



Infancia, imágenes mayores

42

Yasmín López Alzate

Resumen

En el artículo se analizan las imágenes recurrentes de los niños en el cine y la relación entre niños y adultos, y se ejemplifican dichas representaciones con distintos films. Además, se analizan los componentes fundamentales de las películas cuyas tramas giran alrededor de la relación entre mayores y menores y se detiene en algunas películas que por motivos distintos se salen de este esquema de representación.

Abstract

Recurrent images of children in the movies are analyzed, together with the relation between children and adults. These representations are exemplified with several films. Additionally, basic components of films with plots revolving around the relation between elders and minors are studied, while giving more careful consideration to some films that, for different reasons, break away from this pattern.

Apenas empezaba a dar sus primeros pasos y el cine ya se estaba ocupando de los niños. Sin embargo, en 1921, gracias a Chaplin, la gran pantalla logró conmover a espectadores de todo el mundo con el sentimentalismo de *The Kid*. El medio cinematográfico, tan propenso a los superlativos, ha calificado a Jackie Coogan, el compañero de escena de Chaplin en *The Kid*, como la primera y más destacada "estrella" infantil de todos los tiempos. Y es que es empresa difícil no entregarse a la sonrisa compla-

ciente o al gesto de tristeza mientras se observa a este par de niños, uno grande y otro pequeño, acompañarse y cuidar uno del otro en un ambiente que les es hostil. La manera en que Chaplin supo aprovechar la frescura, espontaneidad y evidente talento del pequeño Coogan inaugura en la historia del cine una exitosa sociedad con la infancia, de la cual ha resultado un cúmulo importante de títulos y una no despreciable ganancia en taquilla, premios y reconocimientos en festivales de todo el

mundo. De paso, esta alianza nos ha legado una amplia galería de retratos sobre los niños y el tipo de relaciones que estos establecen con los adultos.

Sin embargo, si hemos de atender al historiador francés Philippe Ariès, la niñez de *The Kid*, llena de ternura y espontaneidad, es decir, aquella que corresponde a la manera en que todavía hoy pensamos la infancia, ha cambiado a lo largo de la historia. El modo en que nos representamos los infantes es resultado de un proceso histórico a lo largo del cual estos han pasado por ser un estorbo, adultos pequeños, objetos, esclavos de sus adultos y finalmente tesoros para cuidar. Anteriormente los niños estaban expuestos a prácticas generalizadas, más o menos aceptadas en algunas geografías, como la muerte violenta, el abandono, los golpes y el abuso sexual. Las sociedades han pasado progresivamente de un desdén por el infante, concretado en prácticas como el infanticidio, a una organización cuyo centro es el niño, evidente en la cantinela moderna de “los niños son el futuro del mañana”. Habitamos un momento de la historia infantil en el que el niño es, en teoría, hipervalorado como uno de los componentes más valiosos de una sociedad.

El cine, uno de los múltiples espejos en los que se mira el cuerpo social, ha recreado maneras de ser niño, a veces excluyentes entre sí. Propongamos como ejemplo especial una película, nada optimista, sobre la naturaleza infantil. *El Señor de las Moscas* (Harry Hook, 1990), basada en el libro homónimo de William Golding, cuenta la historia de un grupo de escolares forzados a vivir en una isla desierta, luego que el avión en el que viajaban cayera al mar. Lejos de todo rastro de civilización y acompañados por un adulto enfermo e inconsciente, representante nulo de la autoridad, los niños se organizan en una forma primitiva de grupo social. A pesar de los esfuerzos de un par de ellos por mantener unido al grupo y tomar decisiones racionales y moderadas, la cuadrilla de niños degenera, poco a poco, en una horda salvaje y violenta aplacada solo por las botas

de los militares que los rescata, justo antes de cometer otro acto de violencia desinhibida. Visión pesimista de los niños, en particular, y del hombre en general: si se deja al infante, cúmulo de pasiones no reguladas, sin la supervisión ejercida socialmente, es decir, sin la intervención de la cultura, en él se expresa, a plenitud, todo su esplendor pulsional. Es la visión de Freud en *El malestar en la cultura*: nacemos equipados (algunos dirán corruptos) con un cúmulo de impulsos agresivos y sexuales y de lo único que puede responsabilizarse a la sociedad es de fallar en la conquista plena de estas fuerzas, es decir, de apenas llegar a reprimirlas, volviéndolas más peligrosas, como una bomba que puede explotar en cualquier momento.

