industrias, centros comerciales; la ciudad está llena de avenidas con semáforos y señales para el tráfico. En medio de estas diferencias, los realizadores del cine colombiano han incorporado formas y espacios de socialización como en la escuela, el barrio o la iglesia. Dado que la infancia no puede desligarse de las variables como el género, la clase o la etnia y mucho menos del contexto, su construcción y reproducción nunca han pasado desapercibida.

Así, en medio de la ruralidad, abandonando las historias urbanas se encuentra a *Los niños invisibles*, *El ángel del acordeón*, *Los viajes del viento*, *El vuelo del cangrejo*, *Chocó*, *Los colores de la montaña*, *Pequeñas voces* y *La eterna noche de las doce lunas*. En este grupo es posible ver como la vida de niños transcurre de forma sencilla y tranquila; en medio de la colaboración y ayuda a sus padres en las labores domésticas, en los sembrados y cuidando de animales; también de sus clases a las que solo pueden asistir si caminan muchísimo. Las escuelas rurales, por lo general, quedan lejos de donde viven.

A partir de las imágenes y narraciones que de la infancia se han construido y reproducido desde el contexto rural, se pueden situar dos tendencias: por un lado, la exacerbación por las identidades cul-

turales y raciales, y por otro, sobre los problemas sociales como la pobreza, marginalización social o la violencia. Sobre la primera, las acciones que se construyen desde la cotidianidad resultan ser una fuente importante en el reconocimiento de las culturas tradicionales (la del Caribe vallenato o de indígenas, el Pacífico negro), de sus costumbres, formas de trabajo, hábitos y modos de relacionarse con el medio. De esta manera, la infancia se vuelve una etapa depositaria para los testimonios de vida dados desde un aprendizaje más cercano al entorno natural y a la realidad social.

Sobre la segunda tendencia se encuentran los problemas asociados a la pobreza, la marginalización o la violencia. Los tres ejemplos se relacionan con una variedad de factores y circunstancias que responden a dinámicas históricamente determinadas por características sociales, económicas, políticas y culturales. La pobreza, en particular, tiene un porcentaje mucho más alto en el sector rural por lo que “resulta necesario abordar esta problemática destacando su multidimensionalidad y heterogeneidad, tratando de igual forma de ubicar las propuestas de solución dentro de enfoques que tiendan al desarrollo conjunto de toda la población” (Jaramillo, 2006).

En el contexto urbano encontramos a *Garras de oro*, *Dos ángeles y medio*, *Los chircales*, *El muro del silencio*, *Gamín*, *El niño y el papa*, *Te busco*, *La vendedora de rosas*, *La playa D.C.*, *El resquicio*, *El paseo 2*, *El control* y *Anina*. Aquí, las dinámicas de relación y socialización transcurren en medio del individualismo por la gran cantidad de gente que habita en este; la agitación y el trabajo variado.

La dicotomía campo/ciudad converge en la vieja oposición yo/otro, bueno/malo, rico/pobre pues el significado de cada uno va a depender de unas diferencias. Pero, estas diferencias encubren la cuestión de la desigualdad social, aún más, formas de dominación política y de poder social. También convergen, porque en ambos se tejen, de manera compleja e imbricada, las relaciones entre los distintos aspectos de la vida humana, y los esquemas o modos de conocimiento (Goyeneche, 2012).

Ahora bien, indistintamente del contexto, es claro que los niños al interior de las familias y de su expresión afectiva construyen su identidad, su autovalía y se proyectan en el ámbito social, hechos que reafirman su papel fundamental, que es difícilmente sustituible, hasta que el niño logra determinados niveles de autonomía, que le permiten escolarizarse y participar en otras dinámicas culturales y sociales más amplias. Sin embargo, en los largometrajes analizados no siempre se presenta así.

En *Dos ángeles y medio*, se evidencia el descuido de los padres, quienes relegan el cuidado a una niñera; inexistentes en *Gamín* o en *La vendedora de rosas*; sobreprotectores y emplazados a otros familiares distintos al padre o la madre, como sucede en *El muro del silencio* o *Te busco*. Aún más, disfuncionales, es decir, cuando se evidencian conflictos y la mala conducta como en *Chocó*, *La playa D.C.* o *El control*. Por lo general, en estas últimas, la familia no funciona por muchos fenómenos como el alcoholismo, la drogadicción, la violencia, la agresividad o la delincuencia, de modo que un juicio apresurado

podría señalarle como el origen y único depositario de los males comunitarios.

Así, en medio de estas realidades, también aparecen niños enérgicos y que quieren explorar su entorno. En *Dos ángeles y medio*, por ejemplo, el niño aprovecha el descuido de la niñera para salirse del coche, en *Los niños invisibles* que a media noche en un cementerio buscan conseguir la invisibilidad. O en *Los colores de la montaña*, que a expensas de que el territorio se encuentra minado por bombas explosivas intentan rescatar un balón. Aunque estos niños suelen etiquetarse de “traviosos” o de “malos”, es posible que más se acerquen a las palabras de “curioso”, “tenaz”, “explorador”.

Si bien los padres ayudan a construir entornos que facilitan el desarrollo de habilidades en el niño o la niña con los que pueden incluirse en la vida cotidiana, estos terminan creando una serie diversa de relaciones de poder. El análisis de poder se refiere a tratar de entender cómo se crean estas relaciones, y que implicancias tiene. Por ejemplo, el que posee el juguete (balón) tiene control del juego. El que posee el conocimiento de algo tiene el poder (balas en *Los colores de la montaña*). Esto también se recrea en *Anina y el sobre*, *Los niños invisibles* y el libro del culebrero para lograr la invisibilidad, el niño y las vanguardias en *El control* – (sub) culturales (caso rap de El paseo 2) –el niño y la máscara (resquicio) la niña y la balsa (*El vuelco del cangrejo*).

La relaciones campo-ciudad, comprueban una vez más que no existe infancia, sino infancias en plural. No es un fenómeno único y universal. Al interior

de cada una, se forjan roles, asignaciones sociales o juegos de roles. El hecho de que a las niñas se les eduque de manera diferente que a los niños; se les colme de caricias y arrumacos; se les prodigan las manifestaciones afectivas más variados; mientras que a los niños se les fomente desde el principio la independencia y la represión de los sentimientos, dan pie para construcciones sociales de lo “debe” o no ser. En las niñas se encuentra la feminidad, un aprendizaje como es para los niños la virilidad. Se les impone la cosificación y se les sustrae la libertad.

Ejemplo de lo anterior, se encuentra en las películas *El muro del silencio* y *La eterna noche de las doce lunas*. En la primera, dada la temporalidad en que se produjo (1974), resulta ser una advertencia para que a los niños se les desprenda de los afectos de la madre, se le sustraiga de su cuerpo y se les enseñe que no debe pedir que lo besen, no deben mirarse en los espejos, no deben llorar y más que querer, deben ser unos “hombrecitos”. En *La eterna noche de las doce lunas*, el “paso de un límite infantil a otro lo dictan improntas por lo general naturales, pero a veces hay ritos, ceremonias y mecanismos que aceleran y garantizan la marcha de una etapa a otra” (Bácares y Castro, 2013). En el caso de las niñas, se convierte en un paso para ser mujer adulta con gran importancia a nivel cultural e identitario.

En *Los niños invisibles* y *Los colores de la montaña*, también es posible encontrar esa separación que coloca a las niñas bajo la tutela de la madre, que le ira enseñando actividades propias de lo privado, el encanto y el pudor; y a los hombres la masculinidad (sin miedo, fuertes). Estas expresiones imperan

desde que se hace una división desde lo genetal, es decir, a los niños se les enseña la importancia de la virilidad (la madre debe tener respeto a ello, el padre le inculca los privilegios de tener un pene) y a las niñas el mundo femenino (asociado a las labores domésticas y la sumisión).

Al comprender la infancia como una construcción social, y una variable del análisis social, no debemos exceptuar que se trata de un modelo de agencia. Es decir, donde los actores sociales participan en la construcción y determinación de sus propias vidas, de quienes les rodean y de las sociedades en que viven (Pavez, 2012). Esto implica que la infancia sea vista como receptáculo de las experiencias; donde comparten las experiencias entre sí y, donde niños pueden transmitir al resto del grupo social sus propias experiencias sobre la vida. En *Te busco* o *Los viajes del viento*, serán los desplazamientos físicos o espaciales, los que llenan vacíos en el niño. Pero, controlados con el poder de la educación de los adultos.

La idea donde los niños comparten experiencias entre sí y, pueden trasmitir al resto del grupo social sus propias experiencias sobre la vida, se encuentran en *Çamín*, *Pequeñas voces*, o *La eterna noche de las doce lunas*. En los tres largometrajes, la infancia existe porque un conjunto de rituales establecen los procesos culturales y a partir de la forma en que se divide y se segrega la sociedad (pobreza urbana, violencia rural). Esto también obedece a la forma como se distribuye aquello entre los grupos de edad, situación que “debe romper con la frontera episte-

mológica que piensa a la niñez en función de su transformación para la vida adulta” (Chacón, 2015).

La auto-exploración

A través de la revisión del enfoque relacional que “parte de la premisa teórica de que los niños son actores y agentes (enfoque constructivista), pero la acción infantil se da dentro de parámetros de poder minoritario (enfoque estructural), lo que implica relaciones generacionales de poder en partes emanadas por la propia dependencia y la necesidad de protección” (Pavez, 2012). Esta idea, quizás, se cimienta de un enfoque psico-histórico, argumentando que la ansiedad que nace de la “distancia psíquica” entre los niños y los adultos ha jugado un papel fundamental en la conformación de los lazos paterno-filiales y en las concepciones de la infancia (DeMause, 1991).

Con base en lo anterior, encontramos a la infancia en función de las relaciones que forjan con el padre o la madre, en el interior del hogar, pero no exclusivamente. Esto resulta vital para entender el conjunto de rasgos, pensamientos y actitudes que hacen que el niño o niña se distinga del resto. Por ejemplo, desde que el niño es muy pequeño (seis o siete meses), el adulto le ayuda a distinguir los objetos, hecho que le da la capacidad para darse cuenta de que él tiene una mente y los demás, otra.

En la medida que el niño crece va explorando objetos, viviendo situaciones nuevas, mirará el rostro de su madre, y entenderá si esta situación a la que se enfrenta es amenazante o segura en función de lo que lea en ella. Esto, no siempre se encuentra en

el interior del hogar, pues películas como *Gamín*, *La playa D.C.*, o *Te busco* dejan ver que no siempre las relaciones se construyen con la adultez o las otras generaciones existentes. Aquí, vale anotar la premisa que “el orden generacional y de género operan de modo paralelo y complementario en las jerarquías entre hombres y mujeres, y entre personas adultas y niños” (Pavez, 2012), esta última se construye como categoría que actúa como principio estructural de todas las sociedades humanas; organizador de los procesos sociales y el desarrollo de la persona.

Este panorama se puede ilustrar con el hecho de que en la pubertad, el cuerpo de la mujer en tanto carne las horroriza. Una situación en la que padres y madres juegan un papel fundamental, sobre todo en las niñas, ya que contribuyen a inculcar la vergüenza de su aspecto físico (De Beauvoir, 1999). Además, de los procesos físicos como la menstruación, transformándose en un tabú.

En el documental *La eterna noche de las doce lunas* o en la película *El control* es posible encontrar a los niños con ausencia de la capacidad de reconocer sus propios sentimientos y pensamientos, por lo tanto dependerá de sus relaciones y experiencias temprano en la vida con los cuidadores para formar e influenciar el desarrollo del concepto de sí mismos. La conciencia emergente en los niños de sí mismos como personas distintas con pensamientos y sentimientos es crucial para la formación de relaciones positivas con otros y les ayuda a desarrollar la confianza en su propia capacidad.

Ahora, los problemas del niño o la niña no se determinan únicamente por su papel biológico en la reproducción, ni en la superioridad muscular del varón, sino, porque son sujetos en estado de desarrollo con características representativas que no alcanzan a ser las consideradas propias de otra etapa posterior. Esta, es una visión de la infancia como dinámica, como un organismo que evoluciona y se adapta, que tiene auge a partir del siglo XIX.

Desde la perspectiva que la niña y el niño desarrollan una relación consigo mismo, se contribuye al desarrollo integral e integrado de estos como personas y como miembros activos de una comunidad. Al mismo tiempo, se promueve su desarrollo socio afectivo, intelectual y psicomotor. Este desarrollo lo encontramos en temas que se refieren a la formación de hábitos relativos al aseo, la alimentación, el orden y la higiene del ambiente, aspectos que serán útiles para toda su vida.

En *El muro del silencio*, la madre de Daniel será la responsable de que adquiera hábitos relacionados con el aseo (cuidar su cabello), el orden (siempre bien vestido) y la higiene del ambiente (con sus tareas y dormitorio). Esto va a influir directamente con la identidad un proceso que se comienza a construir desde edades tempranas y que continuará evolucionando hasta la adolescencia, cada vez con un mayor conocimiento de nosotros mismos. En esta etapa de la infancia se enfoca la identidad desde dos perspectivas: una personal que es individual y otra social en relación con la comunidad a la que pertenecen. Nuevamente se asiste sobre los largometrajes: *La vendedora de rosas*, *Los viajes del viento*, *El ángel*

del acordeón, La eterna noche de las doce lunas, o La playa D.C.

En los casos mencionados se descubre una identidad mediada con las personas de su entorno que van a desarrollar su sentido de pertenencia a una familia, a su comunidad local, a su cultura, inclusive como con lo sexual, que es cuando las niñas y los niños se reconocen como hombres o mujeres a partir de las diferencias físicas entre unos y otros. Es a partir de esta diferenciación física que se establece la identidad de género que es el comportamiento que cada cultura estima como apropiado para niñas y niños, para hombres y mujeres.

A modo de cierre

Desde que la infancia se fue conformando como objeto de indagación y la niñez como sujeto de conocimiento, no se ha escapado a ningún ámbito disciplinar. En el caso abordado particularmente, el reciente cine colombiano ha hecho emerger en sus imágenes, narraciones e identidades una agencia activa en la estructura y los procesos sociales que presenta a los niños-niñas multidimensionalmente entre relaciones de aceptación de género; pares, consumos, contextos, poderes; etc. que paradójicamente abogan por la ampliación de los horizontes de la infancia más allá de sus relaciones hegemónicas con la edad o rol en instituciones sociales como la familia o la escuela.

En la revisión de la producción cinematográfica colombiana –aunque de forma lenta y moderada– se ha podido evidenciar un importante espacio para la comprensión de la infancia, desde ámbitos como el

demográfico en donde se genera la apropiación del lugar la niñez en un territorio determinado y de la inclusión de los niños y niñas como parte cuantitativa de la población nacional visible; desde la psicología para resaltar las diferencias individuales, relativizar la variable edad, asignar relevancia a los roles y/o papeles infantiles, asignaciones y a los estatus generacionales, en determinados contextos; desprendiendo campos de indagación en la conformación de la otredad desde la narratividad infantil o cuestiones aún no abordadas en profundidad como la diversidad sexual o las necesidades especiales (mal llamadas discapacidades); desde lo psicosocial, en tanto representación (características y periodos que incluye según cada cultura) posibilidades para pensar la emergencia de otras estructuras familiares (homoparentalidad, adopción, entre otras). En lo jurídico el entendimiento del impacto en la adopción de leyes y políticas sociales que buscan la protección de los mínimos vitales en la niñez y, otras desde lo sociológico y antropológico por cuanto se concibe como una construcción social, reconocen lo biológico en un determinado espacio y tiempo con sus prácticas, saberes y conocimiento en constante actualización.

