

Infancias, memorias y cines. Tres hipótesis explicativas de sus engranajes y manifestaciones visuales

Childhoods, Memories and Cinemas. An Interpretative Proposal of its Links, Gears and Manifestations

Camilo Bácares Jara
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
comalarulfo@hotmail.com

Enviado: 4 mayo 2022 | **Aceptado:** 31 enero 2024

Resumen

El siguiente texto trata de responder por qué la infancia es un material de recordación o una presencia permanente en el cine en clave de recuerdo. Para ello, propone tres hechos explicativos. El primero, consiste en el giro hacia la memoria que propició el Holocausto y que a la postre facilitó visibilizar a los niños y niñas como víctimas de las violencias políticas y los totalitarismos. En segundo lugar, las memorias de la infancia se trasladan al cine por efecto de las adaptaciones de novelas y diarios donde con anterioridad se había dado ese proceso, o por las búsquedas de cineastas que para hablar de su niñez recurren a cartas familiares y a documentos de archivo. Por último, esta interrelación se sostiene en el extenso aprovechamiento narrativo y en la explotación sentimental de los fenómenos, gestos, miradas e historias de los niños y niñas que el cine implementó desde su invención.

Palabras claves: Infancia, memoria, cine, Holocausto.

Abstract

The following text attempts to answer why childhood is a material of remembrance or a permanent presence in cinema in terms of remembrance. To do so, it proposes three explanatory facts. The first consists of the turn towards memory that the Holocaust brought about and that ultimately facilitated the visibility of children as victims of political violence and totalitarianism. Secondly, memories of childhood are transferred to cinema through the effect of adaptations of novels and diaries where this process had previously taken place, or through the searches of filmmakers who, in order to talk about their childhood, resort to family letters and archive documents. Lastly, this interrelation is sustained by the extensive narrative use of phenomena, gestures, looks and stories of children that cinema has implemented since its invention.

Keywords: Childhood, memory, cinema, Holocaust.

«-¿No vas al cine?
-No tengo con quien ir».

THE LONG DAY CLOSES, TERENCE DAVIES

«Nada se ve, forzosamente, en el instante en que se ve».

NOSTALGIA DE LA LUZ, PATRICIO GUZMÁN

«Recupero estas notas escritas cuando se estrenó S21, la máquina de matar de los jemereros rojos: “Es el cineasta quien debe hallar la justa medida. La memoria debe ser sólo una referencia. Lo que busco es la comprensión de la naturaleza de ese crimen y no el culto de la memoria”».

LA ELIMINACIÓN, RITHY PANH

Introducción

Las nociones de la infancia, el cine y la memoria tienen una concatenación muy profunda, repleta de detalles, bifurcaciones y sinergias. A estos tres fenómenos los emparentan, por ejemplo, las disputas para –evitar o posicionar– los relatos unívocos. Bien conocidas son las luchas por la memoria que hay entre las víctimas del Estado y los defensores de las fuerzas armadas (Salvi), los proyectos eurocéntricos y anglosajones que tratan de estigmatizar y unificar a las infancias del sur (Liebel), y el empuje de las cinematografías locales y comunitarias para contar con un abordaje decolonial los procesos históricos, políticos y bélicos, continuamente, resumidos por Hollywood a asuntos de salvajes (Barlet).

Asimismo, la heterogeneidad es un factor común. Esto quiere decir que en esta relación ni hay un único cine ni una memoria total y mucho menos una infancia. El recuento histórico del cinematógrafo notoriamente es variopinto y en él los cambios, corrientes y deconstrucciones han sido la regla (Casetti). Igual pasa con la infancia y la memoria. La una es un conjunto de construcciones sociales regidas y determinadas por la cultura, la geografía, el género, la clase social, la política, etc., que conlleva a que las experiencias de vida de los NNA (niños, niñas y adolescentes) sean distintas en un contexto y en un tiempo determinado (James, Jenks y Prout). La otra categoría es dispar por una colección de razones. Si la memoria pasa por «la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, en su enlace, en el acto de recordar/olvidar, con el presente y con un futuro deseable» (Jelin 272), parece lógico que estas evocaciones y orientaciones de sentido sean plurales, imprecisas y hasta contradictorias. Además,

sin importar los marcos en los que se presentan –placas, monumentos, memoriales, literatura, ensayos, cine, textos académicos– las memorias conciernen a más discusiones y tópicos que los congregados en la memoria histórica, es decir, a hechos variopintos como los juegos, la escuela, el trabajo, los amigos y la familia en épocas de paz.

Llama la atención en el entrecruce y las conjugaciones por haber en esta tríada, que el cine haya sido y sea un mecanismo repetido para el testimonio de muchas infancias y que, en las películas concertadas para hacer memoria de los genocidios, exterminios, masacres y guerras, los NNA sobresalgan como pilares, móviles, tramas, desencadenantes o protagonistas del recuerdo. Por la magnitud de esa frecuencia, es claro que la presencia de los NNA, o el acto de retrotraerse a la niñez, sobrepasa lo espontáneo y contingente. De ahí que el presente texto trate de responder por qué las infancias se convirtieron en un capital indispensable para el ejercicio de las memorias en el cine o, planteándolo de otra manera, cuáles han sido los elementos y hechos que sentaron las bases para la vinculación de la infancia y la memoria en el cinematógrafo. Para ello recurrimos a una revisión documental –de artículos, capítulos, libros, etc.– que esboza y conecta ese entrecruzamiento, y a setenta y cinco filmes exponentes de las llamadas películas de la memoria (Del Rincón Yohn, Torregrosa Puig y Cuevas Álvarez) –aquellas dedicadas en la ficción o en el documental a la memoria personal– como a la noción del «lugar de la memoria portátil» (Lindeperg, «Noche y niebla» 21), que permite llevar e informar de un sitio a otro las violencias que suscitaron los totalitarismos, en este caso, por medio del cine. Los resultados apuntan a tres hipótesis explicativas que se presentarán en tres acápites. La primera, consiste en la reivindicación cultural y política del Holocausto y la subsecuente instalación de un deber de recordar que alcanzó y se centró en los NNA para hablar de las víctimas de los golpes militares y las exacerbaciones violentas del siglo xx. En un segundo renglón, la adaptación de novelas, libros, cartas y diarios escritos por NNA o por personas adultas que rememoran su niñez, o en las que los padres y madres se comunican con sus hijas e hijos, y viceversa, en contextos de clandestinidad política y militar ayudaron a introducir la discusión de la infancia y las memorias en el cine. Finalmente, la vieja tradición que ensambla a la infancia como un basamento narrativo de las imágenes en movimiento (tanto por los géneros como por los movimientos realistas) fue determinante para avalar las rememoraciones ocurridas en la niñez y la diversidad de recuerdos traídos a colación por los directores y directoras a las películas.

El giro de la memoria en el cine

Como cualquier presencia icónica, la de la infancia en las filmografías ligadas a la memoria histórica obedece a una variedad de constituyentes culturales, políticos y sociales. En efecto, el cinematógrafo fue poderosamente influenciado por los grandes hechos que promocionaron los estudios de la memoria en el siglo xx en Occidente: la

derrota militar nazi en la Segunda Guerra Mundial, los juicios de Núremberg y de allí en adelante la preponderancia de lo testimonial para explicar los campos de concentración, los hornos crematorios, las cámaras de gas, los guetos, la eugenesia, los crímenes contra las personas homosexuales, gitanas, comunistas y, en especial, el genocidio judío.

Aunque se pudiera pensar que el Holocausto o la *Shoá* se posicionaron por sí solos como memorias irrevocables¹ en la inmediatez de la posguerra, lo cierto es que este fue un proceso dilatado y largo. Según Barlet (263) fue gracias a la serie de televisión *Holocausto* que el fenómeno se puso en boga por los 220 millones de televidentes que tuvo en 1978, y luego en 1985 por el impacto del documental *Shoah* de Claude Lanzmann. Finkelstein apuesta por otras razones políticas para revelar esta empresa. A su juicio, el silencio imperante que rigió el periodo que va del fin de la Segunda Guerra Mundial a la postrimería del setenta se debió al acoplamiento de las élites judías estadounidenses a los preceptos de los Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría. En esa medida las organizaciones sionistas ayudaron a mitigar el sentimiento antialemán entre las y los judíos porque la República Federal de Alemania se convirtió en un aliado contra la Unión Soviética y debido a que «el afán de recordar el holocausto nazi se tildó de causa comunista» (26). El cambio devino de la revalorización de Israel por parte de los Estados Unidos una vez que ganó la guerra árabe-israelí de 1967 y a causa de la aparición e incremento de instituciones especializadas en captar las indemnizaciones de las víctimas judías agitando y posicionando su sufrimiento como único e incomparable.

Como sea, parecer ser que a partir del ochenta el Holocausto o la *Shoá* se institucionalizaron por los cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios de unos cuantos sucesos que fueron definitivos para el germen de la violencia nazi contra la comunidad judía en Europa: la llegada de Hitler al poder en 1933, la noche de los cristales en 1938 y «la conferencia de Wannsee de 1942, en la que se inició la «solución final», recordada en 1992 con la apertura de un museo en la mansión donde tuvo lugar dicho encuentro» (Huysen 14). De esta manera, el exterminio judío pasó a ser la base fundacional de un inusitado deber de la memoria, en un nodo que marcó un antes y un después para evitar la repetición y el olvido de esta maquinaria de eliminación y de otras similares acaecidas en totalitarismos posteriores (Cristancho Altuzarra 88). Su fuerza y arrastre fue tal que se convirtió en un antecedente ineludible y en el cimiento político, jurídico y cultural de las memorias surgidas tras el fin de las dictaduras militares y de la continuación de las prácticas genocidas en América Latina, África, Asia y en la misma Europa. Las comisiones de la verdad, la justicia transicional, los libros testimoniales de las víctimas (Améry; Delbo; Gavilán; Levi; Semprún), muchas novelas sobre estos episodios (Kertész; Modiano) y los museos de la memoria son una manifestación de ese imperativo casi religioso de recordar (Erice).

1 Es decir, memorias que hacen que las personas experimenten «el pasado como irrevocable cuando perciben como un depósito persistente y masivo que se pega al presente» (Bevernage 26).

