

Imaginarios de la infancia bogotana a mediados del siglo XX, en las narrativas:

Dos Ángeles y medio y Aventuras de un niño de la calle

Mayra Andrea Villamil Padilla

Narda Daniela Gavel Poveda

Trabajo de grado para optar el título de Licenciadas en Psicología y Pedagogía

Tutoras:

Esther Yureimy Gutiérrez Mora

Carol Juliette Pertuz Bedoya

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Educación

Licenciatura en Psicología y Pedagogía

2023

Imaginarios de la infancia bogotana a mediados del siglo XX, en las narrativas:
Dos Ángeles y medio y Aventuras de un niño de la calle

Mayra Andrea Villamil Padilla
Narda Daniela Gavel Poveda

Tutoras:
Esther Yureimy Gutiérrez Mora
Carol Juliette Pertuz Bedoya

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de educación
Licenciatura en Psicología y Pedagogía
2023

AGRADECIMIENTOS

Mis mayores agradecimientos a dos grandes mujeres que guiaron el proceso de construcción de este trabajo, maestras: Carol Pertuz y Esther Gutiérrez. También a las profesoras que acompañaron el proceso del semillero, pues en ese fluir de ideas, se configuró el objeto de estudio.

También le agradezco a David y a varias cómplices, quienes acompañaron el trabajo en distintas formas, con su lectura, comentarios, apoyo en charlas de cafetería, etc. Por último, pero no menos importante le agradezco a mi familia, por apoyarme en cada momento, gracias, Mery, Natalia, Laura y Héctor por acompañarme en los momentos en los que me sentí más densa e instarme a dar lo mejor de mí.

Mayra Andrea Villamil Padilla

Contenido

Introducción	1
1.Premisas para pensar los Imaginarios de Infancia en las expresiones Estético-Artísticas. 7	
1.1. Configuración del corpus documental	10
1.2. Rutas para pensar los imaginarios de infancia	14
Fase 1. Definición de la situación problema	16
Fase 2. Trabajo con fuentes	16
Fase 3. Identificación de patrones culturales	17
2. Los imaginarios y las experiencias de infancia. Aproximaciones teóricas	18
2.1. Perspectiva antropológica	20
2.2. Perspectiva sociohistórica	23
2.3. De expresiones estético-artísticas y artefactos culturales	25
2.3.1 Miradas a la infancia desde el cine y la literatura	28
3. Contexto espaciotemporal de las obras.....	29
3.1. Una mirada al sujeto que narra: Julia Mercedes Castilla	30
3.2. Acerca del director de <i>Dos ángeles y medio</i>	34
3.3. Apuntes sobre la infancia callejera en Bogotá	37
3.3.1. Sobrevivir en la calle: oficios y jerarquías.....	43
3.3.2. Sensibilidad moderna en torno a la infancia	47
3.4. Una ciudad en crecimiento.....	52
4. Imaginarios de infancia en las expresiones estético-artísticas	57
4.1. La mirada a las obras	58
4.1.1. Acercamientos a la película de Demetrio Aguilera.....	58
4.1.2. Un vistazo a las Aventuras de un niño de la calle.....	60
4.2. “...Sabía que vivía en Bogotá porque me lo decían los adultos...”	64
4.2.1. “...Si no, ¿cómo cree que uno echa pa'lante? Pues sólo siendo aprendido.”	66
4.2.2. “...Fue entonces cuando Pingo Pingo se hizo cargo de yo...”	71
4.2.3. “...Parque Nacional, que une a chicos y grandes, a pobres y ricos...”	75
4.3. Ladrones... Qué se puede esperar de unos gamines	83
4.3.1. “—No es culpa mía si empiezan a tomar antes de tiempo, será mejor que aprendan...”	85
4.3.2. Madrecita Querida: tan humana, tan buena, para mí, eres tú, de este mundo lo mejor.....	87
Conclusiones	94
Referencias	97
Filmografía	103

Índice de tablas

TABLA 1- Objetivos de la investigación.....	6
TABLA 2- Fases y etapas del proceso investigativo.....	14
TABLA 3- Categorías y códigos del proyecto para el análisis de contenido.....	17