HISTORIOGRAFÍA CINEMATOGRAFÍCA DE LA INFANCIA EN COLOMBIA

En Colombia, la ausencia de la niñez en los análisis históricos, particularmente, se comienza a cuestionar desde los años sesenta y setenta del siglo XX. La insuficiencia de los tradicionales análisis en las historias económica, política y social que hasta ese momento predominaban para responder a determinadas preguntas acerca de la realidad social tan compleja del país, atrajo el interés de profesionales y universitarios que se formaban en esta disciplina para explorar nuevos temas y actores que se desarrollaban con un ritmo acelerado en otras latitudes: Francia, Inglaterra, Estados Unidos e Italia en el marco de enfoques como: la vida privada y la intersección de las categorías género, raza o clase¹⁵.

¹⁵ Este cambio de paradigma sienta sus bases en cuestionamientos que se hicieron desde la tercera generación de la escuela de los Annales (1929) a la historia positivista, al tiempo que se construyeron las bases de una nueva historia social caracterizada por la crítica del “hecho histórico” y a una historia de acontecimientos; la búsqueda de colaboración con otras ciencias sociales; el reemplazo de la historia-relato por la historia-problema, y la atención sobre la historia presente.

Así como la familia, el matrimonio, la sexualidad, el patriarcado, los grupos de edad, los grupos secretos, las formas de sociabilidad y la sensibilidad, el carnaval y la fiesta, la embriaguez, la diversión o la religiosidad; la infancia se desveló como una parte de la historia que no había sido leída antes, un tema digno que debía ser estudiado¹⁶. Esa ausencia se puede explicar por el hecho que a los niños poco se les nombraba en documentos escritos (hasta el siglo XVIII), aquellos sujetos de menos de 10 años, solo se convirtieron en el siglo XX en el serpreciado y valorado. En este sentido:

Debido a la altísima mortalidad infantil que existía, a los niños no se les amaba. Era tanta la fragilidad de los bebés y la facilidad con que fallecían, que pareciera que los padres solamente se sentían animados a desarrollar sentimientos profundos hacia sus hijos cuando cumplían el tercer año. (Rodríguez, 2004)

Desde ese punto de vista es posible ubicar trabajos como los de DeMause (1991) y Ulivieri (1986), que sitúan la infancia de la mano con el desarrollo de las capacidades de sentir, pensar y tomar decisiones que los niños pueden lograr exclusivamente en el mundo de los adultos, solo cuando se accede a este mundo, se comienza a formar parte de la

16 Este hecho se inaugura con la publicación de la obra de Philippe Ariès *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, en 1960. No obstante, desde un corte feminista Simone de Beauvoir ya había incurrido en las etapas de la vida en el *Segundo sexo*, publicado en 1949, con énfasis en el cuerpo de las mujeres: como niñas, ancianas, madres, solteras.

historia; en consecuencia, al negarse con todas sus características, tampoco existía su historia.

Esta nueva preocupación se interpreta como un esfuerzo por integrar y no sobreponer las historias económicas, demográfica, política o social; como:

(...) un nuevo campo que a la vez que integra los aportes de estas historias complementa, en profundidad y extensión, el conocimiento de los hombres y mujeres que han desplegado individual y colectivamente sus vidas en determinados tiempos y lugares. (Tovar, 1994).

Esto quiere decir que al plantearse la infancia como objeto de investigación y a los niños como nuevos sujetos con nuevas voces, deben incluirse factores sociales, conflictos de poder y dominación que por desgracia estuvieron relegados a raíz de las grandes batallas o los heroicos próceres quienes se apropiaron de la historia. Así mismo, se debe prever que hoy en día esta etapa de la vida se encuentra regulada por la ciencia médica, la educación y una parte de las políticas y fondos públicos.

En función de lo anterior, este capítulo busca detectar y describir las múltiples formas de representación que de los niños y la infancia surgen en el cine, como un producto cultural que a la par de la literatura o la televisión, circunda la esfera comunicativa y de entretenimiento en nuestra sociedad. En otras palabras, se busca reconstruir el papel del cine colombiano en la producción de narraciones que desde diferentes lenguajes sea escrito, iconográfico o sonoro recogen la figura histórica de la infancia

desde 1922 a 2013, en donde las formas de representación cultural van unidas a una notable ampliación del horizonte en el campo historiográfico y a los aportes en la sociología y la literatura.

Siguiendo la propuesta de Muñoz y Pachón (1988, 1991, 1996) las concepciones de la infancia no han sido estables sino, más bien, se construyen como variables dependientes de las distintas condiciones socio-históricas. Esta perspectiva facultó al presente estudio para escribir sobre la vida de los niños poniendo de relieve las diferencias que existen entre ellos mismos. Es decir, la niñez no existe como grupo homogéneo, dejando claro que “el niño”, en singular tiene una identidad irreal porque “ellos” existen como sujeto múltiple y se aleja de una simple concepción de género.

A continuación, se presentan las representaciones de la infancia a partir de tres momentos temporales: 1922 a 1940, 1941 a 2000 y de 2001 a 2013. Esta división prevé respectivamente la articulación analítica con los regímenes estéticos desarrollados por Jameson (2002): mirada colonial, burocrática y posmoderna en los que fue posible insertar tradiciones, instituciones y formaciones, vitales para comprensión de la relación infancia-cultura como interrelaciones dinámicas que se dan en la sociedad. Los tres momentos coinciden en una serie de prácticas culturales que responden a un estilo de vida residual, empero, cuyos contenidos están determinados por un contexto histórico.



Fotograma 23 Dando un beso a su madre.
La tragedia del silencio - Acevedo (1924).



Fotograma 24 A discreción, atención, firmes.
Çarras de oro - Martínez (1927).



La niñez idealizada (1922-1940)

La infancia -en general- siempre ha existido; para el caso particular, en Colombia durante la Colonia, la mayoría de nacimientos se presentaban en los meses de agosto, octubre y mayo:

(...) las parejas concebían sus hijos en los meses de noviembre, enero y septiembre. El mes de nacimiento estaba determinado por la recomendación eclesiástica de hacer veda sexual en las épocas de cuaresma y navidad. Justamente los meses en que menos niños nacían eran diciembre y enero. Sin embargo, era poco lo que se conocía de ellos, no resultaban ser la obsesión ni mucho menos el talón de Aquiles del mundo moderno tal y como los conocemos hoy. (Rodríguez, 1994)

Es bastante probable que dadas las condiciones de la época, vedada por los precarios servicios de infraestructura, tales como el agua o la electricidad, los niños murieran como “moscas”. Eran víctimas de epidemias, no eran objeto de atención, ni mucho menos sujetos de derechos como se intentó vislumbrar desde la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, durante el recorrido de este título se presentarán las representaciones que de la infancia surgen en dos largometrajes: *La tragedia del silencio* (1923) y *Çarras de oro* (1927), en tanto fueron las primeras en proyectarse en el país, que sin darle mayor protagonismo a esa parte de la vida considerada “frágil”

no se mantuvo ausente. Debemos aclarar que en los inicios del cine en Colombia:

Hacia 1915, año en que se tiene noticia de la película *El drama del 15 de octubre* de los hermanos Di Doménico. Esta película mostraba los temores patrióticos y sentimentales de la Colombia de principios de siglo. Su objetivo era hacer un homenaje por el magnicidio de Rafael Uribe Uribe, acaecido el año anterior. (Cogollo, 2015)

Así, en medio de las realidades sociales y culturales en la década de los años veinte se irá descubriendo esa parte de la historia que debía ser leída.

En *La tragedia del silencio*¹⁷ bajo la dirección de Arturo Acevedo Vallarino (Fotograma 23), la historia parece estar centrada sobre el drama vivido por un hombre que estaría contagiado de lepra. Un diagnóstico que llevan al hombre, un ingeniero, que trabaja para una empresa ferroviaria a un intento de suicidio. Posteriormente es desmentido, superando entonces la adversidad y consigue salvar su amor conyugal. Por su parte, en *Çarras de oro* (Fotograma 24) P.P. Jambrina (Alfonso Martínez Velazco), es el seudónimo, que firma como director de la cinta. Si

¹⁷ De acuerdo con una entrevista realizada a Gonzalo Acevedo, *La tragedia del silencio*, es uno de los primeros largometrajes colombianos, filmado en estudios provisionales, en el interior de la casa del llamado cura Moreira, en el sitio que hoy ocupa el teatro Colombia, con la primera cámara Pathé que llegó a Bogotá. Fue revelada en la sección científica de la empresa de aviación Scadta y se estrenó en el teatro Faenza en 1924.

bien fue revelada en el año 1927, la trama transcurre con los hechos de finales del siglo XIX y principios XX, momento en que Panamá se separó de Colombia con la intervención de los Estados Unidos.

En la medida que el interés de este texto se concentra en los niños como nuevos sujetos con nuevas voces, se ilustran detalles del contexto en que se producen las películas, pues forman en conjunto los rituales religiosos, políticos, culturales, festivos, privados con que el cine colombiano, desde sus inicios, ha representado los hechos de la vida social de los niños y por supuesto los imaginarios¹⁸.

La infancia representada por estos dos largometrajes forman parte de una categoría:

Orientada por intereses sociopolíticos; incluye, bajo diferentes figuras encubiertas, una aparente uniformidad que ha permitido concebir proyectos educativos elaborados en función de grupos de edad y prestigio, y que hace viable códigos científicos tales como los discursos pedagógicos, la medicina infantil o la psicología evolutiva. (Álzate, 2003)

18 Los imaginarios sociales surgieron como señala Bravo (2007), en condiciones que posibilitaron el reconocimiento de lo imaginario en la sociedad, tales como la aparición de corrientes alternativas a la racionalidad científica dominante, el reconocimiento de la naturaleza simbólica de la realidad social, el papel de la intersubjetividad y el consecuente interés en el lenguaje y la comunicación, así como los estudios de los fenómenos cotidianos y el desarrollo de la perspectiva hermenéutica.

En función de lo anterior, se encuentran en este momento aspectos como: a. una ciudadanía postergada, pues la infancia no es un tema de importancia, sin derechos y “aún no es capaz” para ejercer la participación y el protagonismo ciudadano; los símbolos patrios, el régimen militar y la infancia constituyen la utopía de un mejor país (la niñez como futuro y no como presente), b. la presencia e influencia de los manuales de urbanidad en la sociedad frente a la constitución; que definían los preceptos por seguir para llevar una vida “cristiana”. Textos como el “Manual de Carreño” (1853) o “Consejos a una niña” (1878) de José María Vergara y Vergara (1831-1872), evidencian la preocupación por la educación moral y religiosa, así como por su higiene corporal, y, c. la tradición de la religión que transpone la mirada de la infancia con la analogía al Niño Jesús (en Colombia: Divino Niño), y el lugar de las mujeres (como cuidadoras) frente a la figura del niño.

La idea del Niño Jesús sugiere especial atención, ya que junto con la del Ángel Guardián, forman parte de las imágenes, tradiciones y más adelante, de los discursos que ayudaron a la construcción de la infancia, a fijar el significado de sus enunciados. No obstante, ese significado que se le otorga va a existir en función de una diferencia: bueno/malo, es decir, como el día no puede pensarse sin la noche, o el blanco sin el negro, lo femenino/masculino, la clase alta/la clase baja por mencionar algunos ejemplos. Por tanto, el niño es ángel o demonio, hijo de Dios o hijo del diablo.

La dicotomía entre niño bueno o niño malo cumple un papel fundamental en la forma en que se

representa esta etapa de la vida y los lugares que le corresponden, ya que pueden ser significativamente diferentes. Sin embargo, esta oposición crea una relación de poder. En otras palabras, coexiste un polo usualmente dominante: el niño bueno, con sus virtudes de inocencia y amabilidad, que se prolongará desde finales del siglo pasado hasta llegar a nuestros días.

Así, la infancia pasa a propender de los padres, maestros y sacerdotes, una trinidad educadora de la época y constituyen aquellos pilares en los que la sociedad depositó la responsabilidad de perfeccionar esos maleables e imperfectos, irreflexibles y frágiles y encauzarlos por el camino de la vida racional y cristiana (Muñoz y Pachón, 1991). Eso quiere decir que la infancia es pensada como algo que está “fuera de lugar”, que desestabilizaba la cultura, por tanto, debe ser barrido y tirado, se debe restaurar el orden y restablecer los asuntos a su normalidad.

De esta manera, los niños, hijos de Dios se convierten en hijos de la patria. Estas representaciones constituyen la base para el desarrollo de una nueva conciencia sobre la infancia, que pasa a entenderse como el futuro de la nación, objeto de atención y cuidado por parte del Estado, ya que más adelante servirán a los intereses de este.

Varios ejemplos se encuentran en *Garras de oro*, pues los hijos del señor Paterson (protagonista), periodista norteamericano del periódico *The Word*, que aparecen casi al final, retoman elementos como la bandera de Colombia, un fusil y hasta entonan el himno nacional. Si bien en el trasfondo se trata

de denunciar a una fuerza extranjera que buscaba ejecutar un proyecto interoceánico para beneficiar el crecimiento de su economía en detrimento de la soberanía y dignidad colombiana; los niños (aunque no existan) pasan a representar un futuro que se creyó despedazado y abatido.

Las anteriores imágenes de acuerdo con Jameson (2002), exponen una mirada colonial o colonizadora, de la visibilidad como colonización, pero a la vez añadiendo nuevos problemas de representación. Sin duda alguna, exponer la infancia es clave históricamente, “pero no es lo mismo la subjetividad de una persona histórica que filma, que atribuir esa subjetividad al resto de la cultura, lo cual sería semejante a la atribución de subjetividad que se hace con un carácter ficticio” (Buxó y de Miguel, 1999).

La infancia que se ve, se dice, pero aún se niega (1941-2000)

Mediante Ley 12 de 1991, el Congreso de la República de Colombia por primera vez ratificó su compromiso con la Convención Internacional de Derechos del Niño adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 20 de noviembre de 1989. Desde entonces todo “menor” de dieciocho años de edad tendría derecho a la protección y a la formación integral, se les garantizaría participación en los organismos públicos y aún más en aquellos de carácter privado que tuvieran a cargo la educación, protección y progreso de la juventud.

Aunque desde inicios del siglo XX el Estado comenzó a demostrar que los niños eran deseados y, en cierta manera protegidos, tuvieron que pasar muchos años más para que las políticas sobre la niñez se comenzaran a desarrollar. Fue hasta el año 2006, mediante Ley 1098¹⁹ que se expide un código nacional cuyo texto garantiza a los niños y a los adolescentes su pleno y armonioso desarrollo para que crezcan en el seno de la familia y de la comunidad, en un ambiente de felicidad, amor y comprensión. Prevalciendo el reconocimiento a la igualdad y la dignidad humana, sin discriminación alguna. No obstante, hasta su ratificación, la realidad era otra puesto que los niños seguían muriendo, y comenzaban a ser integrados a una parte del mundo de los adultos: el mundo laboral.

Partiendo de las representaciones del Niño Jesús y del Ángel Guardián que se forjaron desde inicios de siglo, surgieron los estereotipos²⁰ de la niña como dedicada a las labores de la casa, sumisa, frívola, objeto sexual y obediente. Del niño como trabajador, fuerte, jefe de familia, proveedor y agresivo. Aún

19 La Ley 1098 de 2006 también es conocida como: Código de la Infancia y Adolescencia

20 Se entiende el concepto de estereotipo como una “práctica que reduce a la gente, objetos o lugares a características simples y esenciales que son representadas como fijas por parte de la naturaleza” (Hall, 2013, p. 442). Los estereotipos son los que terminan dándole sentido al mundo, y solo se le puede entender porque forman parte de esquemas de clasificación generales en los que, de acuerdo con nuestra cultura, encajan. Se puede decir entonces que los estereotipos son esenciales para la producción de significado.

más, basados en la clase social como ignorantes y asociados a la delincuencia.

Este título se ocupará de un conjunto de películas que forjan ideas del niño como menesteroso, gamin o anormal aclarando que es una clasificación arbitraria. También, es posible que se revisiten situaciones desde lo económico como condición de orden social, que genera una división entre infancia de primera categoría (los que tienen familia, hogar) y de segunda categoría (niños de la calle o en situación de vulneración); el impacto en el desarrollo e implementación de políticas neoliberales que conlleva a la inestabilidad de las familias, razón por la cual se empieza a ver el fenómeno de los niños abandonados, los niños en situación de calle, los niños trabajadores, y otras formas de segregación como los niños homosexuales.

