



# Infancias y afectos precarios en tres episodios fílmicos\*

## Precarious childhoods and affections in three film episodes

Francisco Hernández Galván<sup>1</sup> y Diana Tamara Martínez Ruíz<sup>2</sup>

**Para citar este artículo:** Hernández Galván, F. y Martínez Ruiz, D. T. (2025). Infancias y afectos precarios en tres episodios fílmicos. *Infancias Imágenes*, 24(1), 1-11. <https://doi.org/10.14483/16579089.23731>

**Recibido:** 16 de junio de 2025

**Aprobado:** 11 de septiembre de 2025

### Resumen

Este ensayo explora algunas narrativas epistémicas para reflexionar sobre la niñez, desafiando la concepción tradicional y adultocéntrica que la asocia con la pasividad y una vulnerabilidad absoluta. Nuestro interés es conceptualizar la infancia a partir de su imbricación con procesos específicos de precarización en una dimensión afectiva y espacial. Esto implica ubicar los cuerpos infantiles en tramas y escenarios donde la precariedad es entendida como una condición estructurada por marcos históricos y políticos. El análisis se realiza a través de las imágenes movimiento en la secuencia fílmica propuesta: *Cafarnaüm* (2018) de Nadine Labaki, *El proyecto Florida* (2017) de Sean Baker y *Buda explotó de vergüenza* (2007) de Hana Makhmalbaf. A partir de la conjunción de estos tres episodios narrativos, indagamos la imbricación entre la infancia, el espacio y el afecto por medio de la pregunta: ¿cuáles son las gramáticas del afecto mediadas por el espacio y bajo qué circunstancias se circunscriben? Sostenemos que estas representaciones fílmicas tensionan

los dispositivos adultocéntricos que configuran los marcos de visibilidad y precariedad, mostrando a las infancias como sujetos con agenciamiento y resistencia.

**Palabras clave:** infancia, precarización, afecto, espacio social

### Abstract

This essay explores epistemic narratives for reflecting on childhood, challenging the traditional, adult-centric conception that associates it with passivity and absolute vulnerability. Our interest lies in conceptualizing childhood through its interrelation with specific processes of precarity in both affective and spatial dimensions. This involves locating children's bodies within narratives and settings where precarity is understood as a condition structured by historical and political frameworks. The analysis is conducted through the movement images in the proposed film sequence: *Capharnaüm* (2018) by Nadine Labaki, *The Florida project* (2017) by Sean Baker and *Buddha collapsed out of shame* (2007) by Hana Makhmalbaf.

\* Se trata de una investigación centrada en el análisis cultural sobre las representaciones infantiles en tres episodios fílmicos contemporáneos, dicha investigación comenzó a delinearse en febrero del 2023 y se encuentra aún en desarrollo

1 Doctor en Sociología y magíster en Antropología Social por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Correo electrónico: [franckhg93@gmail.com](mailto:franckhg93@gmail.com)

2 Doctora en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: [tamara\\_martinez@enesmorelia.unam.mx](mailto:tamara_martinez@enesmorelia.unam.mx)

Through the conjunction of these three narrative episodes, we investigate the interrelation between childhood, space, and affect by asking: what are the grammars of affect mediated by space and under what circumstances are they circumscribed? We argue that these filmic representations challenge the

adult-centric mechanisms that shape the frameworks of visibility and precarity, showing children as subjects with agency and resistance.

**Keywords:** childhood, precariousness, affect, social space

## Introducción: aproximación epistémica-metodológica a la infancia como problema

La noción de infancia como constructo analítico ha sido largamente evocada en el imaginario colectivo, a partir de formaciones semánticas y culturales que condensan aquellas características asociadas, en suma, a la vulnerabilidad. Esa *mirada* dirigida hacia los infantes, cargada de sentimientos cristalinos, es una representación que tiene una historia cultural y visual (generada por la pintura religiosa y por el anclaje a una epistemología de la moral cristiana) consolidada en Europa a partir del siglo XVIII, tal como afirma el historiador [Philippe Ariès \(2023\)](#).

Ariès argumenta que la infancia no ha sido siempre una categoría reconocida como tal. Antes del siglo XVII, la figura de los infantes era percibida como una suerte de “adulto en miniatura”, debido a esto los niños eran integrados tempranamente al mundo del trabajo. Allí, por no tratarse precisamente de una persona en estado de adultez, los seres de la infancia carecían de una zona de anclaje en cuanto a cómo se les percibía. Lo mismo pasaba en el arte: hasta aproximadamente el siglo previamente mencionado “el arte medieval no conocía la infancia o no trataba de representársela” ([Ariès, 2023, p. 76](#)). Ahora bien, es en el siglo XVIII, en el contexto del surgimiento de la burguesía ilustrada, que emerge la noción de la infancia como un estado separado del mundo de los adultos, necesitado de cuidado y digno de protección. En esta época, también como ha afirmado [Michel Foucault \(2004\)](#), se consolidaron los discursos pedagógicos y médicos que construyeron a la infancia como un cuerpo a ser formado, domesticado y educado bajo la reproductibilidad de ciertos dispositivos de poder-saber. Siendo así, la pureza no era únicamente una cualidad espiritual, sino también moral

y cívica: el niño es el futuro ciudadano, pero todavía, como anunciaría Rousseau, es *tabula rasa*.

Pasando al registro que nos compete, esa aureola moral posada sobre los infantes también es un sintagma que aparece insistentemente en los entornos y paisajes cinematográficos. Allí, de forma tradicional, suele presentarse a la niñez bajo las ópticas y las gramáticas de la inocencia, reforzando una concepción idealizada de este proceso como una etapa pre-cultural, siendo así, a su vez, pre-política. Esta representación se arraiga a los imaginarios culturales burgueses y coloniales, los mismos donde la infancia es vista como un intervalo impasible entre el nacimiento y la adultez. [Jacqueline Rose \(1984\)](#), desde la crítica cultural, ha argumentado que la infancia funciona como una especie de pantalla de proyección de las ansiedades adultas sobre la sociedad. La autora afirma que la figura del infante —pensando en los entornos de la ficción— no habla por sí misma, sino que, las más de las ocasiones, es narrada por un adulto como esa figura re-imaginada e ideológicamente cargada de suposiciones adultocéntricas. Esa lectura es central para problematizar cómo la imagen de la infancia es histórica y discursiva, pero ha sido subsumida por su presentación atemporal como estado aletargado y naturalizado.

En este sentido, resulta necesario situar cómo esas configuraciones simbólicas de la infancia, sostenidas por un imaginario adulto que la concibe como una pureza que promete, comienza a resquebrajarse en el campo de la representación audiovisual. El cine, en tanto dispositivo que articula lo visible y lo enunciable, no solamente reproduce esos marcos morales, sino que los interroga en la medida que muestra los límites de una mirada que pretende fijar a la infancia en un estado de aletargamiento. Tal como plantea Jacques Aumont “toda imagen representativa, está marcada por los

«códigos» de la narratividad” (1990, p. 261). Esto indica que toda imagen cinematográfica implica una organización de la mirada, es decir, una disposición estética que condiciona la forma en que aparece tal concepción de mundo. Dicho así, “las miradas —artísticas, políticas— cercan, reconfiguran lo representado” (Greco, 2014 como aparece en Rancière, 2014, pp. 6-7), y con ello se extiende un espacio crítico donde la figura infantil deja de funcionar como abstracción idealizada.

La infancia (su figura y su idealización) supone un episodio de la vida, pero también una experiencia histórica y culturalmente situada que aparece y se retrata de formas heterogéneas. Entonces, bajo la afirmación de André Bazin: “el niño no puede ser conocido más que desde el exterior” (1999 citado en Larrosa, 2006, p. 115), consideramos centrarnos en esas formas exteriores en las que figuran los infantes. El exterior es, en la mayoría de las ocasiones, el espacio de la representación, es decir, donde aparece la materialidad de la palabra. Hay en las producciones del cine contemporáneo, como en las obras que aquí nos ocupan, una erosión de esa imagen de la infancia que pone en tensión la convención del idilio infantil, donde los contextos y las condiciones de vulnerabilidad territorializan a las infancias. Así podemos pensar sus imágenes bajo los tropos de la precariedad y la violencia. Dice Jorge Larrosa que “el cine mira a la infancia” (2006, p. 115) y la hace aparecer como un problema de traducción, es decir, donde la infancia aparece como su contrapunto y no como idealización en los materiales culturales y visuales.

En este texto nos detenemos en una serie fílmica que aquí proponemos, desde *Cafarnaüm* (2018) de Nadine Labaki, pasando por *El proyecto Florida* (2017) de Sean Baker y hasta *Buda explotó de vergüenza* (2007) de Hana Makhmalbaf. Ahí encontramos un importante hilo semántico para pensar las condiciones en las que se representa a la infancia eclipsada sobre crudas experiencias vinculadas al espacio social urbano, así como a heteróclitos sentidos de precariedad afectiva y de desposesión material. Aquí nuestro interés es explorar algunas narrativas epistémicas sobre la vulnerabilidad para reflexionar sobre la niñez, en sus imbricaciones con procesos específicos de precarización y

pensar cómo aparece estas en las representaciones infantiles. Dicho lo anterior, podemos plantear ciertas interrogantes que nos sirvan, por un lado, como recurso metodológico para indagar aquellas experiencias infantiles precarizadas y, por el otro, mostrar las latitudes conceptuales que queremos desarrollar como asentamiento epistémico. Nos detenemos a preguntar entonces: ¿de qué forma las representaciones de la infancia aparecen como puntos de interpelación en estas producciones fílmicas?, ¿de qué manera las representaciones cinematográficas de la infancia tensionan o, bien, reproducen los dispositivos adultocéntricos que configuran los marcos de visibilidad y precariedad? Y, por último, ¿qué visiones del mundo se habilitan cuando la mirada fílmica se sitúa en la perspectiva de una infancia precarizada y expuesta en el centro?

Para seguir la ruta de las preguntas anteriores, nos detenemos con Giorgio Agamben en su texto *Infancia e historia* (2007) donde menciona que la niñez, antes que ser una etapa biológica, es una zona de indeterminación que oscila entre su potencia y su devenir, siempre enmarcada —para él— en los límites del lenguaje. El filósofo afirma que la “infancia y [el] lenguaje parecen así remitirse mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia” (Agamben, 2007, p. 66). Así,

[...] la infancia a la que nos referimos no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje y que, en un momento determinado, deja de existir para volcarse en el habla, no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto. (Agamben, 2007, p. 66)

La experiencia, en este sentido, se sustituye por la potencia de la significación. Sobre esta ruta, Agamben traza y va enunciando que para que una teoría de la experiencia sea tratada como tal, siempre tendrá que “plantear de manera radical el problema de su dato originario [y] por lo tanto

recoger los movimientos, anteriores a esa «expresión primera», de la experiencia «por así decir todavía muda» (2007, p. 48). Tomamos esa directriz conceptual para seguir las representaciones infantiles en la secuencia fílmica. Así, bajo el tropo de Agamben los infantes no carecen de palabra, sino que son entendidos como figuras que condensan la posibilidad de decir *otra* cosa. Con esto afirmamos que las infancias precarizadas, bajo sus diferentes latitudes de experiencia, tensionan las coordenadas del mundo adulto. Metodológicamente seguimos esa intuición: la infancia como objeto de representación que sigue los guiones y los límites de la representación. Así, la aproximación metodológica que sigue este texto parte de una postura interpretativa que articula el análisis del discurso visual (sobre las representaciones de las infancias precarizadas en el cine), para reflexionar desde la producción fílmica como un dispositivo cultural que interviene en la producción de grados de visibilidad. En lo siguiente, por tanto, nos detenemos en las escenas donde la infancia aparece para pensar sus formas de representación.

### Infancias habitando una ciudad olvidada

*Cafarnaüm* (2018), dirigida por Nadine Labaki, explora un nudo fílmico complejo que centra su mirada en la precarización y la vulnerabilidad afectiva de los cuerpos infantiles. El trasfondo aparente es la escenificación de la precariedad, pero su insistencia narrativa es una fuerza estructurante que dirige la existencia de los personajes por esa misma condición. Esto sucede en particular con la existencia de Zain y de la multitud de infancias que habitan los márgenes de una sociedad profundamente desigual. La película de Labaki trasciende la denuncia social tradicional para poner en el centro del relato las dinámicas de precarización que atraviesan los cuerpos infantiles, mostrando cómo estos son el excedente (y el producto) de un sistema que distribuye la latencia de vulnerabilidad de manera profundamente disímil y que, en última instancia, deja a ciertos sujetos fuera del marco de lo reconocible. Estos, en los términos de

Judith Butler (2001; 2016), pueden ser entendidos como *vidas que no merecen ser vividas*.

Zain, la figura del infante que protagoniza *Cafarnaüm*, es la materialización sustancial de la pobreza. El largometraje inicia mostrando el descontento de Zain (un refugiado sirio de 12 años en el Líbano), quien se encuentra ante un juez demandando a sus padres por haberlo traído a un mundo gobernado por la precariedad y el hambre. Un mundo en el que, dicho sea de paso, “él no pidió nacer”. Esa denuncia de nacimiento o, al menos, por haberle permitido que naciera es el motor del filme sobre el que se anuda y se moviliza una reflexión crítica acerca de qué derechos tienen las infancias empobrecidas, así como la impronta de la precariedad en sus cuerpos en un mundo que no se encuentra en disposición para sostener esas existencias. Decimos con lo anterior que el cuerpo de Zain encarna esa semantización y materialización de *lo precario*, pero también que se activa en él un germen de resistencia y de agencia en un entorno que lo despoja constantemente de cualquier posibilidad de infancia, tal como la concebimos en términos normativos.

Antes de seguir con la descripción de las escenas fílmicas, señalamos que entendemos esa composición de lo precario como un recurso conceptual para situar a la infancia no como una simple etapa etaria sino, por el contrario, como una condición estructurada por marcos históricos y políticos. La precariedad, siguiendo a Butler, marca las formas “de distribución de la vulnerabilidad, formas diferenciales de reparto que hacen que algunas poblaciones estén más expuestas que otras a una violencia arbitraria” (2009, p. 14). Precariedad y vulnerabilidad son nomenclaturas conjuntas. La una depende de la otra para ensamblar el encuadre de esa común situación existencial. Entonces, “la vulnerabilidad común reconoce diferentes graduaciones en el mapa social; se trata de posiciones diferenciales e interseccionales de clase, raciales, étnicas [...] de género” (De Mauro Rucovsky, 2025, p. 41) y etarias. Lo anterior subraya la manera en que ciertos cuerpos son más susceptibles al abandono, al despojo y a la indiferencia social e institucional. Pero esa misma condición también

nos indica que “la precariedad nombra [...] una producción de subjetividad y un régimen de sensibilidad en la que la vulnerabilidad misma de la vida y del viviente adquiere un nuevo relieve de intensidad” (Giorgi, 2019, p. 62).

Dicho lo anterior, pensar en la infancia nos conduce a situar la manera en que los cuerpos infantiles son desprotegidos de los cuidados necesarios y expuestos a esos entramados. En ese sentido, el cine, como máquina de representación y de pensamiento (Bergson, 2006; Daney, 2004; Deleuze, 1996), hace visible cómo los cuerpos infantiles aparecen bajo esas tramas de precariedad y vulnerabilidad, en las que las formas y los encuadres producen esa mirada desposeída, como una emergencia en que el cine articula los regímenes tradicionales de visibilidad, sobre la figura del infante. Es desposeída porque la mirada, tanto del espectador como de la propia cámara, se encuentra despojada de la seguridad moral desde la que se suele contemplar a la infancia. Esa mirada ha perdido la distancia del control y de cierto sentimentalismo: se enfrenta a la infancia no como metáfora del porvenir, sino como materialidad de lo político. Así, la narrativa de la película posiciona a Zain como un sujeto que, pese a su corta edad, desborda las categorías tradicionales de la niñez: no es un niño que demanda cuidado, sino uno que se convierte en un cuidador y en un agente que desafía las estructuras que lo oprimen. La denuncia a sus padres por haberlo traído a un mundo de miseria no es solamente un acto simbólico, de rabia encriptada en las gramáticas del rencor proyectado a sus progenitores y extendido a todo el cuerpo social, sino quizá una crítica directa a las condiciones estructurales que perpetúan la pobreza y la exclusión social. Sobre lo anterior, se plantearía que:

la visualización de lo social resulta hoy naturalista en muchos productos mediáticos, un naturalismo descarnado que a la vez colabora (al estar ausente la ficción pero también al negar la dimensión de lo inasible —planteadas por Agamben— en la construcción visual) en una naturalización de la miseria y de la desigualdad, en una inmovilidad del presente, en un congelamiento del cambio y del movimiento. (Arfuch, 2006, p. 89)

Lo anterior enfatiza la imperiosa necesidad de repolitizar la mirada sin compartir los gestos de cierta naturalización de la desposesión (Richard, 2006; Arfuch, 2006). Siguiendo la órbita de Agamben, podemos alinear nuestra comprensión de las infancias con su entendimiento de la estética de la excepción, es decir, existencias reducidas a la pura existencia, figuras que orbitan las protecciones jurídicas. “[L]a idea de una infancia como una “sustancia psíquica” pre-subjetiva se revela entonces como un mito similar al de un sujeto pre-lingüístico” (Agamben, 2007, p. 66). La infancia, entendida como precarización en los materiales visuales, es una historia que antecede al sujeto y que, de hecho, es configurada como una condición estructural de posibilidad y de entrada en el mundo simbólico. Agamben plantea que la soberanía se define por su capacidad de decidir sobre las existencias que pueden ser incluidas (o excluidas) del campo del derecho. La figura de la infancia precarizada, entendida como aquel cuerpo infantil desprovisto de ciudadanía, derechos, recursos o incluso representación simbólica, encarna justamente esta vida reducida a su condición biológica, sobreviviente como ente pero desprotegida como sujeto dentro del marco jurídico. Estos son elementos que hacen resonar el discurso visual de *Cafarnaüm*. Ahora bien, la narración fílmica de la precariedad comienza cuando Zain observa que a su hermana Sahar de once años se la llevan para que viva con un varón mayor. Sahar es traficada por los padres, *intercambiada culturalmente*. Zain no logra comprender cómo sus padres llevan a cabo tal acto de mercantilización y se dirige a la casa del varón para apuñalarlo. Esta escena permite a Zain escapar de su casa, de su familia y, por último, de su país.

El acto inicial de Zain al enfrentarse al tráfico de su hermana Sahar es fundamental para entender cómo *Cafarnaüm* articula una crítica a las formas de violencia que recaen desproporcionadamente sobre los cuerpos infantiles. Sahar es condicionada por el “tráfico de mujeres” (Rubin, 1986) y, sobre esa remarcación, parece que el sistema que la mercantiliza determina su destino. Esta dinámica se vuelve más compleja al observar que el cuerpo de Sahar deja de ser visto como un ser humano



infantil y se transforma en un objeto transaccional. Aquí, la noción de vulnerabilidad que Butler desarrolla en *Vida precaria* (2006) se vuelve central: no todos los cuerpos vulnerables están expuestos de la misma manera y ciertos cuerpos, como los cuerpos de la infancia, son marcados como cuerpos desechables, explotables e invisibles. Dicho lo anterior, existen formas de distribución de la vulnerabilidad, es decir, formas en que esa cualidad (que parece intrínseca al cuerpo) se reparte mayormente en algunas poblaciones, provoca que algunas personas “estén más expuestas que otras a una violencia arbitraria” (Butler, 2006, p. 14). Lo anterior anuncia a la precarización como un problema ontológico que implica un umbral más allá de la mortalidad y natalidad.

La vida se cuida y se mantiene diferencialmente, y existen formas radicalmente diferentes de distribución de la vulnerabilidad física del hombre a lo largo del planeta. Ciertas vidas están altamente protegidas, y el atentado contra su santidad basta para movilizar las fuerzas de la guerra. Otras vidas no gozan de un apoyo tan inmediato y furioso, y no se calificarán incluso como vidas que “valgan la pena”. (Butler, 2006, p. 58)

Este escenario de hostilidad y marginalidad genera que Zain deba tratar de sobrevivir por todos los medios posibles. En su transitar urbano no solamente se vislumbra la nula importancia de los cuerpos despojados y desposeídos, sino que encuentra, justamente, otros infantes en su misma situación precarizada. Esa sensación vulnerable, sin embargo, genera en todos los individuos una percepción de abandono. Escribe Butler (2006) que es necesario comprender la dimensión vulnerable como algo más allá de la privación, como una necesidad que siempre se encontrará marcada por esos signos que la manifiestan insatisfecha. Por tales motivos, los “infantes tienen que llegar a percibirse como abandonados a la nada o a un sustento insuficiente, o entregados al abandono” (Butler, 2006, p. 58). Incluso,

sería difícil si no imposible comprender el modo como los humanos sufren una opresión sin percibir

cómo se explota y puede explotarse esta condición primaria, cómo se frustra y se reprime. Esta condición de vulnerabilidad original, de depender del contacto del otro, incluso si no hay allí ningún otro ni ningún sustento para nuestras vidas, significa un desamparo y necesidad original por el que la sociedad debe responder. (Butler, 2006, p. 58)

Esto es así aun “cuando decimos que todo niño es vulnerable, [lo que] evidentemente es verdad” (Butler, 2006, p. 71). Existen, por lo tanto, otras realidades infantiles en las que se induce y deposita aun más precariedad. Entendemos que la precariedad es una condición general compartida que, tal como lo especificaba Butler, depende forzosamente del reconocimiento colectivo y de una interdependencia vulnerable. Teniendo en cuenta que la precariedad no es solamente una condición de exposición de contingencia, sino igualmente un estado de distribución desigual, donde algunas vidas están más protegidas y otras son más desechables (Berlant, 2011, p. 192), para la precarización infantil se trata de esa distribución desigual particularmente en la protección social y el cuidado colectivo. Entonces, si este acontecimiento existencial implica vivir (coexistir socialmente) también es cierto que nuestra vida, cualquiera que sea, siempre depende de la relación con las otras personas. Ahora, en el desarrollo narrativo que lleva a Zain a tener contacto con otros infantes, se expresa esa necesaria dependencia a manera de un impulso por cuidar: el niño se hace responsable de un bebé, Yonas. En ese contacto precario y vulnerable se puede notar cómo el intersticio afectivo aparece para recubrir a los cuerpos. La interdependencia con los otros que están a nuestro alrededor supondría una serie de vinculaciones emocionales siempre relacionadas con el cuidado.

El cuidado es una noción que abre, o bien se coagula en una discusión sobre los procesos precarios. En este sentido, pensar la infancia desde la precariedad implica reconocer su vulnerabilidad estructural, al igual que considerar los marcos institucionales, culturales y afectivos que perpetúan esas formas de desigualdad. En este marco, parafraseando la advertencia de Lynch et al. (2014), cualquier responsabilidad social sobre a

la infancia no puede limitarse a postulados teóricos abstractos, sino que debe situarse en prácticas sociales y materiales que garanticen el acceso igualitario a derechos fundamentales, tales como el cuidado. Si imaginamos una sociedad basada en una noción robusta de igualdad, esta última no puede disociarse del derecho a recibir y ejercer cuidados dignos, sin distinción de género, etnia, clase o condición etaria. De esta manera, la igualdad no es un punto de llegada sino una estructura relacional que, justamente, se construye a partir de la interdependencia.

Lo anterior se anclaría en pensar aquellas relaciones que nos afectan constantemente, que permiten el movimiento agencial y considerar una posición política. Siguiendo de nuevo a Butler, ahora en su ensayo *Marcos de guerra* (2009), señalamos que la precarización implica la exposición a la violencia y al abandono, tanto como a una condición estructural que despoja a ciertos cuerpos de su capacidad para ser reconocidos como sujetos plenos. En *Cafarnaüm* esta idea se materializa de manera contundente: Zain, Sahar y Yonas son despojados de recursos materiales y de la posibilidad de ser vistos como niños en un sentido extenso. La infancia, en este contexto, no opera como una categoría universal, sino como un privilegio reservado para ciertos grupos sociales y económicos. Para Zain y

los demás niños precarizados, la infancia queda desdibujada, sustituida por un estado de supervivencia que no les permite acceder a los derechos y protecciones asociados con esta etapa de la vida.

La relación de Zain con el bebé Yonas, un hijo de migrantes en situación de marginalidad extrema, intensifica el contraste entre la precariedad y el afecto. La decisión de Zain de cuidar a Yonas, a pesar de su propia incapacidad para satisfacer incluso sus necesidades básicas, ejemplifica lo que Butler describe como el reconocimiento de la interdependencia: “estar expuesto a otros significa que nuestras vidas están en manos de otros” (Butler, 2006, p. 65). Este acto de cuidado emerge como una resistencia afectiva frente a la imposición de la precariedad, un intento de construir un refugio en medio de toda desposesión. Quizá el concepto de desposesión nos ayuda a complejizar las dinámicas de precarización infantil bajo las condiciones que plantea *Cafarnaüm*. Reflexionan Judith Butler y Athena Athanasiou (2017) que resulta elemental pensar que la desposesión no se limita a la pérdida de bienes materiales y de recursos económicos, sino que incluye la exclusión de los marcos normativos que definen qué vidas son dignas de protección y cuidado.

Entonces, primero, “la desposesión representa una inaugural sumisión del sujeto-a-ser a las



**Figura 1.** Zain cargando a Yonas

**Fuente:** fotograma extraído de la película *Cafarnaüm* (2018) de Nadine Labaki

normas de inteligibilidad, una sumisión que, en su paradójica simultaneidad con el dominio, constituye los ambivalentes y tenues procesos de sujeción” (Butler y Athanasiou, 2017 p. 13). Esa sujeción, valdría decir, no es una condición que puede ser elegida. La vida representa estar *sujeto* a sus condiciones tanto de precariedad como de vulnerabilidad. Por lo tanto, la desposesión es estar expuesto y afectado por la vulnerabilidad de todo lo demás que no es uno.

[...] la desposesión es una condición dolorosa impuesta por la violencia normativa y normalizadora que determina los términos de subjetividad, supervivencia y capacidad de vivir. En ambos sentidos, la desposesión implica la relación del sujeto con las normas, su modo de ser a través de la asunción y resignificación de interpelaciones dolorosas y pasiones imposibles. (Butler y Athanasiou, 2017, p. 14)

En este sentido, los niños de *Cafarnaüm* son empobrecidos y expulsados del ámbito de lo reconocible como sujetos políticos y sociales, efectivamente desposeídos. Esta condición se manifiesta en la indiferencia sistemática de las instituciones, en la explotación laboral a la que Zain es sometido y en la falta de acceso a derechos básicos, como el refugio.

Ahora bien, en términos espaciales, el recorrido urbano de Zain y Yonas destaca la forma en que el espacio arquitectónico se convierte en un escenario de exclusión y abandono. Las calles, las avenidas y los espacios marginales no son simplemente telones de fondo; son agentes que configuran las posibilidades de existencia para estos cuerpos infantiles. Los lugares que frecuentan no están diseñados para recibirlos: no hay un espacio seguro, no hay un hogar, y la ciudad misma actúa como un mecanismo de segregación y expulsión. Este desplazamiento constante refuerza la precariedad, al tiempo que también subraya la capacidad de estos cuerpos para resistir, moverse y encontrar momentos de cuidado incluso en los márgenes. El espacio urbano en *Cafarnaüm* no es neutro, es un escenario que reproduce condiciones de precariedad. Las calles, los edificios en ruinas y los espacios de tránsito se configuran como territorios hostiles que

limitan las posibilidades de existencia de los personajes. Esta exclusión espacial refleja lo que Mbembe tematiza como la gestión diferencial de la vida y la muerte (2011), en la que ciertos cuerpos son relegados a espacios de abandono y desamparo. Entonces, la precarización espacial no sólo se manifiesta en la falta de infraestructura, sino también en la manera en que el espacio urbano refuerza las dinámicas de exclusión.

El filme presenta una crítica implícita a las narrativas adultocéntricas que moldean nuestras concepciones de infancia. Al posicionar a Zain como un sujeto que actúa, cuida y resiste, *Cafarnaüm* rompe con la idea de la niñez como un estado de pasividad y dependencia. Sin embargo, esta ruptura no implica una glorificación de la agencia infantil, sino que más bien subraya las condiciones materiales y sociales que hacen imposible para Zain experimentar una infancia “normalizada”. Aquí, la categoría de infancia se revela como una construcción cultural profundamente atravesada por dinámicas de clase, género y exclusión.

La relación entre Zain y Yonas ofrece una entrada para pensar en las gramáticas afectivas que se desarrollan en contextos de precariedad. Estas gramáticas, como señala Butler, no son solo respuestas emocionales, sino también formas de práctica política: “las emociones son modos de relacionarnos con los otros que implican formas de acción y reacción” (Butler, 2006, p. 68). El cuidado que Zain ofrece a Yonas no es solo un acto personal, sino un gesto político que desafía la lógica de la exclusión y el abandono. En este sentido, *Cafarnaüm* invita a reflexionar sobre cómo las relaciones afectivas en contextos de precariedad pueden generar espacios de resistencia y esperanza. Finalmente, el retrato de Zain y su interacción con otros infantes precarizados en el filme nos lleva a replantear la noción de infancia como una categoría insuficiente. En lugar de pensar la infancia como un estado universal de vulnerabilidad-precariadad-desposesión, o solamente como tal, *Cafarnaüm* nos muestra la manera en que esta categoría se fragmenta y se reconfigura dependiendo de las condiciones materiales y sociales que rodean a los sujetos. Esto nos obliga a repensar nuestras concepciones normativas de la niñez y a reconocer las múltiples formas



en que los cuerpos infantiles sobreviven y se enfrentan a los modelos de precariedad inducida.

## Imaginación y afecto en las infancias precarias

En *El proyecto Florida* (2017) Sean Baker nos sumerge en un microcosmos de precariedad infantil, situado paradójicamente a la sombra del símbolo máximo de la felicidad y del consumo capitalista: *Disney World*. La narrativa de la película se despliega en torno a un grupo de infantes que viven en un motel económico, cuya vida diaria está marcada por la tensión entre la carencia material y los excesos de imaginación con la que intentan sobrellevar su realidad. Este contraste entre el entorno desolador y la efervescencia de la infancia configura un espacio de resistencia a través del afecto y la creatividad. En el filme la producción afectiva va más allá de la experiencia subjetiva; los lazos de afecto infantil aparecen como agentes, o bien como fuerzas, que emergen y circulan en contextos marcados por la precariedad, de manera que condicionan las relaciones entre los personajes y matizan los espacios que habitan.

La precariedad aquí, en esta segunda producción audiovisual de la secuencia propuesta, no es solamente una condición material, sino también afectiva y espacial. Los cuerpos infantiles se encuentran atrapados en una geografía que los delimita física y simbólicamente. A través de las interacciones diarias en el motel, las bromas y el aparente eterno juego, estos infantes construyen formas de habitar y resistir un entorno que parece diseñado para perpetuar su exclusión. Esto se vincula con la idea de [Elizabeth Stephens \(2016\)](#) sobre la afectación como una intervención de fuerzas sociales en los registros corporales y emocionales. En este caso, el espacio del motel se convierte en un agente afectivo que condiciona las experiencias de la infancia, transformando su precariedad en una vivencia compartida y, en cierta medida, resignificada. Entonces, la infancia en la representación del filme hace aparecer las secuelas de la pobreza y las experiencias de desposesión material, a la vez que esos cuerpos infantiles atraviesan esos territorios marginalizados, mismos que tienen que sortear desde su mirada. Por esas razones, quizá,

Agamben escribirá que “el elemento del cine es el gesto y no la imagen” (2001, p. 52).

Ahora bien, la proximidad geográfica al parque de diversiones más emblemático del mundo intensifica la sensación de exclusión. *Disney World*, como metáfora del sueño americano, es un espacio que representa aspiraciones de felicidad, estabilidad y consumo. Sin embargo, para los infantes del *proyecto Florida*, este lugar no es más que un recordatorio de lo inalcanzable. Así, el espacio que traza el filme abre una producción de geografía afectiva ([Ahmed, 2019](#)) que sirve para pensar la manera en que los espacios urbanos configuran los afectos y los vínculos, donde se desplaza el foco o umbral de la niñez como etapa biológica hacia la niñez como construcción social y política. La pregunta que surge es: ¿cómo se construye un imaginario político de la infancia precarizada a través de la relación entre cuerpo-infante y el espacio-ciudad? Sobre esa cuestión, [Butler \(2006\)](#) señala que la precariedad implica no solo una condición de vulnerabilidad física restringida en los parámetros del espacio social, sino también una exclusión de las redes de reconocimiento social en esos mismos contornos. En este caso, los infantes son desposeídos de recursos materiales, así como de su capacidad de habitar plenamente los espacios simbólicos que representan las condiciones de pertenencia y, también, de alegría.

Continuando con la película, la contradicción es evidente: a pocos kilómetros del parque temático, el motel se erige como un espacio liminal que refleja las fallas estructurales de un sistema económico que produce abundancia y exclusión simultáneamente. Este contraste subraya lo que [Nancy Fraser \(2023\)](#) denomina las contradicciones del capitalismo caníbal: un sistema que depende tanto de la explotación de los recursos como de la exclusión sistemática de quienes no pueden participar en sus circuitos de consumo y producción.

En el motel donde viven los infantes, los afectos se entrelazan con la espacialidad. Este sitio representa un lugar de exclusión simbólica, de un tránsito que se convierte en un hogar permanente para quienes no tienen acceso al parque de diversiones. La proximidad al parque temático acentúa la paradoja de vivir en condiciones precarias tan

cerca del epicentro de la fantasía. Siguiendo a [Sara Ahmed \(2004\)](#), los afectos son intensidades que “pegan” los cuerpos a ciertos espacios, objetos o narrativas. En este caso, el afecto de la exclusión se materializa en la manera en que los niños perciben el mundo que los rodea: mientras Disney simboliza un lugar inalcanzable, el motel, con sus paredes desgastadas y sus habitaciones abarrotadas, se convierte en el centro de su experiencia afectiva.

La gramática del afecto aquí se traduce en una tensión constante entre la imaginación escapista y la resignación ante lo cotidiano. Dicha gramática, en este sentido, se vincula con lo que [Massumi \(2002\)](#) denomina el potencial afectivo: la capacidad de los cuerpos para generar nuevas conexiones y significados a pesar de las limitaciones materiales. Los juegos infantiles, aunque simples, constituyen actos de resistencia afectiva. La capacidad de los personajes para crear momentos de alegría en medio de la precariedad desafía las estructuras que buscan limitar sus posibilidades de acción y subjetividad.

A pesar de su *summum* precario como acumulación afectiva, los infantes en *El proyecto Florida* encuentran en la imaginación una herramienta para resistir su realidad. Los juegos y las travesuras se convierten en actos de creación que transforman el motel y sus alrededores en escenarios de aventuras. Este uso de la imaginación recuerda lo que [Jack Halberstam \(2011\)](#) denomina *la estupidez productiva*, es decir, una forma de resistencia que no sigue las lógicas convencionales de la racionalidad adulta, sino que subvierte el orden establecido a través de la creatividad y el juego, concepto que relacionamos directamente con la productividad lúdica de los infantes. El juego, como ordenamiento del mundo de lo ordinario en la infancia, permite pensar esos mismos escenarios comunes como otros escenarios de existencia, “donde los gestos de resistencia y los pequeños actos de improvisación significan modos de navegar en mundos precarios” ([Berlant, 2011, p. 15](#)). En este sentido, la infancia precarizada no es solo víctima de las condiciones materiales, sino también un agente que rehúsa la totalización de su exclusión. La imaginación colectiva que emerge entre ellos redefine los

espacios y resignifica sus experiencias, creando un microcosmos donde es posible aislar, aunque sea temporalmente, la narrativa de la carencia.

Dicho esto, el retrato de las figuras adultas en el filme añade una capa de complejidad al análisis de la precarización infantil. Los cuidadores, mayoritariamente madres solteras, enfrentan sus propias formas de vulnerabilidad estructural. Sean Baker muestra cómo estas mujeres, atrapadas en ciclos de pobreza, violencia y explotación, son incapaces de proporcionar a sus hijos las condiciones que desearían proporcionarles. Esto resuena con las reflexiones de [Silvia Federici \(2015\)](#) sobre el trabajo reproductivo y la invisibilidad del cuidado en el capitalismo. Las madres en *El proyecto Florida* realizan un trabajo continuo de supervivencia, intentando mantener a flote a sus hijxs en un sistema que las despoja de recursos y dignidad. Sin embargo, esta dinámica también pone en evidencia la intersección entre la precariedad infantil y la precariedad adulta. Estas infancias no pueden entenderse fuera del contexto de las luchas de sus cuidadores, lo que refuerza la idea de que las estructuras de exclusión operan a múltiples niveles y afectan a todas las generaciones.

Es el caso de la relación entre Moonee y su madre Halley, quien está atrapada en su propia precariedad, luchando por sobrevivir y cuidar de su hija mientras enfrenta la amenaza constante de ser desalojada. Su relación con Moonee está marcada por una tensión afectiva entre el cuidado y el descuido. Halley expresa su amor por su hija de formas no convencionales, muchas veces a través de gestos que podrían interpretarse como irresponsables pero que, desde su perspectiva, son intentos desesperados por protegerla. Aquí podemos recurrir a [Lauren Berlant \(2011\)](#) y su concepto de optimismo cruel, que describe cómo las personas se aferran a relaciones o aspiraciones que, aunque dañinas, ofrecen una promesa de bienestar. La relación entre Halley y Moonee es un ejemplo de este tipo de vínculo: una relación cargada de afectos contradictorios, donde el amor y la desesperación coexisten en un entorno que no ofrece alternativas viables.

Finalmente, el afecto en la película también se manifiesta como una forma de resistencia. Los niños del *proyecto Florida* no solo sobreviven a



**Figura 2.** Scooty, Jancey y Moonee

**Fuente:** fotograma extraído de la película *El proyecto Florida* (2017) de Sean Baker

la precariedad, sino que la desafían a través de sus relaciones afectivas. La amistad entre Moonee y sus compañeros se convierte en un refugio emocional que les permite enfrentar las dificultades de su entorno. Esta solidaridad infantil resalta cómo los afectos no solo son respuestas pasivas a las circunstancias, sino también fuerzas activas que pueden transformar las condiciones de vida. Aunque el gesto puede parecer desesperado, también es un acto de imaginación y autonomía. En lugar de aceptar las limitaciones impuestas por su entorno, las niñas reafirman su capacidad para soñar y crear nuevas posibilidades, aunque sea momentáneamente.

Al ver a la infancia, desde esta mirada, se enfatiza la necesidad de visibilizar cómo la precariedad se inscribe en las condiciones desiguales de acceso a los cuidados. En muchas configuraciones sociales contemporáneas, el cuidado infantil continúa siendo delegado mayoritariamente a figuras femeninas en condiciones laborales no remuneradas (o mal remuneradas), reforzando una división sexual del trabajo que sitúa la infancia en el margen de la autonomía y la justicia distributiva. Es por ello que introducir una perspectiva de corresponsabilidad del cuidado, como ha sido propuesto desde varios

puntos de los estudios feministas (Fraser, 2023; Federici, 2015; Mouffe, 2014), permite desnaturalizar esa división y revalorar el cuidado como una función social básica, indispensable para el sostenimiento de la vida. Así, cuando se sitúa la infancia dentro de esta relación, se visibiliza cómo los procesos de precarización infantil son también procesos de precarización del cuidado. La desposesión material de la infancia no puede comprenderse sin analizar las redes de soporte afectivo, institucional y comunitario que la sostienen, o la abandonan, tal como en los filmes precarios que analizamos. La mirada crítica de Mortari (2015) sobre el cuidado insiste en que toda ética de la igualdad debe partir del reconocimiento de la interdependencia: todos los sujetos necesitamos ser cuidados y cuidar, y esa necesidad no debe gestionarse desde una lógica de carencia, sino desde un tipo de justicia social o comunitaria.

Existe una subversión final. El desenlace de *El proyecto Florida* encapsula la tensión entre la exclusión estructural y la resistencia afectiva. La infanta protagonista, al enfrentarse a la separación de su madre, escapa con su mejor amiga hacia *Disney World*. Este acto, aunque simbólico, representa una forma de apropiación de lo que les ha sido



negado. En esta fuga final se condensa la búsqueda desesperada de un espacio donde puedan ser reconocidas y valoradas. Aunque la escena transcurre en el imaginario de los personajes, también plantea una pregunta crítica: ¿es posible para estas infancias escapar *realmente* de las condiciones que las precarizan?

### La vulnerabilidad de las infancias: organización de la violencia y la sensibilidad

La crudeza con la que está proyectada *Buda explotó por vergüenza* es uno de los elementos desgarradores al ver el filme. La narración se centra en Baktay, una niña afgana que atraviesa una serie de peripecias por comprar un cuaderno y poder asistir a la escuela. Por medio del trueque la niña efectivamente consigue el cuaderno, pero no un material con que escribir; así que decide llevar un lápiz labial de su madre para usarlo como bolígrafo. La narrativa de la película dirigida por Hana Makhmalbaf despliega un paisaje emocional y político, que trasciende la representación de la infancia precarizada para situarla como un *locus* epistemológico de resistencia y vulnerabilidad. La obra, que sigue las peripecias de una niña afgana que busca asistir a la escuela en un contexto marcado por la violencia y la exclusión, nos desafía a reflexionar sobre cómo se producen y circulan las gramáticas del afecto en cuerpos atravesados por la precariedad. Círculos de precariedad desolada que generan un marco de praxis epistémica para entender cómo las emociones, los gestos y las interacciones de estos cuerpos infantiles configuran una resistencia silenciosa frente a las estructuras de violencia que los atraviesan.

En la trama, la protagonista se cruza con un grupo de niños que *juegan* a ser talibanes. Cuando Baktay camina junto a ellos, la toman como rehén y la conducen con un grupo de niñas que previamente han sido secuestradas. Así la cinta expresa un hilo atroz sobre cómo explotar precariamente: una acentuación de la vulnerabilidad de infancias feminizadas, de infancias desoladas en escenarios violentos y de la educación institucional de las niñas en esos registros.

Baktay y las otras niñas logran salir de su apriamiento. Ello muestra, en un sentido más profundo, la herida de salir simbólicamente de un lugar culturalmente normalizado. Justamente en contextos donde se consolidan políticas neoliberales de precarización sobre los cuerpos (infantiles, mayoritariamente) tendríamos que pensar cómo las protestas sociales, la organización colectiva y las tensiones *en y del* espacio público reorganizan no solo la representación de la “política”, sino a los mismos cuerpos que disputan esas relaciones. Aquí podemos pensar que la escenificación del juego trata sobre cuáles cuerpos pueden transitar el espacio, en manos de los (infantes) talibanes, planteando una discusión crítica y desgarradora acerca de las narraciones discursivas (fundamentalmente epistemológicas), de manera que se puede precisar los procesos de subjetivación y praxis colectiva. De alguna forma tenemos que cuestionarnos constantemente por la sensibilidad y las posibilidades que contamos para pensar la resistencia y la crítica.

Ahora bien, hemos dicho que la precarización se define como un umbral más allá de la aparente simpleza de una condición de vulnerabilidad biológica, en tanto una vinculación social distribuida de manera desigual (Butler, 2006). En este marco, la infancia representada en el filme no solo está expuesta a una falta de recursos materiales, sino también a un despojo simbólico que le niega el reconocimiento pleno como sujeto con agencia. La figura de Baktay es representativa de esta doble precarización: por un lado, la exclusión material de la educación y, por otro, la negación de su subjetividad en un contexto cultural que desvaloriza la existencia de las niñas. Su decisión de usar un lápiz labial como herramienta para escribir, en ausencia de un bolígrafo, es un gesto que pone en evidencia esta precariedad, pero también señala su capacidad de resiliencia y creatividad en medio de la escasez.

En otra escena con el grupo de infantes-talibanes, quienes sujetan a Baktay, para finalizar el “juego” la sueltan y le “disparan”. Ella no actúa esa muerte, así que le dicen: “Baktay, muérete, si no te mueres, no serás libre”. Ella solamente acierta al responder: “no me gusta jugar a la guerra”.



En efecto, Baktay no muere ni física ni simbólicamente. No muere a través del discurso ni fuera de él. El rodaje sobre lo precario y la infancia nos muestra aquellos modos de producción de sujetos y subjetividades, escindidos por el espacio social habitado y por la respuesta afectiva que implica encarar esos mismos contextos. Por supuesto, lo que interesa del filme es la forma en la que se transmite/proyecta lo precario como nudo de las existencias. Es decir, cómo se producen los sujetos políticos colectivos que se vinculan con otras existencias, con otras luchas y otras pasiones políticas. Nos movemos por un terreno político virulento en el que las otras representaciones de la infancia nos muestran la crudeza de la existencia.

Esos afectos precarios son movimientos que circulan entre cuerpos, objetos y espacios, generando conexiones que sostienen o desafían las jerarquías sociales. En *Buda explotó por vergüenza* las emociones que atraviesan a los personajes (el miedo, la frustración o la esperanza) están inextricablemente ligadas al espacio que habitan y circunscriben sus procesos de subjetivación. Incluso en la escena donde aparece el camino que Baktay recorre para llegar a la escuela, este no es solo un trayecto material, sino un espacio afectivo cargado de tensiones sociales, donde cada interacción reproduce o

desafía las dinámicas de poder que estructuran su vida. Luego, sin más, cuando la niña es capturada por un grupo de niños que juegan a ser talibanes, esto ejemplifica cómo los afectos (miedo e impotencia, por ejemplo) se inscriben en el cuerpo infantil como una forma de control. Los niños que la apresan no solo reproducen las dinámicas de violencia que observan en los adultos, sino que también las resignifican en el juego, mostrando que el afecto se convierte en un medio para interiorizar y perpetuar sistemas de opresión. Frente a eso, el rechazo de Baktay a “jugar a la guerra” introduce una dislocación en esta gramática afectiva: su negativa a participar en la violencia, su negativa a morir aunque sea jugando, es un acto de resistencia que desafía las lógicas de dominación y sus gramáticas del afecto que intentan inscribirla en un orden social violento.

Los afectos se mantienen codificados culturalmente. Estos atraviesan a Baktay y a los demás niños en la película y no son meras reacciones individuales, entrañan manifestaciones de una red de relaciones sociales que estructuran sus vidas. El miedo, la desesperación y la esperanza que experimentan los personajes son expresiones de una precariedad que es material y emocional. Al negarse a participar en la lógica del juego, Baktay



**Figura 3.** Infantes forzando a Baktay a “jugar a la guerra”

**Fuente:** fotograma extraído de *Buda explotó por vergüenza* (2007), dirigida por Hana Makhmalbaf

afirma su resistencia frente a un sistema que busca despojarla de su humanidad. Este gesto, aunque pequeño, se inscribe en una política del afecto que, como señala [Berlant \(2011\)](#), tiene el potencial de generar modos alternativos de relación y resistencia. Aquí podríamos pensar en las formulaciones epistémicas del mismo autor, junto con las de [Ahmed \(2004\)](#) y [Halberstam \(2011\)](#) para circunscribir los afectos precarios. Son algo que en principio “solo” sentimos, pero también consisten en un mecanismo a través del cual los cuerpos logran orientarse y negociar su relación con el mundo político y social.

Los afectos precarios remiten a un régimen político que organiza la sensibilidad y define qué cuerpos merecen cuidados y cuáles son expuestos a la violencia. En el universo cinematográfico de la película de Makhmalbaf, esta dimensión afectiva se percibe a través de los gestos visuales, donde lo afectivo se convierte en una forma de inscripción política. Los cuerpos infantiles, al ser situados en este entramado desposeído, encarnan tensiones oscilantes entre la vulnerabilidad y la resistencia. En este sentido, parafraseando a Butler, la precariedad no es una condición de falta o no se reduce a ello; implica la posibilidad de relacionalidad y de acción ética. Así, los afectos que se materializan en el filme se accionan como dispositivos que muestran la exposición a una violencia cruenta y de formación subjetiva.

La precarización de los cuerpos infantiles que retrata Makhmalbaf no es solo una condición pasiva, sino un proceso activo de producción de sujetos y subjetividades. Los cuerpos infantiles de *Buda explotaron por vergüenza* son moldeados por las fuerzas sociales que los atraviesan, pero también resisten a estas fuerzas mediante la creación de vínculos afectivos y la afirmación de su agencia. La relación de Baktay con su entorno, con los otros niños y con los objetos que utiliza es una forma de inscribir su subjetividad en un contexto que busca negarla. En este sentido, la obra se mueve entre cómo las infancias precarizadas no solo son víctimas de un sistema opresivo, sino también agentes que, a través de sus gestos, afectos y relaciones, resisten constantemente a su deshumanización. Al centrar su narrativa en la experiencia de una niña, subraya la

importancia de considerar a la infancia no solo como una etapa de desarrollo, sino como un espacio político y epistemológico desde el cual se pueden cuestionar las estructuras de poder que producen afectos precarios. Por último, esta tercera película muestra cómo las gramáticas del afecto pueden ser herramientas tanto de opresión como de resistencia. No es solamente acerca de la precarización de esos cuerpos, sino que también es una reflexión sobre cómo los afectos que circulan en estos contextos pueden convertirse en la base para imaginar formas alternativas de relación y existencia. El cine, afirma Agamben, “vuelve a llevar las imágenes a la patria del gesto” (2001, p. 65).

### Notas precarias, a modo de conclusión

Para ir cerrando el texto, enunciemos que nos interesaron las anteriores producciones visuales porque, en su conjunto, abren el umbral sobre los choques de representación de las infancias. En la secuencia fílmica que se construye de Cafarnaüm ([Labaki, 2018](#)), El proyecto Florida ([Baker, 2017](#)) y Buda explotó de vergüenza ([Makhmalbaf, 2007](#)) se pone en escena a aquellas infancias que no encuentran refugio en los relatos del enternecimiento infantil. Estos cuerpos infantiles deambulan por espacios urbanos que los expulsan, invisibilizan o convierten en mercancía. En esa circulación por “ciudades olvidadas” emerge una precariedad material y afectiva que escapa a las categorías convencionales de la infancia.

Las cintas fílmicas conglomeran historias singulares de infantes que atraviesan situaciones en las cuales se acentúa una marcada vulnerabilidad condicionante. Los contextos de pobreza, hambre y violencia recubiertas por gramáticas del afecto nos provocan suponer que no todas las infancias se performativizan de las mismas maneras. Igualmente nos hacen pensar que los tratados ideales y humanistas del siglo XV sobre la infancia, aunque necesarios, no encuentran cabida o coherencia en mundo donde la lógica del neoliberalismo y el capitalismo tardío parece anular muchas de las condiciones para que se hagan efectivos. En este sentido —y para estos momentos de la historia— los planteamientos de Rousseau sobre la niñez como un “homúnculo”

inmerso en un estado inmutable de eterna felicidad resultan equivocados.

Por las anteriores razones tendríamos que preguntarnos constantemente: cuando se habla de la infancia y la niñez, ¿cómo se caracteriza la niñez a la que se refiere y en qué intersticios espaciales se encuentran ubicados? Los niños narrados en los filmes son figuras semánticas que reniegan de los planteamientos vigentes de la psicología cognitivista y de la antropología evolucionista, así como de cualquier formulación y teoría disciplinar que ciña los desenlaces de la infancia a instancias receptivas o pasivas. Por el contrario, creemos que las figuras que aparecen en dichas narraciones visuales son potentes pretextos para discutir aquellas experiencias de infantes que deslumbran un horizonte político de agenciamiento y resistencia desde los primeros años de la vida.

De esta forma, necesitamos tomar otros materiales que permitan un cruce con los hechos empíricos y con las ficciones, ya que empatan en muchas latitudes sus bifurcaciones sobre lo qué significa vivir en tanto niño/a en conglomerados urbanos y formaciones espaciales. Nos interesó ceñir nuestra reflexión a las cintas fílmicas analizadas porque caracterizan a los niños desde figuras que, con su revestimiento en identidades agenciales, resisten a la hegemonización de sujetos carentes de autonomía individual y colectiva.

Las preocupaciones (en su vinculación) de la geografía feminista, las teorías del espacio social contemporáneo y los estudios *queer* se han enfocado en desglosar, dentro del estatus ontológico y político, un sentido particular en lo que significa transitar en el espacio social para los cuerpos sexuados y generizados. Podríamos decir que comprendemos al espacio social no únicamente como un soporte simbólico y material de los asentamientos culturales, sino como un espacio que se constituye en relación con la territorialidad de los cuerpos constreñidos bajo específicas prácticas espaciales y discursivas siempre inmersas en las gramáticas del afecto. La producción de los afectos no reside necesariamente en los individuos ya que siempre son productos en matrices de circulación sociocultural, dando forma a los cuerpos y los mundos en el proceso (Ahmed, 2004; 2010).

Lo anterior explica, en parte, cómo los cuerpos infantiles en las cintas son configurados por aquellas emociones que circulan siempre en sus contextos sociales. Por ello sentirse precarizado y vulnerable significa mantenerse afectado por todo lo que ocurre alrededor. Ese otro cuerpo ambiental no solamente son las personas sino una compleja red económica, cultural y afectiva. En este sentido, la capacidad epistemológica de aprehender y comprender a los sujetos como sustancialmente precarios desde el nacimiento supone una “ontología corporal” “que [implica] repensar la vulnerabilidad, la dañabilidad, la interdependencia, la exposición, la persistencia corporal, el deseo, el trabajo y las reivindicaciones respecto al lenguaje y a la pertenencia social” (Butler, 2006, p. 70). Ahora bien, la imbricación de la precariedad, en contextos matizados por la violencia, con el espacio social re/surge si nos detenemos a reflexionar sobre cuáles cuerpos aparecen en el espacio público, de qué formas lo hacen, y por qué no otros cuerpos y otras formas. Por supuesto, “el espacio en sí mismo es una sensación” (Ahmed, 2019, p. 29) en el sentido que provoca fisuras afectivas y subjetivaciones diferenciadas.

A partir de la concepción de la imagen-movimiento de Gilles Deleuze (2019), podríamos considerar a estas producciones cinematográficas como máquinas de pensamiento que no se limitan a representar, solo alegóricamente, a las infancias precarizadas, sino que a partir de allí producen afectos y perceptos. Así, las cintas no muestran una atmósfera de realidades, sino que las compone, las modula y produce gestos afectivos como formas de pensamiento no discursivas o no solamente discursivas.

La infancia, en muchas de las ocasiones, ayuda a generar vacíos epistémicos sobre esas figuras infantiles. Se preguntaba Roland Barthes “¿qué es la imagen fílmica?” para responder que ella es una trampa. Es decir, la imagen fílmica es permanecer “encerrado con la imagen como si estuviera preso en la famosa relación dual que fundamenta lo imaginario. La imagen está ahí, delante de mí, para mí: coalescente (perfectamente fundidos su significado y su significante)” (Barthes, 1986, p. 353). En este sentido, insistir en las infancias precarizadas desde

las producciones visuales implica desplazar el umbral de análisis, de uno donde se inscriben las infancias como objetos “en situación de riesgo”, a uno en el que son sujetos cuyos modos de existir están constitutivamente atravesados por condiciones de inseguridad material y afectiva. Quizá, de la misma manera que [Stuart Hall \(1997\)](#) mostró cómo los significados culturales se negocian siempre en torno a identidades fragmentadas, las infancias (en las secuencias fílmicas analizadas) aparecen como un campo heterogéneo, donde coexisten y aparecen como infancias vigiladas: gestionadas por lógicas de riesgo y protección que, paradójicamente, securitizan su vida cotidiana.

El devenir de estas infancias no permanece fijado en el espacio, sino que se encuentra respecto a las formas hegemónicas de habitar los espacios. A lo mejor, la infancia en estas cintas se convierte en fisura de los espacios que ocupa, desde los hoteles marginales de las orillas de Orlando hasta las calles desoladas de Beirut o los pueblos que explotan en Afganistán. Las infancias complejizan esa afectividad corporal y precarizada como una forma de materialidad sensible. En las cintas, las infancias y las ciudades se vuelven espacios de territorialización y de intensidades; allí se despliega una potente percepción de las narrativas visuales que son plasmadas por el neoliberalismo y la violencia política que precariza a los cuerpos, dejándolos sin un lugar al que puedan llamar hogar. Decimos, entonces, que los cuerpos infantiles se ven anclados en una geografía armada de precariedad como una forma de morar lo socialmente inhabitable.

Ahora bien, si entendemos que los procesos de precarización son inducidos y potencializados a unos cuerpos más que a otros entendemos que, siguiendo a Butler y Athanasiou, “la desposesión significa una inaugural sumisión del sujeto-a-ser a las normas de inteligibilidad, una sumisión que, en su paradójica simultaneidad con el dominio, construye los ambivalentes y tenues procesos de sujeción” (2017, p. 15). No es de extrañar que la redistribución y recrudescimiento de la violencia y la vulnerabilidad ante la marcada acentuación/visión misógina, homofóbica, racista y adultocéntrica sea potencializada más a grupos de mujeres, a multitudes de la disidencia sexual y de género,

diversos funcionales, cuerpos negativamente racializados y, por supuesto, niños. En la secuencia fílmica vista, la infancia en tanto “categoría insuficiente” es representada como una carencia y falta de autonomía. Sin embargo, cuando nos detenemos a pensar en los infantes parece que, en sus historias trazadas por la marginalidad, emerge una autonomía para tratar de darle un giro a sus biografías en tanto cuerpos adultos.

## Referencias

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política* (primera edición). Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (segunda edición). Adriana Hidalgo Editora.
- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion* (first edition). Routledge.
- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness* (first edition). Duke University Press.
- Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros* (primera edición). Bellaterra.
- Arfuch, L. (2006). Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada. En I. Dussel y D. Gutiérrez (Coords.). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 75-84). Manantial.
- Ariès, P. (2023). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (primera edición). Cuenco de Plata.
- Aumont, J. (1992). *La imagen* (primera edición). Paidós.
- Baker, S. (Director). (2017). *The Florida project* [Película]. CRE Film, Freestyle Picture Company y June Pictures.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (primera edición). Paidós.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo de la relación del cuerpo con el espíritu* (primera edición). Cactus.
- Berlant, L. (2011) *Cruel optimism* (first edition). Duke University Press.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Ediciones Cátedra.



- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia* (primera edición). Paidós.
- Butler, J. (2009). *Marcos de guerra: las vidas lloradas* (primera edición). Paidós.
- Butler, J. (2016). *Los sentidos del sujeto*. Herder.
- Butler, J. y Athanasiou A. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político* (primera edición). Eterna Cadencia Editora.
- Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente* (primera edición). Santiago Arcos editor.
- De Mauro Rucovsky, M. (2025) *Bios precario. Cultura y precariedad en Latinoamérica* (segunda edición). Bajo Tierra Ediciones.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (primera edición). Paidós.
- Deleuze, G. (2019). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (primera edición). Paidós.
- Federici, S. (2015). Sobre el trabajo de cuidado de los mayores y los límites del marxismo. *Nueva sociedad*, (256), 45-62.
- Foucault, M. (2004). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica* (primera edición). Siglo XXI Editores.
- Fraser, N. (2023). *Capitalismo caníbal. Qué hacer con este sistema que devora la democracia y el planeta, y hasta pone en peligro su propia existencia* (segunda edición). Siglo XXI Editores.
- Giorgi, G. (2019). La incompetente: precariedad, trabajo, literatura. *A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 16(3), 61-78. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1903>
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política* (primera edición). Prometeo Libros.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure* (first edition). Duke University Press.
- Hall, S. (1997). The work of representation. En S. Hall (Ed.) *Representation: cultural representations and signifying practices* (pp. 13-74). Sage Publications, Inc., Open University Press.
- Labaki, N. (Directora). (2018). *Cafarnaüm* [Película]. Les Films des Tournelles.
- Larrosa, J. (2006). Niños atravesando el paisaje. Notas sobre cine e infancia. En I. Dussel y D. Gutiérrez (Coords.). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 113-134). Manantial.
- Lynch, K., Baker, J. y Lyons, M. (2014). *Affective equality: love, care and injustice* (first edition). Palgrave Macmillan.
- Makhmalbaf, H. (Directora). (2007). *Buda explotó de vergüenza*. Makhmalbaf Film House y Wild Bunch International.
- Massumi, B. (2002). *A Shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari* (first edition). Routledge.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Mortari, L. (2015). *Filosofía del cuidado* (primera edición). Editorial Raffaello Cortina.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente* (primera edición). Fondo de Cultura Económica.
- Richard, N. (2006). Estudios visuales y políticas de la mirada. En I. Dussel y D. Gutiérrez (Coords.). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 97-111). Manantial.
- Rose, J. (1984). *The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction* (first edition). Macmillan.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. *Nueva Antropología*, 8(30), 95-145.
- Stephens, E. (2016) Bad feelings: an affective genealogy of feminism. *Australian feminist studies*, 30(85), 273-282. <https://doi.org/10.1080/08164649.2015.1113907>

