

El otro lado de la infancia y de la adolescencia en el Cine

The other side of childhood and adolescence in Cinema

Outro lado de infância e adolescência em Cinema

María Nieves Corral Rey¹

Resumen

Esta aportación aborda aspectos relacionados con las técnicas empleadas por los directores de cine para trabajar en los rodajes con individuos infantiles y adolescentes hasta los 17 años de edad.

Palabras clave

Infancia, adolescencia, cine, interpretación, dirección cinematográfica, guion.

Abstract

This contribution tackles aspects related to the skills used by cinema directors to work at the shootings with infantile individuals and teenagers up to 17 years of age.

Key Words

Infancy, adolescence, cinema, performance, film direction, script.

Recibido: 19 de febrero de 2019
Aceptado: 26 de abril de 2019
Publicado: 7 de junio de 2019

¹ María Nieves Corral Rey (España). Escuela Autónoma de Dirección de Empresas (EADE Málaga). Profesora Ayudante. Licenciada en Comunicación Audiovisual, cursó el Máster en Cinematografía en la Universidad de Córdoba y es Doctora en Comunicación por la Universidad de Málaga en la especialidad de Cine español y Alfabetización Audiovisual. E-mail:nievescorral@eade.es. Número de ORCID: 0000-0002-3365-097X

Resumo

Esta contribuição ataca aspectos relacionados às habilidades usadas por diretores de cinema para trabalhar nos tiroteios com indivíduos infantis e joven até 17 anos da idade.

Palavras chave

Infância, Adolescência, Cinema, Realização, Direção de Filme, Escrita.

Introducción

Esta contribución plantea una aproximación al estado de la cuestión de la incorporación de la figura del menor de edad en la gran pantalla mediante una serie de aportaciones bibliográficas y experiencias prácticas. Desde luego, la aparición de la infancia y de la adolescencia en determinados filmes puede llevar al planteamiento de algunos interrogantes como: ¿Por qué aparecen los menores de edad en el medio fílmico? ¿Qué aspectos se tienen en cuenta para la construcción física y psicológica de un personaje que encarna a un individuo con minoría de edad en el relato cinematográfico? ¿Qué necesidad existe de irritarlos durante un rodaje para provocar sus llantos en una determinada escena? Si bien, es cierto que, el cine supone un espejo de la realidad, de la vida (Loscertales Abril y Martínez-Pais Loscertales, 1997, pp. 13-40), pues ¿Qué sería del cine sin la presencia de los niños? Precisamente a juicio de Larrosa (2007, p. 18), el cine también trata de educarnos la mirada, poniendo el foco de atención sobre los niños y las niñas: sus movimientos, sus palabras, sus silencios, su fuerza, su libertad y su visión respecto al entorno en el que se habitan.

Como pone de manifiesto Ramírez Alvarado (2005, p. 132) el cine y la televisión han contribuido a la difusión de los espacios vinculados a la niñez y a un conocimiento más cercano de la vida de los menores de edad en contextos como la familia o la escuela. Aunque, cabe mencionar que la presencia de individuos infantiles y adolescentes (masculinos y femeninos) en el medio cinematográfico hacen florecer bastantes emociones. Especialmente sucede cuando los niños y los adolescentes se presentan en contextos de sangre, de abuso y de violencia, por las huellas que dejan en su dimensión mental y, como consecuencia, se produce una reacción afectiva en el espectador. (Zumalde, 2011, p. 30). Una reacción afectiva que surge ya no solo en la audiencia, sino tras los telones, en esos fuera de campo que no se aprecian en pantalla, y en los cuales sería conveniente profundizar para tomar conciencia de la dificultad añadida en la interpretación infantil en estos medios audiovisuales.

Como preámbulo, conviene tener en cuenta que “la fórmula cinematográfica del niño prodigio llegaría a España importada desde Hollywood después de que Shirley Temple, Deanna Durbin, Judy Garland... demostrasen su éxito trabajando para Fox, Metro Goldwing Mager o Paramount”. (Aguilar, 2013, p. 13). Así pues, a modo de

aclaración, esta contribución no pretende hacer un recorrido por diferentes niños prodigio del cine español, como se hace en la obra de Durán Manso (2015) o en contribuciones específicas de Joselito, de autores como Elena (2001) y Jolivet (2001). Ni se aborda en este caso el *star-system* que lanzó al estrellato a unas cuantas figuras adolescentes, siendo contratadas en régimen de exclusividad por determinados directores o productoras cinematográficas. En líneas generales, el estado de la cuestión que se aprecia es que realmente se suele estudiar este sistema de estrellato de los niños prodigio y sus representaciones en distintos vehículos culturales. Pero lo cierto es que se han encontrado escasas aportaciones respecto al desarrollo de los rodajes y a las técnicas o metodologías empleadas por los directores de cine para trabajar en particular con individuos pertenecientes al rango de edad comprendido entre 1 y 17 de edad. No desde un punto de vista económico o contractual, sino desde una perspectiva relacionada más estrechamente con la creación del personaje y las maneras de dar vida a individuos ficticios detrás de los telones fuera de campo. Y es precisamente en este asunto en el que se pretende profundizar, pues se ha encontrado poca literatura científica que plantee cuestiones acerca de la construcción de las diferentes dimensiones (física, psicológica y sociológica) de los personajes menores de edad en el medio fílmico y de qué estrategias emplean los cineastas para la encarnación de los mismos durante los rodajes.

Por tanto, este va a ser el objetivo principal de la presente investigación: detallar algunas estrategias llevadas a cabo durante los rodajes, con el fin de dar a conocer las dificultades de la incorporación de los niños y de los adolescentes en el medio fílmico. De esta forma, nos acercaremos al trabajo de algunos directores de cine con los infantes y los adolescentes en este ámbito audiovisual. Independientemente del marco temporal y contextual, ya que resulta obvio que, difícilmente, en una misma cinematografía pueden coincidir varios cineastas en su forma de trabajar con estas figuras, tanto si se integran de forma protagonista, secundaria o contextual.