Menesterosos

La pobreza siempre ha estado presente en la sociedad colombiana, no es un fenómeno nada nuevo y se ha acentuado en épocas de crisis como sucedió, por ejemplo, después de la Independencia (1810), seguida por un largo periodo de estancamiento económico; luego de las guerras civiles (1830-1902), de desastres naturales e inclusive de las enfermedades tanto endémicas como epidémicas, conocidas como pestes. Hasta los años cuarenta del pasado siglo, la mayoría de la población colombiana era rural, fue un momento de rápido crecimiento y desenvolvimiento demográfico, así como la consolidación de procesos de urbanización que habían sido incipientes durante los últimos años del siglo XIX (Castro, 1997).

Este contexto fue aprovechado por los realizadores del cine para plasmar sus ideas, imaginarios y discursos frente a una realidad que se podía ver, pero en ciertos casos negar: los pobres de la ciudad, quienes trataban de ocultar su miseria, aún más, se encerraban con sus hijos en habitaciones desmanteladas, sufriendo en ellas los horrores del hambre y la desnudez. Se trató así, de un momento propicio para que los encargados de la producción, la puesta en escena, la ambientación o el vestuario, elaboraran narraciones en torno a las mujeres y los hombres en todas las edades de la vida. Como la juventud o la vejez, la infancia recreada por individuos entre los 0 y 18 años de edad, no fue la excepción.

Así, nos encontramos con las películas *Dos ángeles y medio* (1958), producida por Demetrio Aguilera Malta, *El niño y el papa* (1986) de Rodrigo Castaño y el documental *Los chircales* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva. En los dos primeros casos (Fotograma 24 y 25) aparecen distintas variantes de los personajes, por un lado, la narración de dos niños de la calle que tienen que cambiar el destino, por accidente, de un bebé nacido en una familia adinerada de Bogotá (abandonado por sus padres, descuidado por la niñera). Y por el otro, de un niño de la Ciudad de México que busca aliciente a raíz de la pérdida de su mamá (en el terremoto de 1985) a través del santo pontífice, Juan Pablo II en su visita a Colombia el primero de julio de 1986²¹.

21 Este cameo se realizó en la visita de Karol Wojtyła a la capital colombiana; una semana después del hito histórico conocido como: La toma del Palacio de Justicia u Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre; y se toman fragmentos de la

Estas ideas del niño expósito y huérfano, sientan sus bases desde la época colonial, cuando “es recluido bajo todos los afectados en el servicio de los pobres, quienes eran vistos como parte de una plaga de enjambre de mendigos que aumentaba la población. A esto se hacía imperante la demanda de subsistencia mediante clamores y la posibilidad final, para el caso de los niños, hacerlos útiles en los hogares sustitutos” (Jiménez, 2013).

En *Dos ángeles y medio*, película que se desarrolla en medio de una soleada tarde bogotana, el trasfondo pareciera ser un llamado o quizás una denuncia social al descuido de la familia, en especial, de las madres que para la época estaban obligadas a hacer todo por la vida del niño²². Esta mirada reflexiva desde la categoría que es objeto de interés en este título, nos remonta a esa infancia representada en las imágenes y discursos del Niño Jesús y del ángel de la guarda que mencionamos anteriormente. De entrada un niño blanco, de familia adinerada, nuestro “medio ángel”, más adelante dos niños habitantes de la calle (uno era actor natural) que deambulan las calles bogotanas y donde es posible ver algunos de sus lugares representativos como el Hotel Tequendama, el barrio Santa Ana y La Candelaria en el centro de la capital colombiana.

Ahora bien, ¿qué hace a aquel niño, un “medio ángel” y a los otros dos niños, un ángel completo?

oración realizada por el pontífice a los difuntos de la tragedia de Armero (desastre natural ocurrido en noviembre de 1985).

22 Se puede ver que la película comienza con la canción *Madrecita querida* en la voz de Chito Galindo.



Fotograma 25 De paseo por la ciudad. *Dos ángeles y medio* -Aguilera. (1958).



Fotograma 26 Dolor entre los escombros. *El niño y el papa* - Castaño (1986).





Fotograma 27 *Aguateras del siglo XX. Chircales* – Rodríguez y Silva (1972).

Es claro que a pesar de las precarias condiciones de ellos, de sus vestidos harapientos y de vivir en un tugurio, sus acciones de cuidar a aquel niño que se pierde en el Parque Nacional; y sus constantes sueños (juegos en el parque de diversiones, una alegre Navidad con mucha comida) reflejan las virtudes de inocencia y bondad, propias del hijo de Dios. Reemplazar los conceptos de pecado y maldad, la imaginación como un mal hábito, las fantasías y sueños como algo que debía combatirse o los juegos como tiempo perdido, fue un asunto de tiempo en tanto se ensanchó una lucha entre la visión religiosa y militar; y las instituciones y la visión educativa, sanitaria, laboral y psicológica (Muñoz y Pachón, 1991, 1996). Por su lado, nuestro “medio ángel”, inspira dulzura y pareciera que hablará de la voz interior de la conciencia para que los otros dos optaran por lo debido, es decir, entregarlo al seno de la familia y no cambiar su destino.

En *El niño y el papa*, nuevamente aparece el ángel, pues el protagonista se llama así “Ángel” o “Angelito” en su forma hipocorística. A diferencia de los anteriores, el personaje gana mayor protagonismo no solo porque su voz es escuchada y tenida en cuenta (por Carmen que le canta al papa, don Fulgencio que ayuda en la composición de la canción e incluso la vendedora cerca de la catedral), sino porque además aparece la figura del santo pontífice a mediar en el sueño que tiene él, que es reencontrarse con su mamá. En este sentido, aunque se va a producir un cambio sustancial respecto a la concepción que se tiene de la infancia, el asunto de lo bueno y malo sigue presente.

Los chircales (Fotograma 27) muestra a la infancia como una etapa del ser muy corta, pues los niños son integrados al mundo de los adultos, a sus trabajos, en este caso: la elaboración rudimentaria de ladrillos. Las condiciones sociales, políticas y religiosas de la época, dejan ver a un conjunto de obreros que acuden a los arrendatarios en búsqueda de dinero y así trabajarle a los grandes terratenientes que más adelante los explota (bajos sueldos, largas jornadas laborales, exigencias de elección política), al mismo tiempo, las tradiciones que enmarcan a las extensas familias como la de no hacer uso de la planificación familiar (que ya existía), pues “*eran los hijos que Dios mandara*”; y la importancia de los sacramentos en la vida del niño o la niña. En este documental aparece la primera comunión como un rito imprescindible para que en su corta edad puedan estar libres de pecado y por tanto convertirse en hijos de Dios y no del diablo.

Gamines

La presencia del gamín en la cinematografía colombiana se puede ubicar en el documental homónimo *Gamín* (1977) de Ciro Durán y *La vendedora de rosas* (1998) película de Víctor Gaviria. En los dos, es posible abordar su emergencia, objetivación discursiva por parte de varias prácticas disciplinares, instituciones y sujetos de saber, y también su emergencia como sujeto, que han sido objeto de estudio por parte de Jiménez (2013). Aquí, la atención se ocupará en esa objetivación discursiva que ha dado pie a diferentes representaciones.

En la primera (Fotograma 28), el gamín es un habitante de la calle y, de acuerdo con la narración presentada por Durán, es un individuo que oscila entre los 18 años de edad que rebusca la manera de subsistir en medio de las condiciones que le ofrece el entorno (cantar en los buses, pedir dinero o comida a los transeúntes, robar) y se reúne en “galladas”²³ para buscar apoyo; en la segunda (Fotograma 29) el gamín, deambula entre los problemas de drogadicción, alcoholismo y prostitución. En ambos casos aparecen distintas variantes del personaje gamín, sin embargo, coinciden en las situaciones de violencia (rural e intraurbana, que ocurre entre los límites de la zona urbana como el sicariato);²⁴ en los conflictos que muchos viven en el interior de sus hogares con los padres; y en la pérdida de la inocencia, ya que se ven obligados a trabajos forzosos (distribución de droga), poco remunerados (venta de flores), exponiéndose al peligro o la muerte.

Jiménez (2013), apoyándose en investigaciones como la de Álvarez (2002), plantea que en la primera mitad del siglo XX, el tema de los niños en la calle o la infancia abandonada en Bogotá, termina siendo

23 Por definición del narrador, “gallada” es en el lenguaje de los gaminos: “una agrupación que entre ellos se forma para enfrentar mejor la rudeza del medio y que permite desarrollar más fácilmente las actividades del gamín”; “La gallada para estos niños llega a ser una familia”.

24 Se trata de un fenómeno en auge durante las décadas de 1980 y 1990, asesinos a sueldo que, a cambio de cierto pago, se encargaban de matar a las personas por quien los contrataba. Para ampliar véase la investigación del profesor Alex Schlenker (2012). Se busca. Indagaciones sobre la figura del sicario. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

afrontado por la sociedad, la Iglesia (católica) y el Estado, bajo tres imaginarios: *pureza*, *fragilidad* y *promesa*; que son producto de prácticas que en últimas buscan ubicar al niño abandonado. Ahora bien, en *La vendedora de rosas* es recreado otro contexto, Medellín, dejando claro que estos personajes se habían tomado las calles de las principales ciudades colombianas, “un problema que se confundió con la industrialización tardía y de la urbanización desordenada que se vivió en nuestro país” (Jiménez, 2013); en esta película dominan las mujeres en comparación de la anterior (Mónica, Andrea por ejemplo), pero sus vestimentas improvisadas o la ilusión de un hogar siguen intactas a la anterior. Esto último, es posible recrearlo con el delirio de Mónica frente a una virgen convertida en la madre que se va flotando entre los llamados de su amiga, desde el otro lado de la realidad (Pérez, 2013).

Aunque ya para el año 1968 se había creado el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar ICBF para prever las situaciones de abandono, desprotección y maltrato, como parte de las estrategias del Estado para asistir a la infancia, esto no se ve reflejado en los largometrajes. En otras palabras, se representa una infancia marginal, excluida y pobre que encaja en las dicotomías de bueno/malo, de la calle o la limosna como parte del imaginario de estos individuos.

La presencia de los gaminos en la cinematografía nacional incorpora “una historia social, cultural del país. Pero sobre todo una historia política de ciudades como Medellín, Bogotá o Cali. Una historia entrelazada con variables de diversa índole, condi-



Fotograma 28 *Mi amigo fiel.*
Gamín – Durán (1977).



Fotograma 29 *Esperando el futuro incierto.*
La vendedora de rosas. - Gaviria (1998).





Fotograma 30 Los placeres de la soledad.
El muro del silencio – Alcoriza (1974).

cionada y proyectada por diversidad de imaginarios sociales alimentados por el paradigma imaginario de la modernidad. Una historia donde la violencia en Colombia tiene un lugar central” (Zambrano y de Cássia, 2014).

Anormales

El muro del silencio (1974), película realizada por Luis Alcoriza, recrea la historia de un niño, Daniel, que de acuerdo con Acosta (2013) estaría sobre un trasfondo en el que se perciben a veces nítidamente, a veces difuminadas, las prácticas matrimoniales, la transmisión de bienes, las relaciones entre hombres y mujeres, los modos de afecto, las formas de habitación, las prácticas domésticas, las tensiones sociales y las instancias educativas.

En *El muro del silencio* (Fotograma 30), la infancia se encuentra mediada por el asunto de la sexualidad, que por mucho tiempo estuvo reducida a las necesidades biológicas. Así mismo, de un sistema que separa a uno y otro sexo, sus modos de ver, de sentir y actuar. Aunque no explícitamente, la película de Alcoriza trata sobre la homosexualidad, es claro que el personaje principal se debate en aquella práctica que la cultura va a separar por ser no apropiada e in-moral, frente a la heterosexualidad que es apropiada.

Daniel al tener cabello largo, usar ropas propias del hombre, y asumir los atributos del cuerpo femenino y la feminización como la comprensión, delicadeza y suavidad, representa los patrones culturales fuertemente arraigados en los diferentes grupos sociales, que establecen una clara diferenciación entre masculinidad y feminidad. La primera por supuesto

hegemónica, donde se construye a la heterosexualidad y se garantiza un modelo de relación social entre los sexos en el que el cuerpo de las mujeres es siempre accesible para los hombres. Nos obstante, este modelo reduce las expresiones de la sexualidad a posiciones de dominación: activa o pasiva.

Este “ángel hermafrodita”, aislado de la sociedad, de los pecados y peligros, pues es la madre quien lo cuida y educa, representa a los niños sobre los cuales, que como sucedía con los locos, los enfermos, los criminales o los pobres actuaban mecanismos de poder, fundados en lo que Foucault (2000) menciona como la descalificación, posteriormente el exilio, el rechazo, la privación y el desconocimiento. Por esta razón se asiste con interés a reproducir y a revalorizar los estereotipos de los hombres como fuertes, independientes, valientes, competitivos y líderes vistos a través del personaje en escenas con sus primos, el tío y más adelante en el acto que lleva a la muerte de la madre.

La infancia de Daniel representa las prácticas no apropiadas, los aspectos de sexualidades y las expresiones de género no normativas, una amenaza a la identidad colectiva. Toda persona que rompa con su posición de masculinidad/feminidad, o que presente formas de sexualidad no hegemónicas se percibe como una amenaza al colectivo, y ponen en cuestionamiento las prácticas de género y deseo dominantes. Debemos aclarar que estos cuerpos, y deseos, se asientan en los espacios concretos que habitamos en lo cotidiano y muchas veces terminan impactando de forma compleja en nuestras vidas.

Se ha visto entonces como un conjunto de películas han contribuido al fortalecimiento de una noción más amplia de la categoría de infancia, pero en su apuesta de re-construir al sujeto niño o niña, hombres y mujeres en sus gustos, ideas y formas de pensamiento han creado estereotipos e imágenes que transitan desde lo social a lo político, unas veces sin proponérselo y otras intencionalmente. De esa manera, estaríamos en frente de lo que Cogollo (2015), citando a Oswaldo Osorio “es el espejo de la vida, función de su reflejo es justamente que la gente se vea en él y estando frente al espejo, es decir, frente a la pantalla, observando lo que en ella ocurre, entonces tendrá otra perspectiva de la realidad, sobre todo por ese acercamiento y esa forma de entenderla que propone cada director (...)” (Osorio, 2010).

Así mismo, es posible ubicar la mirada burocrática, que busca por doquier la mensurabilidad del Otro y su mundo, de aquí en más reificados. De esta manera:

La identificación del conocimiento con el poder y de lo epistemológico con la política de la dominación, tiende a disolver lo político mismo como una instancia o posibilidad de praxis independiente, y al convertir todas las formas de conocimiento y medición en formas de disciplina, control y dominación, en sustancia elimina por completo lo más estrechamente político. (Jameson, 2002)

La infancia caleidoscópica (2001-2013)

Bajo el título de nuevas sensibilidades, motivaciones y preocupaciones, se han agrupado un conjunto de películas que creadas entre el año 2000 hasta el 2013, se distanciaron de la infancia en su progresiva analogía con la religión católica, de lo demoníaco y lo divino, cediendo paso a las tensiones entre lo étnico y lo cultural, aún más, a los problemas que en algún momento se pensaron “exclusivos” de las grandes ciudades, y no del campo o de las pequeñas poblaciones; y a las tradiciones de antaño que forjan hoy la identidad cultural colombiana que comprende:

Aspectos particulares que se toman de las raíces étnicas e históricas de los pueblos y hace parte de lo que denominaremos Identidad Nacional, en la que el ser humano actúa de acuerdo con las innovaciones y cambios institucionales dados en una dinámica histórica que depende de las organizaciones de grupos humanos, sistemas políticos, económicos y sociales. (FUNLIBRE, 2005)

No obstante, son películas que lentamente continuaron con su tarea de construir imaginarios y representaciones sociales, ligados a la moral, la familia, y el ejercicio de poder en la sociedad colombiana.