Caras infantiles más amables nos ha mostrado la gran pantalla. Particularmente el cine de directores iraníes como Abbas Kiarostami, Majid Majidi y Jafra Panahi exhiben la niñez como una etapa de inocencia, juego y frescura frente al mundo. Películas como *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1998, Kiarostami), *Los niños del cielo* (1997, Majidi) y *El globo blanco* (1995, Panahi) hablan de niños que viven en la precariedad y sin embargo logran conservar la frescura de su mirada. Mostrando el polo aparentemente opuesto de este niño idealizado, Víctor Gaviria en películas como *La vendedora de rosas* (1998), hace eco de una imagen de la niñez, inicialmente pura, que es corrompida, impactando nuestra mirada con niños delincuentes, por fuera de la norma, que roban, pelean, se drogan y asesinan, pero que, en todo caso, son producto de un medio social injusto: “La infancia desaparecida de golpe, destruida, arrancada, raptada y robada... cuando todavía se es un niño, cuando todavía no se ha atravesado la luz de la inocencia que hace visible al mundo”¹. Son niños excluidos y violentados, los niños de un mundo que arremete contra ellos, los despoja y luego los ignora. Sus vidas se mueven en un lugar distinto al de la inocencia, el de la supervivencia, el de la realidad cruda. Tanto en Gaviria como en los directores

iranés mencionados parece escucharse el muy célebre pensamiento de Rousseau: “Los hombres son buenos por naturaleza, es la sociedad la que los hace malos”. Este tipo de cintas hacen eco de una suerte de inocencia natural, de una supuesta bondad innata característica de la infancia, que le sería usurpada por la inequidad de su medio social.

Tenemos entonces dos bloques de películas sobre niños. Uno, en el que estos pueden ser pequeños monstruos, tan propensos a la violencia e irracionalidad como cualquier adulto reprimido. De esta imagen se ha aprovechado, casi hasta la saciedad, parte del suspense gringo de serie B, consolidando para sus películas el estereotipo de niño malvado. Por otro lado están aquellas cintas, las más, de niños que responden a una concepción idealizada de la infancia como un período del desarrollo humano caracterizado por la pureza y la inocencia.

Un aspecto inseparable de la representación de los niños en el cine es la relación que estos entablan con los mayores que los rodean. Gran cantidad de películas provenientes de fechas y latitudes disímiles han apoyado sus tramas en la relación establecida por un niño y un adulto, basándose en una serie de elementos narrativos recurrentes: (1) Un adulto hostil al lado de un niño en situación de indefensión o necesidad económica, social o emocional; (2) una situación atípica que los pone en interacción. (3) la contraposición de la mirada “inocente” del mundo que tiene el niño, frente a una viciada del adulto. Relación entre un adulto amargado y severo y un niño asustado pero idealista; (4) un movimiento progresivo de la trama que va desde una oposición entre el niño y el adulto hasta una paulatina compenetración. Este acercamiento es producto de un proceso de interrelación, en el que el adulto ayuda al niño, pero sobre todo el niño termina ejerciendo una enorme influencia sobre el adulto, al punto de ser afectado y modificado por aquel que inicialmente le era indiferente. Caben en esta gruesa tipificación, solo para nombrar algunas, películas de todos los tiempos

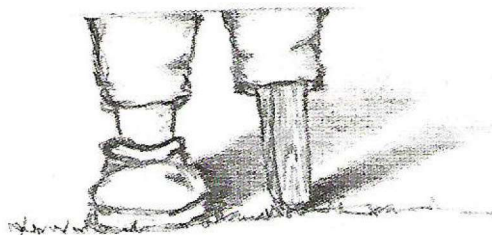
como *Ladrón de bicicletas* (1948, Vittorio de Sica); *Le papillon* (2003, Philippe Muyl); *Estación Central* (1998, Walter Salles); *Alicia en las ciudades* (1974, Wim Wenders); *Ladrón de niños* (1992, Gianni Amelio); *La lengua de las mariposas* (1999, José Luis Cuerda), *Kolya* (1996, Jan Sverák) y *El verano de Kikujiro* (2000, Takeshi Kitano).

A pesar de que en la mayoría de las películas sobre niños y adultos se observa una repetición de elementos narrativos, que por momentos se siente como una fórmula, exitosa por lo demás, algunos directores han encontrado la forma de presentar su muy personal visión de la relación entre grandes y pequeños.

