

Infancia y excepción - Los niños al cuidado del cine.

Guerra, Susana.

Cita:

Guerra, Susana (2017). *Infancia y excepción - Los niños al cuidado del cine*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/766>

135 - Imágenes en la construcción de la memoria e historia reciente en Argentina y América Latina

Infancia y excepción – Los niños al cuidado del cine

Susana Guerra

Becaria de pos-doctorado por la CAPES en la Universidad Federal de Pará (Brasil)

Para publicar en actas

“Los hijos de los pobres se definían por no ir a la escuela, ser flaquitos y morir mucho. Al preguntar las razones de estas características insólitas, alguien me dijo, encogiendo los hombros: ¿Qué es lo que quiere el niño? Esta gente es así. Y yo entendía que ser pobre, más que un destino, era una especie de vocación, como tener talento para jugar bridge o para tocar el piano.” (António Lobo Antunes)

“La infancia es ciertamente mayor que la realidad.” (Bachelard)

Lo que acontece con la infancia en estado de excepción, o, mejor, con la infancia en el estado de excepción permanente que constituye la pobreza, es que la mayoría de las veces sólo contamos con una imagen (negativa). La mayor parte de las personas, inclusive muchos de nosotros, sólo conocemos la infancia pobre por las imágenes que nos ofrece la literatura, la prensa o el cine. En Europa, las víctimas de la pobreza infantil nos llegan esencialmente a través de imágenes. Imágenes que no dejan de configurar situaciones que se encuentran fuera del perímetro de nuestra potencia de intervención, como parte de aquello que Susan Sontag llamó “geografía de la tragedia” (Sontag, 2003). Fue así a lo largo de los años 80, cuando las imágenes de los niños africanos condenados a morir de hambre, o de los niños mutilados por minas terrestres, al ser encaradas por la cámaras que las desvendaba al mundo, nos devolvían una mirada que nos encontraba tranquilamente a la mesa de la noche de navidad.

Viviendo en Brasil, descubrí una realidad diferente, más allá de la representación por las imágenes que nos acompaña en todos lados: en las calles, en las rutas, en los semáforos, vemos desfilar una multitud de niños que trabajan todos los días limpiando vidrios y vendiendo pequeños objetos, en situaciones de peligro testimoniadas diariamente por todos nosotros. Al mismo tiempo, por todos lados se multiplican los

juicios que asocian la pobreza a la indecencia, al vicio, a la criminalidad. El prejuicio en relación a la pobreza, y especialmente en relación a la pobreza infantil, construido sobre pesados estereotipos de clase, carga una serie de imágenes y representaciones negativas asociadas¹, que no hacen otra cosa que dividir la sociedad en dos campos, de los cuales, paradójicamente, uno, el de los que tienen de su lado el poder económico y político, el derecho y la policía, se siente amenazado por la suerte del otro (suerte con la cual no quiere tener *nada que ver*).

Todavía hoy, el estado de excepción permanente que caracteriza nuestro mundo permite que centenas de niños refugiados desaparezca bajo nuestra mirada, en redes de crimen organizado, de venta de órganos y de prostitución. Niños y niñas cuyos nombres no aparecen en la prensa, que no frecuentan la escuela, ni tienen acceso a la salud, o a agua potable, o a condiciones sanitarias mínimas. Que mueren de enfermedades (o viven permanentemente afectadas por enfermedades endémicas), que trabajan sujetas a condiciones inhumanas (de esclavitud), sufren el racismo y la represión policial en las *favelas*, o simplemente viven en las calles, abandonados a su suerte. Niños y niñas que carecen de un régimen alimenticio adecuado, que sufren mutilaciones genitales, que combaten como soldados y son víctimas de guerras que ni siquiera consiguen comprender.

Y, a pesar de eso, el estado de excepción que constituye el fondo sobre el cual tienen lugar esas escenas de la infancia abandonada a su suerte como vida desnuda, continúa a ser de las cosas más difíciles de ver, de apreciar y considerar en su descarnada realidad. Quiero decir que, tendencialmente, la pobreza se torna invisible, sea por la distancia que nos separa de ella, sea por la proximidad que nos habitúa a ella. Demasiadas veces asociada a la errancia y a la delincuencia, la infancia pobre es vista como una amenaza a la sociedad, y configura un objeto incómodo sobre el cual tenemos dificultad para mirar, porque da visibilidad a un lado perturbador de nuestra realidad social.

De ahí la importancia de las mediaciones que nos proponen narraciones e imágenes, sin las cuales parece difícil que la pobreza pueda venir a ganar lugar en nuestras conciencias. Sin pretender ser exhaustiva, me gustaría proponer, por tanto, que nos detengamos sobre algunas imágenes de la pobreza infantil, tal como fue representada por el cine, reviviéndola como objeto de preocupación política, en dos obras que colocaron en escena la infancia en estado de excepción, y así quizá entender cómo es percibida o dada a ver de otra manera.

¹ Como muchas expresiones idiomáticas nos recuerdan.

Ejemplos clásicos de un cine que concede el protagonismo al niño pobre son *Los olvidados*², de Luis Buñuel, y *Los cuatrocientos golpes*³, de François Truffaut. Estas dos obras nos ofrecen posibilidades diversas en la identificación de la pobreza infantil, y me detendré sobre ellas para considerar los elementos que aportan para entender la representación, por el cine, del niño pobre y su embate con el estado de excepción.

En 1950, Luis Buñuel realizó un largometraje que trae una reflexión sobre la pobreza cuando sus víctimas son los niños. Enfatizando las formas de negligencia y desamparo en un cotidiano marcado por una espiral de eventos dramáticos que acabarán por terminar trágicamente. *Los olvidados* acabaría por ser retirado de las salas inmediatamente después de su estreno. La obra fue censurada por el gobierno mexicano, que prohibió su exhibición durante los dos años que se siguieron. Las imágenes de la degradación humana causada por la miseria habían indignado al poder. Por detrás de la censura estaba también la reacción de la clase media y de las *elites*, incomodadas con un cine que rescataba imágenes de la pobreza y las proyectaba en sus espacios de ocio, colocando, sin ningún pudor, la cuestión del orden social en el orden del día⁴.

En *Los olvidados*, Pedro es un niño pobre que vive en las suburbios de la Ciudad de México. Alejado de la escuela, sus días transcurren en las calles, lejos de la casa donde vive su madre con sus hermanos. Junto a otros niños de la calle, compone un inquieto e numeroso bando que todos los días recorren la ciudad para pasar los días: buscan aventuras y comida, buscan divertirse; provocan peleas, ajustan cuentas, enfrentan y esquivan a la policía; en los compañeros suscitan complicidad y solidaridad, a los adultos inspiran el temor y la cólera. No son bonitos, ni inocentes, visten harapos, se ven cansados y enfermos. No recelan nada, se involucran en situaciones peligrosas, movidos por lo que parece ser un ánimo infinito, a pesar de la vigilia constante que exige la calle. Por la noche, enfrentan la incertidumbre de encontrar un lugar para dormir.

Un día, al tornarse accidentalmente cómplice de un crimen, Pedro decide transformar el sentido de su vida. Siente que su comportamiento se tornó indigno, al mismo tiempo que gana conciencia del peligro que lo amenaza. El esfuerzo para encontrar una salida que le ofrezca la posibilidad de un presente diferente lo lleva a buscar trabajo

² BUÑUEL, Luis. *Los Olvidados*. México: Ultramar Films, 1950, 80'.

³ TRUFFAUT, François *Le quatre cent coups*. França: Les Films du Carrosse, 1959, 99'.

⁴ Anteriormente, en 1933, con el documental *Las Hurdes*, las imágenes de la más extrema pobreza y de las condiciones de vida inhumanas en una aldea extremeña captadas por Buñuel habían tenido el mismo efecto, entonces sobre el gobierno español republicano, que lo acusaría de denegrir la imagen de España.

como aprendiz en un pequeño taller. El objeto de esa redención por el trabajo es la madre (cuya amargura por una vida de privaciones e incertidumbres la lleva a consagrar al hijo una hostilidad que nos produce sentimiento contradictorios); ella, que no cree en Pedro ni en su futuro, le niega el afecto que este le reclama, ese mismo afecto por el cual él decide romper con su vida anterior. Con todo, la devastación de la tranquilidad del hogar, la devastación de los lazos y de las relaciones familiares, obliga a Pedro a un equilibrio difícil, que acabará en tragedia.

¿Qué relación establece Buñuel con la infancia pobre? ¿Cómo nos son dadas a ver las manifestaciones del estado de excepción en el que viven estos niños?

Podemos identificar dos momentos esenciales en *Los olvidados*. Por un lado, la narrativa coloca en la pantalla una serie de situaciones que revelan la condición de vulnerabilidad de un grupo de niños marcados por la pobreza. Por otro, el espacio que el niño ocupa en la película, el de la pobreza, aparece como condición insuperable (naturalización de la pobreza), pero puede ser visto también como un espacio donde el Estado se ausenta, dejando en suspenso la garantía de los derechos consagrados en las leyes, dando lugar a un estado de excepción.

A lo largo de la película, vemos cómo se van estableciendo una serie de situaciones de privación que forman parte del cotidiano de los niños: privados de escuela, privados de un agregado familiar amoroso y seguro, el único espacio que poseen para sus relaciones es la calle. No por una cuestión de falta de lugares lúdicos donde puedan reunirse en seguridad con otros niños, sino porque pertenecen a una clase social a la cual esos espacios están vedados. En una escena desgarradora, encontramos a Pedro en un parque de diversiones, empujando, junto a otros niños trabajadores, un carrusel. Vemos entonces niños (pobres) sirviendo de fuerza motora para el funcionamiento del juego donde otros niños (ricos) se divierten. Entregados a sí mismos, los niños son fácilmente explotados por adultos que, lejos de tomarlos a su cuidado, sacan provecho de la situación visible de necesidad en la que se encuentran. La naturalización de la pobreza los torna invisibles. Los que los notan, los ven a penas como mano de obra; de resto, son ignorados por la sociedad.

Desamparadas, desprotegidas, cuando los niños pobres se tornan visibles es porque entraron en confrontación con la ley. A partir de entonces, se tornan responsables por sus actos como adultos, sufriendo la hostilidad, el descrédito y la violencia de estos, pero no parecen disfrutar de sus derechos, tornándose indeseables, condenadas a desaparecer en provecho del resto de la comunidad. Esa proximidad con el sistema judicial y la eficacia de los mecanismos de control configura una de las manifestaciones

del estado de excepción en *Los olvidados*. En un dado momento, Pedro es acusado injustamente de robo, y acaba siendo despedido del lugar donde apenas comenzara a trabajar. Preso sin cualquier tipo de proceso ni posibilidad de defensa, abandonado a su suerte, es encerrado en una institución cuyo objetivo es la rehabilitación social de menores a través de la inculcación de valores relacionados a la ética del trabajo. Pedro reacciona a su confinamiento de modo violento, mostrándose desinteresado tanto por las tareas como por los colegas - la violencia y, como veremos, la presencia latente de la muerte, son una constante en su vida, se repiten, como una fatalidad.

Cuando, finalmente, le es permitido salir de la institución por un momento, Pedro vuelve a enredarse en el mundo del que intentaba escapar. Al cruzarse con 'El Jaibo', después de haberlo denunciado por el crimen que lo transformara en cómplice involuntario y víctima de su chantaje, muere a manos de este, en un ajuste de cuentas del cual tenemos apenas imágenes súbitas de una lucha y de Pedro, cayendo del lugar alto en que se preparaba para pasar la noche. Está solo - tiene en nosotros los únicos testimonios de su historia; sólo nosotros pudimos ver sus esfuerzos y tener, a través de las imágenes de la pantalla, una visión del mundo que lo condenó a ser una vida desnuda. En las escenas finales de la película, cuando la cámara revela el descubrimiento del cuerpo de Pedro por los vecinos, nos es difícil creer que la vida que acompañamos hasta ahí acabe de esa forma⁵. No hay, por parte de Buñuel, necesidad de conmoción en el registro de la muerte de ese niño pobre: en cuanto que, asustados, los vecinos se precipitan para hacer que Pedro desaparezca bajo un basurero (otra caída en el abismo), quedamos solos ante la imagen distante de su cuerpo, devuelto al anonimato del que el cine lo rescatara apenas por un momento - su rostro disuelse en la oscuridad, de la cual nunca parece haber tenido derecho a salir.

A lo largo de la película, fuimos testimonios de la lucha de Pedro por la sobrevivencia; con él, sentimos el peso de una situación avasalladora que continuamente se cerró sobre él, impidiéndole avanzar, integrarse en un mundo que lo condenara a la segregación y a la exclusión. Pedro tuvo la vida capturada en ese espacio de vacío al que su destino parecía estar destinada.

Si, con *Los olvidados*, Luis Buñuel nos deja la memoria de vidas que podían tener otra resolución, en *Los cuatrocientos golpes*, realizada diez años después (en el mismo

⁵ Ese tardío reconocimiento del carácter sagrado de esa vida cualquiera, no es compartido por los vecinos, que contemplan el cadáver con temor y se alejan de él casi de inmediato.

año en que la ONU aprueba la *Carta de los derechos de los niños*), François Truffaut nos conduce, en complicidad con un niño, por un recorrido semejante. Al contrario, la puesta en escena de Truffaut no se agota en la representación del poder en conflicto con la pobreza infantil. Pero, incluso explorando la complejidad de otros dramas de la infancia (abriéndose, por ejemplo, a una lectura psicoanalítica de la relación edipiana de un niño con su madre ausente (Gillain, 1990)), no deja de tocarnos por el modo en que representa esa vida precaria, condenada por la vulnerabilidad que encierra en sí. Optando por un final abierto, por otro lado, *Los cuatrocientos golpes* nos confronta directamente con un niño expuesto a su futuro, en el espacio de tiempo de que dispone para ser rescatada.

Antoine Doniel es objeto frecuente de la reacción violenta de su profesor, por cuenta de pequeñas infracciones que comete en la escuela. En casa, Antoine está solo, porque los padres trabajan hasta tarde. Con la llegada de la madre, ese lugar, antes silencioso y tranquilo, adquiere un ambiente de tensión y confrontación: Antoine parece apenas despertar la cólera y los gritos en una madre esquiva a sus demostraciones de cariño.

La película abre con la escena en que Antoine es sorprendido en flagrante en pose de una revista, y por eso condenado al aislamiento en un rincón de la sala. Más tarde, al intentar escapar para disfrutar del recreo con sus colegas, es impedido por el profesor, que aumenta su pena. De regreso al rincón de la sala, escribe en la pared estrofas sobre su infortunio, y una vez más ve el castigo ser prolongado, sin poder justificarse. El recreo no parece configurar un espacio muy diferente de la opresión del aula; constantemente vigiladas por adultos indiferentes y cansados, los niños luchan entre sí incitados por los demás, en un patio de concreto frío y despojado, que parece una prisión. Cuando la lucha se torna más feroz, son apartados con violencia e insultos, recibiendo un castigo inmediato. De regreso al aula, los niños se tornan indistintos, una inmensa masa nebulosa de espaldas curvadas sobre los cuadernos, las cabezas ocultas entre los hombros y la tarea escolar a la que se dedican. El profesor les recuerda que es él el único dueño y señor del recinto del aula, donde sólo se aplica su propia ley y orden.

Antoine tiene así, en la escuela, una representación de un círculo carcelario que no hará más que recrudecer en torno de sí. Exigente en la observación de las obligaciones de Antoine, pero omisa, la mayor parte del tiempo, en la observación de sus derechos, la escuela es un espacio enrarecido para la esperanza, y parece ser la mayor fuente de sus problemas. Finalmente, acaba por invadir, hasta dilacerar, el frágil espacio familiar de Antoine. Humillado por los profesores, repudiado por los padres, ve en la fuga una abertura posible para el círculo acusación/castigo que lo desgasta. Ahí, podemos

encontrar semejanzas con la situación vivida por Pedro en *Los olvidados*: la vida parece no tener salida posible, marcada por una ley que no ofrece treguas, pero que los excluye y los aniquila, para después aprisionarlos y finalmente hacerlos desaparecer. El estado de excepción se manifiesta en las mismas instituciones que deberían ser una garantía al bienestar del niño, pero que, al contrario, se dedican a perseguir y encerrar sin derecho a proceso ni defensa. En estado de excepción, en lugar de objeto de cuidado y educación, el niño es antes objeto de descuido y castigo.

¿Qué es lo que conduce a una infancia expuesta? ¿Cuál es la relación de la pobreza con el estado de excepción?

Tomemos la escena de la clase de gimnasia: los alumnos salen de la escuela e irrumpen en la calle a los pares, en una carrera cadencia, siguiendo alineados al profesor que los instiga. A la par de su recorrido, la cámara se eleva para darnos una visión de la desintegración de la compacta fila de niños que el profesor, líder incauto de la columna, va perdiendo detrás de sí. Perdiendo para las calles, sea porque quedan atrás, sea porque se ocultan onde pueden - los niños desaparecen, absorbidos por pequeños escondrijos al acaso del camino, en edificios, escaleras, puertas, árboles. Al final, apenas dos niños continúan con el profesor la displicente excursión por las calles de la ciudad - un momento en que nos parece diseñarse la naturaleza de la relación de excepción específica que es mantenida con los niños, cuando las instituciones “dan la espalda”, excusándose de la responsabilidad de proteger y educar. De resto, cuando se hacen presentes, parecen estar ahí exclusivamente para castigar, valiéndose de la violencia, a aquellos que, ya desprovistos de sus derechos fundamentales, manifiestan cualquier tipo de resistencia - la rebeldía de no aceptar el lugar al cual están destinados, o de intentar ocupar un lugar que no les pertenece.

Antoine es una de esas vidas de las que todos quieren librarse, una de esas vidas que todos quieren sacar del camino, sobre las que recae la violencia manifiesta del estado de excepción, que actúa cuando la vida desnuda lucha por su reconocimiento. Una vida de pobreza, colocada al margen de cualquier cosa, sujeta a la violencia y a la desaparición.

En el caso de la pobreza infantil, en el caso de Antoine, el padre ausente está para el derecho tal como la madre amenazadora está para la justicia (siempre al acecho). Cuando, por fin, al cabo de una serie de pequeños hurtos, Antoine es flagrado al intentar devolver una máquina de escribir que robara antes, es llevado a la comisaría, siendo ahí abandonado por el padre, que deja claro su deseo de que sea institucionalizado para así aprender un oficio y trabajar. En la comisaría, se ve encerrado junto a adultos, obligado,

noche adentro, a dormir en una celda exigua, antes de su último viaje por la ciudad en dirección a la reclusión forzada que le espera.

Detenido sin juicio, a semejanza de Pedro, en un reformatorio, Antoine parece aceptar todo el proceso con resignación. Ahí permanece internado, solo, hasta recibir, un día, la visita de la madre, que es acogida por él con alegría. Sin embargo, la madre está ahí apenas para comunicarle que con su padre han abdicado de él para siempre, acabando con las esperanzas de Antoine de reatar los lazos familiares. En la representación de una situación que encuentra un eco en la película de Buñuel, el riesgo infantil es asociado al entorno familiar y a la falta de responsabilidad de los progenitores - en especial, de las madres. Cuando se dirige al director del reformatorio, buscando en este una explicación para el comportamiento del hijo, la madre es acusada de negligencia y abandono, y culpada por la degeneración del niño. En ambas películas, en un determinado momento la pobreza es presentada como un problema individual, del cual los propios pobres serían los responsables.

Dice Jacinto Sarmiento, al intentar repensar los modos en los que se establece un perfil para la pobreza infantil, que “al hablarse de pobreza tendemos a aceptar una visión del problema enfocado en individuos, lo que configura una importante visión política, al implicar que, para su resolución, es necesario trabajar apenas el individuo en situación de pobreza, dejando intacta la estructura social y económica que la produjo. Es más fácil trabajar con individuos sin poder, dejando al mismo tiempo intactas las *elites*.” (Sarmiento, 2010). Podemos decir que ambas películas reflejan esa perspectiva con la que la sociedad tiende a considerar el problema de la pobreza infantil - evidenciando una responsabilidad individual de la familia pobre por su condición y la de sus niños. Una sociedad que, en última instancia, en lugar de buscar entender las bases estructurales de la pobreza en sus diversas dimensiones, tiende a culpabilizar al pobre por su propio destino. En las películas, esa perspectiva gana consistencia, primero, en la culpabilidad de las madres y, en seguida, en la ausencia de las otras clases sociales en la trama, colocando la historia fuera de los espacios económicos y sociales compartidos por los grupos favorecidos - grupos que, de hecho, se encuentra directamente implicados en la situación -, poniendo en escena una especie de segregación en la pantalla.

En los momentos finales de la película de Truffaut, Antoine escapa del centro. Aprovechando un partido de fútbol, corre en dirección al fin de la cancha y consigue adentrarse en la mata que la rodea. Su fuga nos conduce al lugar donde siempre deseó ir: llegado a la costa, conoce el mar, un sueño antiguo que alentaba. La escena final, conocida por la suspensión de su rostro en una imagen fija, pretende dejar en abierto el futuro de

Antoine. No existe un final (porque no se trata de destino, como en la película de Buñuel), la resolución de la historia de Antoine queda en abierto, y es a nosotros, encarados de frente por los ojos del niño en fuga, a los que nos cabe responder a la inquietud de ese epílogo en falta. ¿Sospechamos el fin de Antoine? ¿Podemos hacer algo para cambiarlo?

¿Cuál es el poder de esas imágenes sobre nosotros? ¿Cómo podemos responder a las imágenes de la violencia o de la injusticia? Vimos el modo en que las representaciones de la pobreza infantil en esas dos obras cinematográficas encaraban la crítica social de la pobreza: en Buñuel, una crítica que nos confronta con una vida abandonada a su desnudez en tanto destino cerrado, una denuncia moral (¿será que la moral puede movernos efectivamente a la acción?); en Truffaut, la misma crítica, pero con un final abierto, una forma de apelar a nuestro compromiso, para que nos involucremos, para que las historias como la de Antoine terminen de otro modo, haciendo justicia a esos derechos que, a fuerza de declararse universales, parecen contribuir para ocultar el hecho evidente de que son asegurados apenas de forma discreta, abandonando a su suerte miles de niños cuyos rostros, a pesar de capaces de los mismos gestos, quizá nunca lleguemos a conocer como los de Pedro y Antoine.

Mark Cousins nos recuerda que ninguna forma de arte observó tanto a los niños como el cine y, aunque muchos de los aspectos de la infancia representada por el cine son proyecciones de preocupación de adultos, cree que ciertas películas consiguieron dar a los niños el papel principal, no apenas reproduciendo lo que los adultos piensan de ellos (lo que sería la infancia o lo que sería un niño para los adultos) (Cousins, 2014).

Las películas de Buñuel y Truffaut son obras fundamentales, si queremos pensar lo que significa ver y dar a ver la infancia en la pobreza. Pero el cine, que ha asumido cada vez más la vocación de cuidar de los niños, nos ofrece una verdadera multiplicidad de obras contemporáneas que retoman el problema de la infancia en estado de excepción. Igualmente, se ha tornado un espacio donde los niños toman la palabra: en una escena sin precedentes, se hacen escuchar, relatan sus vidas, nos ofrecen su perspectiva, se tornan la voz de la pobreza.

Es el caso de *Angola, saudades de quem te ama*, de Richard Pakleppa, película de 2005 que rescata historias de la guerra civil, en la cual las pesadas experiencias de los niños de la calle son relatadas por los propios niños, ofreciendo un testimonio poco común bajo la forma de cartas dirigidas a nosotros. Nos hablan íntimamente, como si nos conocieran, invitándonos a adentrarnos en su realidad, que es el espacio del abandono.

Más recientemente, en 2016, fueron realizados tres pequeñas películas, que no dan apenas a ver, sino también a escuchar. *Unfairy tales* da voz a los niños que hacen parte del actual éxodo de la población siria escapando de la guerra. Producidos por la Unesco, en asociación con diversos estudios de animación, los tres breves minutos de imágenes animadas de cada uno de los cortometrajes hacen jugar la estética tradicional del cuento infantil con el testimonio de los niños, víctimas del horror de la guerra, para introducirnos a las situaciones de excepción experimentadas por los menores refugiados, obligados a vivir en condiciones inconcebibles para cualquier ser humano.

Ese pequeño gesto de darles la palabra, emancipa a los niños de la tutela que el cine producido por adultos mantuvo desde sus orígenes, abriéndonos a una nueva forma de percibir la infancia y el permanente estado de excepción al cual, todavía en nuestros días, no deja de estar expuesta.

Mirando sin reservas para la actualidad, parece no haber, de hecho, por parte de los gobiernos bajo los que vivimos, una intención firme de erradicar la pobreza infantil, ni de acabar con el permanente estado de excepción que contribuye para su producción y estigmatización. Y, en el caso de los niños abandonados a su suerte, la perpetuación del estado de excepción se torna más angustiante que nunca, sobre todo porque, en la medida en que se repite indefinidamente, es una situación que tiende a tornarse indiferente a los demás, a nosotros mismos. Me pregunto si el cine podrá ayudarnos a ejercer algún tipo de resistencia a ese fenómeno (el de la indiferencia) y volver a tornar visible aquello que debería saltar a nuestra vista en todos lados, tornando un objeto de preocupación aquello que no debería nunca dejar de preocuparnos - la vulnerabilidad y la exposición de una vida naciente.

A veces, por lo menos, contra la invisibilidad sufrida y el ostracismo al que se ven condenadas, el cine abre un espacio para las vidas desnudas de esos niños, da protagonismo a esos que viven en las sombras, da oídos, considera sus problemas, abre los ojos a todo lo que tienen para enseñar - y mima la presencia infantil inclusive ahí donde se encuentra más expuesta. Haciendo eso, el cine, de algún modo, toma a la infancia a su cuidado, insuflándole una fuerza singular, y quizá abre así una línea de fuga donde y cuando parece no haber salida, lanzando a la cara del mundo lo que el mundo se esfuerza en ignorar, esconder, condenar, encarcelar, excluir.

Para que eso ocurra, claro, el cine necesita que nuestra reacción a lo que sus películas ponen en escena esté a la altura de aquello que denuncian o revelan. Teniendo en cuenta que el estado de excepción se manifiesta cada vez más como un instrumento específico de dominación que puede venir a retirar del derecho la salvaguardia de la

resistencia a la violencia de clases, teniendo en cuenta que, paralelamente, la fuerza que tienen los derechos específicos consagrados a la infancia sólo se aplica a aquellos cuyos derechos ya se encuentran asegurados, creando esos espacios de vacío que permitan que existan vidas que no interesan, teniendo en cuenta todo eso la cuestión que se levanta es la de saber qué hacer con lo que sentimos cuando vemos esas imágenes.

Esto no es fácil, pero quizá una reflexión de Susan Sontag sobre el dolor de los otros pueda indicarnos una dirección a explorar. Sontag escribió: “Dejar de lado la solidaridad que ofrecemos a los otros, con el fin de reflexionar sobre el modo en que nuestros privilegios se sitúan en el mismo mapa que su sufrimiento, y sobre la forma en que pueden estar asociados a ese sufrimiento, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas proveen una centella inicial” (Sontag, 2003).

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUÑUEL, Luis. *Los Olvidados*. México: Ultramar Films, 1950, 80'.

CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben - Uma arqueologia de la potencia*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones - UNSAM Edita, 2008.

COUSINS, Mark. *A Story of Children and Film*, 2013, DVD.

GILLAIN, Anne. *O Cinema Segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

OLIVEIRA, Pedro Rocha de; CHACON, Clarice. *Estado de exceção: o que é, e para que serve*. <https://blogdaboitempo.com.br/2013/12/20/estado-de-excecao-o-que-e-e-para-que-serve/>. Acessado em junho de 2016.

SARMENTO, Manuel Jacinto; VEIGA, Fátima. *Pobreza infantil: realidades, desafios, propostas*. 1. ed. Porto: Húmus, 2010.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRUFFAUT, François. *Le quatre cent coups*. França: Les Films du Carrosse, 1959, 99'.

UNICEF. *Unfairy Tales*, 2016.

<https://www.unicef.org/emergencies/childrenonthemove/unfairytale/en>. Acessado em junho de 2016.