

La metáfora cromática en el cine de infancia: una revisión a una década largometrajes sobre niñez

Chromatic Metaphor in Children's Cinema: A Review to a Decade of Films about Childhood

Carlos Eduardo Daza Orozco¹

Para citar este artículo: Daza, C. E. (2015). La metáfora cromática en el cine de infancia: una revisión a una década largometrajes sobre niñez. *Infancias Imágenes*, 14(1), 59-76.

Recibido: 28-febrero-2015 / **Aprobado:** 10-junio-2015

Resumen

El presente artículo tiene como finalidad presentar algunos hallazgos de la investigación "Infancias del tercer cine: una revisión a dos décadas de narrativas sobre niñez", los cuales hacen referencia al uso de la "metáfora cromática" como instrumento de análisis social aplicado al campo de los estudios visuales. El diseño teórico-metodológico del estudio se estableció a partir del desarrollo interpretativo de un corpus compuesto por quince largometrajes de producción mundial que compartían elementos como la enunciación de colores en sus títulos, la presentación actancial de historias relacionadas con niños o niñas y el establecimiento en un marco temporal de estreno correspondiente a dos décadas (1993-2012). Esta composición permitió un anclaje a la lectura visual desde la triada compuesta por la sociología de los cuerpos y las emociones, la sociología de la infancia y el cubismo teórico, que esbozó una sucinta recuperación de la noción-representación de la niñez que habita en la narratología cinematográfica.

Palabras clave: infancia, niñez, cine, sociología de los cuerpos y las emociones

Abstract

This paper aims to present some findings of the research "The third film's childhoods: a review of two decades of narratives about childhood," which refers to use of "chromatic metaphor" as a social analysis tool applied to the field of visual studies. The theoretical-methodological design of the study was established from the interpretive development of a corpus comprising fifteen films of world production sharing elements such as enunciation of colors in their titles, the actancial presentation of stories about boys or girls and establishment in a release time frame corresponding to two decades (1993-2012). This composition allowed for an anchor to visual reading from the triad: sociology of bodies and emotions, sociology of childhood and theoretical cubism, which gave a brief recovery of notion-representation of childhood which live into film narratology.

Keywords: childhood, cinema, sociology of bodies and emotions

1. Licenciado en Pedagogía Infantil, Magíster en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires. Becario del programa "Roberto Carri", Ministerio de Educación de la República Argentina y el Consejo de Decanos de Facultades de Ciencias Sociales y Humanas de las Universidades Nacionales. Correo electrónico: c.daza@hotmail.com

APUNTES SOBRE CASUALIDADES CROMÁTICAS EN INFANCIAS

Por causalidad o casualidad puede resultar interesante que tras recorrer las sendas disciplinares de la imagen de infancia, la etimología infiera en una serie de conexiones entre niñez, cine y color para condensar regímenes sensoriales adscritos a ellos para la producción de un “sistema límbico” de análisis social, que formaliza las representaciones² e imaginarios de la infancia en diferentes categorías: cognitivas, estéticas o técnicas, que se anidan en el reconocimiento de los estímulos emocionales relacionados con la memoria, el género, los instintos sexuales, los sentimientos (por ejemplo, amor, miedo, agresividad), la personalidad y la conducta.

En casi ciento veinte años de imágenes en movimiento, el celuloide se ha nutrido de la “afonía” etimológica de la infancia para “dar voz” a múltiples historias que entre el realismo y la ficción han transitado errantes por los diferentes países y géneros. En una revisión realizada en la Internet Movie Database (IMDb) (2013), aproximadamente el 47% de la producción mundial de la industria cinematográfica ha sido inspirada en niños y niñas, y en la actualidad se cuenta con cerca de 4.150 largometrajes; tras un relevamiento de información más exhaustivo, se evidenció que el mayor alcance de las narrativas visuales sobre la infancia se da en dos momentos: el primero, con el auge de los nacientes festivales de cine de los años 50 y 60 del

siglo XX —especialmente en Europa—, y el segundo, tras la promulgación de la Convención de los Derechos de los Niños en 1989 —en países en vía de desarrollo—.

El primer momento originó dos sucesos atractivos, por una parte, el encuadramiento del debate acerca del proyecto de Modernidad-Colonialidad-Descolonialidad³ (MCD) y, por otra, la apertura a la discusión ideológica, estética y política de los propósitos del cine. Al respecto, la curiosa relación etimológica —por adjetivarla de alguna manera— se da en el marco de este primer momento, con la asociación de la raíz léxica de la palabra *color* al discurso de lo colonial-descolonial⁴, cuya acepción latina *celar* devela una significación orientada a la apariencia. De allí que el color sea asociado a valores de ocultamiento, de transiciones metafísicas que en el régimen de la mirada carecen de una apropiación tangencial; o de una construcción sociológica que releva al “espíritu” de la colonialidad como el “lado oscuro” de la modernidad, consideración que de inmediato trae a colación posturas sociológicas clásicas como las de Weber (2006) y Echeverría (2010) en donde el sometimiento social e incluso individual es visto como una cartografía cromática de la moral dictada por la economía en escala de grises.

El segundo suceso, la apertura a la discusión ideológica, estética y política de los propósitos del cine trajo consigo la asociación entre color y cine a partir de la reflexión entre el ver y el mirar; el

2. Se retoma el concepto de representaciones como una forma de identificar a un grupo a través de sus propias miradas y perspectivas, para comprender los significados sociales que construyen y que le dan sentido a su existencia. En adhesión a la postura de Jodelet (1984): “(...) la caracterización social de los procesos o contenidos de la representación deben tener en cuenta las condiciones y los contextos donde surgen dichas representaciones, los tipos de interacciones comunicacionales en que circulan y las funciones que cumplen dentro del colectivo social que las utiliza. (...) La construcción simbólica de la realidad social efectuada mediante la representación presenta a sí mismo un factor creativo, tanto que el sujeto no solo puede optar por diversas figuras y sentidos de un fenómeno social sino que, y esto es quizá más importante, puede combinar diversos sentidos y desarrollar uno nuevo, el suyo propio”.
3. El Proyecto MCD es uno de los colectivos de pensamiento crítico más importantes en América Latina durante la primera década del siglo XXI. Se trata de una red multidisciplinaria y multigeneracional de intelectuales. Sus trabajos pueden ser vistos como el más genuino aporte latinoamericano al poscolonialismo, que estuvo dominado por autores provenientes de las antiguas colonias inglesas o francesas en Asia, Oceanía y el Medio Oriente.
4. Desde el discurso en apropiación, el “colonialismo” se refiere a la ocupación militar y la anexión jurídica de un territorio y sus habitantes por parte de una fuerza imperial extranjera. “Colonialidad”, en cambio, hace referencia a la “lógica cultural” del colonialismo, es decir al tipo de herencias coloniales que persisten y se multiplican incluso una vez que el colonialismo ha finalizado.

cual desglosa el interés de visitar al cine desde su composición como obra de arte visual, que remite a enunciaciones presentadas por Jameson (2002) como la de la “mirada colonial o colonizadora”, que vincula las esferas subjetivas de la autonomía de la obra de arte en la estrecha relación que describe Geertz (1996) al expresar que: “la concepción que un pueblo tiene de la vida aparece en muchos otros ámbitos de su cultura; y el arte es una de ellas”. En este caso, la construcción (re)flexiva de la mirada basada en la dióptrica descartiana, que Agamben (2007) presenta como una teoría de la visión, según la cual

todo acto de visión es, en realidad, un juicio intelectual del sujeto (...), una reflexión del yo a partir de los signos sensibles. El sujeto de la visión, el yo pensante, que se encuentra, con respecto al ojo, en una posición análoga que se mira a sí mismo

hace que el color se arraigue como un índice⁵ de producción de sentido.

La mirada “colonial o colonizadora” es tomada como un instrumento de dominación, cosificación o reificación. Es en este instante donde se convierte ese in-visible en objeto. Es el instante inscripto en los postulados sartreanos de 1944 en *El ser y la nada* (2006) y que Aumont (1992) precisa distinguir entre: “la acción de mirar y ver”. Aparece de esta manera el ojo en la escena como el elemento-órgano de la percepción histórica que permite que el hombre coexista con el mundo externo, interactúe, se relacione, tome posición y apertura en un sistema social; por ello, el pensamiento occidental

asume la visión como uno de los sentidos primordiales, capaz de establecer comunicación con la realidad externa, y cuya influencia se ha comparado metafóricamente con la luz, la verdad.

El ver y el mirar esbozan acciones asociadas al órgano (ojo) como tal. El primero como un acto sensorial, preceptivo, físico, que se desprende de la retina, mientras que el segundo se relaciona con la construcción estético-ideológica de la mirada a nivel colectivo en tanto examina sus propios fondo y forma.

La analogía de dicha disertación y su relación con la cinematografía es evidente en el mito platónico de la caverna (2003), en donde los arquetipos de la vida cotidiana se proyectan y crean una memoria social, un concepto cultural, que devuelve sobre sí la mirada como protopolítica, realizando una ponderación de la imagen como objeto de análisis y apropiación del lenguaje como un deíctico diegético. De aquí que Fernández Labayen (2008) propusiera una tipificación del cine de la siguiente forma:

Primer cine (o proveniente del “Primer Mundo”) establece dos patrones: el “hollywoodiense” (entretenimiento) y el europeo (artístico).

Segundo cine: convoca producciones del bloque soviético/comunista (propagandístico).

Tercer cine: se concibe como un artefacto cultural del Tercer Mundo (cine de autor), que reivindica según Solanas y Getino (1969) la nomenclatura del colonialismo, que establece su discurso en términos de culturas desarrolladas y subdesarrolladas⁶.

(...) Entonces, hablar de Tercer Cine supone plantear las relaciones cinematográficas en términos de

5. Se toma como punto de partida la teoría de los índices narrativos de Argüello (1994) que hace alusión a que todo tipo de marca idiomática conforma un universo de sentido. Se desarrollan categorías como: índices tenues (muestran toda la carga semántica del estado de los protagonistas; son axiológicamente deónticos y éticos); índices embrionarios (aquellos que tienen una unidad intencional explícita que se integra inicialmente al relato y madura en el correlato. Obedecen al acto de atar cabos, que, en la vida cotidiana, se pueden dar por un acto milagroso o por un acto de asociación intencional) e índices recurrentes (se evidencian por su repetición constante. Tienen su origen en la teoría de los motivos, para indicar una unidad mínima de narración. Cuando un motivo se repite da origen a lo que comúnmente se ha denominado en música *leitmotiv* (idea completa más breve en música, motivo principal de una partitura a la que se recurre diversas veces). Este apartado es elemental para descubrir que en la enunciación del color se pueden dar indicios de la trama y el argumento en cualquiera de las tres tipologías anteriores.

6. Para ahondar en el término, Rocha (1965) y García (1969).

alteridad, recogiendo en su seno una cantidad de experiencias cinematográficas muy diversas. Se trata de plantar cara a las teorías evolucionistas del arte desde el propio terreno de la creación, de romper con discursos centralistas y homogéneos en torno al cine.

Así, el auge del segundo momento, la promulgación de la Convención Internacional de los Derechos de los Niños, convergería en la etapa de mayor gestión, producción y circulación de narrativas — especialmente cinematográficas— que construyeron la mirada de la infancia desde la enunciación cromática de sus títulos. Relación que de modo sugestivo articula los cimientos de las metáforas cromáticas que marcan el interés del presente estudio y que para Scribano (2013) son instrumentos de análisis social en tanto:

- a. Los procesos de identificación, selección, elaboración, gestión y circulación de colores en las sociedades contemporáneas son especialmente importantes para el estatuto de las emociones en la economía política de la moral vigente.
- b. Los dispositivos de regulación de las sensaciones están atravesados por los colores hechos cuerpo, implicando disposicionalidades emocionales respecto a las formas sociales de asignación y valoración de las relaciones sociales.
- c. El conjunto de fantasmas y fantasías sociales que integran las políticas de las sensibilidades “están coloreadas” y performadas por las consecuencias de a) y b).

ESBOZOS A PARTIR DE UNA CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA

Se subtitula con la palabra *esbozos* el presente acápite, teniendo en cuenta que este ejercicio investigativo constituye un proceso descriptivo en constante evolución, el cual interioriza diferentes teorías y perspectivas metodológicas que desde la comunicación y la cultura proponen un acercamiento a

los estudios sociales sobre la infancia que revisten procesos teóricos en torno al “circuito de la cultura” propuesto por Du Gay, Hall, Janes y Mackay (1997) como una aproximación teórica y analítica del campo de investigación de los estudios culturales/visuales; así como la conjunción de otros desarrollos teóricos, como la sociología de los cuerpos y las emociones, y la sociología de la infancia para entender mejor el estado histórico de la niñez representada en la pantalla grande (Tabla 1).

Al interior de la metáfora cromática

Scribano (2013) indagó sobre las conexiones entre colores y emociones y descubrió que dicha relación no solo tiene un carácter “metodológico-instrumental”, sino que se ancla en una mirada sistemática sobre las potencialidades de la *metáfora cromática como herramienta de análisis social*.

Es necesario enfatizar que el interés del uso de la metáfora cromática, como en Scribano, es el “uso” cognitivo que tiene el lenguaje en tanto elemento que se constituye en una doble hermenéutica y se presenta como “canal” de interpretación que permite comprender el componente no formalizable que hay en una teoría.

De acuerdo a McCloskey, citado por Scribano, la metáfora “es un mapeo estructural de un dominio conceptual hacia otro”, por lo que se transforma en un plano conocido que se puede utilizar en “mundos” aún no explorados.

Algunas indicaciones para reflexionar sobre los usos de la metáfora se basan en el afianzamiento como recursos:

Para nombrar lo diferente por aproximación; esto implica al menos:

- la posibilidad que brinda para el traspaso de unidades de sentido de un contexto de conocimiento a otro (tanto que se aplique la noción de campo objetual como de dominio de conocimiento para designar dicho contexto), y

Tabla 1. Modelo teórico-metodológico para el análisis de la metáfora cromática en unidades de experienciación audiovisuales sobre infancia

Relaciones		conexiones y desconexiones		
		Sociabilidad	Vivencialidad	Sensibilidad
Vías de interpretación de la metáfora cromática asociada a las emociones ⁷	Lingüística Lakoff y Johnson (1980, 1999)	Metáfora orientacional	Metáfora ontológica	Metáfora estructural
	Experiencial (Pavez, 2012)	Enfoque estructural	Enfoque constructivista	Enfoque relacional
	Corporal ⁸ (visión del cuerpo del niño-niña desde elementos propios de la cinematografía)	Elementos argumentales	Elementos narrativos	Elementos estéticos

Fuente: elaborado con base en Scribano (2013) y Pavez (2012)

- la potencialidad de tener a la mano ciertas “reglas de argumentación” de la operación aludida. Limitados y no intrusivo; es decir, no presupone el traslado de “leyes” de un dominio a otro. Implica un acto reflexivo, por lo que el análisis de los usos de la metáfora parecería indicar un camino de entrada al ámbito de lo que se podría denominar “contexto de descubrimiento” en ciencias sociales (Scribano, 2013)

También establece tres modos de interpretar las relaciones aludidas:

- La *percepción y utilización* de colores para indicar emociones operan “traspasando” las

cualidades de unos colores particulares a unas emociones determinadas y viceversa; es decir, los rasgos característicos de la sensación obtenida respecto a un color permiten describir/expressar los rasgos de una emoción por procesos de proximidad/distancia elaborados socialmente.

- El *conjunto de sensaciones* asociadas a una emoción evocada por un color (dado el traspaso aludido en el punto anterior) elabora una disposición especial en las articulaciones posibles entre cuerpo imagen, cuerpo piel y cuerpo movimiento.
- Las *intensidades y valencias* de la conexión cuerpo/color/emoción son el resultado de la biografía

7. Clasificación tomada de Scribano (2013, 49-57). La vía de interpretación lingüística refiere a los “estudios que conectan estados emocionales a colores en base a determinadas valencias ‘sensitivas’ de uso de las palabras en diferentes idiomas. En esta dirección existe evidencia empírica de que los colores son expresados por una familia de palabras, campos semánticos o juegos del lenguaje según se quiera designar al conjunto de palabras que ocupan un lugar similar en un espacio de designación”. La vía de interpretación experiencial es la que sugiere que: “Existe una conexión entre tipos de emociones y clasificación de colores, aduciendo que es posible imputar a las así llamadas emociones básicas el ser sentidas/expresadas de modo muy similar a los colores básicos. Este análisis supone una superposición/coincidencia entre la paleta de colores y los espacios de disposiciones emocionales, de modo que la imputación de sensaciones cálidas y frías asociadas a los colores, adquieren una relevancia también importante para comprender el ‘ida y vuelta’ entre sensación y color”.

8. La vía de interpretación corporal está constituida por: “las relaciones encontradas entre cuerpo, color y emoción donde es posible anclar en ‘alguna- parte-del- cuerpo’ la experiencia de sensaciones específicas que coinciden/se superponen con los colores a ellas asociados. En este sentido, se propone, con base en diversas evidencias empíricas, que la sensibilidades son experienciadas en distintas partes del cuerpo de maneras diferenciales correspondiéndoles unos colores y emociones particulares” (Scribano, 2013).

del sujeto, la historia social hecha cuerpo en un tiempo/espacio determinado y las sensibilidades actuantes en el momento de un proceso metafórico/hermenéutico particular (Scribano, 2013).

Relaciones lingüísticas

Según Lakoff (1993), las metáforas no son un recurso poético sino que son elementos analíticos transversales de la vida cotidiana, el pensamiento y la acción hasta en los más mínimos detalles. Distingue entre metáfora conceptual y expresión metafórica; la primera estructura el pensamiento, mientras que la segunda es una expresión individual basada en una determinada analogía.

En el caso del análisis fílmico, la metáfora visual ha tenido acercamientos de diferentes disciplinas que remiten a los estudios realizados por Lakoff; o

en otros casos no afortunados terminan disolviendo el concepto de metáfora en el mar simbólico de los postulados de concepto Saussure. Así, en el campo de los estudios visuales es difícil encontrar unanimidad frente al término, el cual traza una red conceptual de nociones como: “metáforas cinematográficas” (Giannetti, 1972), “metáforas pictóricas” (Forceville, 2002) o “metáforas fílmicas” (Whittock, 1990).

De esta manera, la tipificación de las metáforas de Lakoff y Johnson (1980), orientacionales, ontológicas y estructurales (Tabla 2), toma importancia al ser un eje en la composición de las relaciones de sociabilidad, vivencialidad y sensibilidad con la población en observación (infancia) presentado en el Tabla 1, que organiza la mirada no solamente en el título de los largometrajes, sino en su coherencia y correspondencia narrativa.

Tabla 2. Tipificación de las metáforas

Metáfora orientacional	<p>Establecen una organización interna dentro de una serie de conceptos. Suelen basarse en nuestra orientación espacial. Los principales dominios origen serán aquí:</p> <ul style="list-style-type: none"> - arriba/abajo - dentro/fuera - delante/detrás - profundo/superficial - central/periférico
Metáfora ontológica	<p>Se define como una metáfora por la que se categoriza un fenómeno como una entidad, una sustancia, un contenedor o una persona. Expresa nuestras experiencias en términos de objetos o de personas, lo que nos permite razonar sobre nuestras experiencias, puesto que podemos categorizarlas, clasificarlas, etc. Se distinguen tres subtipos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Entidad o sustancia</i>: se basa en nuestra interacción cotidiana con objetos físicos. - <i>Contención</i>: proyecta la oposición interior-exterior; se aplica a ambientes físicos e incluso en conceptos abstractos: ej. la mente humana es un contenedor, - <i>Personificación</i>: describe un objeto físico en términos de una persona, lo que corresponde al carácter fundamentalmente corpóreo del lenguaje.
Metáfora estructural	<p>Es la conceptualización de una actividad o una experiencia abstracta (dominio destino) en términos de otra más concreta (dominio origen). O sea, constituyen las metáforas prototípicas sobre las que la teoría de la metáfora cognitiva se basa esencialmente.</p>

Fuente: elaborado con base en Lakoff y Johnson (1980, 1999)

Relaciones experienciales

De acuerdo con los desarrollos de Pavez (2012),

La infancia, como unidad de análisis, continúa siendo un objeto de difícil investigación en la sociología, ya que generalmente su estudio ha formado parte de las investigaciones en torno a la familia — como institución social— o la educación —como instrumento de reproducción del orden social a través de la dominación de las nuevas generaciones. Los estudios sociológicos se han ocupado indirectamente de las niñas y los niños solamente de un modo instrumental.

En este orden de ideas, la sociología de la infancia permite el análisis de los estereotipos generacionales atribuidos normativa y arbitrariamente a las personas en función de su edad; y ofrece una mirada amplia en la que comparte intereses teóricos y metodológicos con la sociología de la juventud —o con una sociología basada en el estudio de las generaciones—, y principalmente forma parte de los denominados *childhoods studies* o “estudios de infancias”, un campo multidisciplinar en el que participan diversas disciplinas (sociología, historia, antropología, trabajo social, geografía, entre otras). Su tipología presenta la infancia de manera

interdisciplinaria en tres enfoques: estructural, constructivista y relacional (Tabla 3).

El interés que reviste la sociología de la infancia en el proceso de análisis de la metáfora cromática visual de la infancia radica en la multiplicidad de tesis alrededor de cada enfoque, lo cual genera puntos de apoyo en la consolidación de resultados experienciales.

EL CORPUS

La noción de unidad de experienciación (UE) que guió el proceso de organización del corpus fílmico de análisis se entiende como el:

paso dicotómico de la unidad de observación-unidad de análisis, al re-direccionamiento de la percepción, al hiatus que se abre entre el análisis y la observación cuando se trata de la expresividad de la acción, en aras a la identificación y sistematización del conjunto de superposiciones emocionales que advienen en un acto expresivo. (Scribano, 2011)

El corte de este corpus ofreció una visión amplia frente a las variables cromáticas de la infancia y evidenció que el género cinematográfico con mayor producción de narrativas infantiles tituladas bajo la enunciación de algún color se centraba en

Tabla 3. Enfoques de la sociología de la infancia

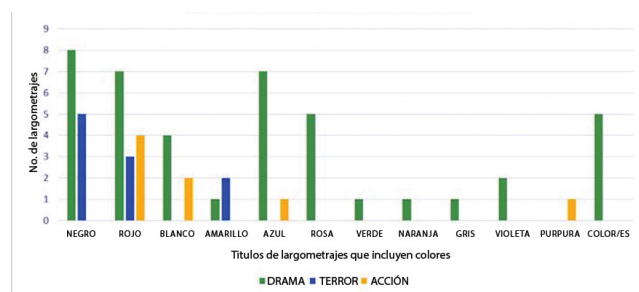
Enfoque	Estructural	Constructivista	Relacional
Premisa	La infancia como categoría (existente permanentemente en la sociedad, aunque sus miembros constantemente se renueven)	La infancia como construcción social	La infancia como convergencia de relaciones generacionales de poder. Agentes que permiten considerar visiones de sí mismos.
dimensiones de análisis	Cambios demográficos, actividades infantiles, economía, justicia distributiva y estatus jurídico.	Desigualdades de género, de clase social y de origen étnico entre las niñas y los niños, en tanto grupo social.	Relaciones desplegadas en espacios intrainfantiles y con las personas adultas en determinados entornos sociales como la familia, la escuela y el barrio.

Fuente: elaborado con base en Pavez (2012)

el drama, con 57% de la muestra, seguido de los géneros de acción y terror, 12%, respectivamente.

Depurando estos datos analíticos en los tres géneros de mayor producción, se encontró que la composición cromática de los títulos de los filmes del género drama tenía más heterogeneidad (once variables) que los de los dos siguientes porcentajes, los cuales solamente enunciaban tres o cuatro variables (Gráfico 1).

Gráfico 1. Desglose de largometrajes con títulos cromáticos en los géneros más representativos

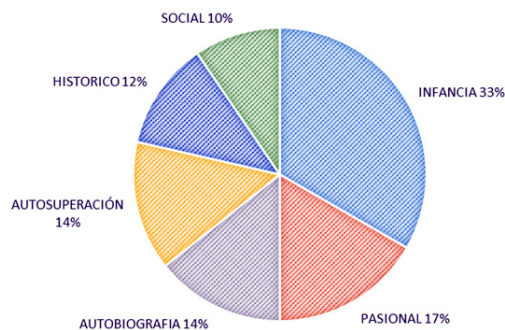


Fuente: elaboración propia

En el caso del género de acción, el rojo (*Cinturón rojo*), el blanco (*Dragón blanco*), el azul (*Un mundo azul oscuro*) y el púrpura (*Ríos color púrpura*) cumplen una función adjetivante que no complementa o significa la actancialidad principal de la infancia; en ellas se resalta la cromaticidad como algo accesorio que remite a un diálogo o a una conclusión final emitida por alguno de los personajes intervinientes. Similar función cumplen los colores enunciados en el género terror, en donde el negro (*Tuno negro*, *La mujer de negro*), el rojo (*Rojo sangre*) y el amarillo (*Tumor amarillo*) cumplen con una función de personificación de elementos narrativos que alrededor de tramas argumentativas no tienen asociación con la infancia; el uso del color en este género busca dar un tinte suspensivo enmarcado en la oscuridad (la noche, lo prohibido, lo desconocido), o en la mayoría de los casos refiere a la hemofobia humana (desmembramientos, asesinatos, violaciones).

En el caso de la composición de la metáfora cromática en el género drama, de acuerdo con instancias narrativas, se pudo evidenciar que la infancia constituye el 33% de la muestra como un factor de protagonismo frente a otros personajes de las historias desarrolladas; resalta la importancia de la construcción de contextos de/para niños: el 17% lo componen desarrollos pasionales, que en su mayoría marcan los ritos de paso entre la niñez y la adolescencia; los demás porcentajes marcan una tendencia del orden de lo disciplinar-reflexivo frente a instancias autobiográficas, autosuperativas, históricas y sociales (Gráfico 2).

Gráfico 2. Composición de la metáfora cromática en el género drama de acuerdo con instancia narrativa



Fuente: elaboración propia

Con estos hallazgos, finalmente se conforma el corpus de análisis con los siguientes largometrajes:

- 1) *El color del paraíso* (Mayidí, 1999)
- 2) *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011)
- 3) *Vida y color* (Taberner, 2005)
- 4) *Los niños del barrio rojo* (Briski, 2004)
- 5) *El vuelo del globo rojo* (Hou, 2007)
- 6) *Rojo como el cielo* (Bortone, 2006)
- 7) *El globo blanco* (Panahi, 1995)
- 8) *La cinta blanca* (Haneke, 2009)
- 9) *La bicicleta verde* (Al-Mansour, 2012)
- 10) *La cueva del perro amarillo* (Davaa, 2005)
- 11) *La mariposa azul* (Pool, 2004)

- 12) *Mi vida en rosa* (Alain, 1997)
- 13) *Negro tostado* (Meyer, 2003)
- 14) *Pan negro* (Villaronga, 2010)
- 15) *La casa de las mariposas negras* (Karukoski, 2008).

INFANCIAS CROMÁTICAS: ATISBOS VISUALES EN CONSTRUCCIÓN

Tras conocer cómo se analizará el corpus audiovisual seleccionado, el presente título intentará exteriorizar algunas de las conexiones-desconexiones que se presentan en la *construcción de la infancia a través de la metáfora cromática*. Para este fin, los elementos con los que se establecerán las relaciones infancia-metáfora cromática-cinematografía estarán dadas desde tres elementos propios del celuloide: la argumentalidad, la narratividad y la estética.

Argumentalidad

Este elemento hace referencia a la correspondencia entre la metáfora cromática enunciada en el título del largometraje y la infancia que presenta en términos visuales-argumentales. En este punto, se acude a propuestas teórico-analíticas de Caparrós Lera (1997) acerca del *film-historia* y las de Aumont y Marie (1990) acerca de la argumentación en el cine para categorizar las temáticas por propósitos. Se encuentra que:

- Los largometrajes que componen el corpus tipifican la infancia en cronotopías extremas que evidencian tres relaciones en la construcción subjetiva de la realidad: a) consigo mismo, b) con la otredad y c) con el entorno.

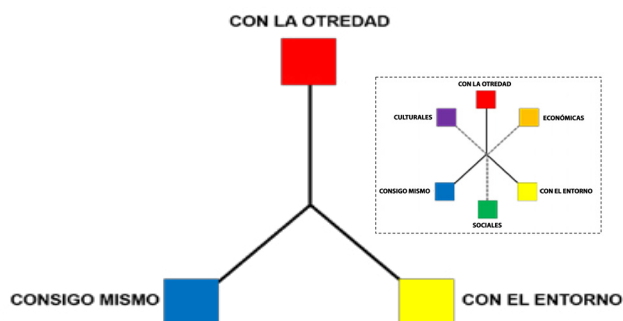
Dichas cronotopías extremas recurren a tres desencadenantes complementarios y problemáticos: a) económicos b) sociales y c) culturales.

Estos hallazgos con base en tres elementos componen inicialmente la metáfora cromática desde la analogía con los colores primarios (amarillo, azul, rojo) y a los colores secundarios (verde, naranja, violeta) en torno a las cronotopías.

La visualización gráfica de la *argumentalidad cromática* releva la figura del círculo cromático⁹ y esquematiza una posicionalidad de convergencia-divergencia entre las relaciones esbozadas anteriormente, cuyo interés jerarquiza la construcción de la infancia en planteamientos biológicos (consigo mismos); evolutivos (otredad) y psicosociales (entorno) (Gráfico 3).

La analogía con los colores primarios en el campo de la argumentalidad de los largometrajes se ve en clave psicológica y es allí donde se evidencian características como:

Gráfico 3: Construcción de las relaciones cromáticas de la infancia a partir de la descomposición en clausulas



Fuente: elaboración propia

9. De acuerdo con Calvo (2014), “a lo largo de la historia, diversos investigadores han intentado ordenar el color de varias maneras, ya sea en forma bidimensional o tridimensional, tomando en cuenta las distintas variables. La forma en que los teóricos y artistas plantearon el estudio racional de las armonías de color son los llamados círculos cromáticos, que tienen por objeto interrelacionar los colores del espectro y sus derivaciones, definiendo así sus múltiples transiciones. El círculo cromático —también llamado círculo de matices, rueda cromática o rueda de color— es el resultante de distribuir alrededor de un círculo, los diferentes colores que conforman el segmento de la luz visible del espectro solar, descubierto por Newton, y manteniendo el orden correlativo: rojo, naranja, amarillo, verde, azul ultramar y violeta”.

Azul (consigo mismo):

- Desarrolla el instinto de autoprotección, expresa armonía, amistad, fidelidad y serenidad; esto se puede evidenciar durante el transcurso del filme *La mariposa azul* (Pool, 2004), en donde el protagonista infantil, afectado por un tumor cerebral terminal, busca a un afamado entomólogo para que le suministre las claves para atrapar una mariposa azul (*Morpho menelaus*), la cual el científico ha descrito en varias ocasiones como “un insecto mágico”; de allí que el color azul también se asocie con la inmaterialidad de lo metafísico (el cielo) o del frío (muerte). Esta tensión constituye en el niño la noción de origen, desarrollo y muerte, mediada por una conciencia mágica que despliega la autoconstrucción de su sistema de valores, en donde la travesía no indica una carrera de tiempo, sino un periodo que posibilita el alcance del sueño (visto desde la misma metáfora del azul como la meta por alcanzar o el mismo acto de morir).
- Asociado con la tranquilidad, la pasividad, lo perceptivo, lo unificador, la satisfacción, la ternura, lo sensible y el afecto; este color evoca cualidades intelectuales como la inteligencia, la científicidad y la concentración; en caso del largometraje, esta evocación remite al vínculo subjetivo entre el yo místico y el yo científico del personaje infantil que “camuflado de inocencia” busca la cura a su enfermedad y compone redes en su autopercepción como individuo que une otras vidas o del sujeto que se establece en una o más comunidades. De alguna manera, se eleva la imagen del “niño vulnerable” y del “niño como descubrimiento” que se mencionaba en acápites anteriores.
- El simbolismo tradicional vincula al azul con el agua y el cielo, configura así una doble analogía que converge con la metáfora de la liquidez al componer una figura de cambio y transición: “(...) los sólidos conservan su forma y persisten en el tiempo: duran, mientras que los líquidos son informes

y se transforman constantemente: fluyen. Como la desregulación, la flexibilización o la liberalización, en este caso de los sujetos” (Bauman, 1999)

- En filmes como *El color del paraíso* (Mayidí, 1999) se asocia el color azul con estratos superiores como la espiritualidad humana; representa lo creativo en el pensamiento estético. Aquí la infancia desde la percepción del niño protagonista encarna la construcción de los mecanismos internos de supervivencia a partir de la generación del arte o de la encomienda a un “ser superior” que le otorgan las creencias culturales. La construcción espiritual del sujeto se encamina a los rituales de paso que tienen que ver con el agua, tales como el bautizo, el baño, la purificación, el ahogamiento.

Rojo (otredad):

- Desarrolla el sentido de causa-efecto que filosofa sobre *la necesidad de confluir el uno en otro*, de lo propio en función o reflejo de lo ajeno. En el caso del largometraje *Rojo como el cielo* (Bortone, 2006), se presenta la historia del sonidista italiano Mirco Mencacci que pierde la vista a los 10 años de edad tras un disparo no intencional y empieza un proceso en el cual necesita de quienes lo rodean para construir su propio ser.
- El simbolismo argumental del color rojo en los largometrajes determina la otredad en dos experiencias elementales: el fuego y la sangre. La primera expresa la reunión de los protagonistas entorno a sentimientos como el amor o el odio; y, el segundo, en torno a los conflictos de la filialidad y la herencia, remite a lo instintivo, a lo impulsivo e incluso a la violencia y la explosividad. Esto se ve con claridad en *Los niños del barrio rojo* (Briski, 2004), en donde los niños que habitan la zona de prostitución en Calcuta relatan las experiencias de amor u odio hacia sus progenitores, vecinos o pares que evidencian que a pesar de la soledad individual producto del desamparo sociocultural y

económico, la otredad se mueve en diferentes matices en la relación con quienes nos rodean.

- Se encuentra en el desencadenante de lo “prohibido” y el peligro. En el mismo filme se metaforiza el rojo en la prohibición que denota dos aspectos: el territorio (zona donde se ejerce la prostitución) y la actitud (ejercicio de la prostitución); el peligro se materializa en términos de una infancia vulnerable por inmersión en espacios poco salubres tanto higiénica, ética y moralmente, que indican la precariedad de los niños frente a la falta de ejercicio de sus derechos.
- Configura la visión de conflicto: psíquico, físico, armado, tensiones asociadas a la guerra o la agresividad. En los filmes en revisión se manifiestan en las luchas que construyen los individuos por ser aceptados; por la equidad social en otros espacios más allá de sus comunidades de encuentro (instituto para ciegos, zona de prostitución). En otros filmes, como *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011), el rojo se ve en la puesta en escena del conflicto armado colombiano entre la alteridad armada (sociedad civil, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia [FARC], Ejército de Liberación Nacional [ELN], otros).
- Protagonícamente, este color codifica a una infancia en la búsqueda de fuerza y valor en situaciones que comparte con otros; de esta manera se ve en los filmes cómo un niño que queda ciego busca crear proyectos sonoros con otros que comparten su discapacidad: niñas y niños inmersos en un entorno de prostitución reflejan su entorno a través de tomas fotográficas y cómo un grupo de escolares le huyen al conflicto armado a través del arraigo al juego colectivo.

Amarillo (entorno):

- Desarrolla sentimientos contradictorios: por una parte puede significar optimismo y, por otro, enojo, mentira y envidia. En el largometraje *La cueva del perro amarillo* (Davaa, 2005) se

presenta esta situación cuando la niña protagonista (Nansal), integrante de una familia nómada mongol, encuentra un cachorro mientras recoge leña para su madre en un campo cercano a su casa. Desde el primer momento se encapricha con el animal, pero, cuando lo lleva a casa, su padre tiene miedo de que les traiga mala suerte, ya que cree que puede ser descendiente de lobos, y le pide que se deshaga inmediatamente de él. De ahí que los sentimientos de la niña fluctúen en un mar de contradicciones, como se enunciaba. Finalmente, el optimismo es quien vence la argumentalidad y “Mancha” (el perro), termina siendo aceptado por la familia.

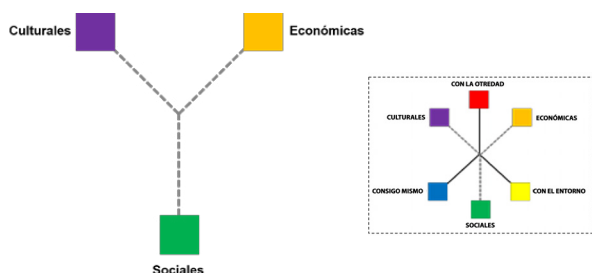
- El amarillo también está asociado al sol y es símbolo de luz, calor y del mismo astro sol. La doble analogía remite a la caverna de Platón (2003), que tramita representaciones mediadas; en este caso, la relación con el entorno es esbozada por las “sombras” culturales que se imponen en los roles paternos y maternos; además por la construcción que hace el patrimonio oral mongol al otorgar al amarillo cualidades de felicidad, gloria, honor, sabiduría y armonía.

Las relaciones indicadas anteriormente con un color primario forman nuevas situaciones con mayor profundidad y complejidad al mezclarse entre sí; al igual que en el caso de los colores, la unión de sus componentes produce una tonalidad blanca que provee los “tipos ideales” de la sociedad (Echeverría, 2010), mientras que la ausencia de ellos produce el efecto de maldad o de abandono (Gráfico 4).

La suma de estas relaciones/colores produce una visión holística de nuevos fenómenos asociados a factores económicos (pobreza, estatus socioeconómicos); sociales (conflictos armados, desplazamientos forzosos); culturales (identidad de género, patrones religiosos, ideológicos); con puntos de giro en otros factores como lo son lo físico (necesidades especiales, discapacidades, *handycaps*) o metafísicos (comportamientos, actitudes y prácticas asociadas a creencias).

Siguiendo con el ejercicio de caracterización de las relaciones con los colores, en este apartado se tomarán las relaciones indicadas en el Gráfico 4 de la siguiente manera:

Gráfico 4. Construcción de las relaciones cromáticas secundarias de la infancia a partir de la descomposición en cláusulas



Fuente: elaboración propia

Violeta (cultural):

- De acuerdo con Calvo (2014), el violeta es el color de la magia, lo oculto, la fantasía, la trasmigración de las almas y lo esotérico. Es el color de la superstición. Esto, evidente en el largometraje *Vida y color* (Tabernero, 2005), presenta al silencio como ocultamiento de secretos, como color del poder y la violencia; remite al lexema etimológico de la “violencia”, “violar”; de allí que en el filme la trama argumental que mueve las acciones de infancia sea la historia de la violación de una menor con necesidades especiales.
- Como color de los poderosos, de los que gobernaban y los soberanos, presenta importantes analogías visuales como: a) el tradicional álbum de láminas español de matices violetas que rememora el régimen franquista en su decadencia; y b) la imagen del túnel que compone nuevos marcos para la memoria a través de la resiliencia.

Naranja (económicas):

- El naranja como color compuesto del rojo y el amarillo provee un significado de entusiasmo

y exaltación; quizá por esto es que al reunir este aspecto con las relaciones de otredad y el entorno producen choques o disturbios que evidencian discriminación, racismo, falta de equidad y de justicia.

- Este tono que suscita fuerza, energía, ambición, determinación, alegría y triunfo siempre está mediando relaciones asimétricas en los entornos en que se mide. En el caso del largometraje *El globo blanco* (Panahi, 1995), provee argumentalmente este elemento a partir de la insistencia del personaje infantil de conseguir un pez naranja para atraer la buena suerte y la abundancia a su casa.
- Como color que retiene el peligro y las señales de precaución, presenta la infancia como un estado vulnerable tal y como se conceptualizaba históricamente; agregando que en esta relación económica se marca la dicotomía espacio rural/espacio urbano, en donde el último resalta un capitalismo avanzado y el primero un atraso frente a la industrialización de la vida cotidiana.

Verde (sociales):

- El verde como mezcla de azul y amarillo (relación consigo mismo y el entorno) encarna la juventud, la lealtad, la esperanza y la promesa, así como la vida y la resurrección.
- Según Calvo (2014), este es el color de lo sano, la vida vegetal y lo vivo. Significa fertilidad y crecimiento, es el color de todo lo que tiende a desarrollarse.
- El verde es sinónimo de esperanza; quizá es por esto que en el largometraje *La bicicleta verde* (Al-Mansour, 2012), a través de la perspectiva de un personaje infantil femenino se muestra la cotidianidad de una sociedad saudí extraña a la mirada occidental. En este filme, las mujeres en el rol de las sombras de la masculinidad luchan con una religión omnipresente. La esperanza en la argumentación del filme se conjuga con el

sentido de lo vital al querer demostrar que las personas son iguales en todos los sitios, pese a las reglas morales que tengan que soportar.

- La bicicleta conducida por una mujer (algo reprochable por la sociedad en que se desarrolla la trama) se convierte en el desencadenante para componer la representación de una infancia jerarquizada e institucionalizada en la familia (religiosa) y en la escuela represora, donde el cuerpo femenino es insensible al masculino, al suponer una castración moral del buen vivir.

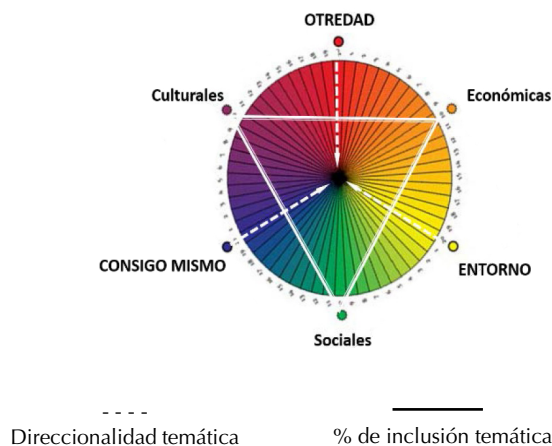
Narratividad

Partiendo de la conceptualización de Argüello (1994) acerca de la teoría de los índices narrativos como “todo tipo de marca idiomática que conforma un universo de sentido”, a continuación se pretenderá presentar los índices cromáticos de los largometrajes analizados como aquellas marcas que mediante la enunciación del color conforman universos de sentidos; para ahondar en esta elaboración se harán puentes con los tres tipos de colores armónicos propuestos por Calvo (2014), como son: dominantes, tónicos y de mediación.

- *Dominantes*: son los más neutros y de mayor extensión, destacan a los otros colores que conforman una composición.

En el Gráfico 5 se presenta la forma en que la dominación cromática crea índices narrativos en los largometrajes del corpus. La ruta trazada indica que si se direcciona la construcción de la infancia en una temática “negativa”, el peso de la historia señalará con mayor énfasis aspectos “secundarios” como lo cultural, lo económico o lo social por encima de relaciones primarias como la otredad, el entorno o en sí mismo. Aquí, la cercanía con el centro del círculo cromático mimetiza la denuncia acerca del estado general de la niñez en tanto genera nuevos matices para abordar sus relatos.

Gráfico 5. Construcción de índices cromáticos dominantes



Fuente: elaboración propia

Analíticamente, esta categoría de lo dominante converge o diverge en una infancia de mayor extensión en tonos blancos y negros, que basan su representación en contraposiciones: el niño como contenedor de bondad versus el contenedor de maldad, el niño aceptado versus el niño rechazado; esto es evidenciable en largometrajes como *El globo blanco* (Panahi, 1995), *La cinta blanca* (Haneke, 2009), *Negro tostado* (Meyer, 2003), *Pan negro* (Villaronga, 2010) y *La casa de las mariposas negras* (Karukoski, 2008), que traen al discurso visual la niñez pobre, abandonada, trabajadora, ignorada racialmente, excluida políticamente.

Bajo la organización de esta lógica, la infancia por índices cromáticos dominantes *permite el anclaje a la mirada crítica a la niñez como sujeto de derecho*. Pues las relaciones intrínsecas son revaluadas para dar prioridad a la *evaluación contextual en términos positivos o negativos*.

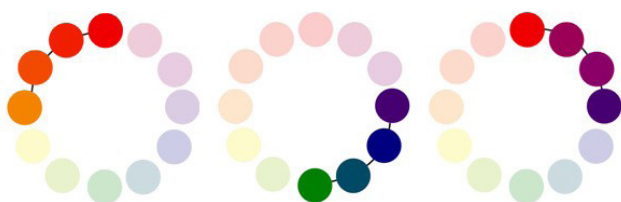
Por ejemplo, según el director del largometraje *Pan negro* (2010), Agustí Villaronga, el filme se basa en:

la devastación moral que produce la guerra sobre la población civil. A pesar de que entre sus personajes cohabitan los que ganaron y los que perdieron

la guerra, no es una película que planea sobre los conflictos entre vencedores y vencidos, sino que se centra directamente en las emociones y los sentimientos de sus personajes. A través de ellos *descubrimos las terribles consecuencias de la guerra, lejos de los campos de batalla*, como si ilumináramos una fotografía antigua y en una esquina apareciesen dibujados unos *personajes grises* y descubriésemos su vida íntima, llena de contradicciones y miserias cotidianas, alejándonos de la tentación de mitificarlos como a héroes y, sobre todo, de juzgarlos (Villarronga, 2010).

- *Tónicos*: son complementarios del color dominante, es el más potente en matiz y luminosidad.

Gráfico 6. Construcción de índices cromáticos tónicos



Fuente: elaboración propia

En el Gráfico 6 se presenta la forma en que los tonos conforman matices y luminancias para relevar representaciones de infancia por temáticas asociadas. Siguiendo en el círculo cromático y las relaciones presentadas, este tipo de índice cromático tónico desarrolla una de las relaciones primarias y la degrada en sus componentes secundarias.

Un ejemplo de este tipo de índice se ve con claridad en el largometraje: *Mi vida en rosa* (Alain, 1997), en donde el color dominante es el rojo, que desarrolla la relación de la otredad; para el caso específico, se trata de la construcción que los demás hacen de la transexualidad en la niñez de Ludovic, el personaje infantil masculino.

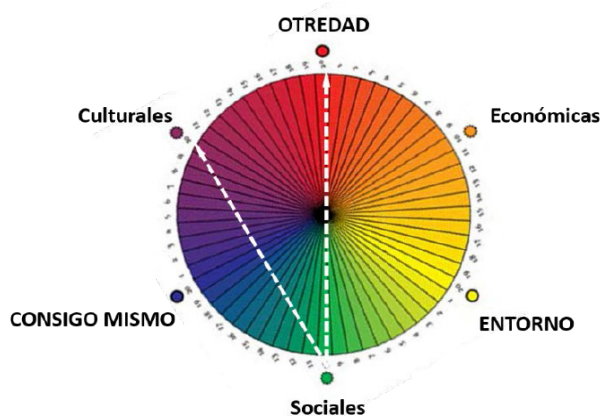
La indicidad cromática tónica en la narración se va matizando e iluminando para obtener una cercanía al blanco que otorgaría la validez del otro(s) frente a la elección del personaje —como forma inocente inherente a su ser—; sin embargo, en su desarrollo se va acercando más a un color secundario como el violeta (relación con la cultura) y al negro, cuya significación oscila entre la pasión y la inmoralidad, entre el bien y el mal.

Esta relación que se establece a partir de los tonos para representar la infancia, caracteriza al rosa como un color femenino que sugiere la discriminación por opción sexual; de ahí que se lo señale como un significante de lo kitsch y el transformismo.

Este tipo de índices cromáticos tónicos permiten el análisis de la niñez desde la *evaluación cualitativa a profundidad de fenómenos* asociados a la infancia como sujetos integrales en desarrollo; su profundidad depende del acercamiento a las diferentes dimensiones proveyendo elementos para su posible intervención.

- *De mediación*: son una transición entre cada uno de los dos anteriores, se sitúan cercanos al color tónico, en el círculo cromático.

Gráfico 7. Construcción de índices cromáticos de mediación



Fuente: elaboración propia

En el Gráfico 7 se presenta la forma en que los tonos pueden generar mediaciones frente al mecanismo de análisis narrativo a través de índices cromáticos. Así, se parte de una relación secundaria para establecer puentes entre una similar y una primaria.

En el caso del largometraje *El vuelo del globo rojo* (Hou, 2007), se inicia la narración de la infancia en una situación social como lo son las pautas de crianza en la modernidad con mediaciones entre la conformación familiar (cultural) y la forma en que otros ajenos a esta institución aportan al ejercicio de cuidado y protección de los menores de edad.

Los índices cromáticos de mediación permiten el análisis de la niñez desde la *evaluación de dos relaciones secundarias y una primaria* cuyo interés radica en *ver cómo la niñez es una construcción social en donde intervienen factores espacio temporales*. Este tipo de índices cromáticos son complementarios y aportan puntos de giro entre revisiones tónicas y dominantes.

Esteticidad

En este último apartado se analizarán procesos técnicos que dan un sentido especial a algunos largometrajes y su construcción en la imagen de la infancia. Como se trata de intervenciones no usuales, se reseñarán las detectadas en los filmes: *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011) y *La cinta blanca* (Haneke, 2009), en los que se encuentran dos situaciones de interés. La primera tiene que ver con la implementación de filtros para resaltar la idoneidad de la metáfora cromática y la segunda, con la elección de la monocromía como orientación técnica.

La cinta blanca (2009), tal como la recuerda su director Michael Haneke, fue un filme originalmente en colores que fue “lavada” a blanco y negro para obtener mayor severidad y dramatismo. La elección del color blanco en su fotografía y título es una opresiva parábola del origen de toda violencia

que se centra en los niños de un remoto pueblo del norte de Alemania a meses del advenimiento de la Primera Guerra Mundial.

La presentación de estos niños asumiendo valores considerados como absolutos y en la forma de su interiorización demuestra —una vez más— la importancia de pensar la blanquitud como simbolismo en la ética de la modernidad. Las imágenes inmersas en este tipo de temáticas pueden expresar la añoranza del blanco y negro como fuente de certeza histórica.

En el caso de *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011), este tipo de intervenciones técnicas del color en la producción de sentidos focaliza la mirada como soporte de la memoria y permite la construcción de un sujeto-objeto que testimonia lo sucedido; en este caso, el protagonista infantil (Manuel) cuenta la historia de su balón perdido en medio de un campo de minas antipersonales en el contexto del conflicto armado colombiano.

El niño como testigo se instaura en la mirada colonial que recae, técnicamente, en el ojo-cámara que se ubica a la estatura del personaje-niño y proporciona la sensación técnica de ver “todo” desde su perspectiva mediante un plano americano (Figura 1). La mirada objetual en tres cuartos ($\frac{3}{4}$) logra la construcción de un punto de vista metonímico de la condición imaginaria del niño como ser inocente y poco entendido de las dinámicas que le circundan; presenta a su vez un personaje-niño que se establece a sí mismo como un operador de la subjetividad, un yo narrador enmarcado en la representación estética que mezcla la noción de espacio y tiempo con los juegos del color degradados buscando dar sentido al título de la obra (Figura 2).

“Los colores de la montaña” adquieren una fuerte posibilidad de réplica como fuente de dominación en el significante de la ausencia; como condición introspectiva del sujeto narrador, los tonos vivos que agencian un punto de partida se van degradando hasta casi llegar a una escala de grises

que permiten entrever el recorrido en múltiples escalas a la unicidad decisiva que se sugiere como opción un posible final.

Así, la apreciación de los colores varía según las culturas, y al parecer en la cultura mediada entre niños y violencia, la ausencia tiene diferentes tonos, por ello la metáfora de los lápices de colores en el mismo filme que traza una intrínseca relación entre los individuos y su trasegar por la cotidianeidad en el medio agreste en donde se desarrolla la historia: el lápiz de color es entonces la ausencia reificada del que desaparece, del fragmentado, del que es necesario para otro, el que es olvidado... (Figura 3).

UNA BREVE CODA

En la inquebrantable búsqueda del asentamiento cromático de la infancia se ha reformulado la apropiación de la misma mediante procesos de reflexión y de construcción disciplinar (incluyendo también lo inter-, multi- y transdisciplinar), que introduce el color como una forma de expresar e interpretar acciones de forma creativa. En palabras de Geertz (1996), sería “una conexión fundamental entre el arte y la vida colectiva que no reside en el plano instrumental sino en el plano de la semiótica”, por ello la importancia de establecer dinámicas para su análisis.

Figura 1. Detalle plano americano en secuencia



Fuente: Los colores de la montaña (Arbeláez, 2011)

Figura 2. Detalle de degradación del color a través de la historia inicio (00:01:00) y final (01:26:00)



Fuente: Los colores de la montaña (Arbeláez, 2011)

Figura 3. Escenas lápiz de color a. (00:14:10) b. (00:25:39) c. (01:09:10)



Fuente: Los colores de la montaña (Arbeláez, 2011)

Vincular este tipo de ejercicios a la investigación en infancia propone un acercamiento a la teoría de la cultura walburgiana, señalada por Severi (2010) como: “un sistema para la creación humana de formas significantes y portadoras de emociones que resguarda la cultura a través de la memoria iconográfica”.

Con las anteriores, cada quien dispone de un mecanismo cromático para interpretar las obras y no es en vano la expresión de Negri (2000) cuando asevera que “La función constitutiva de las prácticas artísticas implica que su función central no consiste en contar historias, sino en crear dispositivos en las que la historia pueda hacerse”.

Cada largometraje va descubriendo una representación de infancia y estética que se relaciona con las ideas macluhanianas del cambio de la cultura mediada por los computadores y el ciberespacio (acá factores técnicos), en la capacidad para acercar a la audiencia a la comprensión de esa metahistoria que se mencionaba. Desplazando hábilmente la mirada a esferas de incorporaciones visuales y psíquicas que, en palabras de Jameson (2002), radican en que:

El espacio social está hoy completamente saturado con la cultura de la imagen; el espacio utópico de la inversión sartreana, las heterotopías foucaultianas de lo sin clase y lo inclasificable han sido victoriosamente penetrados y colonizados, y lo auténtico y lo no dicho, invu, non-dit, inexpressable, se traducen plenamente, asimismo, en lo visible y lo culturalmente familiar.

Y es justamente en el marco de lo “culturalmente familiar” donde la niñez, como representación visual, adquiere relevancia y presenta elementos estéticos importantes para leerla desde una composición narrativa que se apoya en mensajes híbridos.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento: Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alain, B. (Dirección). (1997). *Mi vida en rosa (Ma vie en rose)* [Película].
- Al-Mansour, H. (Dirección). (2012). *La bicicleta verde (Wadjda, en árabe: وجددة)* [Película].
- Arbeláez, C. (Dirección). (2011). *Los colores de la montaña* [Película].
- Argüello, R. (1994). *La muerte del relato metafísico*. Bogotá: Signos e imágenes.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bortone, C. (Dirección). (2006). *Rojo como el cielo (Roso come il cielo)* [Película].
- Briski, Z. (Dirección). (2004). *Los niños del barrio rojo (Born into Brothels: Calcutta's Red Light Kids)* [Película].
- Calvo, I. (2014). *Círculo cromático*. Recuperado de <http://www.proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/circulo-cromatico>
- Caparrós Lera, J. M. (1997). Análisis crítico del cine argumental. *Historia, antropología y fuentes orales*, 1(18), 89-102.
- Internet Movie Database (IMDb) (Diciembre de 2013). *IMDb Top Children*. New York, Estados Unidos. Recuperado de http://www.imdb.com/find?ref=nm_sr_fn&q=top+children&s=all
- Davaa, B. (Dirección). (2005). *La cueva del perro amarillo: El perro mongol (Die Hoehle des gelben Hundes (The Cave of the Yellow Dog)* [Película].
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., & Mackay, H. (1997). *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Fernández Labayen, M. (2008). Pensar el cine: un repaso histórico a las teorías cinematográficas. Lecciones del portal. Recuperado de <http://jornalismocontemporaneo.files.wordpress.com/2011/02/2008-teorias-do-cinema.pdf>

- Forceville, C. (2002). The identification of target and source in pictorial. *Journal of Pragmatics*, 34(1), 2-16.
- García, J. (1969). *Por un cine imperfecto*. Cine Cubano. Recuperado de http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=434:por-un-cine-imperfecto&catid=30&Itemid=60
- Geertz, C. (1996). *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Giannetti, L. (1972). Cinematic Metaphors. *Journal of Aesthetic Education*, 4(6), 45-91.
- Haneke, M. (Dirección). (2009). *La cinta blanca. Una historia infantil alemana (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte)* [Película].
- Hou, H.-H. (Dirección). (2007). *El vuelo del globo rojo (Le voyage du ballon rouge)* [Película].
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el postmodernismo*. (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Manantial.
- Jodelet, D. (1984). Las representaciones sociales: fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici, *Psicología social*. Barcelona: Paidós.
- Karukoski, D. (Dirección). (2008). *La casa de las mariposas negras (Tummien perhosten koti)* [Película].
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. En A. Orton, *Metaphor and Thought* (pp. 202-251). New York: Cambridge University Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Mayidí, M. (Dirección). (1999). *El color del paraíso (Rang-e Jodá)* [Película].
- Meyer, E. S. (Dirección). (2003). *Negro tostado (Svidd neger)* [Película].
- Negri, T. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. (R. Sanchez, Trad.) Madrid: Trotta.
- Panahi, J. (Dirección). (1995). *El globo blanco (سفيد بادکنک, Badkonak-e sefid)* [Película].
- Pavez, I. (2012). Sociología de la infancia: las niñas y los niños como actores sociales. *Revista de Sociología*, 27(1)81-102.
- Pool, L. (Dirección). (2004). *La mariposa azul (The Blue Butterfly)* [Película].
- Rocha, G. (1965). *Estética del hambre*. Génova. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/images/trabajos/6924_22215.pdf
- Sartre, J.-P. (2006). *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología*. (J. Valmar, Trad.) Buenos Aires: Losada.
- Scribano, A. (2011). Vigotsky, Bhaskar y Thom: huellas para la comprensión (y fundamentación) de las Unidades de Experienciación. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social (RELMIS)*, 1(1), 21-35.
- Scribano, A. (2013). *Encuentros creativos expresivos: una metodología para estudiar sensibilidades*. Buenos Aires: Editora Estudios Sociológicos.
- Severi, C. (2010). *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*. Buenos Aires: SB.
- Solanas, F. y Getino, O. (1969). *Hacia un tercer cine. Notas y experimentos para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. Buenos Aires: Hojas de cine.
- Taberner, S. (Dirección). (2005). *Vida y color* [Película].
- Villaronga, A. (Dirección). (2010). *Pan negro (Pa negre)* [Película].
- Weber, M. (2006). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Whittock, T. (1990). *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University.