Índice de figuras

FIGURA 1- Proceso y momentos para el análisis de contenido en las obras	15
FIGURA 2- Fotografía niño voceador de periódicos frente a la catedral	44
FIGURA 3- Fotografía la gallada de la serie "gamines en bogotá"	45
FIGURA 4- La ciudad de hierro en el parque nacional	48
FIGURA 5- Fotograma de la niñera saliendo de la casa.....	50
FIGURA 6- Fotografía mudanza frente a la catedral primada.....	53
FIGURA 7- Portada del libro aventuras de un niño de la calle	61
FIGURA 8- Fotograma de la mesa con chispas, cosquillas y niño.....	67
FIGURA 9- Ilustración de Armando en la mesa con los adultos.....	69
FIGURA 10- Fotograma de la escena de fantasía de cosquillas	72
FIGURA 11- Fotograma de los gamines de las nieves en el Parque Nacional.....	74
FIGURA 12- Ilustración del centro de bogotá.....	76
FIGURA 13- Fotograma desde la perspectiva de los niños.....	78
FIGURA 14- Joaquín trabajando en la fábrica	80
FIGURA 15- Ilustración de Joaquín y Armando en las calles del sur	82
FIGURA 16- Fotografía del hospicio de Bogotá.....	91

Introducción

Las expresiones estético-artísticas, tales como el cine o la literatura, que en sus narrativas incluyen la experiencia infantil, plantean un medio de transmisión cultural y significación del mundo; al ser artefactos culturales, “están cargadas de simbología y de diversos aspectos del cómo entienden y tratan a la infancia en distintas épocas, culturas, clases sociales y contextos” (Jiménez y Castrillón, 2019, p. 37). Dichas expresiones posibilitan un escenario para reflexionar respecto al lugar de la infancia en una sociedad determinada, es decir, son un reflejo del contexto sociocultural en el que se producen. Por lo anterior, plantean un aporte para el análisis y la comprensión de la infancia en tanto fenómeno histórico que se transforma en la interacción con instituciones sociales como la familia, la escuela o el Estado.

De tal modo, es posible afirmar que las expresiones estético-artísticas, en tanto artefactos culturales, constituyen un elemento clave para identificar los imaginarios que, respecto a la infancia, circulan en un período histórico específico. En el mundo incorporado en las narrativas ficcionales se vislumbran formas interpretativas de la realidad que dan cuenta de elementos de su contexto de producción. Según las palabras de Isava (2009), en estos artefactos se expresa: “la cultura con sus innumerables presupuestos, convenciones y concepciones” (p. 443); además, se enuncia la dinámica social e institucional de un momento histórico determinado.

Cabe anotar que ya en el punto de publicación y circulación de las obras estético-artísticas, estas componen un elemento crucial en el proceso de transmisión cultural, porque inciden en la configuración de subjetividades, posicionamientos e imaginarios que circulan en la sociedad. Por lo cual, el análisis de estas expresiones debe ocupar un lugar importante en las comprensiones realizadas desde el campo de la educación y la pedagogía, porque abre el camino para profundizar en los imaginarios respecto a la infancia en su diversidad de experiencias, que dan cuenta de elementos sobre los que se construye el sentido de la vida en sociedad.

La mirada a los imaginarios se constituye desde un modelo epistemológico que cuestiona la racionalidad cartesiana; esta perspectiva permite interpretar los constructos simbólicos con los que las sociedades, en distintos momentos de la historia, han significado las experiencias de infancia. En este magma de significaciones se afirma el dinamismo y la complejidad del entramado social en el que convergen los procesos de socialización, además de la construcción de sentidos

comunes en la cultura; elementos clave en el campo de reflexión pedagógica, debido a su incidencia en los procesos de transmisión cultural y el quehacer educativo.

Respecto a la concepción de imaginario, es pertinente abordar la conceptualización antropológica que hace Wunenburger (2000) , al plantear que los imaginarios expresan “el conjunto de imágenes mentales y visuales, (...) por las cuales un individuo, una sociedad, de hecho, la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo” (p.10). Por lo tanto, la mirada al imaginario implica el reconocimiento de la incidencia de la actividad imaginaria en relación con la dinámica social e histórica de un momento determinado.

En palabras de Durand (1971), el imaginario se desarrolla y transforma a lo largo del tiempo en el denominado trayecto antropológico, que plantea una interrelación entre “la carga pulsional que aflora en el sujeto y la presión ejercida por el entorno social sobre éste” (Carretero, 2001, p. 154). Por ende, los imaginarios permanecen en una restauración, según las contingencias de un tiempo determinado, y la forma en que se elaboran las narrativas estético-artísticas. Restauración que, en este caso, ocurre desde la perspectiva y la experiencia del creador (literario o audiovisual) de artefactos culturales, quien sublima, por medio de la obra, el imaginario colectivo, haciendo frente a los fenómenos e ideas de cierta temporalidad.