Las imágenes en movimiento no escaparon de esta ola y fueron invocadas para amplificar, perpetuar y comunicar las narrativas testimoniales de los sobrevivientes. Es como si el cine hubiese heredado también el trabajo de ayudar a recordar para que nunca más el horror volviese a tener lugar. Dos pruebas fehacientes son los documentales *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais o *La tristeza y la piedad* (1969) de Marcel Ophüls que, mediante imágenes de archivo –fotográficas y audiovisuales capturadas por los propios nazis– traen a colación y dejan al descubierto el colaboracionismo francés, los lugares emblemáticos de internamiento de los judíos tras las redadas, las deportaciones, la explotación y semiesclavitud en Auschwitz y otros campos, la violencia propinada por las Schutzstaffel (SS), o la fabricación en serie de personas asfixiadas por los cilindros de gas Zyklon.

A todas estas, ¿en qué momento esta tendencia de auscultar lo pretérito se enlaza con la infancia? Justamente, cuando los testimonios y las evidencias dejan claro que el nazismo arrasó con cada una de las generaciones (Alexiévich; Kater; Winterberg y Winterberg). Tener una edad «x» no fue un salvamento ni por esa época ni para los futuros crímenes de guerra y de lesa humanidad que le precedieron. Se calcula que la solución final cobró la vida de 1.100.000 NNA judíos en los campos de concentración (Sierra 28) y que Francia aportó 6.000 NNA a Auschwitz en 1942, incluyendo a muchos menores de seis años (Aizpuru 214). Por eso, en la mencionada *Noche y niebla* (1955) los NNA son protagonistas –quizás desapercibidos– de la exposición y denuncia iconográfica: un niño de pantalón corto, gabardina y boina tiene los brazos en alto en el gueto de Varsovia por la amenaza de un fusil que le apunta, filas de NNA muy pequeños de un orfanato en el gueto de Lodz son guiados para una deportación, otra de huérfanos en un improvisado orfanato sale de un barracón de un campo, y dos mujeres desnudas que esperan junto a varias más su turno de ingreso a lo que parece ser una cámara de gas, pero en realidad son un grupo del «gueto de Mizocz, fotografiados antes de su ejecución por la policía ucraniana en octubre de 1942» (Lindeperg, «Noche y niebla, un film en la historia» 65), cargan en sus brazos a dos bebés que seguramente compartieron ese destino afín.² La pregunta inevitable es por qué en los escritos emblemáticos de esta película canónica se habla tan poco de esto. Los NNA están, hacen parte de la imagen, mas son invisibles.

Y es que, el cine de cara al deber de la memoria genera un área de visión que nos permite recuperar los recuerdos que han sido olvidados (Lipovetsky y Serroy) e incluso llegar a sucesos de los que no fuimos testigos (Sorlin). Un ejemplo excepcional reside en *¿Quo Vadis, Aida?* (2020) de Jasmila Žbanić. Con esta película lo perdido retorna, las imágenes televisivas que el apodado carnicero de los Balcanes, el general Ratko Mladic hizo grabar de su avanzada sobre la población de Srebrenica en 1995

2 En las imágenes de *Noche y niebla* iban a estar más NNA, pero a la hora del montaje fueron desechadas por Resnais; con exactitud: «varias secuencias soviéticas conservadas en el material que finalmente no se utilizó en el montaje final: niños de Auschwitz caminando en un dédalo de alambreadas; soldados rusos recogiendo en la nieve la ropa de niñas asesinadas» (Lindeperg, «Noche y niebla, un film en la historia» 73).

son reactualizadas con ciertas licencias de ficción.³ Vale puntualizar que estas nuevas imágenes cinematográficas no reemplazan o imitan la realidad; lo que hacen es encarnarla, convirtiéndose en otro archivo que permite ver, pues «encarnar, es dar carne y no dar cuerpo. Es operar en ausencia de cosas. La imagen da carne, es decir *carnación* y visibilidad, a una ausencia, en una distancia infranqueable con lo que es designado» (Mondzain 32).

Así, regresan a la retina del público que las vio y olvidó, y primerizamente a los que las desconocían, la simulada negociación que Mladic realizó en el hotel Fontana con tres bosnios, representantes de los refugiados acantonados dentro y fuera de una base de Naciones Unidas y con el comandante a cargo de regentarla, el holandés Thom Karremans [figura 1]. En esa reunión filmada por Mladic [figura 2] se impuso su designio y se delineó la masacre por venir. Con la anuencia de los cascos azules, las tropas serbias separaron en buses a las mujeres y niñas de los hombres –niños, ancianos, jóvenes– con el pretexto de trasladarlos a un lugar seguro. El resultado, la matanza de más de ocho mil hombres musulmanes –la peor masacre en Europa desde la Segunda Guerra Mundial– sin que Occidente ni su representación armada hubiesen hecho algo para evitarlo.



FIGURA 1.

Fotograma de *¿Quo Vadis, Aida?*

3 La película está basada en el libro de Hasan Nuhanović: *Under the UN Flag. The International Community and the Srebrenica Genocide*. Nuhanović era funcionario y traductor de Naciones Unidas y en el texto narra las trabas burocráticas y la banalidad del mal de los cascos azules para proteger a su familia de la matanza serbia en Srebrenica. En ese momento la protección militar solo se la ofrecieron a él, dejando a su familia a manos de las tropas serbias. La diferencia sustancial con el filme es que en lugar de protagonizarlo, la directora creó para su historia un alter ego femenino llamado Aida.



FIGURA 2.

Captura de pantalla de reunión de Mladic con delegados bosnios de Srebrenica

No obstante, la potencia del cine da para más. Su fuerza de proyección salva de la amnesia y recobra lo que ocurrió sin ser registrado. Descontando los recursos dramáticos –primeros planos, música, silencios, etc.– que los filmes utilizan para sensibilizar y jugar con las emociones de las y los espectadores, las películas logran «otorgarle visibilidad a hechos del pasado que carecían de imágenes» (Feld, «Imagen, memoria y desaparición» 8). Esto queda de patente en lo que atañe al terrorismo de Estado en las dictaduras del cono sur. Sus huellas son imborrables, dado que la violencia –hasta la de la desaparición forzada– es en sí misma una marca que deja pistas de un suceso (Cristancho Altuzarra). Aun así, lo procedimental de esas operaciones carece de grabaciones que develen lo acaecido. Sabemos que la dictadura militar argentina desapareció y eliminó forzosamente a doscientos cincuenta adolescentes (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas); y que la chilena hizo lo propio con noventa NNA de los que no se volvió a conocer su paradero (Comisión Nacional de la Verdad y la Reconciliación). Sin embargo, ningún militar se filmó matando, torturando, secuestrando o desapareciendo a ninguna de estas personas.⁴ En cambio, sí supieron explotar lo visual para la propaganda de guerra a su favor y para endilgarle al enemigo sus acciones criminales, como lo demuestran las fotos de las monjas francesas Alice Domon y Léonie Duquet retenidas y desaparecidas en un vuelo de la muerte y las de Thelma Jara de Cabezas, prisionera y desaparecida en la Escuela de Mecánica de la Armada en Argentina. En ambos episodios, se las retrató con fines publicitarios contra los Montoneros y para

4 Lejos, en Ruanda, en la implementación del genocidio tutsi en 1994, tampoco hubo imágenes. La lección aprendida del pasado fue no grabarse asesinando. La excepción a la regla fue «un plano del británico Nick Hugues que dio la vuelta al mundo, rodado a 800 metros de la acción, con teleobjetivo, de alguien que se hizo matar a machetazos en un control de carretera» (Barlet 264)

crear la ilusión de que estaban con vida (Feld, «Fotografía, desaparición y memoria»). Por ende, esta cualidad del celuloide de restituir lo vivido por las víctimas es muy importante, porque genera un vestigio, concreta el testimonio, retoma lo perdido, o recrea lo relatado, como ocurre con películas emblemáticas que ponen a la vista imágenes de los NNA robados por la dictadura argentina, caso *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, o la desaparición y arrojado al mar de civiles, militantes y opositores políticos sedados previamente con pentotal como lo expone *Garaje Olimpo* (1999) de Marco Bechis o *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán.

El cinematógrafo, además de nutrirse y ser orientado por los grandes hechos históricos que propiciaron los estudios de memoria, fue capaz de generar sus propias evocaciones, incidencias e interpretaciones de la nueva cultura y ética de la recordación en boga. Principalmente, debido a que quiso producir una vanguardia o un horizonte independiente del «monopolio sobre el análisis de las sociedades [ejercido por] las iglesias, partidos políticos o ideologías dominantes» (Ferro 8). Por ese motivo, el cine ni es del todo un producto contextual ni tampoco un hecho soberano a plenitud. Es ambas cosas. Recoge un mandato y se la juega por problematizarlo, discutirlo, increparlo, y hasta por experimentar estéticamente con su designio. En ese devenir, los resquicios para la infancia se fueron abriendo a medida que el cine empezó a mirar hacia atrás y se desprendió de su fascinación por el futuro. Tuvo que pasar un tiempo para que lo épico, lo glorioso y la gesta nacionalista perdieran el monopolio de la pantalla. El surgimiento del género del cine histórico había impuesto un repaso del pasado acoplado a una memoria oficial, cerrada, hegemónica. Lo digno de inmortalizarse serían los «grandes acontecimientos y grandes personajes, para despertar la admiración o la fascinación de las masas» (Lipovetsky y Serroy 165). Girar la cabeza a lo acaecido solo tenía sentido para proponer panegíricos de perfiles notables o de incidentes decisivos para la consolidación de un relato patriota y estatal. De esto dan cuenta filmes silentes tan famosos como *Octubre* (1927) de Sergei Eisenstein, encargado por el Comité Central del Partido Comunista para celebrar el décimo aniversario de la revolución soviética, o *Napoleón* (1927) de Abel Gance, una oda a más no poder del emperador que alimenta el mito de sus dotes y virtudes militares en todos los retos que encaró.

Por supuesto, esta concepción nunca dejó de reproducirse. Empero, un contrapeso totalmente distinto le hizo mella a esa contemplación absorta en los héroes, los padres fundadores y los mártires afines a las historias fundacionales. La vuelta de tuerca en dirección de la gente cotidiana, «no ya, el héroe semidivino, sino el *vulgum pecus*, el tú y yo. No ya la epopeya legendaria ni el fresco histórico, sino la historia de las personas» (Lipovetsky y Serroy 171), implicó que lo privado, lo íntimo, y lo contrario a lo idealizado fuera redimido. Un nuevo cine asomó para poner su lente en lo oculto, lo olvidado, lo prorrogado y, en consecuencia, en los trazos de las violencias en aquellos sin voz. Subyace en estos detalles que, al buscarse sacar a la luz lo subsumido, la infancia emergió como blanco y componente de muchas estratagemas y acciones hiperviolentas enmarcadas nuevamente en el nazismo, el colonialismo, los golpes mi-

litares, etc. Ciertamente, no hay figura más condenada al ostracismo histórico que los NNA, en particular en los estudios que evalúan la violencia política (Bácares, «Notas para una memoria histórica»). O no aparecen, o lo hacen escondidos en cifras, o en uno que otro dato cualitativo proveído por una persona adulta. Pese a ello, el cine fue capaz de adelantarse a lo que recién empezaron a hacer las ciencias sociales (Sierra): ocuparse del sufrimiento y el papel de la niñez en los conflictos armados, genocidios y totalitarismos. Y casi de inmediato. Obras neorrealistas como *Roma ciudad abierta* (1945) o *Alemania año cero* (1948), las dos de Roberto Rossellini, enseñan los estragos del nacional socialismo en la vida cotidiana de los NNA: a unos, la vida partisana se les presenta como la única opción para frenar al invasor, y a Edmund, el protagonista total de la segunda cinta, el influjo eugenésico dictado por su antiguo profesor en los tiempos del Reich le circunscriben sus pasos y decisiones. Las tres fases que determinaron la suerte judía a lo largo del dominio europeo de Hitler –expulsión, concentración, matar (Arendt)– son del mismo modo una presión que punza en la memoria en *Adiós a los niños* (1987) de Louis Malle o en *Los niños del señor Batiñol* (2002) de Gérard Jugnot, cuando dan por sentado que en ese periodo las fuerzas nazis y los colaboracionistas franceses estaban atentos a cazar, denunciar, etiquetar y deportar a la semilla judía a los campos de exterminio.

A diferencia de muchas memorias sobre la infancia que se demoraron en ser contadas como las que tuvieron ocasión en la guerra civil española y en la vigencia del franquismo, la tendencia más o menos general fue principiar pronto su rescate con el soporte de las imágenes cinéticas. Evidentemente, esto sucedió en España por la enquistada versión de los vencedores y por el prohibicionismo imperante de contar alternativamente lo ocurrido. Por ejemplo, de los 20.854 NNA vascos evacuados en la primavera de 1937 rumbo a Francia, Reino Unido, México, Bélgica o la Unión Soviética tras generalizarse el miedo por los bombardeos franquistas a Durango, Gernika y Bilbao (Barrenetxea Marañón), pasaron sesenta y cuatro años para que el tema fuera abordado en *Los niños de Rusia* (2001) de Jaime Camino, sesenta y seis en *La generación del Guernica* (2003) de Steve Bowles, y setenta y cuatro en *Los niños de Guernica* tienen memoria (2011) de Roberto Menéndez. Otro tanto, para remitirse a los 40.000 hijos robados por la dictadura a las republicanas y a sus familias en las cárceles, centros de auxilio social y orfanatos (Souto), so pretexto de curarlos de su gen rojo con la imposición de un nuevo árbol genealógico, como se denuncia en *Los niños perdidos del franquismo* (2002) de Montse Armengou y Ricard Belis o en *El silencio de los otros* (2019) de Almudena Carracedo y Robert Bahar. Al revés de lo nombrado, la incipiente memorialización de la infancia en unas cuantas guerras y genocidios recientes fue rápida. Tres elementos favorecieron ese temprano reconocimiento: la innegable devastación y persecución de la niñez, incluyendo la no nacida; la visibilidad e interés cosmopolita por estos crímenes de la mano de tribunales internacionales para juzgarlos, y la publicación de libros autobiográficos que contaron la tragedia e inspiraron su filmación (Nicholson; Ung).



FIGURA 3.
Fotograma de *Bienvenidos a Sarajevo*.

Someramente, el genocidio camboyano a cargo de los jemeres rojos y el ataque nacionalista serbio en Bosnia encajan en esta descripción. El ejército de Pol Polt acusó de traidores y asesinó a cientos de NNA –de esto dan fe las fotografías que el funcionario Nhem Ein les tomaba antes de su ejecución para el registro (Sánchez Biosca)–, así como dejó en la orfandad a miles producto de la hambruna, la enfermedad, el trabajo esclavo y la vigilancia extrema con la que se azotó a los ciudadanos obligados a unirse a las cooperativas agrícolas que iban a forjar la sociedad autárquica deseada. En ese periplo fanático, un NNA podía ser simplemente ajusticiado por el delito de parentesco, o sea, por ser familiar de un caído en una purga, o fungir roles coaccionados y encarrilados a la eliminación del enemigo: torturar, combatir y poner minas antipersonales, tal cual se propone en los diálogos e imágenes de *S21 La máquina de matar de los Jemeres Rojos* (2002) y *La imagen perdida* (2013) de Rithy Panh, o en la hollywoodense *Primero mataron a mi padre* (2017) de Angelina Jolie. Con una reacción más pronta, las experiencias y marcas que las hostilidades en Bosnia provocaron en la infancia, alimentaron el filme *Bienvenidos a Sarajevo* (1997) de Michael Winterbottom, en el que tácitamente, a un año del cese de la guerra, salió a flote el sitio de la ciudad, la anuencia de la Europa occidental y la OTAN con la matanza musulmana, y las dificultades para que a los NNA se les respetara la vida. Las caravanas humanitarias para trasladarlos a países vecinos fueron castigadas por las milicias serbias, que las atacaban a balazos, o las diezmaban en retenes improvisados, raptando a su antojo NNA de los que se perdía noticia [figura 3].⁵ Asimismo, el castigo involucró a la descendencia enemiga. *Grbavica* (2006), de Jasmila

5 Para la muestra un botón: «Roki Suleimanovic y Vedrana Glavas son dos muertos más de la guerra que azota a Bosnia-Herzegovina. Con sus 13 meses y dos años de edad, respectivamente, fueron el blanco de un ataque serbio a un bus que los transportaba, junto con otros 37 menores, a Alemania, donde estarían a salvo de la guerra. Del grupo de 39 niños, con edades entre los seis meses y los 6 años, solo 28 llegaron a su destino. Partieron el sábado de Sarajevo. En el viaje, el bus fue atacado por francotiradores. Más adelante, el vehículo fue interceptado y nueve niños fueron sacados por las milicias serbias, argumentando que no podían salir del país» (*El Tiempo*).

Žbanić, nos retrotrae a las reverberaciones de los embarazos forzados que las mujeres musulmanas padecieron en el asedio a Sarajevo, o con exactitud, a la revelación para esos hijos de sus orígenes. Recuérdese que esta guerra fue un laboratorio reiterado de violaciones sexuales con una doble intención: conquistar al adverso, inscribiendo en su estirpe «el propio étnos [y] humillar a los enemigos y corromperlos mediante hijos bastardos» (Di Cesare 179).

Ahora bien, que el deber de la memoria propiciado con el Holocausto sirviera para escenificar y hacer hincapié en que la infancia ha sido un blanco predilecto de las arremetidas bélicas por razones de orden sociológico y psicológico (Bácares, «El protagonismo de la infancia»), no supone que la batalla por conservar las imágenes del pasado y aprender de lo sucedido haya sido ganada. Como acontece en el ámbito de la fotografía (Sontag 37), el cine ha sido selectivo en su mirar y por esa inercia son incontables los conflictos, genocidios y dictaduras por los que ha pasado de largo sin detenerse a enfocar a la niñez. Así, que el cine privilegie a un NNA lleva a la par el ocultamiento de otros con padecimientos iguales o peores. Preguntamos: ¿el deber de la memoria que hemos descrito ha alcanzado a los NNA musulmanes y en concreto a los palestinos en parangón de los judíos, los NNA hijos de comunistas o los NNA gitanos? Existe una visualidad imperante que le asigna a la mirada un enemigo o un otro remarcado como un asesino de bebés o de NNA para explotar a su favor el sentimiento roussonianiano de la inocencia (Bácares, «Las imágenes en los estudios sobre infancias»). Esta es una de las razones por las que en las películas de la memoria hollywoodenses los NNA aparecen tanto o la cámara los puntualiza. Caso contrario, los ejércitos del norte global, con excepcionales apariciones nunca son mostrados como victimarios de NNA (a menos que sean accidentes colaterales). Bien lo resume Farocki: las imágenes «operativas» (162) occidentales ocultan las víctimas producidas por el fuego amigo y ponen en primer plano a las producidas por el bando enemigo.

Las adaptaciones literarias y el uso de diarios y cartas en el cine

El segundo gran detonante de la aparición de la infancia en el cine abocado a las memorias proviene de la previa y extensa relación de los documentos y textos de corte autobiográfico con la niñez. Un poco antes del giro propiciado por la *Shoá*, el siglo XIX fue el escenario de consolidación de este detonante. Los escritores empezaron a auscultarse en primera persona y a contar las vicisitudes de sus años de formación. El maltrato paterno, la malquerencia materna, la dificultad de crecer, y las evocaciones sobre las personas y los lugares que más les impresionaron siendo NNA se convirtieron en obsesiones y repasos que hasta el día de hoy siguen apareciendo en novelas o en apartados de libros pertenecientes al género de memorias (IIa). Obras como *Recuerdos de infancia y juventud* (1883) del historiador Ernest Renán, o las novelas *Infancia* (1852)

de Lev Tolstói, *Poquita cosa* (1868) de Alfonso Daudet y *El niño* (1881) de Jules Vallès indicaron el sendero a recorrerse. Recordar la infancia se estableció como deseable, en un contexto claramente permeado por el auge del psicoanálisis y de la consabida interrogación a la vida infantil para entender los vericuetos de la adultez (Rojas Flores 287). El cine simplemente lo que hizo fue recoger esas memorias individuales y convertirlas en imágenes, es decir, adoptar un relato iniciático anclado en la infancia que ya era preexistente en la literatura. Cintas como *La infancia de Gorki* (1938) de Mark Donskoy, basada en *Mi infancia* de Máximo Gorki, o *Las cenizas de Ángela* (1999) de Alan Parker, que se filmó con base en el libro homónimo de Frank McCourt son dos muestras distantes en el tiempo de la continuidad de esta operación.