En *La infancia de Iván* (1962) Tarkovsky, con su peculiar lirismo visual, nos muestra el mundo descarnado de un ruso de doce años, sobreviviente de la guerra. Iván es un niño (¿un niño?) cuya madre y hermana fueron asesinadas por los alemanes en la guerra, en el 41, arrancando de tajo todo rasgo infantil de su carácter. Desde este momento el niño se alista en las tropas rusas como informante infiltrado y se convierte, de paso, en un adulto temerario, lleno de rebeldía y determinación contra los asesinos de su familia. Iván es fuerte, independiente y temperamental. A diferencia del esquema que siguen la mayoría de cintas sobre niños y adultos, a Iván no le ayudan sus mayores; por el contrario, es él quien les ayuda, embarcándose en peligrosas misiones en territorio alemán, en busca de información sobre las posiciones y avances de la tropa. Por eso la relación que Iván establece con los militares a quienes sirve está mediada por la admiración. Iván es respetado por los adultos, ninguno de los cuales asocia la idea de indefensión infantil con alguien que es capaz de regresar a nado de una misión en el bando enemigo o de escapar con decisión de la escuela de cadetes. En *La infancia de Iván*, se subvierte, además de una visión infantil de debilidad, una relación de necesidad del niño con respecto al adulto.

También proveniente de Rusia, *El regreso* (2003), de Andrei Zvyagintsev, altera a su manera otro elemento siempre presente en las películas de niños y adultos. En este caso, el adulto, aquel padre severo, que a pesar de su hostilidad uno no se atreve a odiar, no llega conmoverse, a dejarse conquistar por el carácter infantil, aunque eso es lo que espectador, que ya ha visto otras películas sobre niños, espera todo el tiempo. Entre el adulto de *El regreso* y los niños no hay compenetración. Por otro lado, en esta cinta son los niños quienes quedan más marcados por el adulto que, en este caso, a fuerza de rudeza les enseña algunas lecciones de vida. Por lo demás, la visión que los niños de *El regreso* tienen sobre el mundo es mucho más adulta que la de sus coetáneos de otras películas. De principio a fin, el niño se opone a ese adulto autoritario que pretende ganarse en un paseo de fin de semana el respeto y el cariño que debió haber forjado en más de una década de ausencia. Iván, el hermano menor, no da su brazo a torcer y se enfrenta de igual a igual con el padre, compitiendo con él no con fuerza, sino con reclamos, negaciones y pequeños actos de venganza subrepticia.

Finalmente, algunas películas han explorado, sin llegar a ser homenajes pedofílicos, la relación niño adulto desde una perspectiva erótica. Particularmente llamativas resultan en este caso *The professional*, de Jean Luc Besson (1994) y *Lolita* (1962), de Stanley Kubrick. Ambas cintas muestran una relación erotizada. Si bien la tensión sensual es sugerida, más que explícita, el tipo de interacción que se muestra es toda una hazaña si se piensa en la prohibición moral y legal de las relaciones carnales entre niños y adultos que impera en nuestra cultura. Kubrick, por ejemplo, decidió, entre otras acciones preventivas, filmar *Lolita* fuera de los Estados Unidos (en Inglaterra), para evitar la presión del Código de Producción y la Legión Católica de la Decencia. Tanto en *The professional* como en *Lolita*, las niñas poco tienen de inocentes; son más bien insinuantes, pequeñas vampiresas con intenciones de seducir a sus



protectores adultos. Lo que ha puesto a estas cintas en el límite de lo culturalmente reprochable es el hecho de que los adultos responden a sus avances de manera más o menos explícita. La *Lolita* de Kubrick resulta especialmente eficaz en este sentido al mostrar el erotismo de los personajes de una manera latente y refinada y aprovechar la sensualidad de las situaciones más sencillas (Humbert pintándole las uñas a su niña). En *The professional*, León trata a Mathilda como a una pequeña esposa y a diferencia de Kubrick, Besson optó por tamizar con el amor romántico la carga sexual de los personajes.

La relativa variedad de nociones cinematográficas infantiles deja al descubierto que las elaboraciones de sentido común que los miembros de una sociedad hacen con respecto a ese estado vital que llamamos infancia son vertidas en las películas sobre menores y mayores. Representaciones que, como se ha intentado mostrar, pasan por la inocencia, la maldad, la incapacidad física e intelectual y el deseo sexual que les hemos atribuido a los infantes en distintos momentos históricos. Bien sea que a través del cine nos asomemos a un paraíso infantil, lleno de ternura e inocencia o que nos lancemos al universo complejo de niños más problemáticos y mundanos, resulta casi imposible abstraernos al encanto que producen en nosotros todas las narraciones cinematográficas sobre ese camino que recorrimos una vez y ahora está cerrado, afortunada o desafortunadamente, para nosotros.



Notas

1 *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 245, junio-septiembre, 1996.

Ilustraciones por Óscar Ángel Díaz, estudiante de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia