
Artículos

Infancia en la pantalla. Mecanismos corporales de (r)existencia en el cine latinoamericano

Childhood on the screen. Body mechanisms of (r)existence in latin american cinema



 **Carlos Fernando Alvarado Duque**
Universidad de Manizales, Colombia
manizales@gmail.com

Intersecciones en Comunicación

vol. 2, núm. 19, 2025

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires,
Argentina

ISSN-E: 2250-4184

Periodicidad: Semestral

intercom@soc.unicen.edu.ar

Recepción: 01 agosto 2025

Aprobación: 22 noviembre 2025

DOI: <https://doi.org/10.51385/rqn7x730>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/216/2165389007/>

Resumen: Este artículo examina cómo el cine, un medio con una fuerte vocación realista, ha servido para visibilizar los mecanismos mediante los cuales la infancia (r)existe en contextos complejos. Al ofrecer una suerte de espejo, gracias a su propia relación con el movimiento, el vértigo, la quietud y el tiempo, el cine potencia una representación de la infancia que evade el mundo adulto y parodia la construcción social de una realidad institucionalizada. A través de un estudio de caso cualitativo con seis películas latinoamericanas centradas en la infancia, se explora cómo los cuerpos infantiles operan de manera distinta, materializándose a través del juego como forma de simulación (re-presentación). Esto implica tanto la máscara, como el cuerpo danzante y las narrativas modificadas por conveniencia, con un cierto nomadismo que rehúye la idea de una identidad fija. En clave estética, se configura un cuerpo que se re-crea como artificio de bio(r)existencia.

Palabras clave: Cuerpo, infancia, cine, (r)existencia, estética, máscaras, narrativas..

Abstract: This article examines how cinema — medium with a strong realist vocation — has served as a means to show the mechanisms through which childhood (r)exists in complex contexts. By providing a mirror-like tool, cinema enhances a portrayal of childhood that evades the adult world and parodies the social construction of institutionalized reality thanks to its relationship with movement, vertigo, stillness, and time. Through a qualitative case study of six Latin American films that foreground childhood, the article explores how children's bodies operate differently, materializing through play as a form of simulation (representation). This involves both the mask and the dancing body tropes, with narratives which were conveniently modified and a nomadism

that resists a fixed identity. Aesthetically, it reveals a body re-created as an artifice of bio(r)existence.

Keywords: Body, childhood, cinema, (r)existence, aesthetics, mask, narratives.

Introducción

El cuerpo, umbral del cine

La relación entre el cine y la infancia no solo es estrecha, sino que marca el inicio mismo del séptimo arte (término utilizado para diferenciar el cine de obras de arte como: pintura, danza, música, poesía, etcétera). Los hermanos Lumière hacen público en 1896 un pequeño corte que bien puede comprenderse como un álbum de familia, mediado por el cinematógrafo, en el que muestran a la esposa y la hija de Louis Lumière jugando en el jardín. Los niños no solamente están presentes en la pantalla, sino que emergen, precisamente, porque devienen presencia. Se convierten en cuerpos visibles-invisibles que suponen un desafío mismo para la comprensión de la niñez. Respecto a ello existe censura, pudor como crudeza o incluso pornografía. Esto ha supuesto pensar la manera en que son figurados los cuerpos, al igual que el hecho de que desafían las formas de figuración que se institucionalizan con el paso del tiempo.

El cine latinoamericano ha puesto en pantalla a los niños y niñas desde sus orígenes. Y, casi siempre, como señalan varios historiadores (Montaña, 2018; Bácares, 2018-2024) recae sobre ellos una mirada que oscila entre la romantización de la infancia y la fragilidad de unos cuerpos que, por las condiciones sociopolíticas, están desamparados. Si bien no podemos hacer una historiografía de sus modos de aparición, vale la pena señalar que, en la segunda mitad del siglo pasado, los niños y niñas que protagonizan filmes operan como una suerte de hipérbole de los problemas del contexto. Esto, no es difícil imaginarlo, es acorde con las cinematografías del subcontinente que operan entre la denuncia y la militancia en un intento por generar una identidad narrativa.

El séptimo arte ha utilizado diversos enfoques visuales y narrativos para representar los cuerpos de los niños y las niñas en la pantalla. Por ejemplo, la perspectiva subjetiva del niño o la niña, con su imaginación y su sentido de creación puede ser representada a través de la cámara y la edición, lo que permite al espectador sumergirse en su mundo interior. La cámara puede seguir los movimientos y las acciones del cuerpo infantil, capturando su energía, espontaneidad y sentido de juego. Además, la representación del cuerpo infantil en el cine puede estar influida por el contexto cultural y social en el que se encuentra, lo que puede dar lugar a diferentes interpretaciones y significados.

Así, el cine ha sido un medio poderoso para explorar la relación entre el cuerpo, la infancia y la representación cinematográfica. A través de la imagen del cuerpo infantil en la pantalla, el cine ha sido capaz de capturar la complejidad y la diversidad de la experiencia

infantil, así como para abordar cuestiones más profundas relacionadas con la identidad, la sexualidad, la diferencia y la sociedad. La representación del cuerpo infantil en el cine puede ser un medio para abordar temas tabúes o incómodos, como el abuso sexual, la discriminación o la enfermedad. Al mismo tiempo, el cine puede representar el cuerpo infantil como un agente de resistencia y empoderamiento, mostrando la capacidad de los niños y las niñas para enfrentar y superar desafíos.

En este contexto nos interesamos, a manera de pregunta/objetivo de investigación, por revisar la manera en que los cuerpos de los niños y las niñas, en el cine latinoamericano, operan de otro modo, gracias a que las formas oficiales de poder no creen que supongan alguna forma de amenaza. Todo ello teniendo presente variables como el crecimiento de las cinematografías de la región, las modificaciones en los códigos narrativos que no operan exclusivamente en oposición a otros modelos como el hollywoodense y una perspectiva del cuerpo que evita cualquier tipo de sustancialismo que reconoce en la materialidad un campo sensible de batalla, las diferentes formas de violencia que se ejercen sobre la infancia, etcétera.

En tal medida, a nivel metodológico, nuestro estudio de caso, de corte cualitativo, no se orienta desde la perspectiva de tendencias, ni de formas de agrupar (en términos de generalizaciones) los modos de figuración de los cuerpos de los niños y las niñas en las pantallas. Sin perder de vista las intersecciones, interesa pensar cada filme (bloque de sensaciones-sentidos), de manera singular, mediante un análisis estético-narratológico y, en consecuencia, reconocer que los cuerpos *se arman*, se com-ponen, a razón de la fuerza del dispositivo cine, de la materialidad que deviene óptica, de la mirada de los creadores cifrada en la pantalla.

Dicho análisis hace referencia al abordaje del texto como un discurso en imágenes, el cual contiene no solo elementos estéticos sino lingüísticos en la interacción discurso-signos. Es decir, leer las expresiones de las imágenes (narrativas visuales) en significados y cómo esos significados se convierten en un espacio que produce elementos que llaman la atención de las formas en que el discurso transmite emociones.

Antecedentes teóricos. Devenir niños y niñas en el cine latinoamericano

En el marco de los estudios globales sobre infancia y medios, el cine latinoamericano ocupa un lugar singular por su capacidad de articular lo local y lo universal en torno a la representación de la niñez. Mientras las investigaciones internacionales (particularmente las provenientes de Europa y Norteamérica) han tendido a examinar la infancia desde los medios hegemónicos y sus regímenes de visibilidad (Buckingham, 2011; Lemish, 2015), el cine latinoamericano ha

problematizado la infancia como territorio de conflicto, resistencia y memoria. A diferencia de las industrias culturales dominantes, sus producciones desplazan el interés del consumo mediático hacia la experiencia estética y corporal de los niños y niñas en contextos marcados por desigualdad, violencia o exclusión.

Desde esta perspectiva, el cine del continente se ha constituido en un campo de reflexión sobre la infancia como espacio político y epistemológico. Como señala Bácares (2024), las cinematografías latinoamericanas “permiten pensar la infancia no como categoría universal, sino como experiencia situada, inscrita en realidades históricas y afectivas específicas” (p. 128). En sintonía, Dufays (2021) advierte que los relatos filmicos del siglo XXI reconfiguran la figura del niño latinoamericano, que pasa de ser metáfora del sufrimiento social a protagonista de una sensibilidad propia, donde la resistencia se expresa a través del cuerpo y del juego.

A nivel internacional, autores como Lury (2010) y Wilson (2012) han destacado que la infancia en el cine se convierte en un modo de interrogar los límites de la representación adulta, una tensión que el cine latinoamericano amplifica al poner en pantalla infancias que hablan desde los márgenes de la historia. En ese sentido, las producciones del continente aportan al debate global una mirada contrahegemónica que desestabiliza los imaginarios institucionales de la niñez, frecuentemente definidos por la pedagogía, la psicología o la moral occidental, y los desplaza hacia una comprensión estética y política del cuerpo infantil.

De esta manera, el cine latinoamericano no solo amplía el mapa de los estudios de infancia y medios, sino que introduce una epistemología visual desde el Sur Global. Esta mirada, como sugiere Montaña (2018), “reconoce en el niño latinoamericano una presencia que desborda los marcos de representación tradicionales, abriendo grietas para nuevas formas de sensibilidad” (p. 47). En consecuencia, las imágenes cinematográficas de la región constituyen un espacio privilegiado para interrogar cómo los cuerpos infantiles (r)existen y se refiguran en relación con las violencias, los afectos y las estéticas propias del contexto latinoamericano.

Ahora bien, Lebeau (2008), a partir de un análisis del cine como tecnología de la mirada, un dispositivo tecno-material que no solo hace visible, sino que implica un modo de insertarse en un nuevo territorio óptico, ha señalado que los niños y las niñas ganan la dimensión de sujetos y se convierten en partícipes del espectáculo. “Child as spectacle, child as subject: cinema can appear to offer unprecedented access to both, its impression of reality combined with its capacity to deliver the points of view that help to put the (adult) audience back *in the place of the child*” (Lebeau, 2008, p. 8). El séptimo arte, agrega, hereda una forma de compulsión victoriana,

propia del siglo XIX, que hace del retrato de la infancia un mecanismo de conocimiento. No obstante, si bien dicho ejercicio que ausculta al niño y a la niña a través de una técnica óptico-kinemática (captura del movimiento del cuerpo a través del uso de cámaras simultáneas, en su desplazamiento en un espacio), la espectacularización de la infancia desemboca en una esquematización al servicio de la industria cultural. En ese marco, claro está, por fortuna, se abre una multiplicidad de figuraciones de los niños y niñas que justifican tanto su lectura, como la revisión del peso del cinematógrafo en términos de escritura.

No es gratuito que se haya sugerido una cercanía entre los niños, las niñas y la cámara. Ambos parecieran vorazmente buscar la realidad para establecer una interacción. Ambos tienen cierta libertad cuando no están fuertemente institucionalizados. No es difícil reconocer la vocación realista del cine, que en gran parte depende de la naturalización de la óptica como si se tratase de una suerte de pliegue de la naturaleza. Este singular estado, aparentemente previo a cualquier marca cultural, se pone en paralelo con la fascinación del niño o la niña respecto a lo que se le opone y que escapa a la tematización del adulto. Niños, niñas y cámara devienen dispositivos de la mirada. Y el adulto, por lo general, domestica ambos a partir de sus propias formas de taxonomizar la realidad, que tienden a estar signadas por la palabra. A partir de supuestos de Bácares (2024) podemos recordar que la infancia se define por la ausencia de voz: una suerte de incapacidad para convertir el mundo en un diccionario. Tal vez le sea más cercano hacer de la realidad una cinemateca. Si bien las películas estudiadas son hechas por adultos, la presencia de los niños y las niñas sugiere ciertas fuerzas indómitas que escapan a cualquier diseño narrativo. Y esta suerte de indeterminación es la que permite pensar la infancia a través del cine gracias a que la dimensión estética busca salir del cerco logocéntrico propio de la visión adulta.

Larrosa (2007) señala que el cine nos revela la mirada de los niños, y nos educa sobre el modo mismo de mirar. Al respecto señala:

En el cine de lo que se trata es de la mirada, de la educación de la mirada. De precisarla y de ajustarla, de ampliarla y multiplicarla, de inquietarla. El cine nos abre los ojos, los coloca a la distancia justa y los pone en movimiento. A veces, hace eso enfocando el objetivo sobre los niños, sobre sus gestos, sobre sus movimientos [...]. El cine mira a la infancia. Y nos enseña a mirarla (p.18).

No podemos pasar por alto que la mirada supone un ejercicio relacional. Mirar es un gesto in-corporado. Con eso decimos que hace parte del cuerpo y, al mismo tiempo, conecta el cuerpo con el *afuera*. Pliegue de la exterioridad sobre la interioridad, no sabemos bien si es emulado por la cámara de cine o si, hoy día, aprendemos a mirar como

el dispositivo técnico nos sugiere. En cualquier caso, el trabajo, de corte escópico, se decanta por una suerte de coleccionismo en que el mundo deviene en un conjunto heterogéneo de imágenes. Montana (2018) y Bácares (2018) coinciden con Larrosa (2007) en que el cine obliga a mirar a los niños y a las niñas de otra manera.

Al comprender la infancia como ese momento anterior a la palabra y a la ley, puede intuirse su relación con el sentimiento de lo sublime en Kant, donde se suspenden las capacidades de la imaginación frente a lo inconmensurable e incommunicable de una experiencia completamente nueva (Montana, 2018, p. 6).

No solamente los pensadores citados concuerdan en que estamos ante otra lengua, sino que la infancia misma está fuera de la palabra. El cine es un arte sin lengua en términos lingüísticos. Y más allá de la imposibilidad de tener un sistema oposicional y diferencial de base hipercodificable, interesa la imposibilidad de ser pensado como una semántica unidimensional.

En este marco se hace provocativa la insistencia de varios autores, entre ellos Larrosa (2007) y Parodi (2004), en el cine como un arte del gesto. Sin ser un medio, y mucho menos un fin, el gesto está desprovisto de sentido. Su dimensión sensible solo deviene sentido a partir de un proceso complejo que supone una suma de fuerzas que se encuentran a manera de acontecimiento. Por eso ningún niño o niña en pantalla mira o puede ser mirado o mirada como si se tratase de un modelo. Parodi (2004) señala que únicamente cuando la imagen deviene tiempo, en el sentido deleuziano, es decir, se libera de ser un doble de una acción, nos revela el gesto. Solo en este momento dejar de ser medio para un fin. Y en tal dimensión lo óptico-sonoro hace devenir sensible al sentido hasta aniquilarlo. “El gesto marca, señala, impulsa el movimiento del cuerpo hacia un nuevo estatuto o instancia desde donde puede abarcar lo social y lo histórico, extendiendo, entonces, los límites de la propia organicidad” (Parodi, 2004, p. 89).

Es un regreso afectivo en el que la materia devenida imagen desafía al espectador. Y la infancia hace esto permanentemente porque, como, de manera implícita, sugiere Agamben (2005), están fuera del lenguaje. En otras palabras, Agamben, al referirse a la infancia como concepto, proporciona una base teórica para analizar cómo la infancia se relaciona con el cuerpo y el gesto donde la experiencia se sitúa en el límite de la palabra, revelando la tensión entre lo que puede ser dicho y lo que permanece innombrable.

Si el niño y la niña callan porque la voz se les niega, porque no hace parte de una lengua organizada, no puede evitar ser mostrado. Y el cine, diríamos, los hace aparecer a través de los gestos que componen. Tanto el cuerpo del niño y la niña, como el registro de la cámara o la escritura en imágenes lo hacen visible. Bácares (2024) señala que la infancia se vale de la visibilidad-corporalidad como mecanismo de

existencia. Y el cine, en consecuencia, opera como forma visible capaz de ofrecernos ciertas formas de tocar. Siguiendo a Deleuze (1985), la idea de un cine háptico, como tematiza Marks, en tanto, imágenes activadoras de la memoria involuntaria a través del inconsciente (recuerdos espontáneos de tipo motor/emocional), nos permite reconocer que el cuerpo del espectador se activa, como una suerte de memoria involuntaria, ante ciertas imágenes.

Haptic cinema does not invite identification with a figure—a sensory-motor reaction—so much as it encourages a bodily relationship between the viewer and the image. Consequently, as in the mimetic relationship, it is not proper to speak of the object of a haptic look as to speak of a dynamic subjectivity between looker and image (Marks, 2000, p. 164).

Imágenes que, de diversos modos, elimina el sentido para privilegiar su peso sensible. La materialidad se hace presente cuando el lenguaje se retira, cuando cualquier intento de taxonomía fracasa. Y los niños y las niñas saben, mejor que nadie, operar de este modo respecto al mundo con el que interactúan.

Montana sugiere una comprensión del niño y la niña en pantalla como un *Locus amoenus*, figura que supone un espacio fuera de los límites de la ciudad, valga decir de una realidad institucionalizada a través del lenguaje.

La infancia como separación, resto, ausencia y al mismo tiempo presencia es la idea que subyace a las aproximaciones que analizan las relaciones entre niños y cine, tanto las que la sitúan como el lugar edénico y perdido, como las que entienden que a través de su ambigüedad circulan formas distintas de figuración. Precisamente su ambigüedad, su carácter indecible, es la que consolida la posibilidad de presencias Otras, funcionando como un *locus amoenus*, lugar de posibilidades y libertad (Montana 2018, p. 47).

En dicha dimensión la otredad toma rostro, y por eso el papel del cine se hace relevante en calidad de mecanismo de acceso a un espacio en que la visión del adulto se agota. No podemos, no obstante, perder de vista que las películas, en su gran mayoría, son hechas por adultos. Y esto supone una suerte de traducción imposible (una buena traición) del mundo infantil. Por suerte, el cine se convierte en un buen aliado a razón de su ausencia de lengua, y gracias a que los niños y las niñas por diversas razones parecen amarlo.

Los niños y las niñas construyen estrategias de bio(r)existencia, más que de regulación de los cuerpos (Foucault, 1996) o dispositivos políticos que median formas de vivir, las cuales se articulan como una práctica de resistencia y re-creación que desborda los marcos del poder disciplinario. Podemos afirmar, prácticas que se visibilizan como un proceso estético-político que parte del cuerpo como superficie de inscripción y creación. Más que una simple oposición al

poder, se trata, en clave deleuziana (1985), de un devenir vital que afirma la potencia de la vida incluso en los territorios del control. El autor nos recuerda que “*la imagen-tiempo revela el poder de la vida en su variación continua*” (p. 67), lo que permite pensar el gesto cinematográfico y corporal como un acto de afirmación. Así, la bio(r)existencia designa un movimiento en el que la vida se reinventa a través de la sensibilidad, donde el cuerpo y la imagen devienen territorios de creación. Valenzuela (2018) asume que los cuerpos son agentes de producción cultural y no meros receptáculos del poder, pues expresan la tensión entre las fuerzas que buscan gobernarlos y aquellas que inventan modos alternos de existencia.

Ambas categorías, en diálogo con la biopolítica y la estética del gesto, permiten pensar el cine como un dispositivo de vida. En el contexto latinoamericano, *bio(r)existencia* y *biocultura* revelan la capacidad de los cuerpos infantiles en pantalla para generar territorios sensibles de resistencia, donde el movimiento, el juego a través de las máscaras, el cuerpo y las narrativas operan como tácticas de supervivencia estética. En ese sentido, estas categorías no solo interpretan el cuerpo como objeto de representación, sino como acto de creación vital, un espacio donde la vida insiste, se reescribe y se proyecta más allá del control.

En síntesis, podemos señalar que la investigación cine-infancias, tal como afirma Bácares (2024), no es consecuente con la forma en que las imágenes cinematográficas retratan las realidades de los niños y las niñas, aisladas de sus propios contextos de interpretación y sentimientos. Con ello no se resalta la presencia de los infantes, solo se generan registros mediales.

La revisión documental demuestra que a la infancia se le ha permitido estar sin pronunciarse o sin tener la titularidad de todos los fenómenos que la definen y atraviesan [...] la prescindibilidad es un signo prístino que ha arrastrado a los niños, niñas y adolescentes a ser objetos de decisiones tomadas por terceros, que en ocasiones dan la impresión y crean el espejismo de ser lideradas por ellos mismos, al permitírseles participaciones decorativas o figuraciones en eventos [...] manejados por adultos (Bácares, 2018, p. 96).