Marco referencial

Desde luego, la aparición de la infancia y de la adolescencia en la gran pantalla merece una intensa reflexión sobre sus vidas, que crecen y se desarrollan en torno a focos, ausencias y dinámicas complejas de asumir a edades tempranas. Incluso, detrás de la transmisión de alegrías

existe soledad, aprensión, cansancio, cierta insatisfacción y ansiedad de quienes prorrogan y extienden su éxito en el tiempo. (Aguilar, 2013, pp. 9-10).

Cabe dar cuenta de una cuestión que puede resultar obvia, y es que los niños y las niñas juegan un papel imprescindible en la historia del cine (Seguin, 1993, p. 149) a través de su aparición en diferentes circunstancias y situaciones. Por su parte, Aguilar (2013, p. 9) pone de manifiesto que “la sensibilidad de los niños para transmitir emociones en la pantalla es un acontecimiento mágico, que merece ser analizado desde una perspectiva impresionista que anida en los espíritus libres”. Aunque, ligado a ello, un asunto significativo a la par que punzante en la industria cinematográfica que rodea a la etapa infantil y adolescente es el hecho de que entre algunas estrellas del celuloide se encuentra la figura del explotador de menores. Quien, junto a las familias, deseosas de ver triunfar a sus hijas e hijos, fomentan de este modo lo que Silvestre Marco (2007, pp. 199-200) considera como precocidad sexual y el *sex-appeal* de las pequeñas y los pequeños intérpretes.

En lo referido a esta precocidad, sirva como precedente relevante la utilización de la soez astucia en algunos casos, como por ejemplo en el inicio de Mary Miles Minter (1902-1984), pues, ante su aparición en *La pequeña rebelde* (*The Little Rebel* Harry Solter, 1911), la *Gerry Society* (Sociedad que protegía los derechos de los niños actores en Estados Unidos), consideró que Juliet Shelby no tenía suficiente edad como para trabajar una jornada completa y la eliminaron de la producción. Aunque su madre, decidida a no renunciar a esta oportunidad de lanzar a su hija al estrellato, entregó el certificado de su hija fallecida a los 8 años de edad y Mary Miles Minter (realmente Juliet Shelby) adoptó, de forma simulada, los anhelados 16 años de edad a partir de ese momento.

Ciertamente, las reglas referidas a la interpretación infantil no estuvieron claramente establecidas durante los comienzos del cine, ya que fueron pocas las actrices que tenían la edad de los personajes a los que daban vida en la ficción. Y en muchas ocasiones se sobrepasaba dicha edad. Así pues, con la intención de proporcionar verosimilitud a las historias, las niñas y las adolescentes se caracterizaban con apariencia pueril. (Silvestre Marco, 2007, pp. 200-201). En este sentido, también pone de manifiesto Silvestre Marco (2007, p. 204) que: “Las interpretaciones de las niñas serían una mimesis del mundo adulto

adaptado a sus pequeños, cuerpos lo que implicaba que al igual que sus colegas adultas, ellas también interpretaban escenas de seducción o de drama, en las que repetían los roles femeninos adultos”.

En este contexto de búsqueda de sensualidad, sexualidad infantil, coquetería, llantos forzados en los rodajes, requerimientos especiales de la narrativa, entre otras cuestiones, un tema que se revela trascendental abordar es la toma de precauciones durante los rodajes desde el equipo de producción. Si partimos de los antecedentes comentados, es posible que se puedan llegar a tener problemas legales en determinadas producciones cinematográficas más arriesgadas, pues afectaría a la integridad física o psicológica de los propios niños y adolescentes (tanto femeninos como masculinos). Como sucede en aquellas escenas en las cuales aparecen conjuntamente adultos y niños desprovistos de vestuario en escenarios que evocan o recrean momentos históricos significativos de la Humanidad. Sirvan como ejemplos representativos algunas recreaciones del Holocausto Nazi, en situaciones tales como la agrupación de mayores y de niños en la cámara de gas en *El niño con el pijama de rayas* (Mark Herman, 2008), entre otros filmes. Puesto que a los espectadores les pueden asaltar ciertas dudas respecto a ¿Cómo se ha llevado a cabo esta escena tan espeluznante? ¿Realmente hay contacto entre adultos y niños? ¿Dónde mira la justicia: a los propios niños como actores (independientemente del rol que interpretan en cuanto a personajes) o a la libertad de creación del director de la película?

Por otro lado, como bien se explicó en un principio, uno de los aspectos que se abordan en esta aportación es la construcción del personaje infantil y adolescente desde la práctica. Por ello, conviene tener en cuenta como antecedente algunas cuestiones sobre el concepto de personaje. A juicio de Galán Fajardo (2007) encontramos tres elementos principales como base de su creación: el personaje, la acción y el conflicto, que se entremezclan para construir la organización dramática. No obstante, siguiendo a McKee (1997, p. 131) entendemos que: “no podemos valorar si la estructura es más importante que los personajes, porque la estructura es sus personajes y los personajes son la estructura. Son lo mismo, y uno no puede ser más importante que los otros”. Sin embargo, este autor aclara que para construir un personaje escarbamos en sus aspectos, sus potenciales..., pero no es una persona sino una obra de arte, que funciona como una metáfora de la naturaleza humana. No obstante, los propios seres humanos somos

complejos y difíciles de comprender por nuestra propia naturaleza ininteligible. Conviene aclarar igualmente que durante el proceso de creación de los personajes, se diseñan unos determinados rasgos con la intención de resultar reconocibles por los propios espectadores a simple vista, pues pesa fuertemente la construcción de individuos estereotípicos. En este sentido, McKee (1997, pp. 445-447) considera que este diseño comienza con dos aspectos principales que procedemos a mencionar:

- La caracterización: compuesta a grandes rasgos por la suma de las cualidades observables, como su apariencia física, su forma de hablar, sus gestos y sus actitudes.
- La verdadera personalidad: que se expresa principalmente a través de las decisiones tomadas ante ciertos dilemas y la clave de ésta es el deseo que se oculta tras la motivación. Efectivamente en distintos modelos de caracterización se suele apreciar un esquema análogo, construido alrededor de tres ejes: la descripción física, la descripción psicológica y la descripción sociológica. Asimismo, en lo que se refiere a procesos de construcción de un personaje en la ficción cinematográfica consideramos significativo nombrar algunas aportaciones:
 - En primer lugar, DiMaggio (1992) apunta a una perspectiva psicológica para la caracterización, investigar el pasado y presente del personaje para buscar la característica dominante del mismo.
 - Además, Forero (2002) estima que se suele ser más proclives a crear seres que representan de forma más realista a las personas, incluyendo identidad psicológica y moral.
 - Mientras que Field (1984) considera que son cuatro los elementos necesarios en un individuo integrado en la ficción: la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud. Aunque entre los numerosos pasos que forman parte de ello, señala como trascendental la creación de una biografía, la definición de su aspecto personal, profesional y privado, el desarrollo de una investigación documental, además del planteamiento de unos diálogos que hagan avanzar la narrativa.
 - En última instancia, señalamos a Macías (2003), quien entiende que la historia se debe construir alrededor de un personaje central o bien una pareja, que debe tener un objetivo y unas

motivaciones. Entre los que debe existir una relación y deben organizarse de tal forma que cada uno sirva como contraste de las cualidades del otro.

Por su parte, Galán Fajardo (2007) matiza cómo otros investigadores tienen en cuenta diversas cuestiones para la creación de un personaje. Sirva como ejemplo representativo Seger (1990), quien se extiende un poco más y propone una serie de pasos consistentes en: esbozar una primera idea a partir de la observación o experiencia, organizar la esencia del personaje en cuestión, crearle una serie de paradojas para conferirle complejidad, añadirle emociones, valores y detalles para conseguir que posea una identidad propia. Y no olvidemos su motivación junto a aquello que le hace evolucionar o sufrir una transformación. En este sentido, en lo que a la construcción de esta motivación se refiere, a juicio de Francia y Mata (1992, p. 57) este concepto se fundamenta en: “un conjunto de factores dinámicos, que determinan el comportamiento del individuo”. Y, aunque a veces las motivaciones son inconscientes, podemos actuar siguiendo cuatro deseos básicos entre los que cabría citar: la seguridad, la nueva experiencia, el reconocimiento y la respuesta afectiva.

En cuanto a dicha transformación, según la consideración de Macías (2003) un personaje evolucionará en un contexto determinado, fundamentalmente familiar, espacial, temporal y social. Además de presentar una serie de necesidades, un punto de vista, un comportamiento y una forma de reaccionar ante las dificultades. Igualmente, de forma similar a lo que ocurre en el universo real, consideramos que los personajes pueden evolucionar en función de su propia experiencia desde el pasado y de esta forma se modelan las actitudes e incluso los propios temores personales tal como planteaba Sigmund Freud. Por otro lado, Fajardo (2007) considera necesario tener en cuenta que un personaje también posee una determinada perspectiva personal ante un acontecimiento, aunque también puede guardar cierta pasividad. Pues matiza Seger (2007, pp. 66-67) que se puede dar la circunstancia de que el espectador se identifique con su postura, sus valores o sus formas de afrontar las situaciones.

En lo que a evolución y transformación personal se refiere, conviene precisar que Freud consideró que las experiencias traumáticas del pasado eran motivo de complejos y neurosis del presente. A diferencia de Carl Jung (1964a y b.) quien descubrió que las influencias del aquel podrían ser fuente positiva de fuerza cuando recuperamos la

salud mental en el momento en el que descubrimos los valores de nuestra infancia. De manera que, estimamos que distintas teorías psicoanalíticas intervienen a la hora de construir y definir la psicología y el carácter de un individuo integrado en la ficción audiovisual. Pues en este sentido, Seger (2007) expone que el carácter interno de un personaje se puede definir a través de cuatro áreas de la psicología: el pasado oculto, el inconsciente, los tipos de caracteres y la psicología anormal.

Con todas estas aportaciones y consideraciones trascendentales en la construcción de los personajes, ponemos de relevancia que no existen en el vacío, sino que son un producto de su entorno. (Seger, 2007, p. 20). Puesto que como indica Galán Fajardo (2007) aparece integrado en un determinado contexto socio histórico, caracterizado según los rasgos de una etnia concreta, nacionalidad, religión, educación, profesión y toda una serie de rasgos que van a determinar su expresión, su vestuario, sus modos de actuación, sus pensamientos y en conjunto concebirán sus características psicológicas. En este sentido, también conviene precisar que ciertamente un origen étnico puede determinar algunos aspectos como un comportamiento, la expresividad emocional y la filosofía individual. Además de un origen social, religioso o agnóstico y educativo, pues el tiempo de escolarización y el tipo de estudios cursados pueden suscitar un cambio en el carácter. E igualmente, como pone de manifiesto Sánchez-Escalonilla (2001, 2014) el tipo de temperamento que le asignemos a un personaje traerá consigo una cierta predestinación en sus actos y sus reacciones. Así como los aspectos culturales y el estilo de vida que determinarán su forma de pensar, de hablar e inquietudes personales.

Por todo ello, consideramos que al igual que un guionista tiene que organizar y conjugar todos estos aspectos para concebir un personaje, un analista puede plantearse estas mismas cuestiones para profundizar en el estudio de los elementos de la construcción de un individuo integrado en la ficción. Entre las que cabría nombrar: ¿Qué necesito saber sobre su contexto?, ¿Conozco el clima, las actividades de ocio, los ruidos del lugar en el que se está desarrollando y su estilo de alimentación?

Aunque, en lo que a su construcción infantil se refiere, Sardi y Blake (2011, p. 21) consideran que pensar en las representaciones de los menores de edad conlleva hacer un recorrido por la evolución del concepto de “niño” en distintos contextos sociales e históricos. Y como

destaca Pérez (2011, pp. 1-2) ciertamente no se trata de una tarea fácil, pues la creación de un personaje infantil se yuxtapone con el proceso histórico, emocional y psicológico sufrido por el propio adulto que lleva a cabo su creación. Quien debe esbozar una idea aproximada de lo que supone ser menor en función de sus propios recuerdos: a través de la observación de otros niños y niñas o de proyecciones audiovisuales. No se puede olvidar tampoco que el resultado final de sus características psicológicas puede contener multitud de matices en las distintas vertientes de las que se conforma.

Metodología

Como bien se mencionó anteriormente, ante la escasa bibliografía relacionada con este tema, se ha optado por contar con fuentes primarias, revelándose significativa la incorporación de algunas entrevistas a directores de cine. En un principio, se abrió el arco a diferentes cineastas, pero se ubican en distintos puntos geográficos y esta tarea está condicionada fundamentalmente por la dificultad de sus compromisos sociales y otra serie de cuestiones incontrolables. Así pues, nos hemos decantado por el contacto con los directores de cine español, a los que hemos intentado acceder a ellos a través de sus redes sociales oficiales, sus páginas web personales en algunos casos, la de sus productoras y también a través de la Academia de Cine, institución que nos comunicó que la imposibilidad de facilitarnos su información privada, como consecuencia de la aplicación de la Ley Orgánica de Protección de Datos, pero nos aseguraron que les enviarían nuestra información y ellos mismos contactarían con nosotros. Precisamente esta tarea ha resultado favorable con la voluntad de colaboración de Antonio Cuadri y Antonio Giménez-Rico. Y la asistencia a una conferencia impartida por Montxo Armendáriz en la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada. Por tanto, la presente investigación se ha nutrido de su trabajo práctico, de sus aportaciones, de sus estrategias, de su tarea de construcción de personajes infantiles y de sus consideraciones sobre la legislación laboral en relación con esta etapa de la minoría de edad. Y el planteamiento de sus consideraciones sobre estas cuestiones se destacará de forma comparativa, destacando los aspectos más significativos de las cuestiones formuladas en contraposición con la bibliografía existente. Una serie de cuestiones que pasamos a enumerar:

1. ¿Qué le aportan profesionalmente los niños?
2. ¿Cuáles considera que son las ventajas e inconvenientes de la aparición de los niños en el cine?
3. Manifiesta el profesor de cine de la Universidad de Girona Ángel Quintana que, uno de los objetivos de la aparición de los menores en el cine se debe a que “los niños están desatendidos porque los adultos se han obsesionado por vivir al límite su presente [...]. Ante esta crisis, el cine no ha hecho más que empezar a preguntarse cómo salvar a los niños, ideando una curiosa cruzada imaginaria con los recursos propios de la ficción”. En este sentido, ¿cree que el cine es un reflejo aproximado de la problemática social y de supervivencia a la que se enfrentan muchos niños en diferentes puntos geográficos, en entornos de represión, violencia, esclavitud, conflictos bélicos, prostitución, ante su situación de indefensión y vulnerabilidad frente a la superioridad del mundo adulto?
4. ¿Considera que nuestra normativa legal en materia de protección de la infancia es extremadamente protectora con la infancia y coarta la libertad creadora o de lo contrario la cree necesaria para proteger la figura infantil en los medios audiovisuales?
5. Desconozco si ha tenido la oportunidad de ver *A Serbian Film* (Srdjan Spasojevic, 2010), una película que fue objeto de polémica legal, llevada a los tribunales de menores en España, por su exhibición en el Festival de Sitges. Principalmente se cuestiona la aparición de dos fotogramas de bebés de unos meses y 5 años de edad en un escenario de violación y su consideración como pornografía infantil, ¿cuál es su postura ante la intención de la aparición de estas figuras infantiles, aunque en forma de muñecos, quizás de forma simbólica, en este contexto tan brutal?
6. Según informaciones consultadas en distintas fuentes, Stanley Kubrick en *El resplandor* no comentó al pequeño Danny que se trataba de una historia de terror psicológico, ¿comenta usted a los niños el género cinematográfico, la trama argumental en la que se adscribe la película en la que va a participar? En el caso de Antonio Giménez-Rico, su película *Las ratas* (1997) y en el caso de Antonio Cuadri, *Eres mi héroe* (2003).
7. En cuanto al rodaje de las películas en las que se requieren niños, comenta Francisco Vega que varios directores de cine de

Hollywood se han negado a llevarlas a cabo, porque resulta necesario cierta motivación. Algo que no se considera tan imprescindible en un actor adulto al contar con más experiencia, ¿está usted de acuerdo con este comentario o cree necesario otras cualidades en un actor para dar vida a un personaje ficticio?

8. ¿Qué dificultades encuentra al trabajar con niños? Y ¿qué diferencias respecto al trabajo con los adultos?
9. ¿Podría explicar brevemente cuáles son sus técnicas para la dirección, principalmente con los niños?
10. La creación de un personaje infantil se yuxtapone con el progreso histórico, emocional, psicológico sufrido por el adulto que lleva a cabo su construcción, que alberga multitud de matices, por tanto, ¿cómo es su proceso de creación de personajes menores de edad en la ficción cinematográfica?
11. Si recordamos nuevamente a Stanley Kubrick, una persona extremadamente metódica en su trabajo, solo hay que observar su filmografía con detenimiento y minuciosidad, ¿se encuentra usted, a veces, en esta situación para conseguir la credibilidad que busca en la interpretación de sus actores adolescentes o trabaja de otra manera?

Hallazgos y discusión

Si bien, como intento de respuesta a la presencia de los niños y adolescentes en la gran pantalla, precisamente Quintana (2007, p. 94) pone de relevancia que uno de los objetivos de su aparición se debe a que los niños están desatendidos porque los adultos se han obsesionado con vivir al máximo su presente y, ante esta situación, este medio ha comenzado a preguntarse cómo salvarlos, ideando una cruzada con las estrategias propias de la ficción. Ahora bien, esta se trataría de una explicación que Cuadri considera, quizás, un poco enrevesada, pues confiesa que a veces se escriben historias en las cuales los menores de edad aparecen solo porque resultan necesarios para la trama, no con el ánimo de demostrar nada. Pero estima que lo importante es no abusar del ternurismo, que sus condiciones laborales sean las adecuadas y aplicar el sentido común tratándolos con corrección y afecto. En cambio, Giménez-Rico subraya que a la industria cinematográfica le interesa el negocio, el espectáculo, y si

la infancia y sus problemas pueden atraer espectadores a las salas, al cine le interesará el mundo o los conflictos infantiles. Matizando que no por razones de solidaridad o testimonio, ya que la industria cinematográfica considera que no son de su competencia, sino de las instituciones del Estado. Aunque por su parte, Aidelman y Colell (2007, pp. 25-40) señalan que, en las producciones cinematográficas protagonizadas precisamente por individuos menores de edad, se produce cierto acercamiento que puede derivar en algunos problemas que separan al niño del adulto. Ello es debido a que en las explicaciones y en el trato de ambos intervienen aspectos como la edad y una serie de condicionantes personales.

Frescura, verdad y una mirada transparente desde donde se ven los sentimientos sin manipulación es lo que aporta la integración de menores de edad en las películas a visión de Antonio Cuadri. Quien, considera también que, la calidad que cobra la película es una de las ventajas de su aportación. Además, en líneas generales, considera que, a veces, un exceso de información no resulta conveniente, ni para el niño ni para la película. En cuanto a su forma de trabajar procura transformarle la tarea de interpretación como en un juego: les explica quiénes son, cómo son sus personajes y les proporciona un resumen de la trama, pero siempre desdramatizando y proponiendo un ejercicio lúdico y agradable. Aprovechando la frescura, sin cansarlos, ya que si se desconectan o se cansan, no hay nada que hacer, pues lo llegan a pasar mal. No obstante, si entran en la magia, los niños se agigantan ante la cámara.

En cambio, Antonio Giménez-Rico considera que de la integración de menores de edad no destacaría ventajas ni inconvenientes. Otra cosa es si se relaciona con una buena historia, un buen guion y una buena factura, pues conjugando estas cuestiones, es posible que una película interesante pueda despertar algún tipo de empatía añadida en algunos espectadores, si lo que ocurre en la pantalla tiene alguna relación con el mundo de la infancia. Ciertamente, lo que le pasa a un niño no deja a nadie indiferente. En relación con su comprensión del guión, Giménez-Rico no estima que haya que complicar la vida a los niños con “prolijas” explicaciones que no van a entender. Además, en los rodajes en los cuales por exigencias de la historia hay que trabajar con niños, manifiesta que lo primero que hay que conseguir es que el chico disfrute y considere ese trabajo como un juego y al director como un cómplice de sus juegos. Como así intenta hacerlo en su

película *Las ratas* (1997), que toma como referencia el marco contextual de la dictadura franquista desde una localidad rural de Castilla-La Mancha.

Por su parte, Aidelman y Colell (2007, p. 27) consideran que el niño como actor no encarna al personaje, sino que lo conforma. Incluso, a la hora de construir la dimensión psicológica de un personaje menor de edad para su participación en una obra audiovisual, García García (2000, pp. 7-25), pone de relevancia que el poco conocimiento de guionistas y directores de cine sobre la psicología infantil ha originado la creación de personajes con personalidad plana. Una afirmación con la que discrepamos ligeramente, pues en la práctica, por ejemplo, Giménez-Rico apunta que no se trata de un proceso fácil, ya que en el momento en el que se crea un personaje infantil, se escribe sobre él y luego se le dirige, para lo que resulta imprescindible conocer a fondo el universo de la infancia. En cambio, Cuadri prefiere evitar ese proceso, porque desde su punto de vista resulta mejor en pantalla si el niño juega a fingir y adaptar el papel siempre a su potencial. No estresarlo ni solicitarle acciones que estén por encima de sus posibilidades, pues rodar con niños consiste en rodar en un clima divertido y enriquecedor para ellos. Si bien, ello puede tener como resultado la inverosimilitud o incredulidad por parte del espectador, considerando falsa una determinada actuación perpetrada por un niño. Ante lo que se puede abrir una reflexión en torno a este interrogante: ¿Es necesario hacer sufrir a un niño como actor durante un rodaje para que resulte creíble ante la audiencia la interpretación de un determinado papel?

Igualmente, en cuanto al rodaje de las películas en las cuales se requiere la interpretación de menores de edad, comenta Vega (1995, p. 1) que diversos directores de cine de Hollywood se han negado a llevarlas a cabo, porque resulta necesaria cierta motivación. Lo cual no resulta preciso cuando se trata de actores adultos, al contar éstos con más experiencia. En este sentido, Cuadri subraya que hay niños con más cualidades interpretativas que otros, pero no se puede generalizar y afirmar que el por el hecho de ser niño se puede actuar. Mientras que Giménez Rico manifiesta lo siguiente:

“Un niño nunca es ni debe ser un actor. Y sin embargo sí que puede y debe transmitir al espectador una gran verdad en lo que hace y ser capaz de emocionar y divertir. Pero dependerá del talento, de la habilidad del director el

conseguirlo. Sin olvidar que los actores, menores o adultos, son seres humanos inseguros, frágiles y vulnerables, de los que el director se sirve como instrumentos para transmitir sus ideas y emociones a los espectadores”. (Giménez-Rico, 2015).

En lo que a complejidades se refiere, desde luego, un ejemplo significativo a destacar viene de la mano del filme *Una película Serbia* (*A Serbian Film*, Srdjan Spasojevic, 2010), galardonada en varios festivales internacionales de cine, pero denunciada por algunas asociaciones en defensa de los menores ante la Fiscalía General del Estado en España durante el Festival de Cine de Sitges. Precisamente el director de este certamen, Ángel Silva, fue acusado por posible delito, al prestar su consentimiento para la exhibición de pornografía infantil, ya que el filme contiene dos escenas que, supuestamente, traspasan la legalidad. Unas escenas consistentes en la violación de un bebé y de un niño de cinco años, obviamente sustituidos por figuras infantiles en este caso. Aunque unas escenas bruscas y desagradables que no gustan por ejemplo a Giménez-Rico, pues así lo manifiesta en la entrevista. Principalmente si se hacen para despertar repugnantes instintos sadomasoquistas de espectadores perturbados. Y unas escenas para las que Cuadri consideraría necesario proteger mediante efectos digitales, muñecos o a través del montaje, como hace en algunas de sus películas como *Eres mi héroe* (2003), con el fin de evitar posibles riesgos de herirles emocionalmente, porque estima que ningún guion justifica “una salvajada”. Aunque, de este mencionado filme, un punto importante es su relación con una etapa sensible de la historia de España, como es la Transición Política Española desde la visión de un niño que llega a la capital hispalense. Y en este sentido, pone de relevancia el director que los adolescentes protagonistas de este relato sentían bastante curiosidad por conocer detalles de la época, así que les prestó ayuda para entender las claves cotidianas, el día a día de aquel periodo y también lo que se cocía en el telón de fondo histórico.

Continuando con esta polémica y brutal película serbia, el Fiscal se ampara en el artículo 189.7 del Código Penal, que precisa que será penado con prisión de tres meses a un año o hasta puede conllevar una multa a quien distribuya, exhiba o facilite material pornográfico, aun sin haber empleado directamente a menores, sino la utilización únicamente de su voz o de su imagen modificadas. Además, la Fiscalía

se planteó la posibilidad de citar al director de la película para tomarle declaración e incluso denunciarle. Sin embargo, la demanda no prosperó a causa de la dificultad de imputarle el delito y proceder a su localización para la comparecencia. Teniendo en cuenta que, la legislación de esta materia difiere en cada país y se hubiese provocado un debate social y legal ambiguo, ya que el director es de nacionalidad serbia.

En otro orden de cosas, se puede destacar a otro director de cine español: Montxo Armendáriz. En una conferencia impartida en la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada tuvo la oportunidad de explicar, entre otras cuestiones, algunas particularidades de su película *No tengas miedo* (2011). Un filme que aborda los abusos/violaciones de un padre hacia su hija durante la infancia. En este coloquio ofreció información acerca de la forma en que trabajó en el rodaje con la protagonista (Irene Cervantes, encarnando a Silvia con 7 años, Irantzu Erro, con 14 años y Michelle Jenner siendo joven). Y algunas de sus técnicas empleadas fueron: la omisión de la temática del filme a las niñas (simplemente revelada a sus familias), la incorporación de una tutora, que le ofreciera confianza para conocerla mejor y le confesase cuestiones íntimas como: qué le asustaba, qué le hacía reír... Y que surgiese así un flujo de sentimientos y emociones. De esta forma, en la escena en la cual la niña debía asustarse de su padre, el actor se retiraba y era la tutora quien se acercaba para comenzar a contarle una historia, hasta poner la cara deseada por la narrativa y propiciar su tristeza y sus llantos. No obstante, esto sería omitido a través de la utilización de diferentes tipos de planificación. En este sentido, también se juega con el elemento de la voz, pues en un primer momento la voz de la actriz adulta que encarna a Silvia entra en escena comienza en estadio más infantil y a medida que avanza la película, va superando el trauma y va siendo más grave.

Otro detalle significativo relacionado con este aspecto, dado a conocer en la aportación de Silvestre Marco (2007, p. 210), procede de la pequeña actriz Margaret O'Brian, mientras trabajó con Vincente Minnelli en *Cita en St. Louis* (1944). Para dicha producción, su madre comentó al director que una forma de provocar el llanto en la niña era que se le dijese que iban a matar a su perro. Y, al relatarle con detalle cada una de las atrocidades conseguirían ese anhelado lloro ante la cámara. En este sentido, puede resultar cruel el hecho de hacer sufrir a un infante que tiene apenas 6 u 8 años de edad, pues, pese

a ser requerida para un momento de este tipo, de llanto, no deja de ser mezquina esta actitud adulta hacia un infante que apenas sabe identificar sus emociones y guardará en su recuerdo las experiencias negativas vividas durante su niñez.

Precisamente la forma de trabajar con los adultos en los ensayos resulta diferente a la de los menores de edad. En este sentido, Cuadri comenta que con los actores adultos se lleva a cabo un proceso de ensayo y discusión del personaje, mesa italiana. Mientras que con un niño no se puede, incluso no se debe profundizar tanto. De igual modo, valora la importancia de no desgastarlos y no quemarlos. Asimismo, explica que sus técnicas de dirección con los niños consisten en hacer, antes del rodaje, un pequeño ensayo mecánico y de diálogos, para ver cómo responden y siempre adaptar los diálogos y las acciones a lo que ellos puedan o sean capaces de dar. De este modo, se evitan frustraciones y mucho malestar cuando llega el rodaje. Ahora bien, Giménez-Rico considera complicado trabajar con niños, porque hay que conocerlos y a veces hasta sentirse niños o convertirse un poco en niños. Por tanto, realmente nada tiene que ver con el trabajo con los adultos, ya que son escenarios muy diferentes. Sin olvidar que los actores, menores o adultos, son seres humanos inseguros, frágiles, vulnerables, de los que el director se sirve como instrumentos para transmitir sus ideas y emociones a los espectadores. Y, especialmente a través de sus técnicas de dirección con los pequeños pretende que:

El niño siga siendo niño en el rodaje y en la pantalla, servirme de su capacidad natural para expresar sentimientos y emociones, con el fin de que éstas lleguen adecuadamente a los espectadores. Si el personaje del niño tiene que hablar y hay unos diálogos que debe memorizar, suele ser muy sencillo. La capacidad de memorización de los niños es increíble. Lo que sí que es necesario, si se trata de un niño de 10 a 14 años, sería explicarle el sentido de lo que tiene que memorizar. Mi experiencia me dice que si no sabe lo que dice le es mucho más difícil memorizar, porque, afortunadamente, un niño no es un loro de repetición. Y si un niño en el rodaje cambia una frase por otra, a veces es porque el texto del guion está mal construido y el niño, de forma instintiva, lo cambia. Y a veces, consigue mejorarlo. (Giménez-Rico, 2015).

Efectivamente, desde comienzos del siglo XX las leyes comenzaron a proteger a los menores de edad (Silvestre Marco, 2007, p. 360). Protegerlos, aunque sea de su propia familia, pues encontramos

algunos casos como el mencionado anteriormente, que suscita la reflexión sobre la preocupación de los padres respecto a sus propios hijos cuando le simulan un falso crecimiento o les fingen la mayoría de edad para formar parte de la industria de los medios audiovisuales. Unos adultos que actúan de forma precipitada, sin tener en consideración posibles dificultades o problemas psicológicos del propio infante o adolescente. Tal vez, cegados por las ansias de fama o de mejorar su economía.

Por todo ello, si no se trata con sensibilidad la figura de la infancia y la adolescencia en los medios audiovisuales se podría llegar al límite de vulnerar su ingenuidad y transgredir su integridad física y psicológica durante su desarrollo. Aunque realmente, si los menores (su figura o su voz de forma digital) no aparecen en producciones cinematográficas, las historias no serían verosímiles para el espectador, pues estos forman parte de la vida. Así que, siempre surgirán voces críticas a favor y en contra de la aparición de los niños y las niñas en la gran pantalla. Posiblemente, integrados para materializar situaciones imaginadas por el director, haciendo uso de su creatividad fílmica y bajo intenciones metafóricas o de denuncia. Con el fin proponer reflexiones sobre ética, moralidad y riesgos entre los cuales se encuentran inmersos los menores de edad en distintos contextos socio-históricos reales. Aunque, desde luego, la brutalidad de ciertas imágenes puede tener como consecuencia la dificultad en el visionado por parte de algunos espectadores, ya que no serían toleradas por ciertas sensibilidades y una parte del público se encontraría psicológicamente incapacitado para visionarla.

Si profundizamos un poco más sobre este aspecto, se puede poner de relevancia que, ante la difícil situación en esta área de protección de menores de edad, se podría abrir un diálogo reflexivo que coloque en una balanza la importancia de la libertad creación artística frente a la utilización de éstos en la gran pantalla. Quizás un director de cine integra a un niño o a una niña en un contexto brutal con significativas intenciones simbólicas o metafóricas, dando vida a su imaginación o haciendo uso de su creatividad fílmica. Pero ello conlleva una serie de cuestiones legales, dentro de las cuales, a juicio de las autoridades podrían primar los derechos del niño, pues se trata de figuras frágiles y socialmente más vulnerables. Además, tanto la libertad de creación como los derechos de protección de la infancia tienen sus ventajas e inconvenientes, porque un director de cine puede considerar excesiva

una elevada protección y puede estimar que se le está censurando trabajar una temática más delicada. No obstante, resultaría necesario promover conciencia social sobre los peligros en que puede recaer un menor de edad si no es tratado convenientemente por el equipo técnico y es comprometido o forzado a realizar una serie de actuaciones que no se encuentra capaz de desarrollar. Todo esto suscita el planteamiento de algunos interrogantes como este: ¿Se busca proteger a la infancia o se pretende negar la representación audiovisual de su figura integrada en contextos sociales de abuso y de violencia que soportan en la vida real en determinados entornos y circunstancias? Ahora bien, una producción que guarda ciertos tintes pornográficos o extremadamente violentos con los menores de por medio, podría llegar incluso al delito. Ya no solo en quien las realiza para su comercialización (como se mencionó anteriormente), sino también en quienes las utilizan para un uso personal o quien permite su reproducción pública en salas o en proyección privada desde páginas web que alojan estos productos audiovisuales como negocio o avalan este contenido con la inclusión de publicidad de servicios sexuales. Asimismo, pueden tratarse de unas imágenes audiovisuales utilizadas a su vez para que otros menores las visionen y perpetrar posibles quebrantamientos sobre los que no vamos a profundizar porque no es nuestro cometido. No obstante, se podría dar la posibilidad de encontrar a menores de edad en situaciones arriesgadas, localizados en escenarios de posible riesgo de estar siendo explotados, violados y/o abusados por mafias o corruptores de menores con intenciones mentales retorcidas, políticas o económicas.

En este sentido, Cuadri pone de relevancia que en España se ha pasado de un extremo a otro y considera que posiblemente resulta un poco excesivo. En cambio, Giménez-Rico añade en torno a esta cuestión que sería el Estado quien precisamente debe arbitrar las normas para proteger a los niños, incluso de sus propios progenitores, pues cuando éstos actúan de forma irresponsable, la obligación de una sociedad democrática es hacerse cargo de esos menores. Igualmente se podría hablar de la regulación referente al trabajo infantil y la evidente explotación que se podría producir ante las excesivas horas de ensayos, rodajes y un sinnúmero de cuestiones que están relacionadas con esta profesión. Evidentemente conviene tener en cuenta que la evolución de los niños y las niñas se lleva a cabo de forma natural, aproximadamente, hasta los 18 años de edad.

Conclusiones

En definitiva, las aportaciones recabadas en relación con los rodajes en los cuales participan los menores de edad indican que la construcción de personajes infantiles se revela bastante diferente a la de los personajes adultos, por la multitud de variables que intervienen en este proceso. Incluso, resulta muy necesario cuidar las emociones del propio niño. De este modo, hacer uso de la sensibilidad del infante para extraer lo mejor de sí mismos y así tratar de mover los sentimientos en los espectadores. Además, indudablemente un menor de edad no puede ofrecer la misma dedicación que un adulto durante los rodajes. Por ello, el cuidado y el respeto a esa figura de los menores de edad deben ser eminentes entre los trabajadores del cine. Si bien, se debe tomar en consideración que los pequeños no pueden ser excluidos de la gran pantalla, pues su figura forma parte de la propia vida.

Asimismo, las características externas y psicológicas de los niños y de los adolescentes pueden verse alteradas (entrada en la pubertad, en la adolescencia, la llegada de la menstruación en las niñas, con las molestias corporales que en ocasiones supone, entre otros aspectos) lo que afectaría a la dedicación a esta profesión interpretativa. Pues si un infante va creciendo, sus capacidades o dotes artísticas no podrían seguir siendo utilizadas por el equipo técnico para llevar a cabo una determinada producción, como consecuencia de los cambios de estatura, de voz, necesidad de caracterización y probables pausas o adelantos en su desarrollo físico. Así pues, no resultaría apropiada la manipulación del crecimiento natural de un niño o de una niña, porque podrían conllevar riesgos en su evolución física y mental. Además de dificultar su continuidad académica. Como ejemplo significativo de esta cuestión podríamos citar el caso de la voz de los niños prodigio de los musicales españoles, en los cuales esta capacidad artística principal es especialmente relevante para sacar adelante un proyecto audiovisual.

Asimismo, en aras de evitar provocarles posibles traumas mentales, se consigue llevar a cabo un montaje de forma estratégica a través de la inclusión de efectos digitales y la sustitución de la figura infantil por elementos artificiales como son los muñecos o la incorporación de individuos de un rango de edad superior, caracterizados con la apariencia exterior de aquéllos. Con el fin de evitar ciertos peligros en algunas

situaciones. Aunque, las posibilidades de utilización de estas figuras sustitutorias e incluso el intercambio de personajes dobles aparecidos mediante la caracterización parecen tan realistas que, realmente, apenas puede resultar palpable por el espectador. No obstante, en este sentido, qué duda cabe que se trata de una cuestión compleja de abordar tanto desde su práctica en los estudios de producción (independientemente del marco temporal y espacial) como desde el ámbito científico. Porque la industria cinematográfica, tanto nacional como universal, está conformada por directores y directoras de cine que tienen concepciones y consideraciones muy dispares de la infancia y de su trabajo en el medio fílmico. Es bien sabido que, a través del Cine se da a conocer una visión de cómo son tratados los niños y los adolescentes en las guerras, en las familias, en los centros educativos..., pero ¿Cómo son tratados los menores de edad entre los miembros de un equipo de rodaje? Sobre esta cuestión, sería interesante la realización de diálogos o debates profesionales en los cuales se ofrezca mayor información a la sociedad sobre este tema: comprender la dificultad de la incorporación de los niños y las niñas en el cine y reflexionar sobre las distintas formas de trabajar con ellos por parte del equipo técnico-artístico, para fomentar un clima de conciencia y respeto hacia los derechos de la infancia y la adolescencia, así como a su trabajo en este ámbito.

Referencias

- Aguilar, J. (2013). *Los niños prodigio del cine español*. Madrid: T&B Editores.
- Aidelman, N. & Colell, L. (2007). Filmar a un niño. La construcción de un espacio común". En Larrosa, J., De Sousa, J., y De Castro, A. (Comps.). *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Argentina: Miño y Dávila, pp. 25-40.
- Armendáriz, M. (2018). Conferencia impartida en la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada, España.
- DiMaggio, M. (1992). *Escribir para televisión. Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*. Barcelona: Paidós.
- Field, S. (1984). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.
- Forero, M. T. (2002). *Escribir televisión. Manual para guionistas*. Barcelona: Paidós.
- Francia, A., y Mata, J. (1992). *Dinámica y técnicas de grupos*. Madrid: Editorial CCS.
- Galán, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Enlaces: revista del CES Felipe II* (nº 7), pp. 1-11. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2362979>
- García, F. y De Andrés, T. (2000). *La representación del niño en los medios de comunicación*. Madrid: Huerca y Fierro.
- Jung, C.G. (1964a). *Tipos psicológicos I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Jung, C. G. (1964b). *Tipos psicológicos II*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Larrosa, J. (2006). Niños atravesando el paisaje: notas sobre cine e infancia. *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. En: I. Dussel & D. Gutiérrez (Comp.), *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 113-134). Buenos Aires: Manantial.
- Loscertales A., y Martínez-Pais, F. (1997). El cine como espejo de la realidad social. En: M. Bernal Rodríguez (Aut.). *Realidad y ficción en el discurso periodístico* (pp. 13-40). Sevilla: Padilla Libros.
- Macías, J., (2003). *24 palabras por segundo. Cómo escribir un guión de cine*. Madrid: Instituto oficial de radio y televisión.
- McKee, R. (1997). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Albaminus.
- Pérez, S. (2011). ¿Qué pasa, mamá? La representación de la infancia de la post-guerra civil española en *Los girasoles ciegos* (relato y película). En II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, celebrado en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, pp. 1-8.

- Quintana, Á. (2007). "¡Salvad a los niños! La infancia como horizonte de cierto cine contemporáneo". En J. Larrosa; J. De Sousa & I. Assunção De Castro. (Comp.): *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Argentina: Miño y Dávila, pp. 85-96.
- Ramírez Alvarado, M. M. (2005). La imagen de la infancia: aspectos iconográficos. *Comunicar*, 24, pp. 129-132. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1113968>
- Sánchez Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico: el proceso de creación de una historia*. Barcelona: Ariel.
- Sardi, V., y Blake, C. (2011). *Poéticas para la infancia*. Buenos Aires: La Bohemia.
- Segeer, L. (2007). *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós.
- Seguin, J. C. (1993). El niño en la Guerra Civil española: Del documental a la ficcionalización. *FilmHistoria Online*, vol. 3 (1-2), pp. 149-156. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5369063>
- Silvestre Marco, M. (2007). "La imagen de la preadolescente y su representación en el arte". (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, España. Recuperada de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/1961#>
- Vega, F. (1995). *Cien años de cine: niños*. Barcelona: Royal Books.
- Zumalde Arregui, I. (2011). *La experiencia fílmica*. Cine, pensamiento y emoción. Madrid: Cátedra.

Filmografía

- A Serbian Film* (Srdjan Spasojevic, 2010).
- Cita en St. Louis* (Vincente Minnelli, 1944).
- El niño con el pijama de rayas* (Mark Herman, 2008).
- Eres mi héroe* (Antonio Cuadri, 2003).
- Las ratas* (Antonio Giménez-Rico, 1997).
- No tengas miedo* (Mntxo Armendáriz, 2011).
- The Little Rebel* (Harry Solter, 1911).

Entrevistas

- Cuadri, A. (12 de septiembre de 2015). Entrevista inédita realizada por la autora.
- Giménez-Rico, A. (9 de noviembre de 2015). Entrevista inédita realizada por la autora.