Para comprender esta nueva forma de fijar una posición desestigmatizada de la infancia en relación con sus situaciones, acontecimientos y objetos se organizaron cuatro subgrupos: el primero, constituido por *El ángel del acordeón* (2008), *Los viajes del*

viento (2009) y *La eterna noche de las doce lunas* (2013), una infancia representada por héroes traviesos llenos de energía, fuertes y sobre todo, valientes; el segundo, por *Los colores de la montaña* (2010) y *Pequeñas voces* (2010), infancia que representa el poder, la acción y la vigilancia de fronteras, y las cualidades propias de niños guerreros como son la rectitud y el tesón; el tercero, por *Chocó* (2012), *El vuelco del cangrejo* (2009) y *La playa D.C.* (2012); y el cuarto por *Los niños invisibles* (2001), *Te busco* (2002), *El resquicio* (2012), *El paseo 2* (2012), *El control* (2013) y *Anina* (2013); Los anteriores grupos proponen una mirada plural y dinámica de la infancia, teniendo en cuenta las posibles y diversas versiones de ser niño, anudando lo cultural, lo social y lo familiar, propio del proceso de reconstrucción permanente en el camino hacia la identidad propia. Aunque en ciertos casos rompen con una secuencia temporal, la agrupación responde a criterios encontrados en el desarrollo del análisis de las películas.

Esta notable y significativa ampliación de horizonte en la forma en que se representa a los niños, se da al mismo tiempo que la historiografía nacional e internacional incorpora nuevas categorías para los análisis, que deben pensarse intrínsecamente ligadas si se quiere seguir en el reconocimiento, visibilización e inclusión de sujetos sociales sin historia, ausentes de la reconstrucción nacional, regional o local. Se trata del enfoque de género que posibilita una interpretación de las relaciones de poder que existen entre hombres y mujeres, así como las que se entretajan y anudan entre ellos y ellas mismas, sus tensiones y conflictos; y de la interseccionali-



Fotograma 31 *Quiero ser rey el vallenato. El ángel del acordeón* – Lizarazo (2008).



Fotograma 32 *Admirando la naturaleza. Los viajes del viento* - Guerra (2009).



dad, que supone un modelo de análisis de las diferencias sociales, ya que podemos estar hablando de raza, clase o sexualidad.

En este sentido, el primer grupo, compuesto por las cintas *El ángel del acordeón* (Fotograma 31) de María Camila Lizarazo, *Los Viajes del viento* (Fotograma 32) de Ciro Guerra y el documental *La eterna noche de las doce lunas* (Fotograma 33) de Priscila Padilla, sonidos e imágenes del entorno geográfico nos remontan a los orígenes, historias, costumbres, tradiciones y expresiones folclóricas que sincretizan la realidad de diversas zonas de Colombia, en este caso del Caribe colombiano. La infancia en estos largometrajes es representada en función de metáforas como el acordeón o viajes que no solo aluden un desplazamiento físico, sino espiritual. En los dos casos, siguiendo a Pérez (2013), se apunta a la formación de un héroe que encuentra su destino y espíritu en las aventuras que lo moldean.

En *El ángel del acordeón*, la incansable lucha del protagonista por conseguir su caja musical, lo envuelven en una serie de situaciones y acontecimientos que desde niño lo transforman en héroe y más adelante en una leyenda: perder sus ahorros a raíz del alcoholismo y machismo de su padre, trabajar en el campo, soportar la envidia del compañero de escuela (Pepe), encontrar el primer amor (Sara María), afrontar la separación familiar o ser víctima de robo; en *Los viajes del viento*, aparece nuevamente aquel instrumento musical, acompañado de un viaje, motivado por un niño en su deseo de aprender a interpretarlo. Así, Fermín, uno de los personajes principales emprende un largo recorrido siguiendo

a un viejo que no cree en él, en medio de sus harapientos zapatos, fiestas y peleas que encuentran de pueblo en pueblo que visitan.

En *La eterna noche de las doce lunas*, documental que merece especial atención, pues forma parte de la preocupación de Mateus (2013) por las modalidades de representación y auto-representación de los indígenas, hecho que ha crecido considerablemente en las últimas tres décadas, estimulando la reflexión sobre la producción de imágenes de los pueblos indígenas; la llegada de la primera menstruación en las niñas, marca el tránsito para convertirse en mujeres adultas, por medio de un ritual que dura un año (las 12 lunas del título). En medio de una ranchería Wayuu, una niña es encerrada, no puede ver ni hablar con hombres. Hecho que étnicamente la transforma en una “buena mujer”.

La imagen del niño/niña como héroe, no se constituye a partir de alegorías a la patria como en los largometrajes que conforman el primer momento o en el porte de coloridos uniformes y enhiestos penachos, con el que libran sus gestas y batallas, sino en tanto son depositarios de un discurso que termina afectando la situación de otros sujetos. En este sentido, encontramos a los saberes sociales que dan mayor comprensión y valoración a la tradición popular escenificada en los contenidos de danzas, rituales, arquitectura, comida, música, entre otros, que se mantienen vigente en la memoria (desde temprana edad), así como en algunas prácticas sociales que en el presente se convierten en expresiones artísticas llenas de significado. Los procesos artesanales, son un ejemplo bastante significativo.

Las películas que se abordan en el segundo grupo enfrentan al drama de la infancia con el conflicto armado en Colombia. *Los colores de la montaña* realizada por Carlos César Arbeláez y *Pequeñas voces* de Jairo Eduardo Carrillo, mezclan esto último como un elemento de deterioro para las condiciones de la vida para la población infantil. Ahora bien, cintas como la de Arbeláez (Fotograma 34) ubican la infancia en función de unos arquetipos y estereotipos propios de la masculinidad. En este caso se trataría del guerrero, pues los niños Manuel, Julián y Genaro (Poca Luz) se caracterizan por ser valientes (al intentar rescatar el balón) y muy fríos en la expresión de sus sentimientos: frente a la muerte de los padres, el abandono de la profesora, la pérdida de objetos valiosos o la migración forzada.

De acuerdo con Jiménez (2013), entre los años setenta y ochenta, las guerrillas multiplicaron sus zonas de operación y de conflicto armado en diferentes territorios del país, lo que trajo una respuesta inmediata de los grupos de derecha rural, expresada en la constitución de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia). Mientras que esto pasaba, es claro que los niños tenían prohibido reconocer y expresar la tristeza, el dolor, el miedo o la soledad y debían prepararse para cargar fusiles y llevar vestidos de usanza militar, con sus caras cubiertas con pañuelos, buscando ocultar su identidad.

Esta idea del guerrero también se ve reflejada en *Pequeñas voces* (Fotograma 35), ya que ser “el fuerte” y “el duro”, forman parte de las narraciones de niños desplazados que crecieron en medio de la violencia y el caos de nuestro país. Sus historias evocan



Fotograma 33 Tejiendo memorias.
La eterna noche de las doce lunas – Padilla (2013).



Fotograma 34 Con el “parche” de amigos.
Los colores de la montaña - Arbeláez (2010).



Fotograma 35 Una vida obligada.
Pequeñas voces - Carrillo (2010).



Fotograma 36 Tengo una duda.
Chocó – Hinestroza (2012).





Fotograma 37 Entre el cielo y la tierra.
El vuelco del cangrejo – Ruíz (2009).



Fotograma 38 El mundo es de quien se la juega.
La playa D.C. - Arango (2012).



Fotograma 39 El plan.
Los niños invisibles. Duque (2001).



Fotograma 40 Alcahuetes.
Te busco – Coral (2002).



la memoria colectiva, una serie de situaciones que se inscriben en esta dramática experiencia que es abrumadora (Jiménez, 2013).

Aquí, se aclara que los niños que representan a un sujeto, no surgen a partir de su individualidad, sino más bien se construyen socialmente a partir de elementos culturales como el lenguaje, las disciplinas científicas y los discursos ideológicos. Nuevamente se insiste que la condición de infancia, no hace referencia a la naturaleza de cada individuo independiente de su relación con los otros, las otras y lo otro en un contexto sociocultural específico.

En el trasfondo del tercer subgrupo integrado por Chocó de Jhonny Hendrix Hinestroza (Fotograma 36), *El vuelco del cangrejo* de Oscar Ruíz (Fotograma 37) y *La playa D.C* de Juan Andrés Arango (Fotograma 38), se proyecta el raigambre popular frente al territorio y a los modos de vivir, promoviendo nuevamente símbolos de identidad cultural. La infancia representada en estas películas va más allá de mostrar o distinguir el asunto de la multiculturalidad, de reconocer esa diversidad que existe en nuestro país, sino más bien de hacer visible valores que “emanan de mundos provincianos, y que desde su particularidad comunican una eticidad universal” (Pérez, 2013).

Los tres largometrajes, advierten sobre un conjunto de valores que se realizan en el seno de la región Pacífica colombiana, entorno que se reafirma en las acciones de los personajes: el hijo que va a los socavones para ayudar a comprar la torta de su hermana (minería), atrapar cangrejos (pesca) y cortar cabello,

metáfora de la libertad frente a la situación que vive Tomás (en *La playa D.C*) con su madre luego de que llegaron a Bogotá expulsados de la costa por la guerra, su padre fue asesinado por paramilitares y el hermano menor perdido, Jairo, metido en las drogas.

El último subgrupo, quizás el más amplio, se ubica bajo el espectro de la infancia plural, ese sobre el que advertimos al inicio del documento. Las películas *Los niños invisibles* de Lisandro Duque, *Te busco* de Ricardo Coral, *El resquicio* de Alfonso Acosta, *El paseo 2* de Harold Trompetero, *El control* de Felipe Dorothée y *Anina* de Alfredo Soderguit, entregan ese punto de arranque. En todo caso, también remiten a mensajes, encargos y características, presentes en las tradiciones y culturas.

Uno de esos mensajes se funda en arquetipos como el del mago, que hace referencia a la sabiduría, a los conocimientos. Los niños, por ejemplo, representados en las películas de Duque (Fotograma 39), Coral (Fotograma 40), Acosta (Fotograma 41) y Dothée (Fotograma 42), toman esa figura como muestra del poder de convencimiento que ejercen sobre las demás personas o de aquella que siempre se las ingenian para encontrar una solución a los problemas: la invisibilidad para ir por las calles, entrar a cine gratis y ver mujeres desnudas; convencer al papá en el sueño del tío (formar una orquesta de música tropical); de secretos dolorosos y que ninguno quiere aceptar; o de regalar televisores para hacer familias felices. Como sucede en estos casos, así como en *El paseo 2* (Fotograma 43) y *Anina* (Fotograma 44) nos encontramos con que “es el verdadero momento de la sociedad de la imagen, en que



Fotograma 41 *La curiosidad mató al gato.*
El resquicio - Acosta (2012).



Fotograma 42 *Entre el blanco y negro.*
El control - Dothée (2013).



Fotograma 43 *Canto alegre.*
El paseo 2 - Trompetero (2012).



Fotograma 44 *Capicúa.*
Anina - Soderguit (2013).



los sujetos humanos, en lo sucesivo expuestos (de acuerdo con Paul Willis) a bombardeos de hasta mil imágenes por día (al mismo tiempo que sus ex vidas privadas se observan y escrutan, pormenorizan, miden y enumeran exhaustivamente en bancos de datos), comienzan a vivir una relación muy diferente con el espacio y el tiempo, la experiencia existencial y el consumo cultural” (Jameson, 2000).

Los filmes considerados, comprenden un conjunto que presenta un ejercicio crítico sobre los conflictos de poder al interior de las familias; la niñez y su búsqueda por la identificación en otros actores sociales, las figuras paternas o maternas ausentes; y la generación de nuevos roles para la infancia. Aspectos que si bien han estado determinados por una mirada histórica, tomando acontecimientos y personajes; se tratan de realidades sociales.

A modo de cierre

Desde sus inicios, el cine en Colombia ha sido una pieza clave para presentar narraciones sobre la idiosincrasia de sus actores sociales, no solo como producto ficcional o de memoria histórica nacional sino como medio de comunicación preponderante en la construcción de imaginarios y representaciones sociales planteando una constante preocupación por el mundo simbólico de indeterminada noción de “colombianidad”.

Tales imágenes y representaciones historiográficas de la infancia colombiana, han permitido una interpretación de la realidad cotidiana, como forma de conocimiento social específica en una población poco estudiada en el campo fijando relaciones con

los acontecimientos, objetos y comunicaciones que le conciernen en el trasegar como arte.

Los largometrajes creados en Colombia, en su mayoría realizados desde mediados hasta finales del siglo XX, han respondido a una “nueva” configuración que plantea la construcción de identidades y de formas apropiadas o no de ser sujetos.

De esta manera, la cinematografía colombiana plantea constantemente perspectivas para la construcción de la infancia, basada en procesos sociales reales y concretos donde las significaciones culturales abordadas incorporan al individuo (niño-niña) en la modificación del entorno inmediato en función de los tiempos de maduración biológicos, y las sensibilidades psico-emocionales que genera la vivencia de diferentes experiencias –en su mayoría- límites.²⁵

25 De acuerdo con Ayala y Barragán (2005) una «experiencia límite», es aquel momento vivido, que al suceder colapsa la capacidad simbolizante del sujeto, altera su subjetividad y pone en acción otros registros, otras vías para responder, aun cuando estas dejan secuelas perjudiciales en el sujeto.

CONSIDERACIONES FINALES

Tras haber completado el recorrido propuesto en esta investigación, se ha evidenciado que hablar o escribir sobre infancia no es una cuestión fácil; comprometerse a trabajar con el doble estatus de esta como sujeto y objeto de investigación, en ocasiones desborda los intereses declarados y genera preguntas que se deben asumir desde otras ópticas y con diseños metodológicos diferentes; como ejemplo, se releva el caso de la infancia infractora que requiere de un acompañamiento jurídico, la infancia étnica desde la antropología, o, la infancia regional desde informantes clave de las ciencias sociales.

A esta complejidad, se suma el hablar de cinematografía, ya que enfrenta el reto de abordar el análisis desde diferentes perspectivas teóricas que generan una auto-poiesis entre el signo y el significado. Descifrar la multiplicidad en las interpretaciones de la realidad por la que pasan los procesos de producción conciben en múltiples ocasiones el minimalismo a la hora de tomar postura frente a las preguntas generadas por la veracidad de la realidad o la ficción de los hechos, o, sobre el poder de la interpretación en manos de determinados realizadores; en este caso, es interesante indicar que la profesionalización del campo audiovisual ha jugado un papel importante para mejorar las tramas discursivas frente a los documentos fílmicos no solo en el campo de la dramaturgia sino en los pasos previos de la realización (guiones basados en becas de formación, producción a partir de estímulos del estado) que hacen que la óptica cambie las intencionalidades de comunicar hechos o historias de la región-país.

Paulatinamente, este panorama ha dotado al cine colombiano de nuevas formas de presentar narrativas que van de lo empírico a lo conceptual; muchas obras que datan de los inicios de la cinematografía en el país documentalizan de manera plana la realidad que capturaban las cámaras, aspectos que en la actualidad por vías de la tecnología y de la profesionalización del sector han forjado retos para la interpretación de sonidos diversos, palabras, dialectos, textos escritos e imágenes que buscan concretarse por un lado, en un documento y testimonio de espacios vivencias colectivas.

La manifestación de la manera en cómo los creadores cinematográficos ofrecen experiencias artísticas por medio de la narración ha emplazado la proyección de la condición infantil a instituciones como la escuela y la familia visualizando cuerpos dóciles de niños sometidos al poder de los adultos.

Dicha institucionalidad de la niñez salvo el caso de la escuela o la familia; es vista desde una perspectiva de responsabilidad social donde se entrecruzan los límites entre lo público y lo privado; sin embargo, precariamente, el cine colombiano ha hecho explícita dicha relación. Esta relación debe repensarse en tanto la escuela o la familia son espacios donde los niños comparten experiencias disciplinares (en las ciencias, matemáticas o lenguaje) y de la vida social misma.

Así, en esta investigación fueron caracterizadas las imágenes de la niñez que se encuentran en las producciones cinematográficas estrenadas y cofinanciadas por el Estado colombiano en el periodo comprendido entre el año 1922-2013; que desde la observancia de la literatura especializada, se insiste en la homogenización de tendencias descriptivas que producen una minería de datos sobre los derechos fundamentales de los sujetos y sus etapas de desarrollo biológicos. En este particular, el interés se afianzó en visitar cómo la infancia se está reorganizando discursivamente a partir del relevamiento de campos semánticos y mediáticos en donde la imagen del niño es permeable y cambiante por las condiciones económico-temporales de un determinado espacio.

La conjunción entre infancia, comunicación y cultura; permitió evidenciar el desplazamiento de discursos emergentes acerca de:

- La pérdida de la inocencia de los sujetos clásicos a través de la simulación en contextos hiper-sexualizados y los consumos creativos (danza, música, el vestuario); los cuales desde sus bases epistemológicas fueron enunciadas por Rousseau tiempo atrás. Sobre este hecho influyen los medios masivos, que se han convertido en una referencia clara de quién se es, o cómo llegar a ser de determinada manera.
- La mutación de nuevas estructuras sociales: las conformaciones familiares pasan de ser extensas y nucleares (padres, madre e hijos) a ser monoparentales, homoparentales, biparentales y reconstituidas; aunque en uno de los *leit motiv* de la cinematografía colombiana se anida justamente en la ausencia parental. Indistintamente del tipo de conformación familiar, esta representa un espacio para la reconstrucción del mundo de la vida infantil.

En este orden de ideas, la ampliación del contexto cultural está modificando la experiencia cotidiana y, al hacerlo, permite emerger nuevos modos de pensar antiguas nociones entre ellas el proceso de subjetivación humano. Esto lleva consigo un largo devenir que es producto de múltiples experiencias en las cuales los niños mediante prácticas situadas en contextos concretos se apropiaron activamente y de modo singular de contenidos “que vehiculizan un potencial de autoconstruc-

ción y autoafirmación” (Santos, Pizzo, Krauth y otros, 2009).

- La deixis social como hecho social y cultural supone más que una filiación de subordinación familiar. Pese a que las clases adultas otorgan la capacidad de control sobre quienes define como menores de edad, el niño como sujeto reconfigura la nociones como la de ciudadanía al sobreponerse al reconocimiento personal de derechos políticos y sociales a una estancia/instancia en formación que refleja visiones compartidas de futuro: el ciudadano del mañana o el consumidor en desarrollo. En otras palabras, la visibilización del niño obedece a procesos sociales y subjetivos que a etapas de desarrollo teóricas.

Es de anotar que el cine como parte de los aparatos ideológicos del Estado (Althusser, 1988), atrapa y reproduce en el tiempo una imagen recurrente de la niñez asociada al lamento del entorno inmediato y a la pérdida de valores. Una visión apocalíptica que se alimenta constantemente en el círculo vicioso de los discursos hegemónicos que rememoran al tiempo pasado como la mejor opción. Verificar la ausencia de mínimos vitales entre los niños gamines o chircales de los años ochenta, se convierte en una proyección evolutiva de la adultez inmersa en el conflicto armado en la Colombia de finales de los años noventa e inicios del nuevo milenio que transgrede a los niños campesinos y los desplaza a la ruralidad de modo precario buscando protección estatal en instituciones centralizadas.

Las políticas sociales y culturales inmersas en las líneas argumentales del cine colombiano siempre reclaman una mayor inversión en la ciudadanía; sin embargo, exime de toda culpa a sus actores al remitir sus formas de actuar en la constitución de fueros canónicos o demagogos como: “Eso hace parte de nuestra malicia indígena”; o, “Todo puede pasar en el país del sagrado corazón de Jesús”.

En el análisis del corpus también se detectó que los individuos, son insertos en juegos de poder objetual a partir de la manipulación de artefactos; el poder de un niño radica en saber tocar un acordeón, cargar un arma, ejercer con proeza la mendicidad, desempeñarse adecuadamente como obrero o cambiar de frecuencia un canal de televisión. En este sentido, los largometrajes ficcionales construyen conocimiento sobre algo, en este caso, de la infancia, pero desvirtúan su esencia y la constituyen en un molde.

En coherencia con lo anterior, la infancia se presenta como una categoría social y como una invención discursiva de los colectivos humanos que:

- No es estática, aunque las imágenes en la filmografía nacional den cuenta de ella como una etapa de preparación para la vida adulta. Los pensamientos, vivencias y actuaciones diversas plantean a sujetos que construyen y reconstruyen su mundo de la vida.
- Se debe analizar en contextos históricos específicos, porque en ellos surgen las ideas y prácticas. No debe pasar desapercibido, ya que un contexto es inseparable de contribuciones activas de los individuos, sus compañeros sociales, las

tradiciones sociales y los materiales que se manejan. Desde este punto de vista, los contextos históricos no han de entenderse como algo definitivamente dado, sino que se construyen dinámicamente, mutuamente, con la actividad de los participantes.

- Se enmarcan en relaciones sociales, políticas y económicas particulares. Ellas son variables que configuran el contexto, describen y explican las características, dinámicas, estructuras y procesos de las complejas sociedades humanas.

Ahora bien, como construcción en el cine colombiano, la infancia presenta cuatro elementos para comprender sus bases:

- Síntoma del discurso: imposibilidad de nominar y crear sujetos de la misma categoría (Foucault) / cambio de temporalidades.
- Crisis de las instituciones encargadas: Habermas (1981) indica que la infancia como institución es producto de dos instituciones modernas y estatales: la escuela y la familia; sin embargo, en el recorrido realizado por la cinematografía colombiana, la calle usurpa el lugar de la escuela (como en *La vendedora de rosas*) y la ciudad el de la familia (como en *Dos Ángeles y medio*, *La Playa D.C.*).
- Caída de los secretos y tabúes sociales: hace que el proceso de maduración sea cada vez “frío” ya que la niñez esta sobre expuesta a la sexualidad y a la violencia (vistas en *El muro del silencio*, *Te busco*, *Los colores de la montaña*); el mito de la pureza y de bondad de la niñez queda desvirtuada en el acceso temprano a sobre estímulos.

- El niño como consumidor: configura la visión de una nueva economía nacional que se basa en servicios de pronto aliento a costa de la consolidación de productos. Esta idea se sostiene en que la cultura y el momento histórico actual hacen que los niños y niñas estén rodeados de ideologías que los seducen, particularmente por los medios de comunicación. Los medios están cargados de ideologías y contenidos que mantienen las posturas tradicionales, coloniales, hegemónicas y patriarcales. Así, Disney, Discovery, Cartoon Network, entre otros, brindan los conceptos, socialmente aceptados, de sujeto, belleza, política, masculinidad, feminidad y justicia (Calle, 2017).

Después de lo enunciado queda una ventana abierta para analizar la forma en que se presenta visualmente la infancia no solo en el cine colombiano (y en otro momento histórico), sino, en otros medios masivos que aportan nuevos elementos para la comprensión de su cultura visual, en tanto revelan y reactualizan aspectos no consientes e inconscientes del mundo social.

Mirar la infancia y sus relaciones consigo mismo, el tiempo y el espacio, determinan el estado en que se encuentra o se ha encontrado la sociedad. Es una mirada que puede construir y favorecer la visibilidad, el acercamiento a la realidad y el conocimiento de la situación de los “otros”: niños con discapacidad, por ejemplo. El cine en su búsqueda por ayuda a formar conceptos, estudiar y conocer diferentes asuntos y materias, estimular emociones, formar opiniones, fomentar valores sociales y desarrollar o modificar actitudes sobre estos sujetos.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, B. (2009). *Análisis de las políticas de fomento del cine en Colombia*. Tesis de pregrado. Facultad de Ciencias Políticas. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.
- Acosta, C. (2013). *Historia de la infancia, su relación con la educación y las prácticas culturales en las familias, los cuidadores y los docentes de pre-escolar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Freud y Lacan, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Álvarez, A. (2002). Los niños de la calle: Bogotá 1900-1950. *Historia de la educación en Bogotá*. Bogotá: IDEP.
- Álzate, M. (2003). *La infancia: concepciones y perspectivas*. Pereira: Editorial Papiro.
- Amador, J.C. (2014) *Infancias, comunicación y educación: Análisis de sus mutaciones*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Arévalo, O. (1996). Juventud y modernización tecnológica. *Pasos*, Número especial.
- Ariès, P. (1960). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- Ayala, D., Barragán, A. (2005) las experiencias límite y su relación con la enfermedad. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bácares, C; Castro D. (2013). La eterna noche de las doce lunas: a propósito de sus aportes a la antropología de la infancia. *Rayuela*, 9, pp. 151-162
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Benítez, K. (2017). "Las salas de cine registraron 61,7 millones de asistentes durante 2016". Recuperado de <https://www.larepublica.co/economia/las-salas-de-cine-registraron-617-millones-de-asistentes-durante-2016-2555730>
- Bermúdez, E. (2001). Consumo cultural y representación de identidades juveniles. Ponencia presentada en el Congreso LASA celebrado en la ciudad de Washington D.C.
- Bravo, C. (2010). *Imaginario social del mar. Una aproximación al caso de Cobquecura en el marco de la instalación del CFI Nueva Aldea*. Tesis de master no publicada. Universidad de Concepción, Concepción.
- Bustamante, E. (coord.). (2003). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.
- Buxó, M; De Miguel, J. (1999). *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Califano, B. (2015). *Perspectivas conceptuales para el análisis del Estado y las políticas de comunicación*. *Austral Comunicación*, 4/2, pp. 283-318.
- Calle, M. (2017). *El campo escolar, social y barrial, y la configuración de un nuevo modo de ser joven, a partir de los fenómenos de la violencia escolar*. Doctorado interinstitucional de educación: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Campoalegre, R. (2016). "Familia y escuela: desafíos sociales y políticos". *Familia, escuela y desarrollo humano. Rutas de investigación educativa*.

- Rosa Campoalegre Septien y otros; coordinadores. Bogotá: Universidad de la Salle y CLACSO.
- Cardona, D. (2008). *La vendedora de rosas de Víctor Gaviria. Escuchar a los niños. La anticipación sin acción diez años después de la ruptura estética*. Recuperado el 08 de mayo de 2017 de <http://catedraluisalbertoalvarez.blogspot.com.co/2008/02/la-vendedora-de-rosas-de-victor-gaviria.html>.
- Carvalho, J. (2010). *Los estudios culturales en América Latina: interculturalidad, acciones afirmativa y encuentro de saberes*. Tabula Rasa No. 12. 229-251
- Castañeda, L. (2009). *Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia*. Nueva época, 15, pp. 143-168
- Castellanos, G. (2003). *Sistema jurídico de incentivos económicos a la cultura en los países del Convenio Andrés Bello*. Bogotá: Edición del Convenio Andrés Bello. Unidad Editorial.
- Castro, B. (1997). *La Pobreza en Colombia. 1886-1930. Estado, Iglesia y Ciudadanos. XVI Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos – LASA*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Cogollo, S. (2015). *Una mirada panorámica al cine colombiano*. Revista Fundación Universitaria Luis Amigó, 2/2, pp. 233-238.
- Cuartas, V. (2006). *Diccionario económico financiero*. Universidad de Medellín.
- Chacón C., y Jerry J. (2015). *Antropología e infancia. Reflexiones sobre los sujetos y los objetos*. Cuicuilco, 22/64, pp. 133-153.
- Chartier, R. (1996). *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. España: Editorial Gedisa.
- Daza, C. E. (2015). *La metáfora cromática en el cine de infancia: una revisión a una década largometrajes sobre niñez*. Infancias Imágenes, 14 (1), pp. 59-76.
- Daza, C. E. (2017). *Notas visuales para comprender la infancia en el cine colombiana*. Revista de cine fuera de campo, 3(1), pp. 57-70.
- De Beauvoir, S. (1999). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- De Charras, D., Mastrini, G., Bizberge, A. (2013). *Las políticas de comunicación en el siglo XXI*. Buenos Aires: La Crujía.
- DeMause, LL. (1991). *La evolución de la infancia Historia de la infancia*. Madrid: Alianza Universidad.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas DANE (2009). *Metodología encuesta de consumo cultural*. (2009). Colección Documentos, núm. 71.
- Díaz, J., y Hamman. (2012). *Una mirada al cine colombiano. Razón y palabra*, 78.
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Figueroa, C. (2016). *¿Ciudadanía de la niñez? Hallazgos de investigación sobre el movimiento por una cultura de derechos de la niñez y adolescencia en Chile*. Última década, 45, pp. 118-139.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gaitán, L. (1999a). *Bienestar social e infancia: la distribución generacional de los recursos sociales*. Intervención Psicosocial, 8/3, pp. 331-348
- Gaitán, L. (1999b). *El espacio social de la infancia. Los niños en el Estado de Bienestar*. Madrid: Comunidad de Madrid-Conserjería de Sanidad y Servicios Sociales.
- Goetz, J. y LeCompte, M. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Ed Morata.
- González, L., Barnes, C., y Borello, J. (2014). *El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la Argentina*. Buenos Aires: No indica.
- Goyeneche, E. (2012). *Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de la investigación audiovisual*. Palabra Clave, 15/3, pp. 387-414

- Habermas, J. (2005). *Teoría de la Acción Comunicativa II. Crítica a la razón funcionalista* (M. Jiménez Redondo, Trad.). México: Taurus.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: G. Gili.
- Hall, S. (2013). El espectáculo del Otro. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Comp.) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador: Corporación editora nacional.
- Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, L. (2004). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill.
- Herrera, C. (2013). *Imaginario social acerca de la infancia: una mirada desde las políticas y programas sociales de infancia de Concepción, Chile*. Chile: Universidad de Concepción.
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Jaramillo, P. (2006). *Pobreza rural en Colombia*. *Revista Colombiana de Sociología*, 27, pp. 47-62.
- Jay, M. (2003). Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. *Regímenes escópicos de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Jiménez, A. (2013). *Infancia. Rupturas y discontinuidades de su historia en Colombia*. Bogotá: ECOE Ediciones.
- Jodelet, D. (1984). La representación social: fenómenos, concepto y teoría, en Moscovici, S. *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología Social y problemas sociales*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, pp. 469 – 494.
- Labate, C., Lozano, L., y Marino, S. (et al). (2013). Abordajes sobre el concepto de “Concentración”. De Charras, D., Mastrini, G., Bizberge, A. (editores). *Las políticas de comunicación en el siglo XXI*. Buenos Aires: La Crujía.
- Labrada, F. (2015). “Panorama de plataformas de distribución digital de cine VoD y sus modelos de negocio”. Informe final 03. Ministerio de Cultura de Colombia. Dirección de Cinematografía.
- Larrosa, J., Castro, I., y Sousa, J. (2007). *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Argentina: Miño y Dávila editores.
- LeCompte, M. (1995). Un matrimonio conveniente: diseño de investigación cualitativa y estándares para la evaluación de programas. *Revista Electrónica de Investigación y Evaluación Educativa - RELIEVE*. Vol. 1. No. 1.
- Ley 814 de 2003, por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia. La Ley de Cine para todos (2004). Ministerio de Cultura y Proimágenes.
- Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997) “Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010”. Ministerio de Cultura.
- Linares, B. y Quijano, P. (s.f). *Nueva Ley para la infancia y la adolescencia en Colombia*. OIM –Organización Internacional para las migraciones, Alianza por la Niñez. Recuperado el 08 de mayo de 2017 de [http:// www.scp.com.co/ArchivosSCP/LIA_beatriz_linares.pdf](http://www.scp.com.co/ArchivosSCP/LIA_beatriz_linares.pdf)
- Llobet, V. (2014). *Pensar la infancia desde América Latina. Un estado de la cuestión*. Buenos Aires: CLACSO.
- Marino, A. (2004). *Cine argentino y latinoamericano una mirada crítica*. Argentina
- Martino, S; Gregorini, V. (2013). Autobiografía y ficción en el cine. *Letras de Hoje*, 48/4, pp. 484-492.
- Mateus, A. (2013). *El indígena en el cine y el audiovisual colombiano: imágenes y conflictos*. Medellín: La Carreta Editores.
- Meraz-Arriola, G. (2010). *Historia universal de la infancia*. Acta pediátrica de México. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=423640326001>

- Miller, T. (2003). *The burning Babe: Children, Film, Narrative. And the Figures of Historical Witness*, Douglas Ana et A. Vogler Thomas (editors), *Witness an Memory, the discourse of trauma*. New York: Routledge, pp. 207-232.
- Ministerio de Cultura (2015). *Colombia de película. Nuestro cine para todos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura. (2013). *Anuario estadístico cine colombiano 2014*. Bogotá: Dirección de Cinematografía.
- Montana, F. (2018). *Cine-infancia e historia en Latinoamérica*. Tesis doctoral. Bogotá: Universidad Nacional y Université Paris-Sorbonne.
- Moscovici, S. (1986). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social*. Barcelona. Paidós.
- Muñoz, C; Pachón X. (1988) *Historia social de la infancia*. Bogotá, 1900-1989. 7 vol., Bogotá: Fundación para la promoción de la investigación y la tecnología: Banco de la República.
- Muñoz, C; Pachón, X. (1989). *Gamines-testimonios*. Bogotá: Carlos Valencia editores.
- Muñoz, C; Pachón, X. (1991). *La niñez en el siglo XX. Comienzos de siglo*. Santafé de Bogotá: Editorial Planeta.
- Muñoz, C; Pachón, X. (1996). *La aventura infantil a mediados de siglo*. Santafé de Bogotá: Editorial Planeta.
- Muñoz, D. (2017). *Cine, niños y educación. El niño como espectador cinematográfico*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- Muñoz, G. (2006). *La comunicación en los mundos de vida juveniles. Hacia una ciudadanía comunicativa*. Manizales: Universidad de Manizales, CINDE.
- Murillo, W. (2008). *La investigación científica*. Consultado el 18 de abril de 2018 de <http://www.monografias.com/trabajos15/invest-cientifica/invest-cientifica.shtml>
- ONU. (1989). *Convención sobre los Derechos del Niño*. Resolución 44/25.
- Ortega, P. (2016). *"Perspectiva de cine colombiano. Desde lo estético, la producción, la distribución y la taquilla"*. Recuperado de <http://calameo-pdf-download.abuouday.com/cgi-sys/suspendedpage.cgi?url=p2.calameo.com>
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano: 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Pavez, I. (2011). *Migración infantil: rupturas generacionales y de género. Las niñas peruanas en Barcelona y Santiago de Chile*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Pavez, I. (2012). *Sociología de la infancia: las niñas y los niños como actores sociales*. *Revista de Sociología*, 27, pp. 81-102.
- Perdomo, Y. (2013). *Colombia un país de regiones*. Recuperado el 06 de mayo de 2017 de <http://www.lanacion.com.co/index.php/opinion/item/224088-colombia-un-pais-de-regiones>
- Pérez, G. (2011). Observaciones fenomenológicas sobre la imagen. *Anuario Colombiano de Fenomenología*.
- Pérez, G. (2013). *Cine colombiano: estética, modernidad y cultura*. Universidad del Cauca.
- Piaget, J. (1991). *Seis estudios de psicología*. Barcelona: Editorial Labor.
- problemas sociales*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Ramírez, J. (2012). *Reflexiones sobre la imagen del cine colombiano. Razón y Palabra*, 78.
- Ramírez, J. (s.f). *"Tres dimensiones: estética, animación y documental"*. Análisis de género documental animado como propuesta en "Pequeñas voces" de Jairo Eduardo Carrillo y Oscar Andrade.
- Rivera, J. (2014). *¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 13/25, pp. 127-144.
- Rodríguez, P. (1994). *La vida doméstica en la Colonia. Credencial Historia*, 55.

- Rodríguez, P. (2000). Infancia, juventud y vejez. Las edades de la vida en la Colombia. *Credencial Historia*, 129.
- Rodríguez, P. (2004). La familia en Colombia. En: Pablo Rodríguez (Coordinador) *La familia en Iberoamérica 1550-1980*. Bogotá: Ediciones del Convento Andrés Bello. Universidad Externado de Colombia.
- Rueda, J., y Chicharro, M. (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos*, 11-12/1-2, pp. 427-450.
- Santos, G., Pizzo, M., Krauth, K., y otros (2009). La relación adulto-niño y las dinámicas familiares en una investigación sobre la recepción y apropiación de mensajes massmediados. *Investigación y desarrollo* 17/1.
- Santos, N. (2007). El imaginario cinematográfico y los regímenes de la mirada. *Versión*, 19, pp. 243-262
- Schlenker, A. (2012). *Se busca. Indagaciones sobre la figura del sicario*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Silva, J. (2010). *Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada en el Nuevo Cine Chileno*. *AISTHESIS*, 47.
- Solana, P. (2017). "Medios de comunicación en Colombia: las transformaciones que hacen falta". Lanzas y letras. Recuperado de <http://lanzasy letras.org/2017/10/06/medios-de-comunicacion-en-colombia-las-transformaciones-que-hacen-falta/>
- Tafur, J.A. (2013). Versiones, subversiones y representaciones de lo nacional en el cine colombiano. *Desbordes*, 4, pp. 9-18
- Taylor, S. y Bogdan, R. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Tovar, B. (1994). *La historia al final del milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ulvieri, S. (1986). Historiadores y sociólogos en busca de la infancia. Apuntes para una bibliografía razonada. *Revista de Educación*, 281, pp. 47-86
- Van Cuilemburg, J., y McQuail, D. (2003). Cambios en el paradigma de política de medios. Hacia un nuevo paradigma de políticas de comunicación. *European Journal of communication* 18/2, pp. 181-207.
- Vargas, Z. (1991). La investigación participativa: Como utilizarla en orientación. *Revista Educación*, 15(2), pp. 103-110.
- Vásquez, O. (2015). Las políticas públicas y los adolescentes en conflicto con la ley penal. Posibilidades y límites en la aplicación de la remisión fiscal en el Perú. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Villasol, J. (2018). "La inocencia perdida y el cine". Amberes, revista cultural. Recuperado de <http://amberesrevista.com/la-inocencia-perdida-y-el-cine/>
- Williams, R. (1992). Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales. En: Raymond Williams (Ed.) *Historia de la comunicación. De la imprenta hasta nuestros días*, 2. Barcelona: Bosch.
- Zallo, R. (2007). La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. *Zer*, 22, pp. 215-234.
- Zambrano, I; De Cássia, R. (2014). Narrativas sobre el gamín en Colombia: nuestra novela del desprecio. *Uni-pluri/versidad*, 14/3, pp. 59-69.

FILMOGRAFÍA

- Acevedo, A. (director). (1923) La tragedia del silencio [cinta cinematográfica]. Colombia. Casa Cinematográfica Colombia.
- Acosta, A. (director). (2012) El resquicio. [DVD]. Colombia. Cabecita negra Producciones.
- Agresti, A. (director). (2002). El sueño de Valentín. [DVD]. Argentina.
- Aguilar, F. (director). (2003). Paloma de papel. [DVD]. Bolivia.
- Aguilera, D. (director). (1958) Dos ángeles y medio [cinta cinematográfica]. Colombia-Ecuador. Coldía.
- Alcoriza, L. (director). (1973) El muro de silencio [cinta cinematográfica]. Colombia-México. Producciones Escorpión.
- Amelio, G. (director). (2005). Las llaves de la casa. [DVD]. Italia.
- Arango, J. (director). (2012) La playa D.C. [DVD]. Colombia. Burning Blue.
- Arbeláez, C. (director). (2011) Los colores de la montaña [DVD]. Colombia. El Bus Producciones.
- Babenco, H. (director). (1981). Pixote la ley del más débil. [cinta cinematográfica]. Brasil.
- Barratier, C. (director). (2004). Los coristas. [DVD]. Francia.
- Boyne, J. (director). (2008). El niño con la pijama a rayas. [DVD]. Reino Unido.
- Briski, Z. Kauffman, R. (director). (2004) Los niños del barrio rojo. [DVD]. USA.
- Buñuel, L. (director). (1950). Los olvidados. [cinta cinematográfica]. México.
- Bustamante, D. (director). (2010). Andrés no quiere dormir la siesta. [DVD]. Argentina.
- Carrillo, J. (director). (2011) Pequeñas voces. [DVD]. Colombia. E-nnova, RCN Cine y Cachupedillo Cine.
- Castaño, R. (director). (1986) El niño y el papa [cinta cinematográfica]. Colombia-México. Producciones Casablanca.
- Coral, R. (director). (2002) Te busco [cinta cinematográfica]. Colombia. Dago García Producciones.
- Dalcan, D. (director). (1997). Mi vida en rosa. [cinta cinematográfica]. Bélgica.
- Damodaran, B. (director). (2012). Los colores del cielo. [cinta cinematográfica]. India.
- Dothée, F. (director). (2013) El control [DVD]. Colombia. Dago García Producciones.
- Duque, L. (director). (2001) Los niños invisibles [cinta cinematográfica]. Colombia. EGM Productions y Cinetel Ltda.
- Durán, C. (director). (1977) Gamín [cinta cinematográfica]. Colombia. Producciones Cinematográficas Uno.
- Favio, L. (director). (1965). Crónica de un niño solo. [cinta cinematográfica]. Argentina.
- Gaviria, V. (director). (1998) La vendedora de rosas [cinta cinematográfica]. Colombia. Producciones Erwin Göggel.

Guerra, C. (director). (2009) Los viajes del viento [DVD]. Colombia. Ciudad Lunar Producciones.

Hendrix, J. (director). (2012) Chocó [DVD]. Colombia. Antorcha Films.

Ladkani, R. Davidson, K. (director). (2005). El diablo de las minas. [DVD]. Bolivia.

Lizarazo, M. (director). (2008) El ángel del acordeón [DVD]. Colombia. CMO Producciones.

Loza, G. (director). (2011). La otra familia. [DVD]. México.

Lumière, L. (director). (1895). Repas de bébé. [cinta cinematográfica]. Francia.

Luna, D. (director). (2010) Abel. [DVD]. México

Majidi, M. (director). (1999). El color del paraíso. [cinta cinematográfica]. Irak.

Makhmalbaf, H. (director). (2008) Buda explotó por vergüenza. [DVD]. Irak.

Mandoki, L. (director). (2005). Voces inocentes. [DVD]. México.

Martínez, A. (director). (1927) Garras de oro – Alborada de justicia [cinta cinematográfica]. Colombia. Cali Films.

Ospina, L. Mayolo, C. (director). (1978) Agarrando pueblo. [cinta cinematográfica]. Colombia.

Padilla, P. (director). (2013) La eterna noche de las doce lunas [DVD]. Colombia. Doce Lunas Producciones.

Panahi, J. (director). (1995). El globo blanco. [cinta cinematográfica]. Irak.

Piñeyro, M. (director). (2002). Kamchatka. [DVD]. Argentina.

Rodríguez, M. Y Silva, J. (1972) Chircales [cinta cinematográfica]. Colombia. Fundación cine documental.

Rossellini, R. (director). (1948). Alemania, año cero. [cinta cinematográfica]. Italia.

Ruiz, O. (director). (2010) El vuelco del cangrejo [DVD]. Colombia. Contravía Films.

Salles. W. (director). (1998). Estación central de Brasil. [cinta cinematográfica]. Brasil.

Soderguit, A. (director). (2013) Anina [DVD]. Colombia-Uruguay. Antorcha Films.

Tarkovski, A. (director). (1962). La infancia de Iván. [cinta cinematográfica]. Rusia.

Trompetero, H. (director). (2012) El paseo 2. [DVD]. Colombia. Dago García Producciones

Truffaut, F. (director). (1959). Los cuatrocientos golpes. [cinta cinematográfica]. Francia.

Vigo, J. (director). (1933). Cero en conducta. [cinta cinematográfica]. Francia.

Wood, A. (director). (2004). Machuca [DVD]. Chile.

Yimou, Z. (director). (1999). Ni uno menos. [cinta cinematográfica]. China.

Material de enlace rápido (QR)

Actores Sociedad Colombiana de Gestión [Canal Actores S.C.G.] (2019, Octubre 31) Historia de una película: “Dos ángeles y medio”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=sShq-43lc94>

Anónimo. [Canal Cimavisión] (2019, Octubre 31) Cortas historias latinoamericanas – Chircales (Martha Rodríguez). Recuperado de: <https://youtu.be/5MghMOFlwlc>

Anónimo. [Canal John Vesques] (2019, Octubre 31) Película colombiana – La vendedora de rosas. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DHLq5XuxYd0>

Anónimo. [Canal Leyéndote .4] (2019, Octubre 31) Carmenza Duque – Tiempos de esperanza [El Papa y El Niño]. Recuperado de: <https://youtu.be/KWUxiA2hd3c>

Anónimo. [Canal Rayanzan] (2019, Octubre 31) Los niños invisibles tráiler. Recuperado de: <https://youtu.be/0rWXtLW-Qgk>

- Anónimo. [Canal Sol Okarina] (2019, Octubre 31) La eterna noche de las doce lunas - tráiler. Recuperado de: <https://youtu.be/yBf0SKB3Tvk>
- Anónimo. [Canal Yeh Haáj] (2019, Octubre 31) El muro del silencio 1974. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IS6Z5FYC8-c>
- Antorcha Films. [Canal Antorcha Films] (2019, Octubre 31) Chocó – tráiler oficial. Recuperado de: https://youtu.be/dw7fq_sp4jY
- Cabecita Negra Producciones. [Canal Cabecitanegraproducc] (2019, Octubre 31) El resquicio tráiler. Recuperado de: <https://youtu.be/J-fRUSIRuUlw>
- Canal Zoom. [Canal Zoom] (2019, Octubre 31) InfoZoom: “Dos ángeles y medio”, un testimonio del cine colombiano. Recuperado de: https://youtu.be/X-jG3e84_1Y
- CMO Producciones. [Canal CMO Producciones] (2019, Octubre 31) El ángel del acordeón - tráiler. Recuperado de: <https://youtu.be/vgCtfyEXBl4>
- Laboratorios Black Velvet. [Canal Laboratorios Black Velvet] Tráiler oficial El vuelco del cangrejo de Oscar Navia. (2019, Octubre 31). Recuperado de: <https://youtu.be/0Lgf-QCIEVI>
- Parrmur, J. [Canal Jules Parrmur] (2019, Octubre 31) Gamín – Ciro Duran. Recuperado de: <https://youtu.be/l4eEp2eHDVI>
- Proimágenes Colombia. (2019) Largometrajes. Recuperado de: http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/resultados_peliculas.php?nt=1
- Retina Latina. [Canal Retina Latina] (2019, Octubre 31) Los colores de la montaña - tráiler. Recuperado de: <https://youtu.be/TEHQ9177OWs>



ANEXO

Universo de estudio

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1915	El drama del 15 de octubre	Vincenzo Di Doménico	Documental
1922	María	Máximo Calvo Olmedo Y Alfredo Del Diestro	Ficción
1924	Aura las violetas	Pedro Moreno Garzón Y Vicenzo Di Doménico	Ficción
1924	Madre	Samuel Velásquez	Ficción
1924	La tragedia del silencio	Arturo Acevedo Vallarino	Ficción
1925	Bajo el cielo antioqueño	Arturo Acevedo Vallarino	Ficción
1925	Como los muertos	Pedro Moreno Garzón Y Vicenzo Di Doménico	Ficción
1925	Conquistadores de almas	Pedro Moreno Garzón	Ficción
1925	Manizales city	Félix R. Restrepo	Documental
1925	Suerte y azar	Camilo Cantinazzi	Ficción
1926	Alma provinciana	Félix Joaquín Rodríguez	Ficción
1926	El amor, el deber y el crimen	Pedro Moreno Garzón Y Vicenzo Di Doménico	Ficción
1926	Garras de oro (alborada de justicia)	P.P. Jambrina	Ficción
1926	Nido de cóndores	Alfonso Mejía Romero	Ficción
1926	Tuya es la culpa	Camilo Cantinazzi	Ficción
1928	Los amores de quelif	Carlos Arturo Sanín Restrepo	Ficción
1928	Rafael Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia (camino de gloria)	Pedro J. Vásquez	Ficción
1933	Colombia victoriosa	Gonzalo Acevedo Bernal Y Álvaro Acevedo Bernal	Documental
1937	Olaya herrera y Eduardo santos o de la cuna al sepulcro	Gonzalo Acevedo Bernal Y Carlos Schroeder	Documental
1938	Al son de las guitarras	Alberto Santana Y Carlos Schroeder	Ficción
1941	Flores del valle	Máximo Calvo Olmedo	Ficción
1943	Allá en el trapiche	Roberto Saa Silva	Ficción
1944	Anarkos	Roberto Saa Silva	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1944	Antonia santos	Miguel Joseph Mayol Y Gabriel Martínez	Ficción
1944	Golpe de gracia	Emilio Álvarez Correa Y Oswaldo Duperly Angueira	Ficción
1945	Bambucos y corazones	Gabriel Martínez	Ficción
1945	La canción de mi tierra	Federico Katz	Ficción
1945	Castigo del fanfarrón	Máximo Calvo Olmedo Y Roberto González	Ficción
1945	Sendero de luz	Emilio Álvarez Correa	Ficción
1945	El sereno de Bogotá	Gabriel Martínez	Ficción
1955	Colombia linda	Camilo Correa Restrepo	Ficción
1955	La gran obsesión	Guillermo Ribón Alba	Ficción
1956	Llamas contra el viento	Emilio Gómez Muriel	Ficción
1956	Los halcones de la ruta	Enrique Olaya Ospina	Documental
1957	La frontera del sueño	Esteban Sanz	Ficción
1958	Dos ángeles y medio	Demetrio Aguilera	Ficción
1958	El milagro de sal	Luis Moya Sarmiento	Ficción
1960	Antioquia crisol de libertad	Alejandro Kerk	Ficción
1960	Luz en selva	Enock Roldán Restrepo	Documental
1961	Chambú	Alejandro Kerk	Ficción
1961	Entre risas y máscaras	Humberto Wilches Y Enrique Gutiérrez Y Simón	Ficción
1961	Farándula	Carlos Pinzón	Ficción
1961	El hijo de la choza	Enock Roldán Restrepo	Ficción
1961	Mares de pasión	Manuel De La Pedrosa	Ficción
1961	Una mujer de cuatro en conducta	Carlos Cañola Tobón	Ficción
1962	Contrabando de pasiones	José De Caparrós	Ficción
1962	El hermano Caín	Mario López	Ficción
1962	San Andrés, isla de ensueño	Alejandro Kerk	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1963	Raíces de piedra	José María Arzuaga	Ficción
1963	Tres cuentos colombianos "tiempo de sequía", "la sarda" y "el zorrero"	Julio Luzardo Y Alberto Mejía	Ficción
1964	Adorada enemiga	René Cardona Jr.	Ficción
1964	Las hijas de Elena	René Cardona Jr.	Ficción
1964	Semáforo en rojo	Julián Soler	Ficción
1964	El valle de los arahuacos	Vidal Antonio Rozo	Documental
1964	Y la novia dijo...	Gaetano Dell'era	Ficción
1965	Cada voz lleva su angustia	Julio Bracho	Ficción
1965	El cráter	José Ángel Carbonell	Ficción
1965	El detective genial	René Cardona Jr.	Ficción
1965	El llanto de un pueblo	Enock Roldán Restrepo	Ficción
1965	El río de las tumbas	Julio Luzardo	Ficción
1965	Tierra amarga	Roberto Ochoa C.	Ficción
1966	María	Enrique Grau	Ficción
1966	Alborada en Cartagena (el secreto de las esmeraldas)	Sebastián Almeda	Ficción
1966	Pasado el meridiano	José María Arzuaga	Ficción
1966	El suicida	Ángel Arzuaga	Ficción
1966	Réquiem por un canalla	Fernando Orozco	Ficción
1967	Un ángel de la calle	Zacarías Gómez Urquiza	Ficción
1967	Colombia, paraíso de américa	Juan B. Ocampo	Documental
1967	La víbora	Alfonso Gimeno M.	Ficción
1968	Cautivo del más allá	Rafael Portillo	Ficción
1968	Aquileo venganza	Ciro Durán	Ficción
1968	Bajo la tierra	Santiago García	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1968	Negociando el peligro o la muerte escucha	Robert Topart	Ficción
1970	Se llamaría Colombia	Francisco Norden	Documental
1971	Bajo el ardiente sol	Zacarías Gómez Urquiza	Ficción
1971	Cumbia	Zacarías Gómez Urquiza	Ficción
1971	El taciturno	Jorge Gaitán Gómez	Ficción
1972	Los chircales	Marta Rodríguez Y Jorge Silva	Documental
1972	Cali, ciudad de américa	Diego León Giraldo	Documental
1972	María	Tito Davison	Ficción
1972	Canción en el alma	Lazlo Haverland	Ficción
1972	Una tarde el lunes "al día siguiente", una tarde el lunes" y "fin de semana"	Alberto Giraldo Castro Y Julio Luzardo	Ficción
1973	Homenaje al sexo	Diego León Giraldo	Documental
1973	El muro del silencio	Luis Alcoriza	Ficción
1973	Préstame tu marido	Julio Luzardo	Ficción
1974	Amazonas para dos aventureros	Ernst Hofbauer	Ficción
1974	Aura o las violetas	Gustavo Nieto Roa	Ficción
1974	Camilo, el cura guerrillero	Francisco Norden	Documental
1974	Funerales de Gustavo pinilla	Jairo Pinilla Téllez	Documental
1974	Karla contra los jaguares	Juan Manuel Herrera	Ficción
1974	Santo en el ministerio de la perla negra	Fernando Orozco	Ficción
1974	El tesoro de Morgan	Zacarías Gómez Urquiza	Ficción
1975	El congreso mundial de brujería	Francisco Norden	Documental
1975	Los jaguares contra el invasor misterioso	Juan Manuel Herrera	Ficción
1975	Paco	Robert Vicent O'Neill	Ficción
1975	Pistoleros de la muerte	Juan Manuel Herrera	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1975	Raza de víboras	René Cardona Jr.	Ficción
1975	El siervo José Gregorio (el siervo de dios)	Henry Téllez	Ficción
1976	Actividad del grupo indígena en Colombia	Jairo Pinilla Téllez	Documental
1976	La amiga de mi madre	Mauro Ivaldi	Ficción
1976	La llamada del sexo	Tulio Demichelli	Ficción
1976	Respetables delincuentes	Ernst Hofbauer	Ficción
1976	Campesinos	Marta Rodríguez Y Jorge Silva	Documental
1977	Funeral siniestro	Jairo Pinilla Téllez	Ficción
1977	Gamín	Ciro Durán	Documental
1977	Mamagay	Jorge Gaitán Gómez	Ficción
1978	Ángel negro	Tulio Demichelli	Ficción
1978	El candidato	Mario Mitrotti	Ficción
1978	En india	Carlos Palau	Documental
1978	Esposos en vacaciones	Gustavo Nieto Roa	Ficción
1978	Pasos en la niebla	José María Arzuaga	Ficción
1978	El patas	Pepe Sánchez	Ficción
1978	La pobre viejecita	Fernando Laverde	Ficción
1979	Arrieros semos	Carlos Eduardo Uribe	Ficción
1979	Colombia <i>connection</i> : contacto en Colombia	Gustavo Nieto Roa	Ficción
1979	Mientras arde el fuego	Julio Roberto Peña	Ficción
1979	Tigre	Rodolfo De Anda	Ficción
1979	El taxista millonario	Gustavo Nieto Roa	Ficción
1980	Las muñecas del King Kong	Alfredo B. Crevenna	Ficción
1980	Amazonas: infierno y paraíso	Rómulo Delgado	Documental
1980	Amor ciego	Gustavo Nieto Roa	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1980	Área maldita	Jairo Pinilla Téllez	Ficción
1980	Drogombia	Diego León Giraldo	Documental
1980	Cien años de infidelidad	Eduardo Sáenz	Ficción
1980	El inmigrante latino	Gustavo Nieto Roa	Ficción
1980	El lado oscuro del nevado	Pascual Guerrero	Ficción
1980	Reencuentro	Jorge Sáenz Calero	Ficción
1980	Remolino sangriento	Jorge Gaitán Gómez Y Roberto Montero	Ficción
1980	Taxí negro	José Delfos	Ficción
1980	Tiempo para amar	Manuel José Álvarez	Ficción
1981	La abuela	Leopoldo Pinzón	Ficción
1981	Amenaza nuclear	Jacques Osorio	Ficción
1981	Canaguaro	Dunav Kuzmanich	Ficción
1981	Las cuatro edades del amor	Jorge Alí Triana, Alberto Giraldo Castro, Mario Mitrotti, Ciro Durán	Ficción
1981	Fuga	Nello Rossati	Ficción
1981	Holocausto caníbal	Ruggero Deodato	Ficción
1981	La muerte es un buen negocio	Antonio Montaña	Ficción
1981	27 horas con la muerte	Jairo Pinilla Téllez	Ficción
1982	La agonía del difunto	Dunav Kuzmanich	Ficción
1982	Ahora mis pistolas hablan	Rómulo Delgado	Ficción
1982	Así va	Jorge Echeverri	Ficción
1982	Ayer me echaron del pueblo	Jorge Gaitán Gómez	Ficción
1982	Contaminación peligro mortal (alíen llega a la tierra)	Lewis Coates	Ficción
1982	Kapax del Amazonas	Miguel Ángel Rincón	Ficción
1982	El manantial de las fieras	Ramiro Meléndez	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1982	La noche infernal	Rittner Bedoya	Ficción
1982	Nuestra voz de tierra, memoria y futuro	Marta Rodríguez Y Jorge Silva	Documental
1982	Padre por accidente	Manuel Busquets	Ficción
1982	Pura sangre	Luis Ospina	Ficción
1982	Tacones	Pascual Guerrero	Ficción
1982	El último asalto	Ramiro Meléndez	Ficción
1983	Carne de tu carne	Carlos Mayolo	Ficción
1983	Cristóbal colón	Fernando Laverde	Ficción
1983	Visa de residencia (visa de long sejour)	Carlos Marciales	Documental
1983	El escarabajo	Lisandro Duque	Ficción
1983	Pepos	Jorge Aldana	Ficción
1983	La virgen y el fotógrafo	Luis Alfredo Sánchez	Ficción
1984	Ajuste de cuentas	Dunav Kuzmanich	Ficción
1984	Ay hombre	Daniel Bautista	Ficción
1984	Colombia	Manuel Franco Posse	Documental
1984	Caín	Gustavo Nieto Roa	Ficción
1984	Carnaval del diablo	Jorge Ruis Ardila Y Gloria Triana	Documental
1984	Con su música a otra parte	Camila Loboguerrero	Ficción
1984	Cóndores no entierran todos los días	Francisco Norden	Ficción
1984	Los elegidos	Sergio Solovlev	Ficción
1984	Los emberá	Roberto Triana Arenas	Documental
1984	Erotikon	Ramiro Meléndez	Ficción
1984	Triángulo de oro (la isla fantasma)	Jairo Pinilla Téllez	Ficción
1984	Farnofelia curramberra	Jorge Ruiz Ardila Y Gloria Triana	Documental
1984	La fuerza del deseo	Aldo Sambrell	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1985	Bonaparte investigador privado	James Pasternak	Ficción
1985	Cerro naríz, la aldea proscrita	Jorge Ruiz Ardila Y Gloria Triana	Documental
1985	El día de las mercedes	Dunav Kuzmanich	Ficción
1985	Extraña regresión	Jairo Pinilla Téllez	Ficción
1985	La guerra del centavo	Ciro Durán	Documental
1985	Oro blanco, droga maldita (ángeles de oro blanco)	Ramiro Meléndez	Ficción
1985	El país de los wayuu	Beatriz Barros Y Fernando Vélez	Documental
1985	Ser nazareno no es cualquier cosa	Jorge Ruiz Ardila Y Gloria Triana	Documental
1985	Los sabores de mi porro	Jorge Ruiz Ardila Y Gloria Triana	Documental
1985	Tiempo de morir	Jorge Alí Triana	Ficción
1985	Los últimos juglares y el nuevo rey	Jorge Ruiz Ardila Y Gloria Triana	Documental
1986	El Niño y el papa	Rodrigo Castaño	Ficción
1986	A la salida nos vemos	Carlos Palau	Ficción
1986	La boda del acordeonista	Luis Fernando "Pacho" Botía	Ficción
1986	De mujer a mujer	Mauricio Walerstein	Ficción
1986	Ceremonia del benkuna	Jaime Osorio Gómez Y Mauricio Pardo	Documental
1986	Una escuela, una vida, una lucha	Gloria Triana	Documental
1986	La mansión de araucaima	Carlos Mayolo	Documental
1986	Mariposas s.a	Dunav Kuzmanich	Ficción
1986	Pedro Flórez Ilznero, músico y ex – guerrillero	Gloria Triana	Documental
1986	Pisingaña	Leopoldo Pinzón	Ficción
1986	La recompensa	Manuel Franco Posse	Ficción
1986	San Antoñito	Pepe Sánchez	Ficción
1986	Tin marín	Jacques Osorio	Ficción
1986	El tren de los pioneros	Leonel Gallego	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1986	Vísita usa	Lisandro Duque	Ficción
1987	El día que me quieras	Sergio Dow	Ficción
1987	Droga, viaje sin regreso	Stelvio Massi	Documental
1987	El embajador de la india	Mario Ribero Ferreira	Ficción
1987	Profundo	Antonio Llerandi	Ficción
1988	Con el corazón en la mano	Mauricio Walerstein	Ficción
1988	Crónica de una muerte anunciada	Francesco Rosi	Ficción
1988	Milagro en roma	Lisandro Duque	Ficción
1988	Técnicas de duelo	Sergio Cabrera	Ficción
1989	Amor, mujeres y flores	Marta Rodríguez Y Jorge Silva	Documental
1989	La ley del monte	Adelaida Trujillo Y Patricia Castaño	Documental
1989	Martín fierro	Fernando Laverde	Ficción
1989	Mujer de fuego	Mario Mitrotti	Ficción
1990	Amar y vivir	Carlos Duplat	Ficción
1990	Confesión a laura	Jaime Osorio	Ficción
1990	Kantus, el último viaje de una guajira	Francisco Norden	Documental
1990	María cano	Camila Loboguerrero	Ficción
1990	Rodrigo el no futuro	Víctor Gaviria	Ficción
1991	Las otras guerras de la coca	Adelaida Trujillo, Patricia Castaño Y Sara Hobson	Documental
1991	El encanto del regreso	Emilio Óscar Alcalde Y Marina Arango Valencia	Ficción
1992	Macondo, sinfonía caribeña	Raúl García R. Jr.	Documental
1992	Secuestro	Camila Motta	Documental
1992	Una mujer con suerte (un hombre y una mujer con suerte)	Gustavo Nieto Roa	Ficción
1993	La estrategia del caracol	Sergio Cabrera	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1993	Nieve tropical	Ciro Durán	Ficción
1993	Nukak-Maku: los últimos nómadas verdes	Carlos Rendón Zipagauta Y Jean Chistophe Lamy	Documental
1993	La pequeña maldición de tener este cuerpo	Juan Fernando Devis Ocampo	Ficción
1994	Las águilas no cazan moscas	Sergio Cabrera	Ficción
1994	El ascensorista	Jorge Echeverri	Documental
1994	Los buenos servicios	Luis Alberto Orjuela	Ficción
1994	La gente de la universal	Felipe Aljure Salame	Ficción
1994	El mundo rotundo de Fernando botero	Adelaida Trujillo Y Patricia Castaño	Documental
1995	Amores ilícitos	Heriberto Fiorillo	Ficción
1995	El alma del maíz	Patricia Restrepo	Ficción
1995	Bésame mucho	Philippe Toledano	Ficción
1995	El reino de los cielos	El Reino De Los Cielos	Ficción
1995	Bituima 1780	Luis Alberto Restrepo	Ficción
1996	Dsx	Francisco Norden	Documental
1996	Edipo alcalde	Jorge Alí Triana	Ficción
1996	Ilona llega con la lluvia	Sergio Cabrera	Ficción
1996	La mujer del piso alto	Ricardo Coral	Ficción
1996	La nave de los sueños	Ciro Durán	Ficción
1997	Ciénaga grande	Carlos Rendón Zipagauta	Documental
1997	Una vida afortunada	Patrice Vivanco	Ficción
1997	La deuda	Manuel José Álvarez Y Nicolás Buenaventura Bernal	Ficción
1998	Golpe de estadio	Sergio Cabrera	Ficción
1998	Posición viciada	Ricardo Coral	Ficción
1998	Todo está oscuro	Ana Diez	Ficción
1998	El último carnaval: una historia verdadera	Ernesto McCausland	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
1998	La vendedora de rosas	Víctor Gaviria	Ficción
1999	Los hijos del trueno	Marta Rodríguez Y Lucas Silva	Documental
1999	Es mejor ser rico que pobre	Ricardo Coral Dorado	Ficción
1999	Madrugada	Felipe Paz	Ficción
1999	Rizo	Julio Sosa Pietri	Ficción
1999	El séptimo cielo	Juan Fischer	Ficción
2000	Soplo de vida	Luis Ospina	Ficción
2000	Diástole y sístole	Harold Trompetero	Ficción
2000	La toma de la embajada	Ciro Durán	Ficción
2000	La virgen de los sicarios	Barbet Schroeder	Ficción
2001	Terminal	Jorge Echeverri	Ficción
2001	Kalibre 35	Raúl García Jr.	Ficción
2001	El intruso	Guillermo Álvarez	Ficción
2001	Siniestro	Ernesto McCausland	Ficción
2001	La pena máxima	Jorge Echeverri	Ficción
2001	Bogotá. 2016	Pablo Mora, Ricardo Guerra, Jaime Sánchez, Alessandro Basile	Ficción
2001	Los niños invisibles	Lisandro Duque	Ficción
2002	After party	Julio César Luna Y Guillermo Rincón	Ficción
2002	Bolívar soy yo	Jorge Alí Triana	Ficción
2002	Como el gato y el ratón	Rodrigo Triana	Ficción
2002	Te busco	Ricardo Coral Dorado	Ficción
2003	Hábitos sucios	Carlos Palau	Ficción
2003	La primera noche	Luis Alberto Restrepo	Ficción
2003	La desazón suprema	Luis Ospina	Documental

