

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LAS IMÁGENES EN LOS ESTUDIOS SOBRE INFANCIAS. ¿CÓMO APARECEN? ¿PARA QUÉ SIRVEN? ¿CÓMO UTILIZARLAS? UNA PROPUESTA PARA FOMENTAR LA INVESTIGACIÓN ICONOGRÁFICA DE LAS NIÑECES

Images in childhood studies. How do they appear? What are they for? How to use them? A proposal to promote iconographic research on childhood

CAMILO BÁCARES JARA

Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia)

comalarulfo@hotmail.com

Recibido: 14 de marzo de 2023

Aceptado: 28 de julio de 2023

<http://orcid.org/0000-0002-0508-0869>

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.26282>

N. 22 (2023): 543-572. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El presente artículo tiene como propósito promover el uso y análisis de las imágenes en los denominados estudios interdisciplinarios sobre infancia. El problema central del texto es que, pese a que la iconografía fue relevante para profundizar en el conocimiento de la infancia como un constructo histórico y cultural, con el tiempo esto se olvidó. Lo anterior no quiere decir que algunas investigaciones no recurran a las imágenes —de la publicidad, la pintura, el cine, la prensa, etc.— como fuentes para pensar la infancia, o que esporádicamente se publiquen libros y artículos que tratan de hacer emerger y categorizar a la niñez a partir de una criba de imágenes. Pero, aun así, esto sigue siendo una excepción que repite errores metodológicos y conceptuales como asumir a la imagen en singular o el entenderla como transparente. Ante esto, proponemos tres apartados. En el primero, un recorrido histórico que explora el vínculo y las posibilidades entre las imágenes y los estudios sobre infancia. En segundo lugar, las razones que han proscrito y dificultado el uso y problematización de las imágenes fotográficas, pictóricas, cinematográficas, etc., en este mismo campo. Por último, presentamos algunos horizontes y cuidados necesarios para pensar de la mano de las imágenes la categoría de la infancia.

PALABRAS CLAVE: Imagen, estudios sobre infancia, estudios visuales, infancia, fotografía, cine.

ABSTRACT: The purpose of this article is to promote the use and analysis of images in the so-called interdisciplinary studies on childhood. The central problem of the text is that, despite the fact that the iconography was relevant to deepen the knowledge of childhood as a historical and cultural construct, over time this was forgotten. This does not mean that some investigations do not resort to images —from advertising, painting, cinema, the press, etc.— as sources for thinking about childhood, or that books and articles are published sporadically that try to make and categorize childhood from a screen of images. But, even so, this continues to be an exception that repeats methodological and conceptual errors such as assuming the image in the singular or understanding it as transparent. Given this, we propose three sections. In the first, a historical tour that explores the link and the possibilities between images and childhood studies. Secondly, the reasons that have proscribed and hindered the use and problematization of photographic, pictorial, cinematographic images, etc., in this same field. Finally, we present some horizons and care necessary to think through images the category of childhood.

KEYWORDS: Image, childhood studies, visual studies, childhood, photography, cinema.

¿Qué podría escribir acerca de estos centenares de pinturas, todas prestigiosas?
¿Alinear nombres y títulos? ¿Copiar escrupulosamente el catálogo?
No acabaría nunca
(Saramago, 2007: 172)

Observaba las imágenes de caras que hacían los maestros italianos.
Sin saber a qué escena de qué relato correspondía la pintura,
pero intentando comprenderla y extraer la historia
(Pamuk, 2006: 48)

INTRODUCCIÓN

Las imágenes son un objeto académico muy rico, prometedor y beneficioso para entender a las infancias o a las diversas formas de definir a la niñez en distintas culturas, épocas, contextos y sociedades. Dos hitos auspician este planteamiento. En primer lugar, la aparición de los estudios visuales que desde los noventa definieron a las imágenes como prácticas culturales que tienen algo que decir de quienes las crearon, de las instituciones que las distribuyen, de los sujetos históricos que aparecen en ellas, de sus consumidores, de los entornos donde se produjeron y de su propia iconografía (Hockney y Gayford, 2020; Mirzoeff, 2016). Por tanto, las imágenes no son mudas, hablan, dicen muchas cosas, menos claro la obviedad de una confesión. Cada imagen es un acertijo por resolver de una manera situada, responde a códigos culturales específicos y a intenciones precisas, muchas veces veladas, imperceptibles a la vista.

Vale aclarar que los estudios visuales se interesan y reconocen como eje de análisis todo lo que abarque el ojo —a la par que lo prohibido o invisible para él— en lo público y lo privado, esto es, su concepción de la imagen es plural y abraza a cada representación visual como portadora de información sin importar su procedencia, historia, prestigio, tradición, etc. Así, la fotografía, el cine, la publicidad, la pintura, las instalaciones artísticas, los dibujos, las ilustraciones, los registros familiares, los grafitis, las caricaturas, la escultura, la arquitectura, la televisión, el vídeo, lo satelital y computacional, y cualquier manifestación cultural, material, estética o tecnológica capaz de crear imágenes sirve para los propósitos de los estudios visuales (Dussel, 2009). En especial, porque la génesis de este campo de investigación está marcada por una crítica al canon excluyente del arte europeo que dejaba por fuera de su reflexión lo proveniente de otros lugares, a las imágenes carentes del estatus de arte y a las producidas por los nuevos soportes, medios y materiales ajenos a lo típicamente museográfico o avalado por la historia del arte (Belting, 2007).

En segundo lugar, la consolidación interdisciplinaria de los estudios sobre infancia —también en el noventa— y la constatación de que la infancia es una “construcción social, socio-legal, histórica y cultural” (James y James, 2011:26), hacen suponer que para entender holísticamente a esta categoría son necesarias fuentes y materias primas de la más amplia gama. Suena entonces lógico que las imágenes emerjan y se acepten como una discursividad icónica, diferente y complementaria de cómo se configuró, ordenó y delimitó lo que pensamos sobre los NNA (Niños, Niñas y Adolescentes)¹ en ciertos momentos de la historia en parangón de lo que nos digan los archivos judiciales, los documentos de la política pública, los juguetes, la prensa, las biografías, las cartas, los diarios, la literatura, los libros de texto, la etnografía, o las fuentes orales —entrevistas, historias de vida, grupos focales, etc.—.

Curiosamente, las imágenes todavía enfrentan el estigma de ser insuficientes indicadores de la realidad. Su pasado asociado a las pasiones, al mundo de lo sensible, a la retórica, a lo ininteligible (Grassi, 2015) minimiza su importancia de vez en cuando. Por supuesto, la existencia de los estudios visuales ha ayudado a cuestionar ese cúmulo de prejuicios, y autores de la historia y la sociología como Peter Burke (2005) o Howard Becker (2015) han contribuido a la promoción de la imagen como una fuente de conocimiento válida y conducente a observaciones inusitadas. Sin embargo, en lo que respecta a las investigaciones que escudriñan la noción de la infancia, la lectura de la imagen como un hecho que porta, produce y reproduce sentidos e imaginarios sobre la niñez está aún a medio camino. Lo sobresaliente a la fecha, *grosso modo*, apunta en varias direcciones: están los estudios que recurriendo a imágenes de la pintura (Neumeister, 2007; Bedaux y Ekkart, 2000, Diddle Uzzi, 2011; Riché y Alexandre-Bidon, 1994) o del cine (Lury, 2010; Robertson Wojcik, 2016; Olson, 2017) investigan de qué modo y por qué se ha simbolizado y retratado a los NNA en ciertos contextos; las que caso contrario ahondan en la construcción del NNA como espectador y consumidor de medios mediante la publicación de imágenes publicitarias en revistas o por intermedio de los juguetes ópticos pre-cinematográficos (Bak, 2020; Szir, 2007). Por último, está una corriente que promulga que los NNA creen imágenes —en las investigaciones donde son informantes y coinvestigadores— con el apoyo de diarios en vídeo, fotografías, dibujos, libros de recortes —*scrapbooks*—, autorretratos y películas (Thomson, 2008; Kwang Hwang, 2013; Stirling y Yamada-Rice, 2015).

Con esto en mente, para pensar con mayor claridad el papel de las imágenes en los estudios sobre infancia es oportuno discernir que una cosa es abocarse por lo iconográfico como variable de análisis y documento portador de infancias —o sea, de las ideas sobre

¹ Se utilizará tanto en plural como en singular.

los NNA y de la exposición de las relaciones intergeneracionales— y otra muy distante es su utilización metodológica o su reducción a una herramienta en el trabajo investigativo con los NNA para que expresen sus opiniones y puntos de vista. Si bien, estas dos aplicaciones son compatibles y posiblemente interdependientes, en el presente texto optamos por privilegiar la tendencia sociohistórica de las imágenes a modo de epítome de paradigmas, saberes, sentimientos e intereses en torno a la infancia mediante la escritura de tres apartados. En el primero se repasa la vinculación de los estudios sobre infancia con las imágenes y algunas referencias importantes y otras por desarrollarse a futuro. En el segundo punto se tantean un conjunto de hipótesis explicativas relativas al aplazamiento y a las fricciones que condenan y reducen a la imagen a una ilustración en la mayoría de las investigaciones históricas, sociológicas y antropológicas que indagan la infancia. Finalmente, se comparten con el lector, las ventajas y las oportunidades que garantiza la incorporación de las imágenes al ámbito de los estudios sobre infancia para mejorar el conocimiento de su objeto y sujetos de investigación.

LA EMERGENCIA E IMPORTANCIA DE LAS IMÁGENES EN LOS ESTUDIOS DE LA INFANCIA

A simple vista quien encuentre al autor más clásico dentro de los estudios sobre infancia podrá presumir que las imágenes son inherentes a este campo. El clásico libro *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen* de Philippe Ariès (2011) así lo invita a pensar. La particularidad de este trabajo reside en el manejo original de sus fuentes. Al percatarse de la ausencia de los NNA en los documentos conservados en los archivos, Ariès acudió a las pinturas medievales y a los diarios para popularizar la idea de que la infancia moderna que conocemos no siempre existió. Es de la revisión exhaustiva de las representaciones pictóricas de cuadros fechados en Francia, Alemania, Italia y Holanda que descubre lo que él llama el sentimiento por la infancia o el surgimiento de un interés emocional por los NNA que marcó un antes y un después para ellos pasada la edad media. Por ejemplo, si otrora los NNA eran representados como adultos en miniatura —revisese cuadros como *San Nicolás resucita a tres niños colocados en salmuera* o *Limosna a las tres niñas pobres* de Gentile da Fabriano de 1425— tras ese periodo los NNA empiezan a aparecer en retratos familiares e individuales, convirtiéndose en sujetos del recuerdo y de la melancolía, incluso con mensajes en las lápidas de los cementerios, en las efigies y en las estatuas funerarias (Ariès, 1984: 445-446).

En efecto, en su obra se tiene a la mano el transcurrir de las representaciones occidentales referidas a los NNA que quedaron consignadas en las pinturas europeas: de adultos en miniatura pasan a convertirse en seres angelicales, en muchas versiones de un infante Jesús, en una metáfora del alma a través de la desnudez, hasta llegar a una época en la que se impone la apreciación individual y memorística de los NNA tras sus

fallecimientos. Una expresión rotunda de este cambio la otorga la *Madonna* del burgo-maestre Jakob Meyer o la *Madonna de Darmstadt* de Hans Holbein de 1526 (imagen 1). Se trata de los exvotos, un género que brilló entre el siglo XVI y el XVIII con ofrendas pintadas y colgadas en un templo o en el santuario de un santo en ocasión de un peligro, o para darle gracias por su protección o con el fin de hacer una plegaria por personas fallecidas. Normalmente, “se dividen en dos zonas: a la izquierda el donante de rodillas, a la derecha una escena celestial, que representa la aparición entre nubes del santo intercesor” (Ariès, 1984: 238). Cuando los NNA están involucrados como figuras muertas por lo general tienen una pequeña cruz roja en sus manos o se les pinta desnudos al lado de quienes sí superaron alguna enfermedad o calamidad. Por eso, en este trabajo pagado por el alcalde de Basilea figuran seis personajes hincados alrededor de la virgen, tres de los cuales eran una reminiscencia de su primera esposa —la mujer que está al fondo a la derecha— y de sus dos hijos difuntos —uno a los diez años y el otro como un bebé— en compañía del mecenas o comitente y de quien sería su nueva compañera y su hija, Anna Meyer (Ariès, 2011: 91).



Imagen 1. *Madonna* de Darmstadt-Hans Holbein 1526.

Sin duda, Ariès propiciaría con su novedoso enfoque que la infancia es un concepto de carácter sociohistórico que cambia de acuerdo a la época y la sociedad, lo que a su vez sería el cimiento —junto a lo que la antropología de Mead ya había arrojado antes— de los nuevos estudios sobre infancia o *childhood studies*. Pese a esto, su aparato metodológico, es decir, la recopilación, sistematización y examen de las imágenes en pro de investigar esta categoría se aplazaría del conjunto de las fuentes oficiales para seguir avanzando en el conocimiento vinculado a la producción de la infancia en diversos contextos,

con contadas excepciones como la de Karin Calvert (1982), quien en los ochentas revisó trescientos treinta y nueve retratos de NNA correspondientes al periodo 1670-1810 en las colonias estadounidenses para sugerir una tesis discutible: que la infancia desde ese momento era una etapa diferenciada y estimada como positiva². Mejor dicho, lo que tratamos de enfatizar es que el planteamiento de Ariès de la infancia moderna como un hecho socialmente producido fue aceptado sin tanto problema, contrariamente, a su método que fue aplazado y vulgarizado en la mayoría de estudios por venir y en un agregado, criticado con ferocidad. Basta recordar, los reparos metodológicos en su contra relacionados con las convenciones artísticas o plásticas de las imágenes que utilizó. Entre ellas se cuentan el no haber “sabido juzgar qué temas se consideraban en aquella época dignos de ser representados artísticamente, temas religiosos en su mayor parte, en los que, exceptuando la figura del Niño Jesús, los niños no encajaban demasiado” (Burke, 2005: 133); o el omitir que la gente se ponía sus mejores ropas —prendas casi idénticas tanto para niños como para los adultos— para ser inmortalizada en una pintura pagada.

En la actualidad, el auge de la historiografía de la infancia latinoamericana revela esta contradicción. Su decurso oscila entre reconocer y postergar la interrogación por el papel de las imágenes en la producción de la infancia, con exactitud, por privilegiar o soslayar a la imagen como una duda que exige escudriñarse y problematizarse para conocer, debatir, o reformular los elementos elaboradores de la niñez. Verbigracia, en un libro tan sustancial como *Historia de la infancia en América Latina* (Rodríguez y Mannarelli, 2007), las imágenes, a todo color, son reducidas a ilustrar en una sección la información desplegada en sus capítulos. Igual ocurre en dos artículos —uno sobre los NNA paraguayos en la guerra de la triple alianza y en otro sobre el higienismo y el control social del NNA argentino desamparado y delincuente en el paso del siglo XIX al XX— que componen el buen libro *Entre la familia, la sociedad y el Estado. Niños y jóvenes en América Latina (siglos XIX-XX)* (Potthast y Carreras, 2005); ni que decir de los dos compendios que cierran las compilaciones sobre la historia de la infancia en el continente (Sosenski y Jackson Albarrán, 2012; Lionetti, 2018), en los que las imágenes son escasas o no necesariamente son un nudo central.

La regla es que lo iconográfico se contemple como un material de apoyo o accesorio de las fuentes tradicionales, de lo que habita en los decretos, memorias, cartas, leyes, autobiografías o en la prensa. Casi nadie se pregunta por la imagen en sí misma donde asoma el NNA, por quién hizo la fotografía, la ilustración o la pintura, a razón de qué, en qué instante, o por qué es tan habitual y al parecer provechoso hacer de los NNA

2 Decimos que es una conclusión debatible porque Pollock (2004) apuesta por lo contrario y remarca que durante las colonias estadounidenses a los NNA se les veía como portadores de la iniquidad y esto traía como consecuencias castigos severos.

piezas visuales. Claramente, esta preeminencia no supone la inexistencia de investigaciones sustentadas o nutridas por las imágenes de historietas y caricaturas (Cosse, 2014; Sosenski, 2018), de ilustraciones de revistas para NNA (Bontempo, 2012; Scheinkman, 2017), del cine (Gremels y Sosenski, 2019, Rosen, 2015), de la fotografía (Freidenraij, 2021; González Gómez y Motilla Salas, 2016; Montaña Peña, 2020, 2022; Osorio Cossio, 2016), de la pintura (Carli, 2011; Rojas Flores, 2010) y de las provenientes de los códices prehispánicos —en este caso de los mexicanos en el siglo XVI (Díaz Barriga Cuevas, 2012)— para hablar de la infancia, de su multiplicidad de conjugaciones y entronques sociales, políticos, económicos y culturales, con el fin de traer a colación desde el registro visual sus especificidades en diversas culturas y momentos históricos.

Al respecto, llama la atención como en varios de estos estudios sale a la luz que las imágenes fotográficas y publicitarias se han utilizado para consolidar nuevos saberes sobre la niñez, comunicar o posicionar infancias ideales, y propiciar consumos de los NNA y de sus padres. Bontempo (2012), tras examinar la revista infantil *Billiken* en Argentina, halló que entre 1919-1936 las fotografías le sugerían a sus lectores que las calles eran peligrosas para jugar porque podían lastimarse, dañar a terceros, interrumpir a los transeúntes, ejecutar actividades delictivas y concluir, justo como lo mostraba una secuencia fotográfica, repitiendo la suerte de “un chico tomado por un policía de las orejas y conducido hacia la seccional policial” (218). Por su parte, Del Castillo Troncoso (2003, 2006) encontró que, en México, comenzando el gobierno de Porfirio Díaz, la fotografía fue mecanizada para difundir la visión moderna de la infancia resultante de la medicina y la pedagogía en la prensa y en esa tónica sus discursos sobre la degeneración de la raza, los parámetros fisiológicos añorados, y el cuerpo infantil como uno propio de síntomas, cuidados y enfermedades puntuales (2003: 4-5). En Colombia, a su turno, la imagen romántica del NNA y el sentido común de la inocencia, la pureza y la candidez fueron puestas a prueba o aprovechadas por el mercado. Empresas de cigarrillos en la década de 1900 acostumbraban incluir pequeñas imágenes coleccionables de NNA en desiguales poses, con flores y adornos en los paquetes para incentivar el consumo y la industria de chocolates y textiles acudió con frecuencia a las imágenes de los NNA para vender sus productos (Banco de la República, 2012: 139). Cabe destacar que en esa publicidad lo preponderante eran las aspiraciones raciales de las élites, los NNA afros, mulatos, mestizos estaban prohibidos, el cliché visual consistía en “niños y niñas blancas, generalmente de cabellos con bucles, con rostros redondos y de expresión alegres, bien vestidos como pequeños adultos” (Banco de la República, 2012:149).

Otra figura reciente que empata con lo recién planteado es Higonnet (1998). Con ella se confirma que las imágenes de la infancia hacen algo más que representar; al compás propagan, consolidan los planteamientos sobre los NNA y les otorgan visibilidad. A su

juicio hay imágenes que son la síntesis del candor infantil, o en otras palabras, la puesta en escena de la idea de la inocencia inherente al cristianismo anterior a San Agustín o a la perspectiva rousseauniana. Puede que, el pintor inglés Joshua Reynolds haya sido quien diera pie al marco visual de la representación romántica de la infancia que rige hasta nuestros días, a saber, a la personificación o escenificación concreta, en carne y hueso, de esta noción en el momento en que pintó los cuadros *El niño Samuel* en 1776, *La edad de la inocencia* en 1788 (imagen 2) y *Penélope Boothby* (imagen 3) ese mismo año. Desde luego, Reynolds no inventó este entendido, explícito desde antes en lo pictórico como lo da a conocer el cuadro *Allegoria della fortuna* del italiano Lorenzo Leonbruno de 1523, en el que, dentro de un conjunto de personajes a un pequeño niño, impreciso y sin detalle, se le pone un diminuto título que indica que su cuerpo es la forma de la inocencia. Caso omiso, Reynolds va más allá, al disponer y vestir a la inocencia de un color, de una piel específica, de un género y de una edad.



Imagen 2. Joshua Reynolds-*La edad de la inocencia* 1788.

Imagen 3. Joshua Reynolds- *Penélope Boothby* 1788

Desde otro ángulo, para los estudios de la infancia las imágenes asociadas a la guerra son un recodo significativo para pensar la conformación de las infancias populares o entre otras cosas su puesta al servicio del nacionalismo. En Colombia, el famoso documento cinematográfico “La beneficencia de Cundinamarca” que los hermanos Acevedo filmaron entre 1931-1942, precisamente le comparte al espectador el destino de los NNA desamparados de Bogotá y de sus alrededores alojados en ese hospicio: a las niñas como lo corroboran las imágenes les fue impuesta la rutina de aprender a bordar, lavar, tejer y planchar para servir en trabajos domésticos en su vida adulta; en cambio a los niños se les adiestraba en oficios militares con marchas, el manejo de fusil y formaciones que

tenían el propósito de convertirlos en ejércitos de reservas, disciplinados y moralizados para el futuro (Bácares, 2018: 108) (imagen 4). De manera parecida, la pintura fue instrumentalizada para convertir a próceres de la independencia colombiana —que murieron siendo jóvenes adultos— en pequeños niños entregados a la causa con el objeto de transmitir a las nuevas generaciones y a la niñez escolar el mensaje del sacrificio por la patria. Antonio Ricaurte que se inmoló cuando tenía 28 años contra las tropas realistas, Atanasio Girardot que murió en combate a sus 22 años, Luciano D’Ellhuyar que falleció ahogado en un naufragio a los 22 años, Rafael Cuervo que lo hizo a los 33 años y José María Córdova que fue asesinado a los 30 años serían inmortalizados como infantes por el pintor José María Espinosa en una colección de retratos y acuarelas que estudiosos de su obra “han denominado de los héroes niños y que representa a los futuros próceres en su tierna infancia” (Martínez Martín y Otálora Cascante, 2012: 29).

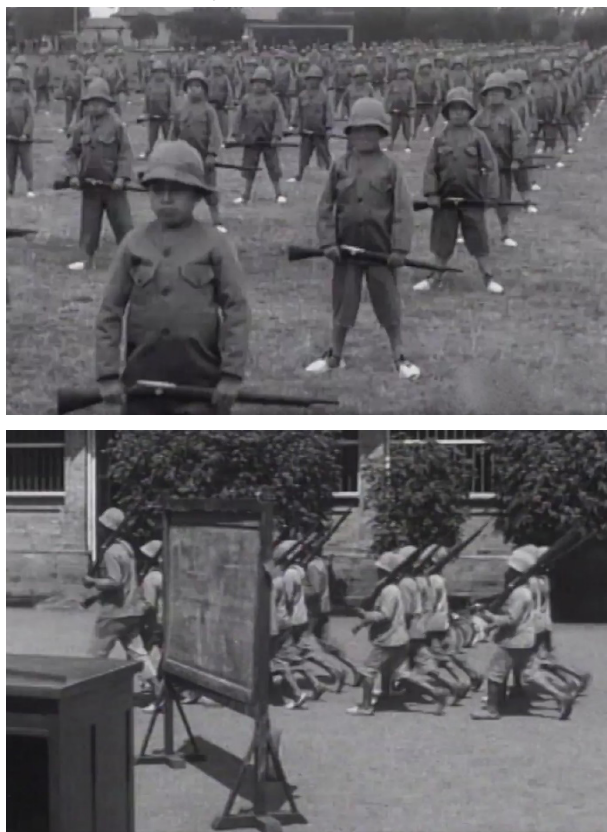


Imagen 4. Fragmentos película *Beneficencia de Cundinamarca* (1931-1942).

El empleo de las imágenes de NNA por las dictaduras del Cono Sur es un ítem también casi inexplorado de cara a los estudios sobre infancia. Recientemente, las imágenes producidas por los NNA durante la dictadura de Pinochet han sido acogidas como signos históricos del modo en que vivieron, resistieron y expresaron su comprensión de esa represión estatal (Castillo Gallardo, 2019). Empero, hay un asunto iconográfico interesante, contradictorio y poco explorado: mientras el cubrimiento de la prensa afín a los

militares recurrió a las fotografías para mostrar a los militantes como personas “des-corazonadas” que fabricaban huérfanos utilizando las imágenes de sus hijos (Saintout y Bolis, 2016) o para acentuar las noticias de los NNA como víctimas de la izquierda en resistencia —“niño víctima de bomba podría perder sus ojos”, 11 mar. 1988; “32 niñas había en la comisaría ametrallada”, 12 mar., 1988” (Castillo y Peña, 2018: 37)—, esa misma fuerza castrense se aprovechó de las imágenes de NNA en eventos benéficos y festivos —“siete niños fueron reyes en la Nochebuena en hogar del General Leigh”, 26 dic., 1975; “Primera Dama distribuyó ajuares a recién nacidos”, 26 dic., 1975 (Castillo y Peña, 2018:31)— para perfilarse como buenos padres de familia y gente afable ante la opinión pública. Esta es una manifestación de la antiquísima evolución del retrato del político que debe besar a toda costa a los NNA para lograr el beneplácito popular (Burke, 2005) y que, por ejemplo, en el caso argentino fue implementada por Videla en encuentros casuales con los NNA (Redacción La Tinta, 2018) o en portadas de revistas donde sale con su prole como la que se publicó en la tapa de *Para ti* el 12 de febrero de 1979. Hay que agregar, que en la vigencia de la democracia electoral el uso de las imágenes de los NNA junto a los dirigentes, mandatarios y exgobernantes pueden ser analizadas de igual forma como arquetipos para sintonizar con la población y las familias votantes. Y aquí hay dos vías predilectas para entender esta explotación sentimental: una conduce al uso de los NNA en las campañas políticas. Frente a ello, ¿qué tanto salen, cuál tipo de NNA se privilegia en la imagen, en qué circunstancias, etc.? Por otra parte, la clase política para reafirmar un perfil familiar se ha valido de la oportunidad de dejarse (o hacerse) retratar con sus nietos o hijos muy pequeños en la prensa. Para la muestra están las fotografías del presidente colombiano Laureano Gómez publicadas el 6 de agosto de 1950 en *El Siglo* (Bácares, 2023) (imagen 5), o la portada de la revista *Jet-Set* —con Álvaro Uribe Vélez— del 11 de abril de 2017 que tuvo como título: “El abuelo Uribe. El aguerrido jefe de la oposición se convierte en un tierno patriarca cuando está con sus nietos”.



Imagen 5. “Cómo es en la intimidad el nuevo presidente de Colombia” en *El Siglo*. 6 de agosto de 1950.

En resumidas cuentas, que las imágenes hayan tenido contratiempos y aplazamientos recurrentes en el aparatage investigativo de la infancia tampoco implica subrayar una absoluta ausencia u opacar los avances que existen a lo largo de la historia. La concate-nación es de vieja data y para el campo de los estudios de la infancia esa unión olvidada promete un desarrollo metodológico y conceptual asaz fructífero, ya fuese haciendo de las imágenes de NNA su objeto de estudio o dándoles el estatus de fuentes para en-riquecer sus alcances en las pesquisas de cientos de temáticas. A pesar de esto, lo co-rriente o lo estándar en las directrices teóricas y metodológicas de la infancia decreta la postergación de las imágenes o su reducción a un indicador visual. ¿Por qué persiste esta proscripción? ¿A qué obedece dicho ostracismo? ¿Qué impide que la imagen tenga un mejor papel o un protagonismo en las indagaciones sobre la niñez? A continuación, varias conjeturas.

ALGUNAS RAZONES PARA EL RECELO DE LAS IMÁGENES EN LOS ESTUDIOS SOBRE INFANCIA

Antes que nada, habría que admitir que la interpretación de la imagen por los estudios sobre infancia o por las vertientes subdisciplinares de la historia de la infancia y la so-ciología de la infancia es heredera del trato y la asignación que las ciencias sociales les han dado a las imágenes. De una fricción entre abrazarlas como vestigios irrefutables o asumirlas como antecedentes secundarios y desprovistos de la misma verosimilitud que la escritura. Hace bastante las imágenes se consideraron un remanso de indiscutible

realismo. La famosa Comisión Corográfica de Colombia creada en 1849 que dirigió el coronel e ingeniero Agustín Codazzi, además de trazar los mapas de todo el país y rendir informes escritos, optó por hablar iconográficamente del territorio recorrido, pues por entonces “para muchos habitantes del país resultaba mucho más explícito lo que se veía que lo que se leía. De ahí que entre los muchos científicos que figuraron en la Comisión hubiera también tantos artistas, en especial pintores y dibujantes” (Salvat Editores, 1983: s.p). Con esa misión, Camilo Fernández, Enrique Price y Manuel María Paz pintaron en el acto a los personajes típicos de las regiones, escenas costumbristas, las labores agrícolas y artesanales, los vestuarios, el campo, la ciudad, y a las personas —incluidos muchos NNA— con los que se cruzaron.

Sin embargo, esta comprensión diáfana de la imagen, sobreviviente con los años al aparecer la tecnología de la fotografía y el cine siempre ha tenido que combatir enemigos jurados que minan su credibilidad. Toda la empresa eclesiástica e histórica que reclamó para las imágenes la función exclusiva de ambientar las sagradas escrituras para los indoctos y los analfabetos y de enseñar con ellas la prehistoria, las estigmatizó y exilió como útiles para otros fines (Pérez Vejo, 2012). Acto seguido, dos grandes hechos las remataron y desprestigiaron: la invención de la imprenta a principios del siglo XVI, que hizo florecer como nunca el logocentrismo o la lógica de que el conocimiento sólo podría ser expresado, producido y conservado mediante la palabra escrita (González de Ávila, 2010); y a su turno el triunfo de la imagen pictórica y escultórica como una obra de arte sobre la concepción de la imagen como un resguardo de memoria y un objeto de culto. Antes del renacimiento hubo un tiempo en el que la imagen representaba a las personas, era una especie de extensión de las mismas (Belting, 2021: 5-26). Con la crisis de esa interpretación la era del arte se impuso, al igual que otras funciones secundarias preestablecidas para la imagen. Por tal razón, cuando la gente mira un cuadro, dibujo, pintura, etc., por lo regular lo hace “de una manera que está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte” (Berger, 2001: 17), o volviendo a las publicaciones sobre la infancia, las imágenes se aceptan únicamente como ilustraciones de párrafos escritos, como pruebas visuales que constatan o verifican lo narrado en sus páginas (Alcubierre y Carreño King, 1996; Gavilán Sánchez, 2017; Muñoz y Pachón, 1991; Winterberg y Winterberg, 2011; Kater, 2016).

Lo cierto es que las imágenes a veces funcionan como espejismos. Las suposiciones que dan a entender no son confiables *per se*; lo suyo es trabajar con trampantojos. Inicialmente, debido a lo que esconde el ejercicio de la mirada del espectador, a sus preferencias para ver lo que desea imaginar en una imagen, con todo y que la misma diga lo contrario. Sontag (2011) explica que las imágenes están lejos de ser unidireccionales y de ejecutarse todas las veces de arriba hacia abajo. Los receptores las resisten, modifican y

reinterpretan. Por más que las imágenes fotográficas gocen del prestigio de estimarse como un rastro de algo o un registro de lo real por efecto de una máquina, lo fotografiado carece de una autosuficiencia para hablar por sí solo. Hay discursos que desafían o vacían de realidad el hecho retratado, que deniegan de su credibilidad en obediencia a las necesidades de la memoria grupal, a las emociones y posiciones políticas de los receptores:

La presentación de imágenes que rebaten con pruebas devociones apreciadas se rechaza siempre porque parecen un montaje para la cámara. La respuesta habitual a la corroboración fotográfica de las atrocidades cometidas por el bando propio es que las fotos son un embuste, que semejante atrocidad no sucedió jamás, aquéllos eran cuerpos de la morgue que el otro bando trajo de la ciudad en camiones y fueron colocados en la calle, o que en efecto sucedió, pero el otro bando cometió aquello contra sí mismo. Por eso, el jefe de propaganda de la rebelión nacional de Franco sostuvo que los propios vascos habían destruido la antigua ciudad y otrora capital vizcaína, Guernica, el 26 de abril de 1937, colocando dinamita en el alcantarillado (según una versión posterior, tirando bombas fabricadas en territorio vasco) con el fin de incitar la indignación extranjera y alentar la resistencia republicana. Y por eso la mayoría serbia que residía en Serbia o en el extranjero sostuvo hasta el final mismo del sitio serbio de Sarajevo, e incluso después, que los propios bosnios habían perpetrado la horripilante «masacre de la cola del pan» en mayo de 1992 y la «masacre del mercado» en febrero de 1994, lanzando munición de gran calibre al centro de la capital o colocando minas a fin de crear algunas vistas excepcionalmente espeluznantes, destinadas a las cámaras de los periodistas extranjeros y a fin de reunir más apoyo internacional para el lado bosnio. (Sontag, 2011: 17)

De hecho, las imágenes, sobre todo las muy famosas, se integran a relatos imaginarios, ficcionales, a versiones subjetivas. Cercas (2010), en su abordaje de las imágenes televisivas del golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 contra el gobierno de Adolfo Suárez en España detectó que ese cubrimiento al darse a través de la televisión impurificó el acontecimiento histórico, que deformó el modo de su percepción. Muchas personas conscientes de esa época juran haber visto en una transmisión en directo la entrada de los golpistas al hemiciclo del Congreso, más no fue así: “las imágenes de televisión sólo se emitieron tras la liberación del congreso secuestrado, poco después de las doce y media de la mañana del día 24” (15). Vuelve y juega, las imágenes se tergiversan y desfiguran. En Perú, los testimonios televisados de las víctimas de la guerra interna en la comisión de la verdad y la reconciliación al comunicarse por ese medio ligado al espectáculo, fue-

ron tildados de excesivamente irreales y dramáticos, de algo concerniente a la irrealidad de ese aparato, o en la antípoda, de su función de entretener (Cussiánovich, 2004: 20). Básicamente, porque las imágenes están moldeadas por los modos de ver de quienes las hacen y de quienes las reciben, las aprecian o las consumen; por la manera en que elegimos poner a la vista de alguien una imagen o de como optamos por ver las imágenes que se nos ofrecen a la mirada:

Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. Esto es cierto incluso para la más despreocupada instantánea familiar. El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver. (Berger, 2001: 16)

Desde la otra orilla, la imagen porta códigos, convenciones, intencionalidades autorales. Burke (2005) un defensor consagrado de la iconografía como fuente histórica, reclama ser precavidos con su administración; auscultarla y ponerla a contraluz como con cualquier fuente. Especialmente, recomienda tener cuidado de encallar en un tratamiento ingenuo de las imágenes, ya que, en ellas son comunes cuatro trasfondos que delimitan el rango visual del espectador. Partamos de que una imagen puede contener una representación idealizada como la de los cuadros que se hicieron después de la revolución francesa de 1830, que antes de ese suceso representaban a las muchedumbres como mendigos y borrachos y luego personificando a individuos impecables, bien vestidos e idealistas (2005: 147). Asimismo, la distancia o cercanía social, cultural y económica del autor de la imagen frente al hecho que convierte en visual define el prisma, el tono, la exaltación o crítica de lo que vemos (2005: 152). En tercera medida, las imágenes traen consigo fórmulas narrativas que en ocasiones las alejan de ser representaciones exactas. El género del retrato lo evidencia. Su práctica se funda en un esquema de poses, ademanes y accesorios que buscan mostrar de una forma determinada al modelo y dotar su presencia de significados simbólicos (2005: 30-32). En última instancia, las imágenes, en muchos casos, están aparejadas a asociaciones políticas, coloniales y a propagandismo militar para propiciar interpretaciones unívocas de la vida social (2005: 75). Son muchísimas las constataciones que se podrían hacer de las premisas recién enumeradas. Por el momento, con dos nos alcanza: el vídeo de la inspección médica de Saddam Hussein luego de ser capturado, que lo postra deliberadamente por orden de El Pentágono ante

la retina como un habitante de calle venido a menos por el contraste del blanco en la pared y un médico lampiño para acentuar esa condición (Ramonet, 2005: 94) (imagen 6); o las fotos de estudio de los NNA trabajadores de Wolverhampton, de Oscar Gustav Rejlander, que después de ser pagados para posar eran manipulados como maniquíes al antojo del fotógrafo en el siglo XIX con sustento en las reglas de lo que hoy se llama el fotomontaje narrativo (Fontcuberta, 1997: 127).



Imagen 6. Fragmento del vídeo de la captura de Saddam Hussein en 2003

En consecuencia, que las imágenes arrastren contras, críticas, cometidos seleccionados y advertencias, a lo mejor hizo mella en la consideración de las ciencias sociales y los estudios de la infancia para recurrir o basarse a fondo en la información que proveen, condensan o hacen inferir. Dicho de otro modo, que lo iconográfico se haya considerado mayoritariamente como un inconveniente o una dificultad para cercar, precisar, definir, o concretar una problemática de cualquier disciplina social, condujo al desenlace de que lo más responsable era emplearlas como ilustraciones de reflexiones y postulados originados en las palabras. Evidentemente, la mirada desprevenida se pierde de los contextos de las imágenes. Un cuadro como *El barco de esclavos* (imagen 7) de William Turner de 1840 —o cualquier otro ícono— no trae aparejada una comprensión de su intrincado origen. Esa pintura, por ejemplo, aparenta un naufragio y la deriva y la condena a ahogarse de personas, cuando su verdadero trasfondo es el arrojamiento de los esclavos enfermos y moribundos al océano porque los seguros de los navíos que los transportaban sólo cubrían el pago por los “que perdía en el mar, y no por los que morían o enfermaban a bordo” (Steyerl, 2014: 22). Por consiguiente, la reflexión y el aprovechamiento de las imágenes como datos resulta una tarea constante y dispendiosa que exige conjuntamente reconocerlas como fuentes y convertirlas en tales. Es casi un proceso que obliga

a las imágenes a un contraste de ida y vuelta, como sobreviene con cualquier provisión informativa, para validarse, clarificar su semántica, revelar su tras escena, su historia y los caracteres culturales, políticos, estéticos, tecnológicos, mediales, económicos y sociales que la implican.



Imagen 7. William Turner-*El barco de esclavos* 1840.

De tal modo, el reto de incursionar en la investigación de la infancia a partir de las imágenes supera el simplismo de cortarlas y pegarlas, de esgrimirlas en calidad de apoyos secundarios, de darlas por hechos consumados e incontrovertibles, o de implementarlas para darle pausa o belleza a los textos escritos. El meollo del asunto radica en identificar en ellas focos de discusión o puntos de convergencia de ideas y epistemes que pueden ser ampliados o refutados con un conjunto de conceptos y fuentes de apoyo para iluminar puntos de vista que han pasado desapercibidos en la acumulación del conocimiento disponible sobre la niñez. Total, ya hay un método de índole interdisciplinar que los estudios visuales y la historia cultural han formulado con los siguientes presupuestos: que las imágenes y sus autores requieren ser ubicados contextualmente a nivel cultural, político, material y artístico a fin de conocer las fuerzas sociales que los tutelan; que una tanda de imágenes es más fiable que una individual; y que en “el caso de las imágenes, como en el de los textos, el historiador está obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos por pequeños que sean -también de las ausencias-” (Chicangana Bayona, Pérez Pérez, y Rodríguez Sierra, 2019: 182).

HORIZONTES Y PREGUNTAS PARA ESTUDIAR LA INFANCIA CON LAS IMÁGENES

Queda claro que las imágenes no son un espejo o un reflejo exacto de la realidad ni siquiera en lo que atañe a la fotografía o el cine. La instantánea “siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir” (Sontag, 2011: 45). En el pasado, un entusiasta como el documentalista ruso Dziga Vértov intentó postular lo contrario. Su teoría del cine-ojo aspiraba a la objetividad integral que creía viable por el aparente acto desprejuiciado y mecánico de la cámara. Para él, había que volver a los pioneros Lumière proscribiendo la recreación de una realidad artificial. Pero en su proyecto —como en el de los hermanos franceses— el punto de vista del creador también se manifestaba porque cada encuadre, la edición de los planos y el montaje de las secuencias, traían implícita una concepción de la realidad y un direccionamiento de la mirada (Gubern, 2016: 167).

Aun cuando lo anterior aparenta ser un bache, lo que procuran las imágenes a los estudios sobre infancia es cuantioso. Una representación visual que hable de los NNA —real o ficticia, distorsionada o aplicada a lo literal, desde un ángulo u otro— habida cuenta que constituye un testimonio de los prejuicios, designios o paradigmas de los creadores —y de las instituciones que los sobrellevan— en relación a la niñez en una sociedad y en un periodo de tiempo. Efectivamente, las imágenes aportan demostraciones explícitas en muchos casos sobre los aconteceres, acciones y fenómenos de la infancia, y sin ser mencionados, nos aproximan a los móviles y los actores que encauzan la forma, uso y exposición de las imágenes. No por esto, repetimos, la imagen se torna cristalina; hay que someterla a una crítica y disección histórica para acogerla. Una foto icónica de las guerras civiles colombianas del siglo XIX titulada *Niños del ejército liberal en Panamá* (imagen 8) que apareció en la revista *L' Illustration* en 1902 en Francia es un buen experimento para constatarlo. Es única en su especie y muy citada en las investigaciones que abordan en retrospectiva el reclutamiento de NNA en el país. Lo curioso es que, al mencionarse, la pregunta por la imagen se aplaza y de la foto en cuestión surgieron interpretaciones discrecionales. Reina Rodríguez (2012) la convoca como una prueba de “varios niños soldados del Ejército portando armas en nombre del Gobierno” (60), es decir, del bando conservador pese a que el pie de la foto los imprime como soldadesca del ejército insurreccional o de oposición. De la fotografía, a su vez hay dudas y confusiones: el autor en teoría es un fotógrafo panameño llamado I.L Maduro Junior y fue tomada un poco antes de la guerra de los mil días o en su cierne. Unos la fechan en 1895 (González, 2000: 21) y otros en 1899 (Banco de la República, 2000: 151) hasta que más tarde fue reproducida en 1902 y se asoció enteramente como una certeza de la participación bélica de los NNA en Colombia (Muñoz y Pachón, 1991: 287). Hecho que, sin dejar de ser preciso, es cuestionable. Recuértese que cuando las imágenes son aceptadas

como fuentes es perentorio tomar en cuenta la historicidad de la tecnología visual que las produce (Dussel, s.f: 9). Que la imagen sea una fotografía antigua y en ese sentido se rija por las reglas del retrato de posar con base en las indicaciones del creador por largos minutos —de acuerdo a la luz o a un ángulo favorable— le resta certeza o naturalidad a lo que vemos. A lo mejor, esos niños portaron armas prestadas para la inmortalidad fotográfica y los fusiles con bayonetas corresponden a otros propietarios; o sus verdaderos instrumentos y roles en la guerra sean alternativos del combate, como lo provoca la trompetilla que tiene uno de ellos, puesto que en esos conflictos los NNA además de fungir de combatientes trabajaron como mensajeros, espías y músicos en bandas militares para animar a los combatientes (Bácares, 2017: 264).



Imagen 8. Niños del ejército liberal en Panamá. Fotografía reproducida en *L' Illustration*, núm. 3099, París, 19 de julio de 1902.

Sea como fuere, la imagen de estos NNA uniformados es suficiente para estar al tanto de que los NNA sí estuvieron físicamente como carne de cañón en las guerras civiles del siglo XIX, que su alistamiento partidario por el conservatismo y por el liberalismo era al parecer socialmente aceptado y que no había ningún inconveniente en ocultar sus cuerpos, sus vestimentas y sus rostros. Adicionalmente, está la otra cara de la moneda. ¿Por qué se publicó y encima en el exterior? González (2000) ensaya que la causa sería la de

un proselitismo sentimental partidario para extraer de la guerra a la población infantil —algo que es raro dado que en la primera guerra mundial los NNA fueron involucrados masivamente (Winterberg y Winterberg, 2015)—; su segunda suposición parece ser la más convincente: “se puede sospechar de la manipulación con la imagen por los intereses financieros y gubernamentales que los franceses tenían en el canal de Panamá” (21).

De tal manera, las imágenes de los NNA arrastran una gran cantidad de significaciones que sobrepasan las de su mera apariencia o las del acto reflejo de poner en palabras lo escenificado. Inclusive, los significados de las imágenes metamorfosean al estudiarse los pedazos de la pieza original, enfocando uno de sus componentes, haciendo *zoom*, o al emparentarlas con otras imágenes para ampliar la discusión, la trama, los detalles, o un argumento (Berger, 2001: 36-37). Lo cual —de nuevo—no les resta a las imágenes el poder de ser constancias. Obviamente, unas que hay que evitar tragar por entero en un primer encuentro por su aleatorio carácter fragmentario (Chicangana Bayona, Pérez Pérez, y Rodríguez Sierra, 2019: 179) o por su elaboración manipulada (Sontag, 2011: 50-51). En un plano general, hay iconografías que resultan incontestables, que desmienten discursos o hacen hincapié en lo velado por las escrituras de corte institucional, como las tomas de Jesús Abad Colorado del paramilitarismo vigilando a sus anchas Medellín (Ponce de León, 2015) o el vídeo filtrado por WikiLeaks, *Asesinato Colateral*, que demuestra el homicidio de 12 civiles desarmados en Bagdad a manos de pilotos de la fuerza aérea estadounidense en 2007. Ahora, en un encuadre particular, la imagen es una prueba de la más variada índole para asir y acercarse a los procesos constructores de la infancia y a sus padecimientos. Ateniéndonos a lo jurídico, entre 2007 y 2009, la Corte Penal Internacional aceptó quinientos dibujos hechos por NNA sudaneses víctimas —recopilados por la ONG británica Waging Peace— como elementos probatorios en los juicios contra el exministro Ahmad Harun, el paramilitar Ali Kushayb y el expresidente Umar Hassan Al Bashir por crímenes de lesa humanidad, de guerra y genocidio en el postremo de los conflictos armados de Sudán (Aradau, Hill, 2013). En un raciocinio desprovisto de lo judicial, las imágenes cinematográficas, las de la fotografía y las provenientes de otros medios, sobresalen como constataciones de la nulidad de las políticas públicas y de la ineficiencia de los derechos de los NNA (De Amorim Marcello, Bácares, 2019: 77); de sus roles participativos y políticos en huelgas (Rojas Flores, 2016) o de las maneras en que las ideas prevalentes sobre la niñez adquieren un rango visual para explotar a los NNA como víctimas, sujetos de protección, de inocencia, de seducción, o de peligrosidad, según el contexto que lo requiera (Holland, 2004).

A decir verdad, las imágenes sentimentales de la infancia y los tipos de usufructo de esa querencia son ilimitadas y rastreables en muchas situaciones y aplicaciones privadas

y públicas. En los setenta, en Francia se halló que la probabilidad de que un hogar con NNA tuviera una cámara fotográfica comparado con uno meramente adulto era el doble (Sontag, 2006: 22), dado que se seguía imponiendo la necesidad de guardar y atesorar al recién nacido y de hacer una crónica prolongada de su crecimiento y de los lazos con su familia. Caso aparte, es el de la explotación de las pasiones emocionales por la infancia que hacen los entes de la gobernabilidad global —Unicef, OIT, etc.— con los rostros de los NNA pobres y de países en vía de desarrollo para legitimar sus acciones y hacer de los derechos de los NNA, derechos espectáculo financiados con donaciones atraídas por esas fotografías y por la presencia de famosos de la farándula bajo la figura de embajadores de buena voluntad (De Dinechin, 2009: 97). Este es un debate serio y una mina de información poco trabajada. Resulta que las imágenes proveídas regularmente por Unicef son dicotómicas: el niño blanco y de los países del norte pasa a ser el modelo de la felicidad, la gracia y el bienestar, y en una contracara, la infancia amenazada, en peligro, y necesitada de intervenciones es su antípoda racial, geográfica y económica. Basta revisar cualquiera de las portadas y fotos interiores de los estados mundiales de la infancia que Unicef publica desde 1990 para confirmar ese repertorio visual. No sobra agregar que dicha aspiración eurocéntrica también rigió las imágenes de las infancias en Latinoamérica. La brújula iconográfica añorada fue un NNA depurado por la eugenesia, priorizado por la atención de las familias y extraño a las responsabilidades del Estado; mientras tanto, las infancias populares, afrodescendientes e indígenas, definidas como las típicas de América en las imágenes del Instituto Interamericano del Niño se convirtieron en el objeto privilegiado de las políticas de atención, moralización y protección en la región (Bittencourt Ribeiro, 2021).

Y es que, las imágenes han sido fundamentales en las operaciones comunicacionales desplegadas para moldear imaginarios e intervenir socialmente a un tipo de infancias. Una palpable, es la de la erradicación y prohibición del trabajo infantil, que en menos de un siglo y medio se tornó en una comprensión casi absoluta en la sociedad occidental. Los estudiosos más críticos de este fenómeno y de la estigmatización del NNA trabajador han pasado por alto que la imagen fotográfica fue un detonante en el despertar de la conciencia que hizo de la infancia y el trabajo polos opuestos. Exactamente en 1908, en Estados Unidos, el sociólogo Lewis Hine al convertirse en el fotógrafo oficial del *National Child Labor Commite* —Comité Nacional de Trabajo Infantil—, una ONG dedicada a denunciar la explotación infantil, dejó un legado de más de doce mil fotografías que ponían en entredicho la labor de los NNA en los campos, las calles y en las fábricas. Sus fotos —en la mayoría retratos— de niños y niñas muy pequeños en los molinos de algodón, en las hilanderías, en las minas de carbón, en los cultivos, en las factorías, en las aceras vendiendo diarios y lustrando zapatos “contribuyeron en efecto a que los

legisladores proscribieran la mano de obra infantil” (Sontag, 2006: 95). Cada una de ellas fue tomada a lo largo de cincuenta mil millas entre 1910 y 1918 con estrategias que incluyeron llegar a las 3 de la mañana a las fábricas para sortear las restricciones de los empleadores, o simular ser el fotógrafo de una empresa de postales, agente de seguros, vendedor de biblias, o inspector de incendios (Walther, 2018: 18). Hine fue un adelantado a su tiempo, supo dar en el clavo de la opinión pública, retorcer los sentimientos de esperanza, futuro y candor adjudicados a los NNA con sus imágenes y recurrir a ellas para hacer investigación social: cada fotografía que tomó iba acompañada de una ficha con los datos de los NNA en favor de permitir un estudio posterior de cómo el trabajo en la niñez condicionó o no, sus desarrollos y vidas adultas (Illescas Taboada, 2015: 9). Naturalmente, en su portafolio hay fotos panorámicas de los NNA de los cuales desconocemos su identidad, pero gran parte de los protagonistas de sus retratos tienen nombre y unas anotaciones del día en que los fotografió. Por ejemplo: “Michael McNelis. 8 años de edad. Vendedor de periódicos. Este niño recién recuperado de su segundo ataque de neumonía fue encontrado vendiendo periódicos en una gran tormenta hoy. Su apariencia era limpia” (Walther, 2018: 326) (imagen 9).



Imagen 9. Michael McNelis, Philadelphia, Pennsylvania, 1910-Lewis Hine

Al llegar a este punto, un plus de lo iconográfico merece ser resaltado. Por descontado, las imágenes del pasado o las que ya tienen materialidad proporcionan “un tipo de conocimiento distinto al de las fuentes escritas” (Chicangana Bayona, Pérez Pérez, y Rodríguez Sierra, 2019: 181); y de modo similar —siendo esto lo más sorprendente— las imágenes por hacerse facilitan conocer un asunto social o a un grupo de personas, que

por otros medios y técnicas de recolección de información sería imposible. La imagen emerge como una promesa y un medio muy atractivo para grupos sociales que se niegan a hablar o a entablar una relación, a menos que sea por intermedio de algo inesperado y tentador como una sesión de fotos, de tener ellos mismos las cámaras para tejer una historia o de hacer parte de una narración cinematográfica. En cuanto a esto, el cine es un archivo inagotable para los estudios sobre infancia. Por un lado, nos pone en contacto con un sinnúmero de cuestiones tratadas en las cinematografías periféricas e industriales que atañen a los temas especializados y a los vetados para los NNA en su papel de espectadores, a la representación y centralidad de los NNA en las películas, y a los temas que privilegian a unas niñas sobre otras para ser filmadas (Salvat Editores, 1980: 121-160). Por añadidura, el “cine tiene una forma distinta de abordar la infancia, de trabajar con la otredad, de presentar resultados distintos, que habitualmente las ciencias sociales no podrían hacer” (De Amorim Marcello, Bácares, 2019: 78). Tal cual lo hacen muchísimas películas que terminan siendo opciones para que los informantes compartan sus historias. La promesa de verse en la pantalla más tarde y que otras personas puedan verlos ha permitido el desarrollo de filmes con características etnográficas y longitudinales para tratar diversos tópicos como la reproducción generacional de la guerra y la privatización de los NNA. En un primer grupo vale la pena mencionar dos largometrajes que exaltan valores opuestos en favor de que los hijos vayan a la guerra. El nacionalismo y la familia estadounidense presionan y avalan la preparación del niño a soldado en *Father, soldier, son* (2020) de Leslye Davis y Catrin Einorn; y en *Of fathers and sons* (2019) de Talal Derki la cámara devela el entrenamiento y la formación que un padre miembro de Al-Qaeda les da a sus hijos para luchar por la *yihad* en Siria. Cabe citar en el otro rubro a *The Wolfpack* (2015) de Crystal Moselle y a *La Manzana* (1998) de Samira Makhmalbaf. En ellas, sus directoras logran llegar a las justificaciones, a la experiencia en carne propia y a los lugares en los que unos hermanos en Nueva York estuvieron encerrados por sus padres durante más de una década, o al aislamiento impuesto de doce años a unas hermanas en Teherán por el miedo de su padre a que perdieran la virtud.

En suma, las representaciones cinéticas son una de las tantas vías que la iconografía pone a disposición de los investigadores de la niñez para dar nuevas luces a su campo. Esta posibilidad acoge hasta las estructuradas en la ficción. Para la muestra Rosen (2015), quien, recurriendo a la saga fílmica de Harry Potter planteó como la cultura popular anglosajona aplaude al NNA combatiente del norte, pero a los del sur los minimiza a víctimas sin agencia. Igualmente, las imágenes en movimiento suministran más de lo que aparentan por la peculiaridad técnica y narrativa del cinematógrafo de permitirse engendrar hibridaciones visuales, o lo que es lo mismo, imágenes que anexan o se componen de otras imágenes fotográficas, televisivas, de grabaciones caseras, de pinturas,

de dibujos, de archivos de prensa, etc., para hablar de todas las temáticas inimaginables, incluyendo las de la infancia como sobreviene en el llamado cine de hijos o de posmemoria en Argentina y en Chile —véase *Papá Iván* (2004) de María Inés Roque o *El edificio de los Chilenos* (2010) de Macarena Aguiló y Susana Foxley— y en el subgénero del cine casero o *home movie* que se basa básicamente en las imágenes del archivo familiar —por lo general repletas de NNA— que alguien filmó en el pasado, tipo *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette, *Buscando a Larisa* (2012) de Andrés Pardo Piccone, *Capturing the Friedmans* (2003) de Andrew Jarecki, *My Perestroika* (2010) de Robin Hessman, *The War Tapes* (2006) de Deborah Scranton, *Must read after my death* (2007) de Morgan Dews, *Daughter rite* (1980) de Michelle Citron, *Made in china* (2007) de John Heide, *16 memorias* (2008) de Camilo Botero, o *No lo encuentro* (2020) de Mariana Jiménez Vélez.

REFLEXIONES FINALES

De alguna manera, las imágenes tienen una larga historia como herramientas usadas para medir y socializar las observaciones y pruebas conductuales aplicadas a los NNA. Durante el reinado del positivismo lo visual fue un soporte recurrente de los experimentos controlados de la psicología, que con cámaras a su servicio grababan los comportamientos y gestos de los NNA para reafirmar hipótesis preestablecidas (Lefrançois, 2000). Pero con respecto a la reflexión de lo iconográfico para profundizar en la noción de la infancia como un constructo histórico y cultural, la verdad es que hay más vacíos que líneas investigativas y producciones consolidadas.

La vigencia de la cultura letrada ha opacado y desperdiciado el potencial y las bifurcaciones epistémicas y metodológicas que aportan las imágenes. Para empezar, el material y las fuentes a disposición de los investigadores son infinitas. Si la invención de la escritura está fechada entre el 3000 y el 4000 a.C. (Dussel, s.f: 1), por contraposición, la imagen es un archivo del que hay rastros desde hace 30.000 años (Debray: 20), y que en la actualidad cobra más relevancia que nunca por la cultura visual en la que estamos inmersos, “construida por gente que crea, ve y hace circular imágenes en cantidades y formas que jamás podrían haberse previsto” (Mirzoeff, 2016: 20). Del mismo modo, los estudios sobre infancia deberían recordar y distinguir las restricciones de información inherentes a las fuentes escritas, o abrirse a otras experiencias que señalan que las imágenes brindan lo que la documentación textual no alcanza a brindar (Díez Pomares, 2016).

De momento, la explotación de la imagen por el campo interdisciplinar de la infancia tiende al reduccionismo y se resume en el cometido de ilustrar lo contenido en los párrafos de los libros o en verificar visualmente los acontecimientos que la han definido como un hecho socialmente producido. Estas dos posturas, parten de la suposición de

que la imagen es diáfana y autosuficiente. Empero, cada una de ellas, más que un reflejo natural de la realidad es una percepción de quien ve y crea un ícono; en concreto “toda imagen es el relato de una mirada sobre algo [...] En otras palabras, toda imagen —buena o mala, y aunque no lo parezca— presenta una perspectiva personal de la realidad” (Hockney y Gayford, 2020: 8). Llegar a ella exige más que desconfiar de antemano de lo visto. Lo recomendable sería seguir una batería de enfoques y conceptos que faciliten dialogar con la imagen y sacarle provecho para entender desde otro ángulo la delimitación de la infancia. Primordialmente, concebir que cada una es dispar, que son plurales, y, por tanto, exigentes de un tratamiento analítico diferenciado, que evite leerlas como semejantes, o aún peor, repetir lo evidente, lo expuesto, o lo visible.

Ante esto, preguntarse qué es una imagen conlleva a dos variables ineludibles. Primero, al reconocimiento de que las imágenes son prácticas sociales e históricas que responden a una red de sentidos que las demarcan (Dussel, s.f). Así, una imagen publicada en la prensa, en la pared de una calle, en un juicio, en la televisión, o en un museo, acusan preguntas y lecturas diferentes y hasta contradictorias, según se entiendan por un consenso previo como información, arte, evidencia, entretenimiento, vandalismo, publicidad, etc. Segundo, recurrir a las imágenes para dilucidar una infancia específica obliga a partir de la premisa de que estas son indisociables de los medios que las producen (Belting, 2007). Por lo cual, sin una juiciosa genealogía del soporte visual —atenta a sus transformaciones técnicas, convenciones y requerimientos— no hay ni de cerca una interrogación de la imagen útil para los estudios sobre infancia.

Recapitulando, por ahora la iconografía en el corpus investigativo de la infancia está siendo desaprovechada. Para tal caso, es recomendable mixturar las fuentes escritas con las visuales y continuar con la elaboración de trabajos especializados que indaguen en la ubicación de la infancia en imágenes puntuales, o por períodos, o por tecnologías. Un tópico también necesario e insoslayable conduce a la problematización de la imagen donde el NNA es protagonista o puro paisaje. Hay muchas preguntas sin respuesta para los análisis por venir. ¿Por qué a los NNA se les pintó y fotografió tanto con animales y en la campiña? ¿Cuál es la razón de que la fotografía los privilegie en las guerras, hambrunas y desastres? (Berents, 2019) ¿A qué se debe que los NNA sean una continuidad visual en el neorrealismo, el nuevo cine alemán, la nueva ola francesa, el nuevo cine iraní, el nuevo cine español, el nuevo cine latinoamericano, etc.? O para acabar, ¿qué explica que en las imágenes en movimiento los NNA estén vinculados a símbolos como los caballos y el mar? —piénsese en *Los cuatrocientos golpes* (1959) de François Truffaut, en *Fish tank* (2009) de Andrea Arnold, en *Crin blanca* (1953) de Albert Lamorisse, en *La infancia de Iván* (1962) de Andréi Tarkovski, en *Crónica de un niño solo* (1965) de Leonardo Favio, en *El limpiabotas* (1946) de Vittorio De Sica, en *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón,

en *The selfish giant* (2013) de Clio Barnard, o en *The runner* de Amir Naderi (1984), etc.—.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcubierre Moya, Beatriz y Carreño King, Tania (1996). *Los niños villistas. Una mirada a la historia de la infancia en México, 1900-1920*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- Aradau, Claudia y Hill, Andrew. “The politics of drawing: children, evidence, and the Darfur Conflict”. *International Political Sociology* 7 (2013): 368-387.
- Ariès, Philippe (1984). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Ariès, Philippe. “El niño y la vida familia en el antiguo régimen”. *El Observador* 8 (2011, septiembre): 82-110.
- Bácares, Camilo. (2018). *La infancia en el cine colombiano. Presencias, miradas y representaciones*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Bácares, Camilo. (2023). “Las infancias en La Violencia en Colombia (1946-1950)”.
- Bácares, Camilo. “Siete tesis para una lectura multidimensional y en larga duración del reclutamiento ilícito de los niños, niñas y adolescentes en Colombia”. *Cuadernos de marte. Revista latinoamericana de sociología de la guerra* 8 (12) (2017): 255-316.
- Bak, Meredith (2020). *Playful Visions Optical Toys and the Emergence of Children’s Media Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Banco de la República (2012). *Los niños que fuimos: huellas de la infancia en Colombia*. Bogotá: Subgerencia cultural del Banco de la República.
- Banco de la República. “Lista de obras de la exposición Cien años de los mil días”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 37 (2000): 125-167.
- Becker, Howard (2015). *Para hablar de la sociedad. La sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bedaux, Jan Baptist y Ekkart, Rudi (eds.) (2000). *Pride and Joy: Children’s Portraits in the Netherlands, 1500-1700*. Amsterdam: Ludion Press.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Belting, Hans (2021). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Ediciones Akal.
- Berents, Helen. “Apprehending the “Telegenic Dead”: Considering Image of Dead Children in Global Politics”. *International Political Sociology* 13 (2019): 145-160.
- Berger, John (2001). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bittencourt Ribeiro, Fernanda. “Alejandro y los otros retratos de la Galería de Niños de América del Instituto Interamericano del Niño. Imágenes de la “infancia latinoamericana” hacia fines de los ’70”. *Cuadernos de Antropología Social* 53 (2021): 55-68.
- Bontempo, Paula. “Los niños de Billiken: las infancias en Buenos Aires en las primeras décadas

- del siglo XX". *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti* 12 (2012): 205-221.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Calvert, Karin. "Children in american family portaiture 1670 to 1810". *William and Mary Quarterly* 39 (1982): 87-113.
- Carli, Sandra (2011). *La memoria de la infancia. Estudios sobre historia, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Castillo Gallardo, Patricia (2019). *Infancia/dictadura. Testigos y actores (1973-1990)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Castillo, Patricia. y Peña, Nicolás. "Niñez como objeto del discurso de la prensa durante la dictadura chilena (1973-1989)". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 32 (2018): 23-40.
- Cercas, Javier (2010). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Debolsillo.
- Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo, Pérez Pérez, María Cristina y Rodríguez Sierra, Ana María (2019). "La historia cultural, los estudios visuales y el uso de la imagen como fuente para la Historia". Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo, Pérez Pérez, María Cristina y Rodríguez Sierra, Ana María (eds.). *El oficio del historiador. Reflexiones metodológicas en torno a las fuentes*. Bogotá: Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, Universidad Nacional de Colombia: 173-199.
- Cosse, Isabella (2014). *Mafalda. Historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cussiánovich, Alejandro (2004). "Aún yo no soy". Aprodeh (ed.). *Hasta sus menorcitos ahora lloran...". 1980-2000: Violencia contra niños, niñas y adolescentes. Selección de textos del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Lima: Aprodeh: 11-25.
- De Amorim Marcello, Fabiana, Bácares, Camilo. Miradas y representaciones de la infancia en el cine. *Desidades. Revista electrónica de divulgación científica de la infancia y la juventud* 25 (2020): 70-84.
- De Dinechin, Philippe (2009). *Los utópicos derechos del niño*. Concepción: Escaparate Ediciones.
- Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Del Castillo Troncoso, Alberto (2006). "Imágenes y representaciones de la niñez en México a principios del siglo XX". De los Reyes, Aurelio (ed.). *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida? Volumen 2*. Ciudad de México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica: 83-115.
- Del Castillo Troncoso, Alberto. "Imágenes y representaciones de la niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX. Algunas consideraciones en torno a la construcción de una historia cultural". *Cuicuilco* 10 (2003): 1-28.

- Díaz Barriga Cuevas, Alejandro (2012). "La representación social de la infancia mexicana a principios del siglo XVI". Sosenski, Susana y Jackson Albarrán, Elena. (eds.). *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México: 23-62.
- Diddle Uzzi, Jeannine (2011). *Children in the visual arts of imperial Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Díez Pomares, Gaspar. "Los bombardeos italianos sobre el País Valenciano durante la Guerra Civil española: un estudio fotográfico". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 15 (2016): 181-202.
- Dussel, Inés. "Clase 2: Imágenes y pedagogía. Algunas reflexiones iniciales". *Nuestra Escuela. Programa Nacional de Formación Permanente* (s.f.).
- Dussel, Inés. "Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo". *Propuesta educativa* 31 (2009): 69-79.
- Fontcuberta, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Freidenraij, Claudia (2021). "Niños jugando". Circulación de imágenes, condición social y fotografía en la Buenos Aires de principios del siglo XX". Isabella Cosse (ed.). "Familias e infancias en la historia contemporánea. Jerarquía de clase, género y edad en Argentina". Buenos Aires: Eduvim: 55-98.
- Gavilán, Lurgio (2017). *Memorias de un soldado desconocido*. Lima: IEP.
- González de Ávila, Manuel (2010). *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. México: Anthropos Editorial.
- González Gómez, Sara y Motilla Salas, Xavier (2016). "La fotografía postmortem infantil y su papel en la evocación del recuerdo y la memoria". González Gómez, Sara, Pérez Miranda, Iván, y Gómez Sánchez, Alba María (coords.). *Mors Certa, Hora Incerta. Tradiciones, representaciones y educación ante la muerte*. Salamanca: Fahren House: 39-66.
- González, Beatriz. "Artistas en tiempos de guerra: los fotógrafos". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 37 (2000): 11-22.
- Grassi, Ernesto (2015). *El poder de la imagen. Rehabilitación de la retórica*. Barcelona: Anthropos.
- Gremels, Andrea y Sosenski, Susana (eds.) (2019). *Violencia e infancias en el cine latinoamericano*. Berlín: Peter Lang.
- Gubern, Román (2016). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Higonnet, Anne (1998). *Pictures of innocence: the history and crisis of ideal childhood*. New York: Thames and Hudson.
- Hockney, David y Gayford, Martin (2020). *Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador*. China: Ediciones Siruela.
- Holland, Patricia (2004). *Picturing Childhood: The Myth of the Child in Popular Imagery*. London: Tauris.

- Illescas Taboada, María Isabel. "El desafío de un trabajo social comprometido con los derechos de la infancia. Un ejemplo de activismo: Lewis Hine". *Trabajo Social Hoy* 74 (2015): 7-16.
- James, Allison y James, Adrian. (2011). *Keys concepts in childhood studies*. Londres: Sage Publications.
- Kater, Michael (2016). *Las juventudes Hitlerianas*. Kailas Editorial: Madrid.
- Kwang Hwang, Se. "Home movies in participatory research: children as movie-makers". *International Journal of Social Research Methodology* 16 (2013): 445-446.
- Lefrançois, Guy. (2000). *Acerca de los niños Una introducción al desarrollo del niño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lionetti, Lucía (comp.) (2018). *La historia de las infancias en América Latina*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Martínez Martín, Abel Fernando y Otálora Cascante, Andrés Ricardo. "Antonio Ricaurte. La creación de la imagen de un héroe niño 1830-1881". *Historia y Memoria* 4 (2012): 13-44.
- Mirzoeff, Nicholas (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. México: Ediciones Paidós.
- Montaño Peña, Natalia. "Construcción social de la infancia a través de imágenes y fotografías: una entrada a la educación". *Ánfora* 48 (2020): 65-90.
- Montaño Peña, Natalia. "La fotografía como vehículo para la comprensión de la construcción social de la infancia en educación infantil". *Cambios y permanencias* (2022) 12: 1-12.
- Muñoz, Cecilia y Pachón, Ximena (1991). *La niñez en el siglo XX. Salud, educación, familia, recreación, maltrato, asistencia y protección*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Neumeister, Mirjam (ed.) (2007). *The Changing Face of Childhood: British Children's Portraits and Their Influence in Europe*. Cologne: Dumont and Dulwich Picture Gallery and Städel Museum.
- Olson, Debbie (2017). *Black children in Hollywood cinema: cast in shadow*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Osorio Cossio, Hermes (2016). "Un velo para la muerte. Las fotografías *post mortem* de niños en Medellín, 1898-1932". *Trashumante. Revista Americana de historia Social* 8 (2016): 324-337.
- Pamuk, Orhan (2006). *Me llamo Rojo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Pérez Vejo, Tomás. "¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes? El historiador y las fuentes icónicas". *Memoria y Sociedad* 16 (2012): 17-30.
- Pollock, Linda (2004). *Los niños olvidados. Relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ponce de León, Carolina. (2015). *Jesús Abad Colorado. Mirar de la vida profunda*. Bogotá: Editorial Planeta.

- Potthast, Bárbara (2005). “Niños soldados y niñas famélicas en la Guerra del Paraguay”. Potthast, Bárbara y Carreras, Sandra (eds.). *Entre la familia, la sociedad y el Estado. Niños y jóvenes en América Latina (siglos XIX-XX)*. Madrid: Biblioteca Iberoamericana: 89-114.
- Potthast, Bárbara y Carreras, Sandra (eds.) (2005). *Entre la familia, la sociedad y el Estado. Niños y jóvenes en América Latina (siglos XIX-XX)*. Madrid: Biblioteca Iberoamericana.
- Ramonet, Ignacio (2005). *Irak. Historia de un desastre*. Caracas: Random House Mondadori.
- Redacción La Tinta (2018). “La niña y el dictador”. *La tinta. Periodismo hasta mancharse*.
- Reina Rodríguez, C.A. (2012). Reclutamiento y vida cotidiana de niños y jóvenes en Colombia durante el siglo XIX: aproximaciones generales. *Infancias Imágenes* 11 (2), 59-68.
- Riché, Pierre y Alexandre-Bidon, Daniele (1994). *L'Enfance au moyern Âge*. Paris: Le Seuil, Bibliothèque Nationale de France.
- Robertson Wojcik, Pamela (2016). *Fantasies of Neglect: Imagining the Urban Child in American Film and Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rodríguez, Pablo y Mannarelli, María Emma (eds.) (2007). *Historia de la infancia en América Latina*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Rojas Flores, Jorge (2010). *Historia de la infancia en el Chile republicano 1810-2010*. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles.
- Rojas Flores, Jorge. “Niños en huelga. El caso de la Fábrica Nacional de Vidrios. Chile, 1925”. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 8 (2016): 10-31.
- Rosen, David (2015). *Child Soldiers in the Western Imagination: from patriots to victims*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Saintout, Florencia y Bolis, Josefina. “Maldito medios: periodismo y dictadura”. *Oficios terrestres* 34 (2016): 8-23.
- Salvat Editores (1980). *El cine. Enciclopedia Salvat del 7º arte. Tomo 9*. Estella: Salvat Editores.
- Salvat Editores (1983). *Historia del arte colombiano. Volumen XIII*. Barcelona: Salvat Editores.
- Saramago, José (2007). *Manual de pintura y caligrafía*. Madrid: Punto de Lectura.
- Scheinkman, Ludmila. “Dulces consumidores. La construcción publicitaria del consumo femenino e infantil de golosinas en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 9 (2017): 145-190.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Sontag, Susan (2011). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Debolsillo.
- Sosenski, Susana y Jackson Albarrán, Elena (coords.) (2012). *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sosenski, Susana. “Infancia y violencia: los robachicos en las historietas para adultos en México (1945-1950)”. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 4 (2018): 103-128.
- Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Stirling, Eeve y Yamada-Rice, Dylan (eds.) (2015). *Visual Methods with Children and Young People. Academics and Visual Industries in Dialogue*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Szir, Sandra (2007). *Infancia y cultura visual: los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Thomson, Pat (ed.) (2008). *Doing Visual Research with Children and Young People*. Nueva York: Routledge.
- Walther, Peter (2018). *Lewis W. Hine. America at work*. China: Taschen.
- Winterberg, Yury y Winterberg, Sonya (2011). *Los niños de la guerra. Los testimonios de la última generación de supervivientes de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Aguilar.
- Winterberg, Yury y Winterberg, Sonya (2015). *Los niños en la primera guerra mundial*. Bogotá: Editorial Planeta.