Material y método

Si bien la infancia latinoamericana ha sido objeto de numerosos abusos como resultado de diversos mecanismos de poder, tales como las condiciones de la época, los efectos de la historia reciente, la negligencia estatal, entre otros factores, también ha encontrado diferentes mecanismos para resistir estos ataques. Dicha resistencia posibilita la supervivencia (en el sentido más literal) y, en medio de ella, permite formas de socialización y cierto grado de civilidad, gracias a diversas tácticas que responden a una labor estética única.

La pregunta fundamental de investigación, como bien se señaló, en torno a pensar cómo se materializan los cuerpos infantiles en el cine Latinoamericano, implicó el abordaje de categorías emergentes (sugereentes en el proceso mismo del estudio) tales como: *el cuerpo danzante, las máscaras y las narrativas modificadas*; todas con un cierto nomadismo que evita la idea de una identidad fija, a partir de la configuración como estrategias del cuerpo/juego para (r)existir (a través del cine).

Para el análisis, se utiliza un enfoque hermenéutico como guía metodológica. Desde una perspectiva cualitativa, se articula un diseño de caso que considera el cine, específicamente las películas, como textos para ser interpretados. La unidad de análisis central, “el cuerpo/juego de los niños y las niñas”, se estudia dentro de la unidad de trabajo “cine”, basada en un corpus audiovisual conformado por seis películas latinoamericanas: *El año que mis padres se fueron de vacaciones* (Brasil), *Conducta* (Cuba), *Pelo Malo* (Venezuela), *Ojos de Madera* (Uruguay), *Cómprame un revólver* (México) y *La Tonada del Viento* (Bolivia).

El material de trabajo (películas) se selecciona según los siguientes criterios:

- Filmes producidos en las dos primeras décadas del siglo XXI (2006-2019). Se elige este período ya que en él emerge un cambio de paradigma, en torno a la concepción de la infancia, con transformaciones (identificadas por los entes Nacionales e Internacionales que trabajan en favor de la infancia) en los modos de atender y ver la niñez en Latinoamérica. Como enfatiza Montaña (2018), narrativas del siglo XX (décadas del 60 al 90) como eventos políticos, signados por la violencia y la guerra, se transforman en nuevos reconocimientos (siglo XXI) a partir de la categoría género y problemáticas recurrentes de miseria, sexualidad, entre otras. Este período de la historia latinoamericana es clave para develar, a través de la investigación científica, cómo la presencia de los niños aparece con otras formas de expresarse (voz activa) y, no solo acceder al tratamiento de registros mediales/ideológicos.

- Producciones realizadas en diferentes países de Latinoamérica donde los niños y las niñas aparecen como protagonistas.

Esta interpretación fílmica se centra en los componentes visuales, narrativos y estilísticos desde una perspectiva contextual (cine latinoamericano con niños/juego), a partir de un proceso que implicó: la identificación del texto como unidad de análisis (material) y la interpretación hermenéutica (método).

El método hermenéutico pretende, así, interpretar los textos (en sus diferentes expresiones), en este caso las películas, para comprenderlos como símbolos y prácticas culturales. En otras palabras, reescribir una narrativa dentro de un contexto particular. Es

un análisis no lineal que implica la relación entre las partes (símbolos) y el todo (contexto cotidiano). Nos referimos al abordaje del “círculo hermenéutico”, delineado por Gadamer (1960) como: “...el movimiento de ida y vuelta entre las partes y el todo, entre el detalle y la totalidad, que permite al intérprete comprender el sentido de un texto...” (p. 291). Dicho método demanda un diálogo entre el autor (director de la película) y el intérprete (investigador); diálogo posible mediante la dialéctica: análisis-síntesis-reflexión. Es decir, un proceso en tres momentos: leer o pre-comprender la realidad del texto en contexto (entender), explicar lo que quiso decir el autor (develar la discursividad del texto) y traducir los signos por parte del investigador (negociar significados).

Análisis del corpus fílmico desde su soporte conceptual

En los seis filmes que analizamos encontramos un espectro que revela la fuerza del biopoder sobre los niños y las niñas hasta hacerlos sacrificables, pero también permite reconocer formas de bio(r)existencia a través de diferentes variaciones del juego que, desde la estrategia de *la máscara, el cuerpo, las narrativas* hasta el placer del vértigo, ofrecen una forma de afirmar la vida en términos estéticos. Desde el punto de vista estético-narrativo, la expansión de estilos es notable. La representación de corte clásico (el modelo de representación institucional de Hollywood) modifica el cine militante e imperfecto del siglo anterior. Formas que abrazan la imagen-tiempo (y sus variaciones) dan paso a un cine háptico que transforma las acciones en pasiones. La vocación realista da vía al barroquismo, incluso a la des-dramatización de los relatos fuertes, para abrir las puertas de una imagen que revela su propia factura. Los cuerpos de los niños y las niñas, en consecuencia, están abiertos al devenir.

Como venimos señalando, aquí, la categoría bio(r)existencia alude a las formas en que la vida de los niños y las niñas se rehace frente a los dispositivos de control biopolítico. Valenzuela (2018) nos amplía la idea al situar dentro de la biocultura, entendida como el conjunto de prácticas significantes mediadas por el cuerpo que articulan estrategias de vida frente al poder. Paralelamente, la bio(r)existencia designa una práctica estética y política en la que los cuerpos (especialmente los infantiles) se reinventan en los márgenes del sistema, afirmando la vida allí donde esta parece negada. De este modo, la bio(r)existencia puede entenderse como una estética del vivir en resistencia: una fuerza de reinvención que emerge en los cuerpos, particularmente en los infantiles, cuando crean, juegan o imaginan, desafiando las formas hegemónicas de control y representación.

Metamorfosis del cuerpo danzante en la pantalla

Pensar el cuerpo no solo es una de las tareas propias de nuestra época, sino un proceso que no se reduce a un trabajo contemplativo.

El cuerpo se piensa, se torna pensante, en diferentes prácticas entre las que nos interesan, particularmente, las artísticas. Al poner el acento en el acto creativo, el cuerpo no se reduce a una biología y evita cualquier forma de determinismo. El cuerpo se hace, se fabrica, se modela, se destruye, se sabotea, se arruina. Y esto no se agota en la carne, sino en las formas de simbolización, de aparición, de negación o de aniquilación. En tal medida, seguimos la ruta de las fuerzas que se aplican sobre el cuerpo como superficie para orientar su operación, las cuales cambian conforme cambia el espíritu de época. Para el presente, el cuerpo ha sido controlado por diferentes formas de biopoder (Foucault, 1996). Formas que, a su vez, actualizan y reforman discursos de otras épocas para condicionar las prácticas corporales. En tal sentido, nos interesa pensar que el cuerpo opera en una compleja red que lo hace operar de cierta manera, sin que esto se convierta en una ley, o imposibilite otras formas de operar.

Con un afán de transparencia, filmes como *O ano em que meus pais saíram de férias* (*El año en que mis padres estuvieron de vacaciones*), de Cao Hamburger (2006) y *Conducta*, de Ernesto Daranas (2014), se sintonizan con el estilo clásico que hace de la pantalla una suerte de reflejo. En el primer filme, Mauro es dejado a la entrada de la casa de su abuelo en el año de 1970. Sus padres, militantes de izquierda, huyen a un Brasil en plena dictadura. Nunca se encuentra con su abuelo; un vecino lo recibe. La ausencia de sus padres condiciona su vida, en una espera que es acompañada de aventuras al interior de una comunidad judía. Brasil está a punto de ganar su tercera copa mundial, y el fútbol y la otredad del espacio en que debe vivir, le permiten dar paso a una táctica de biocultura. Su interés por ser portero se mezcla con el uso de la ropa de su abuelo. Todo ello en un ritual de vértigo sobre la cama, lo cual permite pensar un futuro porvenir. Tras ver a un portero local lucirse en la cancha dice: “Descubrí lo que quiero ser: negro y volador”.

No estamos lejos de la metáfora del ensamblaje, y por eso, a pesar de su aridez, la idea de armar un cuerpo sigue a la base de una perspectiva antideterminista o perspectiva que aborda los eventos cotidianos como a-causales, no definidos a priori, más bien condicionados por el azar o por una realidad en permanente construcción, tal como ya manifestaban Bergson (1907) y Popper (1992). Para nuestro trabajo, el cine se convierte en un dispositivo capaz de armar un cuerpo, de ponernos de cara a otros cuerpos en términos ópticos-hápticos. No se trata simplemente de duplicar un cuerpo de base, el cual no existe sino como efecto del dispositivo. El actor opera simultáneamente con la cámara para, en una clave narrativa, hacer aparecer un cuerpo en pantalla. Este cuerpo, materialidad virtualizada o cuerpo re-creado por la computadora, siguiendo a Hansen (2004), es siempre simulacro (re-presentación), con el cual podemos pensar la corporalidad

fácilmente. Los cuerpos siempre devienen otros en pantalla. Acto de metamorfosis que borra la idea de un cuerpo de base. De Baecque, a propósito, señala que el cine siempre modifica los cuerpos y nos pone de cara a una transformación que nos lleva a los extremos. La pantalla nos entrega cuerpos que oscilan entre la seducción y la monstruosidad.

El cine tiene la propiedad de grabar cuerpos y contar historias con ellos, lo que puede suponer que los convierta en enfermos, en monstruosos y, a veces al mismo tiempo, en infinitamente amables y seductores. La grabación en bruto, como la conversión en ficción, pasa por esa enfermedad y esa belleza que adoptan la forma de la desfiguración terrorífica o de la refiguración ideal (De Baecque, 2006, p. 360).

A razón de la proliferación de pantallas, entre ellas, siempre precursora, la pantalla grande, el cuerpo ha sido obligado a convertirse en espectáculo. Como señala Fouz, dicha condición puede ocurrir a pesar de no desearlo, como sucede con el cuerpo de las víctimas, y, podríamos decir, los cuerpos de los niños y las niñas en situaciones precarias de pobreza o abandono, y también se convierte en una suerte de deseo para muchos otros cuerpos que buscan visibilidad. Este autor insiste en que la expresión “cuerpo de cine” revela hasta qué punto esta tecnología de la mirada activa el interés por la visibilidad corporal, al igual que sirve de modelo para la configuración del cuerpo. Entre la víctima y la estrella han oscilado muchos cuerpos a lo largo de la historia del cine que de la radiografía profunda pueden derivar fácilmente en la caricatura mediática:

La misma idea de ser observados constantemente reincide en el concepto del panóptico y del régimen de control y vigilancia continuos al que estamos expuestos y que, en último término, acabamos por asumir como propio, convirtiéndonos así en nuestros propios vigilantes (Fouz, 2013, p. 31).

Tras de ello, como ha sugerido el psicoanálisis del cine, se mueve en una pulsión escópica. La mirada voyeur y el cuerpo exhibicionista parecieran un matrimonio perfecto. No obstante, como expresa Fouz (2013), esta perspectiva reduce el registro del cine a una dimensión háptica que resta materialidad al cuerpo. En consecuencia, una visión háptica, como antes sugerimos, permite darles volumen a los cuerpos sin caer en las categorizaciones extremas. Aquí nuestra crítica se refiere a la reducción del cine a una dimensión puramente visual que puede restar materialidad al cuerpo. Sin embargo, al hablar de una visión háptica, reafirmando la postura de Marks (2000), nos referimos a la capacidad de otorgar volumen y presencia a los cuerpos en las pantallas, más allá de categorizaciones extremas, en tanto cuerpos sensibles.

Conducta, por su parte, nos narra la historia de un chico cubano (Chala) que cría palomas y perros de pelea para llevar el pan a la mesa. El binomio con la madre es conflictivo, y solo encuentra afecto adulto en la profesora de la Escuela. Su cuerpo revela la fuerza biopolítica cuando, tras diversas advertencias por mal comportamiento, es enviado a una Escuela de Conducta. El cuerpo, literalmente, debe ser regulado. Encuentra la forma de bio(r)existir tras enamorarse de una compañera de clase, ser reconocido por una profesora que lucha contra el sistema, tras asumir el cuidado animal lejos de la muerte por combate. En ambos casos el relato privilegia la acción, se decanta por el clasicismo narrativo. Son las acciones las que ofrecen una ruta para reconocer formas de (r)existencia en las que la identidad puede ser negociada en un difícil contexto. Yeny (novia de Chala) baila en medio de una fiesta judía, modificando, junto con otros niños que se suman, las formas de organización del cuerpo danzante. Esta improvisación permite cierta negociación con un sistema cultural que le es extraño. La identidad supone una estrategia estética de negociación al hacer del cuerpo objeto de mirada.

Podemos decir que el cuerpo cinematográfico opera en términos de expansión y de deriva. No sabemos bien a dónde conduce este movimiento, pero sabemos que no se reduce al reflejo o a la estratificación. En palabras de Amiel (2000), se trata de una dilación del cuerpo para liberar el gesto cuando afirma:

En lugar de detener el gesto para centrarse en su realización, se trata por el contrario de liberarlo, de permitirle ir más rápido, más lejos de lo que la intención podría justificar, como si le escapara, desbordando el cuadro y la razón de la intriga, y el cuadro y el horizonte de la imagen (p. 49).

Máscaras y sabotaje: otros niños

El cuerpo de los niños y las niñas, sin perder de vista que son objeto de múltiples dispositivos de control y coacción, tienden fácilmente a las modificaciones. Lejos de la visión de la infancia como tránsito hacia la vida adulta, la niñez opera a partir de una singular tendencia al cambio, a la inestabilidad, al camuflaje. En términos del giro afectivo, como sugiere Moraña (2021), el cuerpo se define fuera las intensidades discursivas, como un paso de fuerzas, libre de una instancia representacional. En torno a esto señala: “El afecto es, por supuesto, inseparable del cuerpo, a través del cual se expresa, haciendo que lo que se siente sea visible y socializable” (p. 203). En tal medida, el cuerpo se decanta tanto por ser visto como por ser tocado, y los niños parecen no olvidar esta lección. En tal óptica la idea del recreo de la infancia de Bustelo, que evoca metafóricamente el recreo escolar, un tiempo de juego, un tiempo que subvierte las prácticas institucionales.

El recreo de la infancia es la metodología de lo ‘nuevo’ como descubrimiento y, por lo tanto, una dimensión del conocer. Implica una modalidad del conocer como comprensión del ‘otro’ en una experiencia de encuentro. Es salir y habitar con la Infancia. Y comprende una praxis de la emancipación que en política representa la lucha por el futuro, no como punto de llegada sino como origen de un proceso de emancipación abierto. Es aproximarse a un horizonte que siempre se dispara hacia delante (Bustelo, 2011, p. 186).

La película *Ojos de madera*, de Roberto Suárez (2017) nos cuenta la historia de un niño (Víctor) que pierde a sus padres en un horrible accidente. Parecer ser que el trauma supone un mutismo radical para este niño. No obstante, más allá de ello, nos interesa el modo de componer un cuerpo infantil en términos siniestros. Estamos ante un terato-niño que no solo no habla, sino cuyo cuerpo es casi estático. La ausencia de movimiento se suma con el hecho de usar una máscara ante los adultos cuando se reúnen socialmente. No solo estamos ante un cuerpo que nos señala que el mundo familiar adulto es extraño. Podría pensarse que es un niño ominoso, aunque también que la extrañeza radica en la familia. De allí que los cuerpos de los adultos devengan monstruosos, y presenciamos a un sinfín de personajes como fantasmas, payasos y asesinos.

Finalmente, Víctor no soporta mirar, y se cose los ojos. Esta negación escópica da el paso al cine háptico. No solo porque se activa el resto de cuerpo en ausencia de mirada, sino porque el estilo narrativo, con cierto tono pesadillesco, desafía toda forma de sobredeterminación discursiva. Al contrario, es la deriva la que permite que, en diferentes momentos del filme, se haga devenir sensible a cualquier forma de sentido. Este cuerpo *terato* nos recuerda la importancia de la extrañeza que, a pesar del final aciago, se mueve en clave creativa para la propia supervivencia. A partir de una suerte de fisura al interior del sistema mismo, el recreo permite que la infancia no se reduzca a los dos modelos hegemónicos para el contexto latinoamericano, señala Moraña. Los niños y las niñas no son simplemente objeto de inversión, ni tampoco sujetos de compasión. Por eso, en palabras de Bustelo, es una discontinuidad radical.

En medio de esta oscilación que reconoce que el cuerpo de los niños y las niñas está atado tanto a una visión adulto céntrica como al sistema de control propio de una sociedad en las que la bio y necropolítica negocian la vida y la muerte, el cuerpo de los niños y las niñas encuentra modos de sabotear dicha lógica. Pabón (2002) ha insistido en la idea del cuerpo como territorio de (r)existencia. Idea que supone tanto un ejercicio combativo, como una metamorfosis de los modos de vivir y de estar en el mundo. Su propuesta basada en un

conjunto de prácticas que responde a los procesos de coacción está orientada hacia la idea de traspasar el límite.

Esta experiencia límite que vivimos nos permite entonces, como acto de resistencia, trastocar la existencia en su conjunto: podemos transformarnos en creadores que inventan un pueblo que no existe; poetas de la crueldad que realizan un esfuerzo enorme por escapar de sí mismos construyendo modos de existencia transmutados (Pabón, 2002, p. 14).

Y esta evocadora figura supone que el cuerpo mismo no está dado de antemano, está por hacer o re-hacer. No cabe duda de que este tipo de resistencia es tematizada a la perfección en la propuesta de Valenzuela (2018) titulada biocultura. Como un modo de pensar que la vida no se reduce a las formas de poder o a las tácticas de muerte, sugiere que se gestan formas de bio(r)existencia en las cuales el cuerpo es un centro de gravedad.

Propongo el concepto de biocultura, entendida como un conjunto de prácticas significantes mediadas por el cuerpo desde las cuales se definen estilos, identidades y culturas que contienen diversos actores e interlocutores, como ocurre con los gobiernos y poderes hegemónicos mediante la relación biopolítica-bioresistencia, las relaciones horizontales o que no refieren a los actores y dispositivos de la biopolítica, como la que se presenta entre los diversos colectivos, *crews*, grupos, barrios, clicas o cuadrillas juveniles, expresiones que integran formas simbólicas y simbióticas de la relación cuerpo-espacio (Valenzuela, 2018, p. 98).

En la película *Cómprame un revólver*, de Julio Hernández (2018) tenemos la historia de una pequeña niña cuyo padre viste de niño para que no sea secuestrada por grupos al margen de la ley en el norte de México. Durante el filme, vemos un ejercicio de devenir otro que conduce a juegos bélicos. La niña asume la aventura de recuperar el brazo amputado de uno de sus amigos, ayudar a su padre quien es adicto a las drogas, salvar incluso a quien supone una amenaza para sus amigos. Su cuerpo es modificado por la máscara y el disfraz, y en medio de ello sobrevive a una masacre en una noche de fiesta. La imagen en plano cenital de ella caminando entre cadáveres, revela que los demás cuerpos son simples siluetas, facsímiles. Su cuerpo sobrevive gracias al juego, en medio de la guerra. El estilo narrativo permite que el espacio desértico devore a los personajes y que, a pesar de las acciones de supervivencia, tenga tiempo para el vagabundeo, para cierto nomadismo forzado. En medio de la más cruenta biopolítica, son niños y niñas que sobreviven gracias al juego.

Valenzuela sugiere, así, que la negociación de identidades se gesta en el cuerpo como espacio material. Bien puede pensarse que la modificación estético-simbólica de este no es solo un acto creativo, sino una forma de resistir a partir de relaciones de tipo horizontal. En gran medida, se establece un ejercicio con otros en el que se burla el

control a partir de la modificación del cuerpo como un ejercicio performático, como una suerte de proclama por el devenir en su estado más puro. Dando la espalda al *homo sacer*, se opta por unas políticas en favor de la vida al tomar decisiones sobre el cuerpo propio y al privilegiar su dimensión afectiva.

En este marco, creemos que el cine latinoamericano, por lo menos en los casos que hemos seleccionado para este trabajo, opera como estrategia de bio(r)existencia, la cual se suma a la idea de biocultura sin que ello suponga negar la existencia de formas de bio y necropoder. En las historias, y en el modo en que los cuerpos son modulados por un cine que oscila entre lo óptico y lo háptico, tienen lugar diversas prácticas de (r)existencia que se valen de la fuerza estética para hacer aparecer a los niños y a las niñas sin caer en la trampa de darles voz, gesto que, inevitablemente, supone el cerco del mundo adulto.