Es oportuno aclarar que la relación infancia, memorias y cine supera a las rememoraciones adultas de la niñez. Históricamente, los NNA han sido memorialistas notables. A la fecha, se tiene conocimiento de diarios escritos por NNA estadounidenses e ingleses que datan de los siglos XVIII y XIX (Pollock) –algunos empezaron a redactarse a los siete años de edad⁶ y recientemente de otros escritos en medio de persecuciones, matanzas, dictaduras y genocidios que aluden a su experiencia en torno a la violencia estatal e interestatal, a la cual «no es posible llegar desde los relatos del mundo adulto» (Castillo 23), respecto de la primera y la segunda guerra mundial, la guerra de Vietnam, la guerra de los Balcanes, la invasión de Irak (Filipović y Challenger), la guerra civil española, y las dictaduras chilena y argentina (Castillo y González). A continuación, un fragmento del diario de Mariana Masera –de 11 años– que expresa el anhelo de encontrar a su padre desaparecido por los militares en 1977 en Buenos Aires:

6-VII-77-146 días. Pasan los días y no logramos encontrarte [...] Hoy vamos a Buenos Aires dispuestos a encontrarte pues tenemos la noticia de que estás en las listas y esta vez más vale que nos lo digan [...] estoy muy ilusionada con este viaje [...] Mami va con esperanza y yo también. [...] Hoy caminamos con mami más de 40 cuadras para ir a ver a monseñor X [no se entiende el nombre] al edificio de la armada. Esperamos 3 horas a que nos atendiera (Casal 202).

Hasta ahora los únicos diarios de NNA que han dado el salto al cine resultan ser los que nacieron en el marco del nazismo. Esto lo explica el posicionamiento o la hegemonía del Holocausto como el ítem privilegiado del recuerdo sobre otras experiencias traumáticas del sur global. Por decirlo así, aquellos que tras publicarse y convertirse en *bestsellers* terminaron siendo símbolos de esa época; pruebas de carne y hueso, con nombres y apellidos, prestos para conjurar incesantemente el nunca más. Según

6 Aun cuando la gran mayoría de estos diarios infantiles fueron promovidos y recomendados por sus progenitores para ordenar sus sentimientos y conductas, en ellos abunda información de lo que fue la infancia y de la forma en que estos NNA percibían el mundo en una época precisa y en un sector social determinado (Becchi). En ellos son habituales sus remembranzas sobre los juegos, la escuela, los internados, la naturaleza, los animales, la ropa que les gustaba, sus horarios y rutinas, lo que comían y leían, lo que hacían para conseguir dinero –portarse bien, aprenderse poemas morales, ayudar en la casa–, algunas referencias a sus temperamentos, tribulaciones y comportamientos, y otras dicientes del trato, el afecto, o el desafecto de sus padres (Pollock 292-297).

la *Enciclopedia del Holocausto* (United States Holocaust Memorial Museum), los tipos de diarios de NNA alusivos a ese periodo se dividen en tres: los de autoría de NNA que escaparon del control alemán y lograron refugiarse o hacerse partisanos; los que se escribieron a tientas en guetos y en campos de concentración; y los escritos por los NNA mientras vivían escondidos en sótanos, áticos, o en paredes falsas. Esto supone que el diario de Ana Frank no fue el único que se conjuró en condiciones de ocultamiento para salvar la vida. Hubo otros de NNA que vivieron penurias parecidas y que fueron registradas en la medida de sus posibilidades, o en la absoluta clandestinidad como lo sugieren los diarios anónimos de dos adolescentes del gueto de Lodz (Zapruder). Sin embargo, por su notoriedad y conversión en un símbolo, las cuartillas de Ana Frank representan la materia prima más explotada por el cine para tratar y traer a la memoria a la niñez judía perseguida por el proyecto nazista. La lista de las adaptaciones de su diario y de su figura es larga: empezó con una obra de teatro en los Estados Unidos, luego con la primera película que aludió a ella, *El diario de Ana Frank* (1959) de George Stevens, y en lo sucesivo con *The Attic: The Hiding of Anne Frank* (1988) de John Erman, *Recordando a Ana Frank* (1995) de Jon Blair, o *Descubriendo a Anna Frank. Historias paralelas* (2019) de Sabina Fedeli y Anna Mígotto. Recientemente, a esta lista se ha sumado la lectura cinematográfica del diario de Petr Ginz (2006), un niño checoslovaco que anotó con rigurosidad la cotidianidad del gueto de Theresienstadt antes de fallecer en Auschwitz, que hace poco fue redescubierto y tratado en un documental titulado *The Last Flight of Petr Ginz* (2013) de Sandra Dickson y Churchill Roberts.

Por otra parte, la correspondencia ha sido un material indispensable para el cine que se interesa y alumbró el pasado. Al traer a colación misivas entre padres e hijos, escondidas en algún archivo familiar, a la postre lo que ocurrió es que emergieron infancias acalladas y privatizadas en las historias familiares de varios directores y directoras, o de personas a las que las ramas prevalentes de la historia desecharon de los relatos oficiales. Un ejemplo perfecto de lo anterior es la cinematografía denominada de hijos (Basile, *Infancias*; Cristancho Altuzarra), de posmemoria o de segunda generación (Peller). En ella las misivas fueron adoptadas y puestas en juego como señales, vestigios o pistas para reflexionar sobre la construcción social de la niñez de sus realizadoras y directores en el cuadro de las dictaduras del cono sur. Los documentales dirigidos por la progenie de personas militantes y guerrilleras muertas, desaparecidas, detenidas y torturadas en Argentina y Chile se basan justamente en esas letras cruzadas para explorar, según sus necesidades y pesquisas, quienes fueron sus progenitores, por qué dieron la vida por la lucha armada, en qué minuto la revolución le ganó a la crianza, y cómo todo esto se impuso al rumbo de sus primeros años. Son películas que pueden ser leídas desde diferentes ángulos, sobresaliendo en ellas a todo lugar el relato de una infancia delineada por la clandestinidad y las obligaciones políticas y militares de los adultos.

Por lo general comparten tres características. En primer lugar, el rico y constante uso de fuentes y huellas de la memoria para complementar la información de las cartas

–con diarios, fotografías, dibujos, imágenes televisivas y de periódicos, testimonios, grabaciones de casetes, entrevistas, documentos, etc.–; otra coincidencia recurrente es el cuestionamiento del proyecto revolucionario por el costo familiar que tuvo en sus vidas; finalmente, estos textos fílmicos convierten lo íntimo, las dudas, las tribulaciones personales, los duelos, en asuntos públicos para ser mirados, discutidos e interpelados (Cristancho Altuzarra). La fórmula más implementada para que las cartas lleguen al espectador es la voz en *off* de las o los hijos implicados en la historia. Así se escucha el pensamiento, las justificaciones, y las razones que jalonaron la partida paternal o maternal a la guerra y la consecuente separación filial para en clave de juramento ofrecerles a sus hijos un mejor y más justo futuro:

Agosto 26 de 1972

A mis hijos Iván y María Inés les escribo esta carta por temor a no poderles explicar nunca lo que pasó conmigo. Porque los dejé de ver cuando todavía me necesitaban mucho y porque no aparecí a verlos nunca más. Aunque sé perfectamente que la mamá les habrá ido explicando la verdad, prefiero dejarles mis propias palabras para el caso de que yo muera antes de que ustedes lleguen a la edad de entender bien las cosas [...] Bueno hijos, ahora que les he dicho todo esto me quedo más tranquilo, y si me toca morir antes de haber vuelto a verlos estén seguros de que caeré con dignidad y que jamás tendrán que avergonzarse de mí. Pienso hacerle llegar esta carta a la mamá para que sea ella quien decida cuándo pueden ustedes leerla. Ustedes la querrán mucho seguramente, porque ella lo merece. Yo la quiero y la respeto mucho y siento todo el dolor que pueda haberle causado. Un gran abrazo y muchos besos de un papá desconsolado, que no los olvida nunca, pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben: libres o muertos, jamás esclavos (Fragmento de *Papá Iván*).

Sin pretender imponer un reduccionismo, los ejes temáticos que guían a esta concepción cinematográfica se bifurcan en dos. Inicialmente, irrumpen en la escena los trabajos orientados a descubrir, reconstituir, exaltar, interpelar, o a reconciliarse con los padres fallecidos, desaparecidos o presos por la violencia dictatorial y castrense. En *Papá Iván* (2004) de María Inés Roque, *Encontrando a Víctor* (2005) de Natalia Bruschtein, *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Mi vida con Carlos* (2010) de German Berger-Hertz, *Venían a buscarme* (2016) de Álvaro de la Barra –o inclusive en la peruana *Alias Alejandro* (2005) de Alejandro Cárdenas Amelio o en la colombiana *Pizarro* (2015) de Simón Hernández– se insiste en solucionar quién fue el padre o la madre que los dejó a muy corta edad, qué significó crecer sin su cuidado, cómo se orquestaron sus asesinatos, por qué luchaban y en qué consistía el contexto y las organizaciones en las que militaron. Al final, pese al esfuerzo de rastrear y seguir migajas, voces, restos, rastros, queda «la certeza desoladora de que no hay ninguna verdad a descubrir sino quizá solamente la imaginación para suplir los retazos faltan-

tes de la infancia» (Arfuch 76). Con un corte parecido y a su vez significativamente disímil, los documentales *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló y Susana Foxley, y *La guardería* (2015), de Virginia Croatto, optan por revisar, tratar de entender y graficar la decisión acordada por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y la organización Montoneros para salvaguardar la vida de los hijos de sus miembros en Cuba entre los setenta y los ochenta. Fueron acuerdos que se dieron en el seno de cada proyecto y en atinencia a sus necesidades históricas y grupales; como una salida viable a las contraofensivas que estaban fraguando para que sus militantes tuvieran la libertad de jugarse la vida desprovistos de la preocupación de que a sus hijos les pasara algo. De este modo, la gente del MIR ideó cuidadosamente el Proyecto Hogares, una reagrupación de los NNA de sus cuadros que desde el exilio iban a volver a Chile a realizar trabajos políticos y militares para azuzar la caída del régimen. Mientras tanto, el plan era que quedaran al cuidado de compañeros, nombrados como padres sociales, a los cuales se les misionó interpretar el papel de orientadores educativos, políticos y amicales en el curso de ese periodo de expatriación y de separación familiar decretado por los mayores (Vidaurrázaga Aránguiz). Abocados a precipitar la extinción de la junta militar, los Montoneros exiliados también recibieron la orden de reagruparse y regresar, creando para ello una experiencia análoga de cuidado e intermediación a cargo de compañeros y compañeras que con el tiempo fue apodada como La guardería por sus habitantes en La Habana (Basile, *Infancias*). La consigna en los dos casos era alejarlos de los ataques por venir, pero sin poder evitarlo, ir formando a una nueva generación comprometida con esos ideales. «Queríamos hacer niños nuevos», dice una madre social entrevistada para el documental [...]queríamos niños con capacidad subversiva y resistencia frente al capitalismo» (Vidaurrázaga Aránguiz 160-161), y en un audio para Croatto y su hermano, su mamá les deja en claro en un tono amoroso y plural que ellos también son parte de la lucha:

Queremos sí que lleven adelante la bandera que hoy nosotros levantamos y que si no llegamos a estar nos recuerden siempre con amor y con respeto. No quiero que piensen nunca que fue injusto de nuestra parte haberlos incorporado a esta vida. Haberles enseñado de chiquitos a dejar cosas en el camino. Es mucha la responsabilidad que hoy tengo al no estar, papito. Hoy tengo que decidir si sigo o no, y he decidido seguir junto a ustedes peleando. Yo los amo mis chiquitos, los amo más que a mi vida y por ese amor es que sigo adelante. Ese amor es el que más fuerza me da. Saben mi vida, ustedes, yo, sus tíos y primos postizos y todos los que peleamos estamos haciendo historia, la historia de nuestra patria. Qué hermoso, ¿no? Por todo esto hemos elegido este camino y ustedes caminan junto a nosotros. Primero de nuestras manos, después solos, pero siempre compañeros unidos por un mismo objetivo: que ustedes van a tener la gran responsabilidad y la gran felicidad de vivirla (Fragmento de *La guardería*).



FIGURA 4.

Fotograma de *El edificio de los chilenos*.

Durante ese lapso las cartas resultaron decisivas para enfrentar el olvido en los más pequeños y un recurso por lo demás valioso para subrayar el sentido y el sacrificio familiar por la revolución [figura 4]. En esta imagen de *El edificio de los chilenos* salen a la luz las cartas guardadas de esa época que narran desde una perspectiva íntima y personal, y no por ello, menos política, la vivencia, comprensión y versión de los sublevados al régimen para quien en ese momento era la niña Macarena Aguiló. El haberlas guardado y el acto de revelarlas, hacerlas audibles, visibles y dadas a la discusión es importantísimo porque, planeándolo o no, enfrenta por un lado la tradición aristocrática de las cartas como fuentes (que por lo general valida únicamente las cruzadas entre los dirigentes y las élites) tal como a causa de que las mismas se convierten en un insumo para inscribir en la memoria colectiva un tipo de infancia particular, separada de sus padres y única en el escenario de la resistencia a la dictadura.

Cabe destacar que ese abandono tácito respondió a un tiempo histórico, a una comprensión y respuesta ante la evolución de las formas de castigo contrainsurgente desplegadas por el Estado: el robo, apropiación, tortura, desaparición y uso de NNA para presionar a sus padres y madres combatientes. En esa medida, lo que aparenta ser una desprotección es en sí una acción protectora, como lo fue también la de las y los militantes en otras guerrillas latinoamericanas que se separaron de sus hijos, contrario a otros que los involucraron y expusieron, so pretexto de también cuidarlos o no dejarlos con terceros (Ascencios; Agüero). La investigación comparada reafirma que la violencia dictatorial allanó e instrumentalizó a los NNA, que los puso en contra de las militancias y sus compromisos (Bácares, «El protagonismo de la infancia»). La propia

Macarena Aguiló es una constancia dicente de retenciones ilegales y de interrogatorios a los tres años de edad por parte de la Dirección de Inteligencia Nacional (Dina) para presionar y hallar a su padre, Hernán Aguiló, jefe militar del MIR (Carmona y García).⁷ Por esta razón en las cartas que recorren e instituyen a los documentales en mención se cuela esa explicación de que separarse era la única forma de protegerlos. Cada carta leída y acompañada de imágenes es el epítome de un modo de vida revolucionario, de predecibles categorías para legitimar la causa, y de un afecto genuino por sus hijos. Y, obviamente, de la predestinación y producción social de unas infancias exiliadas y marcadas por las noticias tanáticas que iban llegando, la vida y el quehacer colectivo, la incertidumbre, la herencia política, las utopías y la promesa de un cambio que nunca llegó:

Esta es la última carta que recibirás desde acá. Ya nos vamos a nuestra tierra para que la hagamos libre. Yo quiero que estos papelitos sean entre tú y yo, la continuación de las conversaciones que teníamos. Cierro los ojos y juego contigo. Quiero abrirlos y jugar mañana 18 de agosto. Son nueve años para ti. ¿Aprendiste cosas nuevas? Yo pienso que sí, porque cuando uno está con muchos amigos, aprende más que estando solo. Para hacer amigos hay que hacer un esfuerzo y querer escuchar. Hay que poner algo de uno. Cuéntame cómo ha sido para ti. Nosotros te escribiremos desde el camino. Ustedes tendrán que hacerlo bien seguido. Las cartas deben ser hechas con lápiz tinta negra, no con lápiz mina porque no sirve para sacarles foto. Claro que cuéntanos hartas cositas, porque nosotros queremos saber mucho, mucho de ti y de todos (Fragmento de *El edificio de los chilenos*).

La infancia como pilar del cine

La tercera gran variable que une a la infancia con el cine y la memoria proviene de la prolífica y amplia relación del cinematógrafo con la niñez. Mejor dicho, de la instantánea atracción que los hacedores de las imágenes en movimiento tuvieron por filmar a los NNA nació su estrecho e interminable juego con las memorias. De tal modo, la infancia apegada a la invocación del pasado en el presente no llega al cine solamente por el giro que propició la *Shoá* o por los dispositivos textuales y literarios que la introdujeron en las películas; es por un fenómeno endógeno y transversal a la contemplación cinematográfica que la infancia se privilegió como un objeto o punto de partida para la recordación.

7 Y no fue un caso exclusivo. En el documental *La nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, la voz en *off* del director nos presenta el caso de Valentina Rodríguez: «En 1975 cuando tenía un año fue detenida con sus abuelos por la policía de Pinochet». Luego esta información se complementa con el propio testimonio de Valentina: «Yo soy hija de padre y madre detenidos desaparecidos. Primero detuvieron a mis abuelos. Ellos estuvieron detenidos durante muchas horas en las que los amenazaron constantemente con que si no decían dónde estaban mis padres yo también iba a desaparecer. Y con estas amenazas finalmente mis abuelos acceden a llevarlos al lugar donde vivíamos. Y ahí es cuando los detienen y a mi me entregan a estos abuelos que finalmente son los que me criaron».

Partimos de una hipótesis constatable: sin infancia no hay cine. Lejos de representar una hipérbola, los asuntos de los NNA, sus historias y sus gestos, han soportado a este invento y a los grandes momentos de ruptura que le siguieron para desarrollarse narrativamente (Bácares, «Las infancias y el cine»). Otra cosa es que la nula visibilidad y la relativización política, cultural, económica y hasta estética que pesa sobre la infancia haya soslayado tan vital presencia (Bácares, *La infancia en el cine colombiano*). Lo cierto es que apenas se dio la presentación comercial de la máquina de los Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café de París, los NNA se proyectaron en esa pantalla improvisada. Cuatro de las diez películas presentadas aludieron a párvulos e infantes muy pequeños (Cecconi 47): *Repas de bébé* (1895), *La pêche aux poissons rouges* (1895), *L'arroseur arrosé* (1895) y *La mer* (1895). Seguidamente, los Lumière continuaron filmando los movimientos y expresiones infantiles con la *Querelle enfantine* (1896), *Enfants au bord de la mer* (1897), *Défilé de voitures de bébés à la Pouponnière de Paris* (1897) y *La petite fille et son chat* (1899).

Este fue el semillero de un campo visual y de una cinefilia absorta en NNA blancos, burgueses y asociados a la inocencia rousseauiana. De cierto embeleso por documentar y atrapar sus actitudes, gestos, travesuras, miradas, sonrisas, llantos, juegos y conflictos (Lebeau). Subgénero que tuvo audiencias y en lo sucesivo fue aprovechado por los primigenios estudios hollywoodenses para ganar taquillas apelando a usufructuar los sentimientos modernos sobre los NNA: principalmente la pureza, la debilidad y la esperanza. La figura de los *child stars* lo corrobora en los veinte y treinta en los Estados Unidos y en otras filmografías como la mexicana esos NNA impostados a los que les ocurrían aventuras, desgracias y pobreza que solucionaban por arte de magia con su candor y bondad (Bácares, *La infancia en el cine colombiano*). La recurrencia de los NNA en el cine prosiguió con la explotación que hicieron de ellos los instituidos géneros: en el de terror, matar y ser asesinado por esas manos pequeñas se tradujo en un lugar común (Rojo); o en los *westerns*, los NNA y mujeres inermes y suplicantes de protección serían la justificación de la violencia justiciera del vaquero nómada contra los terratenientes locales y sus esbirros (Vandromme).

Hasta aquí, el estrecho vínculo del cine con la infancia privilegió mayormente concepciones dadas a reafirmar la añoranza romántica que los NNA suscitaron a partir del siglo XVIII (Pollock). Por esto, lo predominante fue brindarle al espectador a «la infancia como evasión, más que como estado social» (De Luca 36). En otras palabras, el registro del cine –con excepciones siempre sugerentes como *Cero en Conducta* (1933) de Jean Vigo o *Emilio y los detectives* (1931) de Gerhard Lamprecht– edificó para el recuerdo un consenso monopólico respecto de la niñez basado en ciertos estereotipos: la gracia, pureza, ternura, felicidad y la supuesta ausencia de problemas de los NNA se constituyeron como los ejes fundantes de esos relatos. El quiebre lo provocan la necesidad de conversar sin velos de la tragedia humanitaria dejada por la Segunda Guerra Mundial y los costos elevados que suponía seguir grabando artificialmente la realidad en Europa. Al salir con las cámaras a las calles, los directores hurgaron en lo menos mencionado,

en lo oculto, y allí, en el fondo, encontraron a los NNA y sus problemáticas. Fue el paso definitivo a «mostrar el aspecto histórico-social de la infancia más que el maravilloso y atemporal de los «estudios hollywoodienses» (De Luca 36). Con la emergencia del neorrealismo italiano, y con los años, de la nueva ola francesa, el *free cinema* inglés y sus herederos, el nuevo cine español, el nuevo cine alemán, el nuevo cine iraní, etc., el matrimonio de la infancia con los movimientos cinematográficos de rompimiento, esto es, con aquellos que propusieron nuevas estéticas y éticas para el desarrollo del cine, se terminaría de sellar para siempre. La prolongación de este parentesco es fácilmente reconocible en las películas que compiten cada año en festivales y premiaciones, en infinidad de óperas primas (unas muy notables son *La infancia de Iván* (1962) de Andréi Tarkovski, *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, *Doro no kawa* (1981) de Kōhei Oguri o *A simple event* (1973) de Sohrab Shahid Saless) y en las obras de autores contemporáneos como los hermanos Dardenne, Hirokazu Koreeda, Samira Makhmalbaf, Celina Murga, Tatiana Huezo, Majid Majidi, Abbas Kiarostami, Alice Rohrwacher, Nobuhiro Suwa, Shahrbanoo Sadat, Simon Lereng Wilmont, etcétera.

Consumado estos avatares en el cinematógrafo operó un renovado archivo de imágenes, o si se quiere un conjunto de recuerdos de propia hechura para traer a la memoria la soledad de los NNA, sus temores, la represión que sufren en la escuela y la familia, el paternalismo y tutelarismo a todos los niveles, su fuerza y rebeldía, la desconfianza en las personas adultas y las instituciones creadas para castigarlos cuando infringen los cánones comportamentales. De algún modo, el cine rememora para sí y para los demás. Está en una constante cruzada por la memoria. En la ficción lo hace usando las remembranzas de los personajes, con *flashbacks* y vueltas al pasado (Cuevas Álvarez). Salvatore cierra los ojos en una noche de tormenta y enseguida vemos su historia, el recuerdo de su niñez en *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore. Contrariamente, sin que esto sea una regla rígida, «en la no-ficción, más allá de que toda imagen es huella de su tiempo, recuerda de modo más explícito a través del uso del archivo» (Cuevas Álvarez 189), como lo hace en proyectos tan distintos *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette o *Álbum de posguerra* (2021) de Airy Maragall y Ángel Leiro.

De cualquier forma, el cinematógrafo se torna en un testimonio propiamente dicho; esto implica que a la vez que condensa voces, puntos de vista y documentos, proporciona una representación de memoria particular –por intermedio del montaje, la edición, la información que usa, o los encuadres decididos por su hacedor–. ¿Pero cuáles son las infancias que anidan en este cine que ha ido tejiendo su propio acopio de memorias, o a la inversa, las memorias de la infancia que, *grosso modo*, coexisten en el cine? Evidentemente, las asociadas a la memoria histórica son las más fáciles de percibir. Las alusiones directas e indirectas a la habitualidad con la que se mataba a los NNA judíos sin mediar palabra o explicación hacen parte de las intervenciones del documental *The Last Days* (1998) de James Moll o de las tantísimas imágenes de *La lista de Schindler* (1994) de Steven Spielberg. Al respecto, no es casual que esta última película hubiera dedicado parte de su historia a hacer primeros planos de los

NNA escondidos en las letrinas o en cualquier lugar del campo de concentración para evitar ser enviados a una cámara de gas [figura 5]. O apostado por la imagen de una niña vestida de rojo (sin voz) que rompe el blanco y negro de las imágenes, entre las multitudes asesinadas, para acentuar o metaforizar lo que no alcanza con las palabras ni con otras imágenes que serían revictimizantes [figura 6]. Para Basile, la puesta en foco en los NNA carentes de habla en el cine y en la literatura testimonial que abordan el genocidio y el terrorismo de Estado «interroga e interpela el acontecer del horror [con] un pequeño testigo ya de antemano «hundido» («Apropiación y restitución» 340). Esos NNA son la prueba fehaciente de un sin límite, de una desproporción, de un proyecto de aniquilación total y, claro está, de un abuso del director y una explotación emocional para acentuar en el espectador un dolor ajeno o una simpatía hacia la víctima: ¿será que acaso sin esbozar el sufrimiento de los NNA sería menos creíble la acción devastadora de las dictaduras y del nazismo? Quizás por la magnitud de esa devastación, en una especie de revancha cinematográfica, de un deseo insatisfecho de protección por resarcir, una gama de películas reseña los esfuerzos sobrehumanos –reales o no– para cuidarlos del exterminio como lo inaugura *Desnudo entre lobos* (1963) de Frank Beyer. Además de lo expuesto, en esta exploración del Holocausto una variante cinematográfica ha puesto los ojos en las memorias de la contraparte.⁸ Los hijos y familiares de los perpetradores, dirigentes y simpatizantes nazis son los protagonistas de libros (Davidson; Welzer, Moller, y Tschuggnall; Schwarz) y películas como *Herencia* (2006) de James Moll o *Hitler's Children* (2012) de Chanoch Zeevi en los que se recorre, recrimina y reflexiona sobre el peso de ese legado familiar y las



acciones de sus padres, abuelos y tíos.

⁸ Esa exploración esconde una paradoja, la invisibilización de otras infancias víctimas: la gitana, homosexual, la proveniente de familias liberales o comunistas, etcétera.



FIGURA 5.

Fotograma de *La lista de Schindler*.

FIGURA 6.

Fotograma de *La lista de Schindler*.

Diferente son las memorias contraoficiales que con sustento en el cine ponen al descubierto la predominancia del adultocentrismo en la historia y la falsa retórica humanitaria de los vencedores. En *Bajo la arena* (2015) de Martin Zandvliet se salda una deuda histórica con los NNA afiliados o reclutados por el nazismo que oficiaron como combatientes en la postrimería de la Segunda Guerra Mundial y con el premeditado castigo al que se les sometió. Muchísimos prisioneros de guerra fueron trasladados a las playas de Dinamarca a retirar sin preparación y equipos un número cercano a dos millones de minas por sugerencia de los aliados británicos. Prácticamente, fue una sentencia de muerte que obvió la Convención de Ginebra y que dilapidó a un nutrido grupo de niños y jóvenes entre los quince y dieciocho años de edad. La película es un *mea culpa* de un danés hacia sus compatriotas, un llamado de atención que el cine occidental y triunfalista subsumió. Desde luego, el filme juega con códigos maniqueos, utiliza a su favor la representación de la inocencia para ubicar a los NNA como víctimas sin pasado en manos de unas tropas y un país sediento de puniciones (Cañas Carreira). Sociológicamente, es comprensible que el NNA en la guerra deja de ser leído como NNA para asumírsele como un peligro en la confrontación, a saber, que la comprensión hegemónica sobre la niñez muta de la vulnerabilidad e incapacidad al riesgo y la eliminación (Bácares, «Siete tesis»). El problema planteado por Zandvliet es que este tratamiento se extendió terminada la beligerancia; los soldados rendidos o capturados seguían cargando el estigma o una diana a cuestras sobre la espalda y el pecho:

Sargento Rasmussen: Entre la bandera negra y el camino hay cuarenta y cinco mil minas enterradas. Ustedes las desactivarán todas. Cuando hayan terminado podrán volver a casa [...]

Sargento Rasmussen: Son unos niños.

Teniente Ebbe: Son alemanes. Si vuelves a hablarme de ellos, yo mismo los mataré uno a uno.

Sargento Rasmussen: Podrías haberme dicho que eran tan jóvenes Ebbe.

Teniente Ebbe: ¿No les estarás cogiendo cariño? Si uno tiene edad para ir a la guerra, también la tiene para hacer limpieza (Fragmento de *Bajo la arena*).

Otra ramificación de las memorias de la infancia en el cine es la de índole autobiográfico. Son inagotables y ahondan en cuanto episodio y fenómeno haya vivido un director o directora. Todo porque la infancia como una experiencia construida, o un pasaje vital marcado por infinidad de actores, instituciones, hechos, geografías y épocas es diversa, plural y cambiante (James, Jenks y Prout). El cine las recoge y las va ordenando. Funcionan en retrospectiva: el adulto trata de recordar y darle un sentido al pasado. Eso hace Benjamín Ávila en *Infancia clandestina* (2012) cuando torna a su vida encubierta a los doce años de edad en el alter ego de Juan o Ernesto, un hijo de montoneros que pasa sus días con una identidad ficticia, tratando de ocultar la realidad hasta que la violencia estatal los arrasa y lo convierte en huérfano y en hijo de desaparecidos. O François Truffaut en *Los cuatrocientos golpes* (1959), al dejar por sentado que su niñez estuvo signada por la represión de su familia, la escuela y el tribunal de menores. En sus textos de memorias lo reafirma: «Cuando tenía trece años, me moría de ganas de ser adulto para poder cometer todo tipo de fechorías impunemente. Me parecía que la vida de un niño consistía sólo en delito, y la de un adulto sólo en accidentes» (Truffaut 26). Ni que decir de las películas dadas a homenajear la hazaña familiar, el viaje en busca de una mejor vida, tipo *In America* (2002) de Jim Sheridan (2002) o *Minari* (2020) de Lee Isaac Chung; o las que rememoran la dificultad de crecer, de adaptarse a una nueva familia, de sentirse amado como pasa en *Verano 1993* (2017) de Carla Simón.

A ello hay que sumar las memorias personales que comparten el trazo y la marginación que la pobreza impone a una manera de ser NNA. Nada mejor que Bill Douglas y las dos primeras películas de su trilogía sobre sus primeros años para constatarlo: en *Infancia* (1972) retrata las penurias y la violencia material y emocional que toleró al lado de su abuela y medio hermano en un abatido pueblo minero –Newcraighall– en la Escocia de la posguerra, y en *My Ain Folk* (1973), la soledad, el enfado y la perpetuación de la carencia al quedar en manos del Estado y de otros familiares tras la muerte de su cuidadora. Quedan por mencionar las películas que recapitulan metafóricamente la niñez de los directores con ciertos guiños a la comedia, la fantasía y el drama, y que se ubican en un periodo particular de la historia: con Federico Fellini y *Amarcord* (1973) estamos en la Italia fascista de los años treinta y con Kenneth Branagh y *Belfast* (2021)

en la Irlanda del Norte de los años sesenta, en pleno estallido del conflicto entre los unionistas protestantes y los nacionalistas-republicanos católicos. Fuera de concurso están las reminiscencias de la infancia asociadas al metacine, cintas de iniciación que confiesan cuándo y de qué modo comenzó el amor por el cine de sus creadores, como sucede en *The Long Day Closes* (1992) de Terence Davies.

En contraste, también hay memorias muy vivas de NNA en el cinematógrafo, en las que los directores y directoras ofician como mediadores. Ya no son sus memorias, sino la provisión biográfica de otras personas. Tal proceso de conversión encuentra en dos mecanismos su sostén. La vía de la adaptación literaria es una evidente; por cuenta de ella sabemos a través de *Padre padrone* (1977) de Vittorio y Paolo Taviani de la prohibición educativa que a Gavino Ledda le impuso su padre en la Cerdeña rural de los años cuarenta; o el sufrimiento y la inanición vivida por Akiyuki Nosaka y su hermana por culpa de los bombardeos estadounidenses a la ciudad de Kobe, que se concretaron en las imágenes animadas de *La tumba de las luciérnagas* (1988) de Isao Takahata. La segunda estrategia cinematográfica para captar lo mejor posible las memorias de los NNA empata con los métodos de la antropología y la sociología. Posiblemente, *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria sea una cátedra a imitar. La narración de esas niñas en situación de calle en el Medellín de los noventa tuvo como antesala once meses de trabajo de campo e investigación, sesenta videocasetes de VHS de entrevistas, y otro tiempo de convivencia con los actores y actrices naturales para ir puliendo el guion que ayudaron a erigir con sus anécdotas, voces y confesiones (Bácares, *La infancia en el cine colombiano*). Así fue como la coautoría y la coparticipación de NNA que habitaron y habitaban la calle devino en el diseño de una memoria colectiva en relación con esa infancia puntual. No por nada Gaviria, un día, en medio de un robo en la preparación de la película, les compartió: «nosotros también somos ladrones de ideas de ustedes, de frases de ustedes, nosotros también les cogemos a ustedes muchas cosas y es como un intercambio de conocimiento de las vidas de ustedes» (Fragmento *Cómo poner a actuar pájaros*).

Una última memoria de la infancia a considerar deviene de la capacidad con la que el cine, particularmente el documental, almacena pruebas capaces de desmentir los postulados oficiales sobre el bienestar, las políticas públicas y los derechos de los NNA. Habría que profundizar en la inmensidad de las imágenes a disposición de cada cinematografía para conocer tales memorias de resistencia. Por ahora, *Chircales* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, *Los hijos del subdesarrollo* (1975) de Carlos Álvarez, *Y todos los días así* (1979) de Gloria Triana sirven para imaginar esa contundencia. En los tres documentales –diferentes en sus formas y tratamientos con entrevistas, etnografías, revisión de estadísticas, prensa, etc.– queda de patente que la promesa del desarrollismo que Harry Truman impulsó en América Latina fue espuria y vacía en Colombia. Las imágenes y cifras presentadas por estos cineastas son contundentes y opuestas a las memorias institucionales que alocuciones ministeriales y discursos presidenciales quisieron imponer. En ellas, los NNA siguen siendo explotados junto a sus padres en la fabricación del ladrillo en los cinturones de Bogotá, el hambre y la

desnutrición campean en el país, donde el caldo de huesos es una dieta repetida entre los marginados, y la muerte de NNA por enfermedades prevenibles, la inseguridad alimentaria y la falta de salubridad pública son un signo constante:

El 11 de junio de 1975, después de atrasos e interrupciones, hemos acabado esta película. Han pasado 330 días desde que la comenzamos a estudiar, filmar y completar. En este tiempo, han muerto en Colombia 80.850 niños menores de 5 años. Los niños proletarios no consumen nunca carne, frutas, verduras, huevos o leche, es decir, proteínas, hierro, calcio y vitaminas. Según el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, un 63 % de la población menor de cinco años sufre algún grado de desnutrición y esta desnutrición es producida por el hambre. Al año mueren en Colombia 90.000 niños menores de cinco años, las causas más comunes son la deshidratación, el parasitismo, la anemia y las enfermedades broncopulmonares y gastrointestinales, pero la desnutrición las preside como causa principal o asociada. En el estado de desnutrición una leve gripa se vuelve una pulmonía, la picadura de un insecto en una enfermedad incurable, una diarrea en una deshidratación total, pero la causa real de sus muertes es el hambre: la desnutrición (Fragmento de *Los hijos del subdesarrollo*).

Reflexiones finales

A simple vista, el encuentro entre la infancia y la memoria en el cine o los usos que el cinematógrafo hace de la memoria y la infancia parecieran casuales e irrelevantes. No obstante, como se tanteó a lo largo del texto, a todas sus variedades, uniones y extensiones les da forma una compleja trama de hechos y transformaciones históricas, políticas, culturales y estéticas que se dieron en lo sucesivo del siglo xx. En consecuencia, cada filme que interrelacione a una infancia con la memoria de un evento traumático o que proponga una memoria de la infancia familiar o social es heredero de esos procesos. Basados en una investigación documental y cinematográfica proponemos tres grandes hechos que posibilitaron esta tríada. Estos no son estáticos, sino que funcionan a modo de continuidades históricas que siguen influyendo en varias facetas de esta operación: contar desde la perspectiva autobiográfica rebuscando recuerdos en la niñez, incluir a los NNA prioritariamente como víctimas en las imágenes o darles el protagonismo en las películas de la memoria.

El primer factor impulsor de este *boom* incesante es el Holocausto o, sin duda, el monopolio que impuso darle prevalencia sobre muchas otras acciones genocidas a la violencia contra los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. En dicha óptica aún dominante, los NNA judíos fueron impuestos como sujetos de recordación perentoria en parangón de los NNA chinos arrasados por la invasión japonesa en Nanjing, los NNA sudafricanos que vivieron el *apartheid*, los NNA japoneses bombardeados con bombas atómicas por los Estados Unidos, los NNA africanos esclavos de las colonias

europas, etc. Ciertamente, el denominado deber de la memoria ayudó a que en muchos lugares el recordar fuera una urgencia social, pero no por esto hay que negar que es selectivo; su criba al privilegiar a unos NNA borra a otros. Solo unos NNA importan o son dignos de la memoria, aquellos que encajan en el canon puesto a circular por los cineastas europeos y estadounidenses. Los demás que van apareciendo en las cinematografías periféricas hacen parte de una contracorriente que se esfuerza por luchar contra el olvido y el borramiento de otros NNA que padecieron violencias planeadas, generalizadas y casi irrepresentables.

Esta vigencia es palpable en el segundo eje que ha aupado la relación del cine con la infancia y la memoria. Nos referimos a los diarios, autobiografías y correspondencias hechas o recibidas por NNA, primordialmente, en contextos totalitaristas y de violencia política. Como era de esperarse en la historia del cine occidental, el punto de vista llevado a la pantalla grande ha sido el de los NNA judíos perseguidos por el nazismo. Caso de casos, el diario de Anna Frank. Los diarios (que existen) de NNA que expresan y hablan con una voz personal acerca de la dictadura en Chile, la guerra de Vietnam, la guerra de los Balcanes, o el campo de concentración para japoneses que funcionó en los Estados Unidos hasta el momento pasan desapercibidos para los cineastas dados a adaptar textos. Sin embargo, en Argentina y Chile se ha dado un fenómeno casi inusual que ha fortalecido el continuo de la infancia, la memoria y las imágenes cinéticas. Un cine hecho por los hijos de militantes vivos, desaparecidos y muertos en su lucha contra las dictaduras que ahonda en sus infancias gracias a las cartas y grabaciones de audio clandestinas en las que sus padres trataron de explicarles la razón de su rebelión y de las decisiones adultas que marcaron sus años infantiles.

Queda por remarcar la tercera fuerza que sostiene la recurrencia de los NNA en las películas de la memoria y que por ende ha generado memorias de la infancia en el cinematógrafo. Se trata de la intrínseca e histórica unión o relación del cine con la infancia. Una vez que nacieron las primeras imágenes en movimiento con los Lumière, los NNA ya estaban ahí. Y esa presencia jamás desapareció. Por ejemplo, el neorrealismo como la corriente de renovación cinematográfica por excelencia de la posguerra heredó esa visión y, *a posteriori*, incidió sobremanera en la presencia que los NNA iban a tener en el cine de la segunda mitad del siglo xx. Por ese entonces los motivos de fondo eran múltiples; entre los más reiterados: sensibilizar a las y los espectadores con el rostro infantil, abaratar costos de producción o utilizarlos como indicadores para denunciar el grado de violencia que alcanzaron los victimarios. Estas motivaciones fueron cambiando con el tiempo, y la ocurrencia de la infancia en los ejercicios de memoria cinematográficos pasó a ser más íntima. Los directores vieron en las películas dispositivos idóneos para pensar, reflexionar y auscultar la niñez vivida, recordar lo bueno y lo malo, hacer duelos, reivindicar a personas de sus pasados, etcétera.

Sabido esto, conviene cerrar diciendo que las memorias de la infancia a disposición del cine no están exentas de tensiones y limitaciones. Más exactamente, que esta tríada enfrenta desafíos y dificultades para tramitar con veracidad las memorias y para acoger

ampliamente a las infancias tratadas en lo filmico. Un primer problema atañe al sentido narrativo de los testimonios y de las remembranzas en el cine; la victoria de las convenciones de los géneros puede hacer pasar como real algo que en verdad es inexacto para emocionar, manipular y captar la atención del espectador. Esto conlleva a que, «si bien la apuesta a códigos de representación realista parece perseguir el propósito de mostrar la «verdad» de lo sucedido, la verosimilitud se construye sobre elementos dramáticos [o cómicos] que no necesariamente se corresponden con la verdad histórica» (Feld, «Imagen, memoria y desaparición» 7). Adicionalmente, alcanzar una memoria total de las infancias es un anhelo inalcanzable. Son muchos los recuerdos desaparecidos, perdidos, ocultos o de los que solo quedan unas pocas pistas (Bácares, *La infancia en el cine colombiano*). Allí, la labor de la o el cineasta, el historiador y el estudioso de la infancia encuentra límites. En último término, las memorias frescas de los NNA son contadas y escasas en comparación a las de las personas adultas que, pasados los años, vuelven a sus pasos infantiles. Esa es casi la regla preponderante en el régimen del cine y en el literario e investigativo (Wang): quienes recuerdan son los mayores en retrospectiva, casi nunca los NNA.

Referencias

- Agüero, José Carlos. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. IEP, 2015.
- Aizpuru, Mikel. «Adiós muchachos o la aventura de los judíos en la Francia de Vichy». *La historia a través del cine. Las dos guerras mundiales*, editado por Santiago De Pablo. Universidad del País Vasco, 2009, pp. 197-224.
- Alexiévích, Svetlana. *Últimos testigos. Los niños de la segunda guerra mundial*. Debate, 2018.
- Améry, Jean. *Levantar la mano contra sí mismo: Discurso sobre la muerte voluntaria*. Pre-Textos, 1999.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo, 2021.
- Arfuch, Leonor. «(Auto)biografía, memoria e historia». *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria*, vol. 1, n° 1, 2014, pp. 68-81.
- Asencios, Dynnik. *La ciudad acorralada. Jóvenes y sendero luminoso en Lima de los 80 y 90*. IEP, 2017.
- Bácares, Camilo. «El protagonismo de la infancia en las Comisiones de la Verdad: desafíos y retos para el posconflicto en Colombia». *Ciencia Política*, vol. 14, n° 27, 2019, pp. 19-46.
- . *La infancia en el cine colombiano. Miradas, presencias y representaciones*. Cinemateca Distrital-Idartes, 2018.
- . «Las infancias y el cine: un esbozo conceptual y metodológico para su investigación por medio de las nociones de la presencia, la representación, los derechos y la agencia». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 19, n° 1, 2024, pp. 122-145.

- —. «Las imágenes en los estudios sobre infancias. ¿Cómo aparecen? ¿Para qué sirven? ¿Cómo utilizarlas? Una propuesta para fomentar la investigación iconográfica de las niñeces». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, vol. 22, 2023, pp. 543-572.
- —. «Notas para una memoria histórica sobre las infancias producidas por el conflicto armado en Colombia». *Aletheia*, vol. 11, n° 21, 2021, pp. 1-18.
- —. «Siete tesis para una lectura multidimensional y en la larga duración del reclutamiento ilícito de los niños, niñas y adolescentes en Colombia». *Cuadernos de Marte. Revista Latinoamericana de Sociología de la Guerra*, vol. 8, n° 12, 2017, pp. 255-316.
- Barlet, Olivier. *Cine africano contemporáneo*. Los Libros de la Catarata, 2021.
- Barrenetxea Marañón, Igor. «Los niños de la guerra: entre la historia oral, el cine y la memoria». *Historia Contemporánea*, n° 45, 2012, pp. 741-768.
- Basile, Teresa. «Apropiación y restitución en la narrativa de los hijos de desaparecidos de la dictadura argentina: los desaparecidos vivos». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, vol. 15, 2020, pp. 335-367.
- —. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim, 2019.
- Becchi, Egle. «Autobiografie e culture dell'infanzia». *Historia y Memoria de la Educación*, n° 2, 2015, pp. 293-320.
- Bevernage, Berber. *Historia, memoria y violencia estatal*. Prometeo Libros, 2014.
- Cañas Carreira, Carlos. «El espejo de arena». *Revista EAM*, s. f. <https://www.elantepenultimomohicano.com/2017/03/critica-land-of-mine-bajo-la-arena.html>
- Carmona, Alejandra y García, Gabriela. «A 40 años del Golpe: Los niños violentados». *La Tercera*, 11 sep. 2019, <https://www.latercera.com/paula/a-40-anos-del-golpe-los-ninos-violentados-2/>
- Casal, Silvana. «Diario de una infancia. Mariana». *Secuencia, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, n° 99, 2017, pp.185-207.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Ediciones Cátedra, 2010.
- Castillo, Patricia. *Infancia/Dictadura. Testigos y actores (1973-1990)*. LOM, 2019.
- Castillo, Patricia y Alejandra González, editoras. *El diario de Francisca. 11 de septiembre de 1973*. Hueders, 2019.
- Cecconi, Luciano. *I bambini nel cinema. La rappresentazione dell'infanzia nella storia del cinema*. Franco Angeli, 2006.
- Comisión Nacional de la Verdad y la Reconciliación. *Nombres y datos biográficos de las víctimas, Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, vol. II, tomo 3. Santiago de Chile, Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 1991.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *El nunca más y los crímenes de la dictadura*. Cultura Argentina, s. f.
- Cristancho Altuzarra, José Gabriel. *Tigres de papel, recuerdo de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Universidad Pedagógica Nacional-La Carreta Editores, 2018.

- Cuevas Álvarez, Efrén. «La memoria del cine o el cine que recuerda». *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética*, editado por Josep M. Catalá. UAB/UPF/UJI/UV, 2014, pp. 189-203.
- Davidson, Martin. *El nazi perfecto. El descubrimiento del secreto de mi abuelo y del modo en que Hitler sedujo a una generación*. Anagrama, 2012.
- Delbo, Charlotte. *Ninguno de nosotros volverá*. Libros del Asteroide, 2020.
- Del Rincón Yohn, María, Marta Torregrosa Puig y Efrén Cuevas Álvarez. «La representación filmica de la memoria personal: las películas de la memoria». *Zer*, vol. 22, n° 42, 2017, pp. 175-188.
- Di Cesare, Donatella. *Tortura*. Gedisa, 2018.
- El Tiempo. «Bosnia: Cuando el fuego alcanza a los niños...». *El Tiempo*, 5 ago. 1992, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-172537>
- Erice, Francisco. «Deber de memoria». *Diccionario de la memoria colectiva*, Ed. Ricard Vinyes. Editorial Gedisa, 2018, pp.132.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora, 2023.
- Feld, Claudia. «Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención». *Nuevos Mundos, Mundos Nuevos*, n° 1, 2014, pp. 1-22.
- . «Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria». *Aletheia*, vol. 1, n° 1, 2010, pp.1-16.
- Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Akal, 2008.
- Filipović, Zlata. *Diario de Zlata*. Aguilar, 1994.
- Filipović, Zlata y Melanie Challenger, editoras. *Voces robadas. Diarios de guerra de niños y adolescentes desde la Primera Guerra Mundial hasta Irak*. Ariel, 2007.
- Finkelstein, Norman. *La industria del Holocausto. Reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío*. Akal, 2014.
- Frank, Ana. *Diario Ana Frank*. Plaza & Janés, 2000.
- Gavilán, Lurgio. *Memorias de un soldado desconocido*. Instituto de Estudios Peruanos, 2017.
- Ginz, Petr. *Diario de Praga (1941-1942)*. Acantilado, 2006.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Ila, Paula Andrea. «Memoria de la infancia en escritos autobiográficos colombianos 1964-2004». Tesis para optar al grado de magíster en Historia. Universidad de los Andes, 2009.
- James, Allison, Chris Jenks y Alan Prout. *Theorizing Childhood*. Polity Press, 1998.
- Jelin, Elizabeth. «Memoria». *Diccionario de la memoria colectiva*, editado por Ricard Vinyes. Gedisa, 2018, pp. 271-275.
- Kater, Michael. *Las juventudes hitlerianas*. Kailas, 2016.
- Kertész, Imre. *Sin destino*. El Acantilado, 2001.
- Lebeau, Vicky. *Childhood and Cinema*. Reaktion Books, 2008.
- Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Muchnik Editores, 2005.

- Liebel, Manfred. *Infancias dignas, o cómo descolonizarse*. Ifejant, 2019.
- Lindeperg, Sylvie. «Noche y niebla». *Diccionario de la memoria colectiva*, editado por Ricard Vinyes. Gedisa, 2018, pp. xxi-xxiii.
- . «Noche y niebla, un film en la historia». *Cuadernos de Cine Documental*, nº 3, 2009, pp. 58-73.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama, 2009.
- Luca, Giovanna De. *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*. Liguori Editore, 2009.
- Modiano, Patrick. *Trilogía de la ocupación*. Anagrama, 2012.
- Mondzain, Marie José. *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*. Capital Intelectual, 2016.
- Nicholson, Michael. *Natasha's Story*. PanMacmillan, 1994.
- Peller, Mariela. «Memoria, infancia y revolución: reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura». *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata, 3-5 de diciembre de 2014, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-23.
- Pollock, Linda. *Los niños olvidados. Relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rojas Flores, Jorge. *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*. Junta Nacional de Jardines Infantiles, 2010.
- Rojó, José Vicente. *Jardín de infancia. El cine de terror y los niños*. Editorial Tébar Flores, 2015.
- Salvi, Valentina. «Memoria completa». *Diccionario de la memoria colectiva*, Ed. Ricard Vinyes. Editorial Gedisa, 2018, pp.281-283.
- Sánchez Biosca, Vicente. *La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes del perpetrador*. Alianza Editorial, 2021.
- Schwarz, Géraldine. *Los amnésicos. Historia de una familia europea*. Tusquets, 2019.
- Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Tusquets, 1995.
- Sierra, Verónica. *Palabras huérfanas. Los niños y la guerra civil*. Taurus, 2009.
- Simarro, Conxita. *Diario de una niña en tiempos de guerra y exilio (1938-1994). De Matadepera (España) a ciudad de México*, editado por Susana Sosenski. Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro de Estudios de Migraciones y Exilios, 2015.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo, 2011.
- Sorlin, Pierre. «Historia del cine e historia de las sociedades». *Filmhistoria*, vol. 1, nº 2, 1991, pp. 1-10.
- Souto, Luz. «Formas de la expropiación. Historia, memoria y narración sobre los niños robados del franquismo». *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 25, nº 31, 2016, pp. 111-127.
- Truffaut, François. *El placer de la mirada*. Paidós, 1999.
- Ung, Loung. *Primero mataron a mi padre: recuerdos de una niña de Camboya*. Océano Editorial, 2003.

- United States Holocaust Memorial Museum. «Children's diaries during the holocaust». *Holocaust Encyclopedia*, 2021. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/childrens-diaries-during-the-holocaust>
- Vandromme, Paul. *Los niños en la pantalla*. Ediciones Rialp, 1960.
- Vidaurrázaga Aránguiz, Tamara. «Los niños(as) de la revolución en *El edificio de los chilenos*». *Sociedad & Equidad*, vol. 4, 2012, pp. 153-164.
- Wang, Diana. *Los niños escondidos. Del holocausto a Buenos Aires*. Marea Editorial, 2004.
- Welzer, Harald, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall. *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar*. Prometeo Libros, 2012.
- Winterberg, Yury y Sonya Winterberg. *Los niños de la guerra: los testimonios de la última generación de supervivientes de la Segunda Guerra Mundial*. Aguilar, 2011.
- Zapruder, Alexandra, editora. *Salvaged Pages. Young Writer's Diaries of the Holocaust*. Yale University Press, 2015.