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
2003	El carro	Luis Alberto Orjuela	Ficción
2003	Bolívar el héroe - animación	Guillermo Rincón	Ficción
2004	Los archivos privados de Pablo Escobar	Marc De Beaufort	Documental
2004	La Sombra del Caminante	Ciro Guerra	Ficción
2004	Colombianos	Carlos Fernández De Soto	Ficción
2004	Desasosiego	Guillermo Álvarez Riveros	Ficción
2004	El rey	Antonio Dorado	Ficción
2004	La Mágica Aventura de Óscar	Diana Sánchez (Colombia)	Ficción
2004	Por qué lloran las campanas	José Jairo Pinilla Téllez	Ficción
2004	Perder es cuestión de método	Sergio Cabrera	Ficción
2005	La esquina	Raúl García Granados	Ficción
2005	Rosario tijeras	Emilio Mallé	Ficción
2005	Visitas	Pedro Lange, Carolina Rueda	Ficción
2005	De(s)amparo polifonía familiar	Gustavo Fernández Vega	Documental
2005	La historia del baúl rosado	Libia Stella Gómez	Ficción
2005	Mi abuelo, mi papá y yo	Darío García Granados Y Juan C. Vásquez	Ficción
2006	Desamor	Vlamy Viscaya	Ficción
2006	Cuando rompen las olas	Ricardo Gabrielli	Ficción
2006	Apocalípsur	Javier Mejía	Ficción
2006	El trato	Francisco Norden	Ficción
2006	Soñar no cuesta nada	Rodrigo Triana	Ficción
2006	Karmma	Orlando Pardo	Ficción
2006	El colombiano dream	Felipe Aljure	Ficción
2006	El mágico	Camilo Martín Ortiz	Documental
2006	El corazón	Diego García Moreno	Documental

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
2006	Juana tenía el pelo de oro	Luís Fernando Bottía	Ficción
2006	La Boda del Gringo	Tas Salini (Estados Unidos)	Ficción
2006	Dios los junta y ellos se separan	Harold Trompetero	Ficción
2006	Las cartas del gordo	Darío Armando García / Juan Carlos Vásquez	Ficción
2006	Al final del espectro	Juan Felipe Orozco	Ficción
2007	Buscando a Miguel	Juan Fischer	Ficción
2007	La ministra inmoral	Celmira Zuluaga	Ficción
2007	Esto huele mal	Jorge Alí Triana	Ficción
2007	Muertos del susto	Carlos Moreno	Ficción
2007	Satanás	Andi Baiz	Ficción
2007	Un tigre de papel	Luis Ospina	Documental
2007	Polvo de ángel	Oscar A. Blancarte (México)	Ficción
2007	Los actores del conflicto	Lisandro Duque	Ficción
2007	Bluff	Felipe Martínez	Ficción
2007	El sueño del paraíso	Carlos Palau	Ficción
2008	Paraíso travel	Simón Brand	Ficción
2008	Los asombrosos días de Guillermino	Gloria Nancy Monsalve	Ficción
2008	Helena	Jaime César Espinoza	Ficción
2008	Entre sábanas	Gustavo Nieto Roa	Ficción
2008	Perro come perro	Carlos Moreno	Ficción
2008	Riverside	Harold Trompetero	Ficción
2008	Te amo Ana Elisa	Antonio Dorado Y Róbinson Díaz	Ficción
2008	El ángel del acordeón	María Camila Lizarazo	Ficción
2008	Yo soy otro	Oscar Campo	Ficción
2008	La milagrosa	Rafa Lara (México)	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
2008	El cielo	Alessandro Basile Lemaitre	Ficción
2008	Pvc-I	Spiros Stathoulopoulos	Ficción
2008	El cuarto	Gustavo Torres Gil	Ficción
2008	La voz de las alas (Amores peligrosos)	Antonio Dorado	Ficción
2008	Nochebuena	Camila Loboguerrero	Ficción
2008	Ni te cases ni te embarques	Ricardo Coral	Ficción
2009	El man el súper héroe nacional	Harold Trompetero	Ficción
2009	La pasión de Gabriel	Luis Alberto Restrepo	Ficción
2009	Bagatela	Jorge Caballero	Documental
2009	El arriero	Guillermo Calle	Ficción
2009	Entre nos	Gloria La Morte Y Paola Mendoza	Ficción
2009	Los viajes del viento	Ciro Guerra	Ficción
2009	Tiempos de arena	Gustavo Fernández Vega	Documental
2009	Alejo	Carlos Julio Betancur, María Fernanda Táutica	Documental
2009	Tumaco pacífico	Samuel Alejandro Córdoba Olier	Documental
2009	Amar a morir	Fernando Lebrija (México)	Ficción
2009	Adiós al Cholero	Carolina Arango Amaya, Carlos Mario Urrea	Documental
2009	La sangre y La lluvia	Jorge Navas	Ficción
2009	Rabia	Sebastián Cordero	Ficción
2009	El vuelco del cangrejo	Oscar Ruíz Navia	Ficción
2009	Del amor y otros demonios	Hilda Hidalgo (Costa Rica)	Ficción
2009	Contracorriente	Javier Fuentes León (Perú)	Ficción
2009	Chance	Abner Benaim (Panamá)	Ficción
2009	Pecados de mi padre	Nicolás Entel	Documental
2009	In fraganti	Juan Camilo Pinzón	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
2010	Son de gaita	Pablo Nicolás Burgos	Documental
2010	La casa	Carlos Alberto Cortés	Documental
2010	Retratos de un mar de mentiras	Carlos Gaviria	Ficción
2010	La sociedad del semáforo	Rubén Mendoza	Ficción
2010	García	Colbert García	Ficción
2010	Cuarenta	Carlos Fernández De Soto	Ficción
2010	Los colores de la montaña	Carlos César Arbeláez	Ficción
2010	Beatriz González ¿ Por qué llora si ya reí?	Diego García Moreno	Documental
2010	Pequeñas voces	Jairo Eduardo Carrillo	Animación
2010	Sin tetas no hay paraíso	Gustavo Bolívar	Ficción
2010	Meandros	Héctor Ulloque Franco, Manuel Ruiz Montealegre	Ficción
2010	El paseo	Harold Trompetero	Ficción
2010	Apaporis, en busca del río	Antonio Dorado	Documental
2011	Lecciones para un beso	Juan Pablo Bustamante	Ficción
2011	Porfirio	Alejandro Landes (Brasil)	Ficción
2011	La vida era en serio	Mónica Borda	Ficción
2011	Espejito, espejito	Manuel García Serrano (España)	Documental
2011	Saluda al diablo de mi parte	Juan Felipe Orozco	Ficción
2011	El páramo	Jaime Osorio Márquez	Ficción
2011	Silencio en el paraíso	Colbert García	Ficción
2011	Póker	Juan Sebastián Valencia	Ficción
2011	Nacer	Jorge Caballero Ramos	Documental
2011	Cerro rico, tierra rica	Juan Carlos Vallejo	Documental
2011	Postales colombianas	Ricardo Coral Dorado	Ficción
2011	El escritor de telenovela	Felipe Dothée	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
2011	Mamá tómate la sopa	Mario Ribero Ferreira	Ficción
2011	La cara oculta	Andi Baiz	Ficción
2011	En coma	Juan David Restrepo	Ficción
2011	Karen llora en un bus	Gabriel Andrés Rojas	Ficción
2011	Con amor y sin amor	David Serrano	Ficción
2011	Locos	Harold Trompetero	Ficción
2011	El jefe	Jaime Escallón Buraglia	Ficción
2011	Todos tus muertos	Carlos Moreno	Ficción
2012	Illegal.co	Alessandro Angulo	Documental
2012	Pequeños vagos	Carlos Zapata	Ficción
2012	Chocó	Jhonny Hendrix Hinestroza	Ficción
2012	180 segundos	Alexander Giraldo	Ficción
2012	Sin palabras	Ana Sofía Osorio Y Diego Fernando Bustamante	Ficción
2012	La captura	Darío García Y Juan Carlos Vásquez	Ficción
2012	En el nombre de la hija	Tania Herminda P (Ecuador)	Ficción
2012	Pescador	Sebastián Cordero (Ecuador)	Ficción
2012	Mi gente linda, mi gente bella	Harold Trompetero	Ficción
2012	La playa	Juan Andrés Arango García	Ficción
2012	Sofía y el terco	Andrés Burgos	Ficción
2012	San Andrésito	Alessandro Angulo	Ficción
2012	Carrusel	Guillermo Iván	Ficción
2012	El resquicio	Alfonso Acosta	Ficción
2012	La lectora	Ricardo Gabrielli	Ficción
2012	La sirga	William Vega	Ficción
2012	Edificio royal	Iván Wild	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
2012	Por qué dejaron a nacho si era tan buen muchacho	Fernando Ayllón	Ficción
2012	El cartel de los sapos	Carlos Moreno	Ficción
2012	Estrella del sur	Gabriel Esteban González Rodríguez	Ficción
2012	Enlazando querencias	Talía Carolina Osorio Cardona	Documental
2012	Looking for	Andrea Said Camargo	Documental
2012	Quijote	Juan Pablo Ríos Castaño	Documental
2012	Crónica del fin del mundo	Mauricio Cuervo	Ficción
2012	Apatía una película de carretera	Arturo Ortegón	Ficción
2012	El paseo 2	Harold Trompetero	Ficción
2012	Gordo, calvo y bajito	Carlos Osuna	Animación
2013	Lo azul del cielo	Juan Alfredo Uribe	Ficción
2013	Sonido bestial	Sandro Romero Rey, Sylvia Vargas	Animación
2013	Don Ca	Patricia Ayala Ruiz	Documental
2013	La eterna noche de las doce lunas	Priscila Padilla	Documental
2013	Señoritas	Lina Rodríguez	Ficción
2013	El faro	Luís Fernando Bottía	Ficción
2013	Amores peligrosos	Antonio Dorado Zúñiga	Ficción
2013	Roa	Andi Baiz	Ficción
2013	El control	Felipe Dorothée	Ficción
2013	Inés. Recuerdos de una vida	Luisa Fernanda Sossa Henao	Documental
2013	Réquiem N.N.	Juan Manuel Echavarría	Documental
2013	De rolling por Colombia	Harold Trompetero	Ficción
2013	Crimen con vista al mar	Gerardo Herrero (España)	Ficción
2013	Días de vinilo	Gabriel Nesci (Argentina)	Ficción
2013	Cazando luciérnagas	Roberto Flores Prieto	Ficción

AÑO	LARGOMETRAJES	DIRECTOR(ES)	GÉNERO
2013	Secretos	Fernando Ayllón	Ficción
2013	La justa medida	Colbert García	Ficción
2013	Anina	Alfredo Soderguit (Uruguay)	Animación
2013	Frankenstein no asusta en Colombia	Erik Samir Zúñiga Betancourt	Documental
2013	La historia de los muros	Luciano Ciampoli / Eduardo Verdurmen (Panamá)	Documental
2013	Mateo	María Gamboa Jaramillo (Colombia)	Ficción
2013	Tierra en la lengua	Rubén Mendoza	Ficción
2013	Desterrada	Diego León Guerra Utría	Animación
2013	El paseo 3	Juan Camilo Pinzón	Ficción
2013	Pablo's hippos	Antonio Von Hildebrand	Documental
2013	La sargento Matacho	William González Zafra	Ficción
2013	Todas para uno	Harold Trompetero	Ficción

Fuente: Elaboración propia a partir de Fundación patrimonio Fílmico Colombiano. (2006) Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2006. Bogotá.; y, Dirección de Cinematografía (2013) Largometrajes colombianos por años. Bogotá



Este libro se terminó
de imprimir en Diciembre
de 2019.



Este libro resultado de investigación, aborda la categoría de infancia en el cine colombiano; como un terreno emergente en los campos de la niñez y los medios de comunicación. El autor abre una serie de elucidaciones para percibir la narrativa de los sujetos en los que se enuncian.

Como mapa de ruta en *Historia de la Infancia en el cine colombiano*, el lector encontrará un recorrido por los diferentes largometrajes desde 1915 a 2013; que son analizados desde tres ópticas: simbólicas, socioculturales e historiográficas.

El compendio filmográfico es una selección acertada e invita a encontrarnos con nuestro patrimonio audiovisual, una de tantas memorias para dialogar y descubrir: territorios, personajes, formas de percibirnos, del hacer cotidiano; así como reconfigurar una idea de país.



ISBN 978-958-5544-28-4