Narrativas que (r)existen a través de las imágenes

En el filme *Pelo Malo*, de Mariana Rondón (2013) tenemos a un chico con cabello chuto que le gusta bailar cerca de otros chicos, aunque no parece seguir el ritmo de la música. Presenciamos un cortocircuito entre el cuerpo danzante y lo que se espera del código del baile. Tras de ello aparece una crisis con su propia apariencia. Su cabello, que lo conecta con ancestros afros, supone vergüenza. Busca modificarlo para asemejarse a un cantante de cabello lacio que tiene en una foto. Posteriormente se presenta, sin afirmación o negación, una duda sobre su orientación sexual. La madre cree que es homosexual y lucha, con violencia, contra dicha idea, castigando severa e injustamente al chico. Su forma de bio(r)existencia tiene lugar cantando con su abuela, disfrazándose para tomarse una foto similar a la que tiene de modelo, alisando su cabello con todo tipo de productos. En un tono agri dulce, el cuerpo es un campo de batalla en que tienen partida los discursos heteropatriarcales, mediáticos y de reclamo por la propia identidad. Lamentablemente, al final de la historia, es coaccionado por su madre a cortarse el cabello. Lo vemos, en la imagen de cierre, parado en la fila en el colegio mientras se canta el himno. No solo no canta, sino que se encuentra integrado en un sistema de orden disciplinario.

Los estudios sobre la representación de los niños en el cine latinoamericano, como sugerimos, resaltan su creciente presencia en las últimas décadas. Sosenki (2013), que ha revisado el caso mexicano desde comienzos del siglo pasado, señala que los niños aparecen asociados al mundo laboral del adulto y se convierten en reflejo de la crisis familiar: “En el niño se resalta no solo su conciencia sino su nobleza, pues se reconoce casi como una obligación moral ayudar a sostener a la mujer y al hogar” (p. 239).

En consecuencia, la infancia desaparece, el juego se torna ausente o se invisibiliza. Bácares, por su parte, asegura que el niño en el cine cae bajo la égida de: “las muy conocidas representaciones sociales hegemónicas de las infancias orquestadas por Rousseau, San Agustín y Locke, que promueven reducir a los niños, niñas y adolescentes en la inocencia, en la peligrosidad o en la incapacidad” (2018, p. 29). Dufays (2021), a propósito del niño y la niña en la segunda mitad del siglo XX, asegura que operan como alegoría política en la medida en que se convierten en un focalizador de la crisis latinoamericana, de las dictaduras, de la muerte de la patria (simbolizada en la pérdida del padre). Todo ello, coinciden los dos últimos autores, tiene un cambio en el siglo XXI.

Bácares (2018) nos sugiere que la infancia escapa a las representaciones tradicionales y supone un cuestionamiento de la vida adulta, en una forma de materializar la otredad. Dufays, por su parte, en torno al caso del cine argentino, manifiesta que los niños y las niñas se desconectan del pasado (se liberan del estigma político) y operan como en clave melancólica respecto a una historia que reconoce su base trágica:

...este modelo, que propongo llamar melancólico, se caracteriza, desde el punto de vista narrativo, por una estructura trágica basada en la repetición (de una caída accidental o de una muerte violenta) que alude a una idea cíclica de la historia y se opone a la progresión subyacente a un relato de aprendizaje (Dufays, 2021, p. 13).

Otro filme que explora narrativas que escapan, por lo menos parcialmente, a los modos de representación tradicionales es *La tonada del viento*, de Yvette Paz Soldán (2019) quien narra la historia de Panchito, un niño boliviano que se extravía en el alto Bolivia. Termina, a raíz de ello, en un orfanato y conoce a Pedro un chico chileno que perdió a sus padres. Ambos labran una bella amistad y se escapan para dar paso a una narrativa de carretera. Viajan hacia las montañas a buscar al padre de Panchito, quien se ha ido, para luego dirigirse hacia el mar en Antofagasta, con el deseo de estar más cerca del cielo, de los padres de Pedro. Devienen aire; devienen sonido. Estos cuerpos cantan en medio del viaje, corren en el campo, descansan al lado de la carretera. La narrativa revela cómo los cuerpos son determinados por el territorio. No se trata de dominio, sino de simbiosis, de inventar, en el nomadismo, una forma de bio(r)existir.

En ambas historias los padres desaparecen. No es una oda a la muerte familiar. Es, en otra vía, una alegoría de las difíciles condiciones de la infancia. No obstante, no todo supone un desenlace aciago, ni la imposibilidad de sobrevivir a la fuerza del sistema, sea en su versión biopolítica, que controla los cuerpos en términos de reticulación social, sea en una necro-política que permite el sacrificio

de los niños y las niñas. Desde el juego, la máscara, hasta la construcción de comunidad con pares, los niños y las niñas encuentran formas de bio(r)existir, hacen territorio en las grietas del sistema, se enfrentan a la mirada adultocéntrica. En algunos casos hay pequeños triunfos, en otros fracasos aplastantes. No obstante, siguen en pie. El cine nos muestra cómo devienen niños, pero también devienen otros, son terato-niños-niñas, son ciborgs en pantalla. Y la pantalla es tanto registro, como com-posición y máquina de guerra para la biocultura latinoamericana.

En síntesis, en cada uno de estos dos cines tenemos ecos de otros cines que buscan escapar al peso de la imagen-acción. Sea con un barroquismo que da paso a lo siniestro, con ciertos primitivos que reclama independencia de una representación neutra de la realidad, o con un privilegio óptico-háptico que sabotea el sentido, estamos ante el cine que se pliega sobre sus propias formas hasta deconstruirse.

Cierre a manera de discusión

Este ejercicio investigativo al abordar una de las estrategias estéticas de (r)existencia infantil en el cine latinoamericano, aporta al diálogo con los debates globales sobre cuerpo, imagen y representación. La investigación estético-narrativa en cine, en el marco latinoamericano y colombiano, presenta una producción no muy significativa pues la tradición hegemónica se ha centrado en la imagen más que en la escritura en imágenes, a pesar de que el cine opera como un medio narrativo/educativo. Este análisis resignifica la narrativa cinematográfica que centra al niño o a la niña como actores esenciales del relato. Con ello facilita a académicos y docentes el uso del cine como herramienta educativa para comprender el mundo de la infancia contemporánea. En pocas palabras, es el reconocimiento del cine como herramienta para la comprensión de problemáticas sociales, en las cuales la niñez se ve retratada; y, el trabajo de la relación cine-infancia-violencia, más allá de una perspectiva narrativa centrada en el problema, como objeto de estudio.

En síntesis, podemos colegir que el cine latinoamericano, por lo menos el representado en los filmes objeto de reflexión, opera como una forma de bio(r)existencia. La manera en que se ofrecen figuraciones del cuerpo de los niños y las niñas no se agota en el simple registro de orden testimonial. Las imágenes, basadas o no en hechos reales, evaden toda forma de representación tradicional y, en otra vía, se tornan combativas. A partir de los relatos se transforman para que podamos presenciar el tipo de control aplicado sobre los cuerpos y cómo dicho control puede ser burlado. Lo sabemos: lo hacen los niños y las niñas en sus prácticas cotidianas que, en apariencia, son inofensivas. Por eso jugar, enmascararse, bailar, cantar, no parecieran interesar a las dinámicas oficiales (adultocéntricas) de control en gran parte de los casos. Ese espacio deviene un territorio

estético que el poder, por fortuna, ignora o considera inofensivo. Allí, entonces, se da paso a la (r)existencia.

Los niños y las niñas negocian su identidad a través de las acciones asociadas a sus propias dinámicas cotidianas. Cuando no hay marco de acción, las prácticas estéticas se convierten en coartadas para hacerse visibles ante el otro o la otra, para establecer vínculos. Y esto se constata en el gesto de cortejo de un niño a una niña, en el baile colectivo que sabotea la música oficial, en el viaje fuera de los ojos de los adultos, entre muchos otros casos. Podemos decir, además, que las dinámicas estéticas operan como estrategias que los niños y las niñas apropian a su beneficio. Pareciera que jugar (en sus diferentes modos) es un acto controlado socialmente por el adulto, pero, en realidad, constituye un territorio para el devenir otro-otra, para, como señala Agamben (2007), dar paso a la experiencia antes de la regulación socio-histórica.

No obstante, no es siempre la acción en la ruta de bio(r)existencia porque no hay posibilidad estética de juego en el sentido socialmente constituido. Lo interesante es que estas estrategias emergen en situaciones profundamente trágicas. Ante la muerte, el abandono, la crisis de identidad, los filmes nos ofrecen prácticas estéticas que permiten un devenir volcado a la supervivencia. Puede ser que el cuerpo se torne monstruoso, puede ser que el cuerpo se fragmente y busque la manera de escapar al toque del poder. Y esto lo constatamos en actos extremos como quitarse los ojos, cortarse el cabello a la fuerza o deambular buscando comida. El cine funciona como territorio estético para que estos cuerpos bio(r)existan gracias a que abren el abanico de las figuraciones hechas con imágenes-movimiento. Tenemos la representación clásica centrada en las acciones de los personajes y en el modo de sortear una serie de obstáculos, como la exploración de los cuerpos que parecen no controlar el espacio en que se encuentran y padecen (son objetos de ciertas pasiones) los efectos de lo que otros hacen. Esto ayuda a diversificar el modo de hacer presente el cuerpo de los niños y las niñas en el cine latinoamericano en la actualidad, lo cual, creemos, se sintoniza con un esfuerzo por conceptualizar de manera general la infancia. Así, operar de otro modo se posibilita gracias a que las formas oficiales de poder no creen que representen alguna suerte de amenaza.

En pocas palabras, este tipo de cine nos permite reconocer que la bio(re)existencia es una operación de metamorfosis de los cuerpos infantiles en clave estética. Cuerpos que, con el cine como cómplice, logran operar de manera distinta justo donde el poder cree que no hay peligro.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007). *Infancia y experiencia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. (Childhood and experience. Destruction of experience and the origin of history). Buenos Aires: Adriana Ángel Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Amiel, V. (2000). El cuerpo en el cine (Fragmentos). *La Trama De La Comunicación*, 5, 45-62. Consultado [25-02-2024] en <https://doi.org/10.35305/It.v5io.278>
- Bácares, C. (2018). *La infancia en el cine colombiano*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Bácares, C. (2024). Las infancias y el cine: un esbozo conceptual y metodológico para su investigación por medios de las nociones de presencia, la representación, los derechos y la agencia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 19 (2), 122-145. Consultado [30-12-2024] <https://doi.org/10.1144/javeriana.navae19-2.icda>
- Bergson, H. (1907). *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Buckingham, D. (2011). *The material child: Growing up in consumer culture*. Londres: Polity Press.
- Bustelo, E. (2011). *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cao, H., dir. (2006). *O ano em que meus pais saíram de férias* (película). Brasil: Gullane Pictures.
- Duranas, E., dir. (2014). *Conducta* (película). Cuba: ICAIC, RTV Comercial.
- De Baecque, A. (2006). Pantallas. El cuerpo en el cine. En: Courtine, J.J. (Ed.). *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX vol. 3*, (pp. 359-378). Madrid: Taurus.
- Deleuze, G. (1985). *Cine II. La Imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Dufays, S. (2021). *Infancia y melancolía en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Foucault, M. (1996). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Fouz, S. (2013). *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*. Barcelona: Ediciones Ballestera.
- Gadamer, H. G. (1960). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- Hansen, M. (2004). *New Philosophy for New Media*. Cambridge: Londres. The MIT Press.
- Hernández, J., dir. (2018). *Cómprame un revólver* (película). México: Woo Films, Burning Blue.
- Larrosa, J. (2007). El rostro enigmático de la infancia. En: Larrosa, J., Assunção de castro, I. & de Soussa, J. (Edrs.). *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. (pp. 17-24). Madrid: Miño y Dávila Editores.
- Lebeau, V. (2008). *Childhood and cinema*. London: Reaktionbooks.
- Lemish, D. (2015). *Children and media: A global perspective*. Wiley-Blackwell.
- Lury, K. (2010). *The child in film: Tears, fears and fairytales*. I.B. Tauris.
- Marks, L. (2000). *The skin of the film. Intercultural cinema, Embodiment, and the Senses*. London: Duke University Press.
- Montana, F. (2018). *Cine-infancia e historia en Latinoamérica*. (Disertación doctoral). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y símbolo*. Barcelona: Herder.
- Pabón, C. (2002). Construcciones de cuerpos. En: Grupo de Derechos Humanos-Invesab (Comp.), *Expresión y vida: prácticas en las diferencias*. (pp.36-78). Bogotá: Escuela de Administración Pública.
- Parodi, R. (2004). Cuerpo y cine: Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal. En: Yoel, G. (Comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidades y nuevas tecnologías*, (pp. 73-100). Buenos Aires: Manantial.
- Paz, I., dir. (2019). *La tonada del viento* (película). Bolivia: Pucara Films, Lente Viva Films.
- Popper, K. (1992). *Un mundo de propensiones*. Madrid: Tecnos.
- Rondón, M., dir. (2013). *Pelo malo* (película). Venezuela: Sudaca Films.
- Sosenki, S. (2013). Representaciones fílmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo XX. En: Barbosa, M. & Illados, C. (Coords.), (pp.233-259). México: El Colegio de México.
- Suárez, R. & Tejeira, G., dirs. (2017). *Ojos de madera* (película). Uruguay: Lavorágine Films.
- Valenzuela, J. M. (2018). *Trazos de sangre y fuego. Bio-necropolítica y juvenicidio en América Latina*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Información adicional

Roles de contribución de los autores: El autor tuvo a su cargo todos los roles de autoría del trabajo. Manifiesta no tener conflicto de interés alguno: .

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/216/2165389007/2165389007.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Carlos Fernando Alvarado Duque

Infancia en la pantalla. Mecanismos corporales de (r)existencia en el cine latinoamericano
Childhood on the screen. Body mechanisms of (r)existence in latin american cinema

Intersecciones en Comunicación

vol. 2, núm. 19, 2025

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina

intercom@soc.unicen.edu.ar

ISSN-E: 2250-4184

DOI: <https://doi.org/10.51385/rqn7x730>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.