De este modo, el imaginario para Durand (1971) plantea el “conjunto de imágenes interrelacionadas que constituyen el pensamiento social y colectivo (...) que da sentido a la realidad socialmente compartida, pero en términos antropológicos, es decir, desde lo esencialmente humano” (citado en Cegarra, 2012, p. 6). Por tanto, se reconoce el aporte teórico-metodológico de esta perspectiva para la comprensión de los fenómenos sociales, específicamente de las experiencias de infancia a mediados del siglo XX en la ciudad de Bogotá, asumiendo como fuentes en la investigación, expresiones estético-artísticas como el cine o la literatura.

En la configuración de los imaginarios de infancia en el último siglo, existe un fenómeno que se ha situado como contraste de los ideales y los propósitos de las sociedades respecto a las generaciones más jóvenes: los niños de la calle han representado históricamente una problemática social estructural, agenciada por diversos actores sociales que de la mano de los imaginarios enmarcan esta experiencia de infancia en particular. En palabras de Roggenbuck (1996) —quien

realiza sus estudios desde la disciplina histórica— este fenómeno halla su explicación a partir de dos motivaciones: “por un lado, en la tradición del abandono institucionalizado de niños, y por otro, la tradición del desamparo causado socialmente —tradiciones que todavía subsisten en muchas partes de Latinoamérica” (p. 16).

La experiencia de infancia en las calles de Bogotá durante la segunda mitad del siglo XX es un fenómeno que merece especial atención, pues con el crecimiento demográfico de la urbe, producto de la migración del campo a la ciudad en el contexto de la violencia bipartidista, aumentaron la miseria y la criminalidad juvenil. Esto, en palabras de Cárdenas (2012), constituyó a los 'gamines', “en referentes para excluir a esos habitantes de la ciudad que encarnaban la pobreza y la falta de educación” (p. 96) pues se contraponían a los ideales modernos tanto de infancia, como de ciudad.

Frente a ello, se promovió la normalización de los pobres desde la institucionalidad oficial y sus discursos, en “el despliegue de formas afinadas de control y administración sanitaria” (p. 89). Este problema, reproducido por medio del aparataje institucional, plantea una tensión respecto al análisis y la comprensión del fenómeno de la infancia, porque los niños de la calle se contraponen a su concepción moderna, fundamentada en la infantilización de los niños. De acuerdo con esta concepción, se asumen como elementos primordiales de la relación del adulto hacia el niño, su cuidado y su protección; esta se materializa de la mano de instituciones tales como la escuela, el Estado y la familia.

La problemática de los niños de la calle fue evidente en distintas latitudes, entre ellas la ciudad de Bogotá durante el siglo XX —aunque algunos estudios (Roggenbuck, 1996; Ortega, 1972) han rastreado su existencia desde la época de la colonia—. Durante este siglo, fueron innegables fenómenos como la modernización de la ciudad, el crecimiento demográfico y el aumento de la criminalidad.

De este modo, la concepción de los niños de la calle se transformó, por lo que la sociedad bogotana de las primeras décadas del siglo XX cambió progresivamente su forma de denominar a los niños de la calle, de “chinos de la calle” a 'gamines' (Muñoz y Pachón, 2019), dando cuenta de otras experiencias de infancia presentes en la ciudad que discrepan de las propuestas por el ideal moderno .

El asunto de los niños de la calle ha sido estudiado por diversas disciplinas como la psicología (Ballesteros, 1968), la antropología (Granados, 1978), la sociología (Gutiérrez, 1978), el trabajo social (García, 1982), entre otras. Este también halla un lugar en la producción de narrativas y expresiones estético-artísticas con perspectiva infantil que, a partir de la estetización de la realidad, dan cuenta de los imaginarios de infancia.

Con dichas expresiones estético-artísticas nos encontramos ante la reorganización simbólica de una época, donde la experiencia de infancia es atravesada por fenómenos como la modernización de las ciudades, y la concepción de los niños como objeto de cuidado, opuesta a otras experiencias de infancia “anómalas” presentes en la ciudad, en tanto están fuera del proyecto de desarrollo moderno.

Frente a la época de modernización en las metrópolis, se distinguen varias obras de tipo literario y cinematográfico, que plantean propuestas narrativas estético-artísticas respecto a la ciudad. Estas reflejan distintos matices del imaginario de infancia en la época, en tanto dan cuenta del magma de significaciones que, desde la cultura, surgen respecto a este fenómeno.

Así pues, desde el cine y la literatura nos encontramos con construcciones éticas y estéticas para significar la experiencia de infancia en la calle, como por ejemplo las novelas: *Detrás del rostro* (Zapata, 1963), *El camino de las muchas vueltas* (Gutiérrez, 2002); o los poemas: *El embolador* (1936) de Julio de Francisco, *Chinos bogotanos* (1938) de Nicolás Bayona o *Los chicos de la calle* (1936) de Ricardo Sarmiento. Y en el lenguaje cinematográfico nos encontramos con cintas como: *Chichigua* (Sánchez, 1963), *Los días de papel* (Silva y Forero, 1963), *Vida perra* (Villegas, 1974), *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978), *Chircales* (Rodríguez y Silva, 1966-1971), *Los hijos del subdesarrollo* (Álvarez, 1975), además del documental *Gamín* (1977) de Ciro Durán.

En el marco del trabajo que se llevó a cabo en el seminario de Investigación Pedagógica de la Licenciatura en Psicología y Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional, esta investigación resalta las expresiones estético-artísticas referidas a la experiencia de infancia en la calle. Todo ello en el contexto del proceso de modernización en Colombia. Allí se destacan dos obras para el análisis: por el lado de la literatura, la novela *Aventuras de un niño de la calle* (1990)

de la autora Julia Mercedes Castilla y por el lado del cine, la película *Dos Ángeles y medio* (1958) del director Demetrio Aguilera Malta.

Pese a existir distancia en el tiempo de su publicación, estas producciones guardan en sus narrativas elementos comunes, que dan cuenta de las experiencias de infancia durante la segunda mitad del Siglo XX; específicamente, ambas toman como escenario para el desarrollo de la trama diversos lugares emblemáticos de la ciudad de Bogotá en el proceso de modernización, como el Parque Nacional o el Hospital San Juan de Dios.

Dicha distancia en la publicación permite tensionar las miradas que se construyen respecto al fenómeno de los niños de la calle. Del mismo modo, en las dos fuentes se privilegia la perspectiva infantil, cuestión que enriquece la mirada respecto a los imaginarios de la época en la profundización del conocimiento en torno a la infancia, a la vez que se evidencian las tensiones, los relacionamientos con la memoria y las significaciones subjetivas de los autores en el proceso de creación de las obras.

El caso de la cinta *Dos ángeles y medio* (1958), estrenada en 2016 muestra:

Cómo dos de estos muchachos se encuentran a un bebé burgués e intentan devolverlo a su niñera, no sin antes ser utilizados como telón de fondo para publicitar a Bogotá como una ciudad moderna, de élite, llena de empresas y de una prosperidad que, paradójicamente, no les alcanza ni les toma en cuenta. (Bácares, 2016, p. 123)

Por otro lado, la obra literaria *Aventuras de un niño de la calle* (1990), escrita por Julia Mercedes Castilla, relata el drama y las dificultades que atraviesan en el diario vivir dos niños 'gamines', Joaquín y Armando, que son abandonados o maltratados físicamente por sus padres y se ven abocados a buscar cómo ganarse la vida en medio de una gran ciudad, en la cual no son escuchados, ni cuidados. Del mismo modo que en la cinta nombrada, los niños de la calle no son prioridad para las instituciones, ni para los adultos que los rodean; por el contrario, en el relato se evidencia el rechazo del resto de la población hacia la forma en que estos niños habitan la ciudad.

Ambas expresiones estético-artísticas, en tanto artefactos culturales, representan en sendos lenguajes, literario y cinematográfico, el fenómeno de los niños en las calles de Bogotá avanzado el proceso de modernización. Por tanto, resulta pertinente dar una mirada hermenéutica a las obras

preguntándose por: ¿Cuáles imaginarios respecto a la infancia en la Bogotá de mediados del siglo XX se expresan en las narrativas *Dos Ángeles y medio* (1958) y *Aventuras de un niño de la calle* (1990)?

Para responder esta pregunta, resulta pertinente transitar por otros interrogantes que orientan la investigación: ¿Qué elementos caracterizan en las obras la experiencia de infancia en las calles de Bogotá durante la segunda mitad del siglo XX?, ¿cuáles son las miradas de infancia que emergen en las expresiones estético-artísticas de Castilla (1990) y Aguilera (1958)? y ¿qué contrastes se pueden identificar en las expresiones estético-artísticas de Castilla (1990) y Aguilera (1958) en relación a las diversas experiencias de infancia?

Así pues, tras la construcción de las preguntas orientadoras y la formulación del problema, el equipo de trabajo construyó un objetivo general y tres objetivos específicos (ver tabla 1). Estos no son asumidos como un marco fijo; en su lugar, configuran el acercamiento al objeto de estudio, brindando pistas analíticas a fin de alcanzar el objetivo general de la investigación. Por lo tanto, los objetivos representan la hoja de ruta del proyecto en términos metodológicos y epistémicos:

Tabla 1

Objetivos de la investigación (elaboración propia)

OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECIFICOS
Analizar los imaginarios respecto a la infancia bogotana de mediados del siglo XX que se expresan en las narrativas <i>Dos Ángeles y medio</i> (Aguilera, 1958) y <i>Aventuras de un niño de la calle</i> (Castilla, 1990).	Interpretar elementos característicos de la experiencia de infancia en las calles de Bogotá durante la segunda mitad del siglo XX.
	Categorizar las miradas de infancia que emergen en las expresiones estético-artísticas de Castilla (1990) y Aguilera (1958).
	Contrastar las expresiones estético-artísticas de Castilla (1990) y Aguilera (1958)

1.Premisas para pensar los Imaginarios de Infancia en las expresiones Estético-Artísticas

La indagación en torno a la infancia se ha dado desde distintas disciplinas e investigaciones que en su desarrollo cuentan con categorías de trabajo comunes a las asumidas en este proyecto. El rastreo bibliográfico se realizó en múltiples bases de datos (repositorios de la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, el Politécnico Gran Colombiano, la Universidad Nacional, entre otros); esto permitió identificar distintas perspectivas metodológicas y epistemológicas, donde se comprende el fenómeno de los niños en la calle, en relación con instituciones sociales como la escuela, la familia o el Estado.

De este modo se hallaron trabajos que en su mayoría asumen un enfoque histórico-hermenéutico, los cuales interpretaron la subjetividad infantil en el contexto de la modernidad y la exclusión social; otras elaboraciones abordan propiamente el fenómeno de los niños de la calle en relación con el imaginario. De estos se resalta la diversidad de fuentes investigativas usadas, como las obras periodísticas, literarias, además, la obra académica de un autor (José Fulgencio Gutiérrez) de trayectoria en el trabajo con los niños de la calle durante el siglo XX. Por último, se abordaron investigaciones que estudian la mirada al fenómeno infantil en el cine.

En aras de situar el análisis respecto a los niños de la calle, se tomó la investigación de Cárdenas (2012), que buscaba “poner en escena, ciertas maneras en que los niños pobres o los hijos de los habitantes pobres de la ciudad de Bogotá, fueron diferenciados de la infancia normal, durante la primera mitad del siglo XX” (p. 85). El trabajo evidenció la estigmatización agenciada socialmente, durante el periodo de la modernización en Colombia hacia los niños de la calle, sus formas de vida, los lugares habitados y los vínculos familiares.

Otro de los trabajos que aporta perspectiva a la investigación es el realizado por Zambrano (2012), quien, desde el enfoque histórico-hermenéutico, se preguntó por los imaginarios sociales que circularon sobre la infancia callejera en Bogotá desde los años 60 hasta finales de los 90 del siglo XX. Cabe anotar que dicho análisis documental, tuvo en cuenta las investigaciones realizadas y libros publicados a mediados del siglo XX por José Gutiérrez, reconociéndolo, como una de las principales figuras que estudió a la infancia en situación de calle.

Allí se identificó un juego de relaciones en tensión entre la Iglesia, el papel de la vida pública y la institución educativa, que se vislumbra a partir del entrelazamiento de discursos y prácticas religiosas, estatales, policíacas, educativas, entre otras con tintes despreciativos, discriminantes, acusantes, moralizantes y anormalizantes. Desde este análisis al discurso académico de la época puede complejizarse o complementarse la comprensión de las narrativas estético-artísticas respecto a la niñez en la calle, indagadas en esta investigación.

De otro lado, la investigación que se propuso en el grupo *Educación y Cultura política* de la Universidad Pedagógica Nacional abordó las líneas de *Infancia, Cultura y Educación* y *Educación y cultura política*; es decir, se trabajó alrededor de preguntas de orden cultural, e histórico para el análisis del fenómeno de la infancia como construcción social.

Por otra parte, Zambrano y Marchi (2014) desde un enfoque histórico-hermenéutico, visibilizaron el paso de los 'gamines' en tres novelas colombianas de la segunda mitad del siglo XX; tensionando “la sociedad del gamín” propuesta por José F. Gutiérrez y “la sociedad colombiana”. La investigación de estos dos autores se viabilizó metodológicamente, mediante el análisis documental de narrativas testimoniales literarias, porque permitían acercarse al trasfondo de la realidad social, a partir del contexto socio-histórico en el que se desarrolló la obra, Colombia en la segunda mitad del siglo XX; en ese periodo, el país, atravesó un periodo de violencia y alto desplazamiento del campo a la ciudad, además de un proceso de modernización direccionado por el ideal de desarrollo.

Por lo mencionado anteriormente, el trabajo planteó un aporte en esta investigación, en tanto permitió comprender el desarrollo del fenómeno del 'gaminismo' en una temporalidad ulterior a la que se ocupa este proyecto. Adicionalmente, el artículo reconoce la riqueza simbólica de las narrativas testimoniales, a la vez que evidenció cambios en el fenómeno de los niños de la calle, en el marco del proceso modernizador de Colombia, el cual estuvo comúnmente atravesado por la violencia, la naturalización de la pobreza y la desigualdad.

A propósito de los antecedentes que relacionan las narrativas estético-artísticas nos encontramos con el libro del antropólogo Camilo Bácares (2016), donde se nos invitó a reflexionar sobre diversas producciones audiovisuales colombianas que representan los hitos de diferentes épocas y donde se evidencian las distintas representaciones de los niños, niñas y adolescentes (NNA) en las prácticas audiovisuales. El corpus conceptual que utilizó

Bácares, se basó en los estudios sobre la infancia (Childhood Studies) de los años ochenta; propios del campo disciplinar de la sociología europea de Daniel Cook, quien planteó que:

Los Childhood Studies no tienen contenido; son una perspectiva, un enfoque. Uno puede tomar el lente de los Estudios de la Infancia y ver cualquier ámbito/campo de la vida. No siempre tiene que incluir nominalmente a los niños —la mayoría de las veces lo hace— pero uno puede ver las «instituciones adultas», como las leyes, la política y demás, y encontrar aspectos de la infancia codificados dentro de ellas. Lo que intento transmitir es que no es el enfoque en este niño, o niños, o en el contexto social lo que es importante, se trata de una ruptura o cambio epistemológico. (Bácares, 2016, p. 27)

De allí que resultara pertinente tener en cuenta la investigación de Bácares (2016), en tanto pone en tensión los estudios de la infancia con respecto al cine colombiano, a partir del análisis de las formas y expresiones de los cinematógrafos, que se analizan de manera biográfica; además en su proceso de invención. La metodología que utilizó esta investigación fue de corte cualitativo, y pretendió examinar las narrativas internas y externas de las películas, relacionadas con la infancia en Colombia.

Otro referente de los trabajos investigativos respecto a la infancia en el cine es Daza (2019) quien caracterizó “las imágenes de la niñez que se encuentran en las producciones cinematográficas estrenadas y cofinanciadas por el Estado colombiano en el periodo comprendido entre 1922 y 2013”¹ (p. 21). El autor parte de un universo de obras, posterior a ello, lleva a cabo un proceso de selección para la realización de esta cronotopía de la infancia en el cine colombiano.

El trabajo realizado por Daza (2019) plantea múltiples aportes al presente proyecto, debido a que se aproxima a la representación de los sujetos niños de forma compleja, desde diversas disciplinas, lo que permite el reconocimiento de múltiples maneras de ser niño en Colombia.

¹ Algunas de ellas son: La tragedia del silencio (1923); Garras de oro (1927); Dos Ángeles y medio (1958), y Los Chircales (1972).

Se resalta además, la inserción de las expresiones artísticas cinematográficas como fuentes de investigación; sin embargo, aunque indagar respecto a la representación de la infancia en el cine, plantea una perspectiva interesante, el presente proyecto propendió por la indagación en torno a los imaginarios respecto a la infancia, porque tal enfoque permite un reconocimiento epistémico distinto al de la racionalidad moderna al tener en cuenta lo imaginario, lo simbólico y lo colectivo con relación a los sujetos, como elementos que permiten comprender la dinámica social en la construcción de significaciones.

Por ejemplo, dentro de las representaciones cinematográficas que analizó Daza (2019) en su libro, *Dos Ángeles y medio (1958)* se encuentra que los protagonistas no son considerados 'gamines', están dentro del grupo de otras infancias, pero en la subcategoría de harapientos. Es probable que el autor los interprete de este modo desde la representación visual cinematográfica, evidenciando la diferencia de estos sujetos infantiles en comparación con los 'gamines' más criminalizados de los años 70 que muestra Ciro Durán (1977) en su documental. Por lo cual resultaba necesario en el presente trabajo investigativo, realizar un análisis que permitiera acercarse a la interpretación de los cambios que hubo en Bogotá en la nominación de la niñez en la calle, de chinos a 'Gamines', asunto trabajado por Muñoz y Pachón (1991).

Lo anterior, podría dar cuenta de las transformaciones en las significaciones de la niñez en la calle desde las expresiones estético-artísticas, las cuales componen un interés investigativo en el presente proyecto, donde se busca interpretar las obras, tomando la categoría de imaginario en relación con la dinámica social e histórica, en perspectiva multicausal. Esto último implica tener en cuenta que los cambios históricos se dan procesualmente y los discursos de las instituciones influyen fuertemente en este proceso que es atravesado por múltiples tensiones.

1.1. Configuración del corpus documental

En la configuración del corpus documental de la investigación, la selección de las fuentes primarias se dio a partir del reconocimiento de las expresiones estético-artísticas como creaciones humanas que constituyen fuentes válidas para los procesos investigativos que buscan construir conocimiento relacionado con la sociedad y los imaginarios. De tal manera, al interior del seminario de Investigación Pedagógica se propuso un rastreo de diversas expresiones cinematográficas y literarias. En dicha exploración, se revisaron

diferentes obras que abordaban a los niños de la calle (Shujer y Weiss, 2006, Caycedo, 1976 y otras), pero en distintos momentos históricos o recreadas en diferentes ciudades. Además, se realizó un primer análisis a la obra *Aventuras de un niño de la calle* (1990).

Posteriormente, fueron tenidas en cuenta para la investigación, de un lado, la novela *Aventuras de un niño de la calle* (1990) escrita por Julia Mercedes Castilla que está dirigida a un público infantil y de otro lado, la producción cinematográfica *Dos ángeles y medio* (1958) dirigida por Demetrio Aguilera, la cual está clasificada para un público general. Las obras fueron seleccionadas porque asumen en su trama la construcción de una perspectiva infantil referida a los niños de la calle en la Bogotá de mediados del siglo XX. Lo anterior, permite acercarse a los imaginarios y las experiencias de infancia, desde los lugares diferenciados, pero también los lugares comunes en los que se construyen las obras, los cuales dan paso a las categorías emergentes del proyecto.

Por ejemplo, la novela *Aventuras de un niño de la calle* tiene cierta relación con la memoria, porque se desarrolla en los lugares de Bogotá en donde la autora vivió sus años de infancia. Sin embargo, su publicación se dio en 1990. Para ese momento del siglo XX ya se habían dado varios pasos sociales e institucionales que permitían reconocer la sensibilidad moderna respecto a los niños, por lo tanto, aparecieron discursos y prácticas que mediaron cambios en el imaginario respecto a las experiencias de infancia dando fuerza a la perspectiva de los derechos. De tal forma la mencionada expresión estética cobra relevancia al estar dirigida especialmente a las infancias², porque aborda una temática no tan común para este público.

De otro lado, la película “*Dos ángeles y medio*” fue filmada en 1958, pero en aquel entonces los rollos se perdieron y fueron recuperados hasta el año 2016. Solo en ese momento fue posible iniciar los trámites para su producción y digitalización. Esta película representa

² La obra escrita por Julia Mercedes Castilla hace parte de la colección Torre de papel de la editorial Norma, específicamente la Torre Amarilla dirigida a públicos de los 11 años en adelante.

un testimonio vinculado a la memoria histórica, aunque su principal intención no fue documental, sino que se propuso en el marco de una matriz estético-artística.

A lo largo de las imágenes que construyen la narrativa se observa la Bogotá de mediados de siglo XX y su búsqueda del desarrollo moderno. Por ende, la obra da cuenta de la forma en la que los adultos percibían a los niños en este momento y la ciudad que esperaban mostrar. De tal manera que el documento visual plantea una particularidad metodológica dentro del proyecto, pues posee dos dimensiones, una como obra de arte y otra como documento o fuente válida para la investigación.

La primera, se refiere a la creación de una obra desde una matriz estética y la segunda, a la posibilidad de registro que el documento posee frente a la realidad retratada, con relación a esto último, se debe tener en cuenta que hay elementos que quedan fuera del encuadre y la imagen, bien sea por cuestiones técnicas o por selectividad del autor. Entonces, los documentos visuales se desarrollan entre lo descriptivo, la subjetividad del autor y la de quienes analizan hermenéuticamente su obra. (Galeano, 2012)

Al respecto, Thompson (1998) indica que “El estudio de las formas simbólicas es a su vez el estudio de la constitución significativa y la contextualización social” (p. 26). Así pues, dicho estudio reúne aspectos en materia social y simbólica que se relacionan con el proceso creativo de los autores de las obras, por ende, evidencia la relación que se teje entre campo-objeto.

Cabe resaltar que la selección de las obras favorece el diálogo de dos lenguajes estético-artísticos con sus propios códigos y dinámicas, como son el cine y la literatura. Otro aspecto relevante es que ambas narrativas guardan elementos similares entre sí, aunque no hayan sido producidas o divulgadas en el mismo momento histórico, lo que, junto a la imbricación de una temporalidad compleja, favorece en el contraste de las fuentes y la indagación por los imaginarios.

Los anteriores aspectos, a su vez, constituyen los principales retos para la recolección de la información porque este proceso implica tener en cuenta las características específicas del lenguaje tanto cinematográfico, como literario. Además, el creador de cada expresión estético-artística se posiciona de forma distinta en el tiempo, por tanto, es necesario tener en

cuenta la multicausalidad histórica y los discursos que emergen en el contexto de las obras. Como se mencionó anteriormente, las obras se dirigen a públicos diferenciados, lo que plantea elementos interesantes para el análisis de los imaginarios que tengan en cuenta la diversidad y la complejidad de la experiencia infantil.

Este trabajo asume como estrategia investigativa el análisis de contenido a partir de fichas de analíticas en tres momentos de lectura: extratextual, que permite la interpretación del texto en relación con su contexto de producción; textual, que da cuenta del análisis del contenido del texto por sí mismo; e intertextual que procura por la contrastación entre los textos estético-artísticos, a fin de analizar los imaginarios de infancia que circulan en las obras.

Con relación a lo anterior, Galeano (2012) menciona que “el reto fundamental del investigador es entender las implicaciones sociales y culturales de los documentos visuales que analiza” (p. 136). En ese sentido, el objeto de estudio del proyecto, es decir, los imaginarios de infancia en Bogotá a mediados del S.XX, se ubica en el campo de estudios sobre las infancias y plantea un aporte en el ámbito educativo porque contribuye en la interpretación y análisis de las relaciones sociales e institucionales que configuran la experiencia infantil en el periodo estudiado.

Esto no solo implica la reflexión en términos de lo histórico; además, permite poner sobre la mesa el estudio de la infancia que habita las calles, desde una mirada activa hacia el pasado que contribuye, por un lado, en el análisis de obras literarias que puedan ser trabajadas en el aula de clases, y por otro, propicia la comprensión en torno a la infancia callejera. Este fenómeno se ha transformado por cuenta de la implementación de políticas públicas y de cambios en los modos de atención y protección a la infancia; sin embargo, aún hay niños y jóvenes con alta permanencia en la calle, con vínculos insuficientes con las instituciones familia y escuela. Por ello, no debe dejar de pensarse esta experiencia de infancia al margen de los procesos de socialización y educativos, por lo que se hace necesario una reflexión en torno a la subjetividad que se construye en las calles de las urbes, para así, desde el lugar del maestro y otros profesionales de la educación, potenciar reflexiones pedagógicas que contribuyan en el abordaje de esta problemática.

1.2. Rutas para pensar los imaginarios de infancia

En este apartado se desarrolla el marco metodológico del proyecto, el cual procuró mantener una coherencia teórico-práctica en la indagación respecto a los imaginarios sobre la infancia que emergen en las expresiones estético-artísticas *Aventuras de un niño de la calle* (1990) y *Dos ángeles y medio* (1958). Para ello, se recuperaron las fases y etapas (Ver tabla 2) que proponen Bonilla y Rodríguez (1997) como una guía en la configuración del diseño metodológico:

Tabla 2

Fases y etapas del proceso investigativo

FASES	ETAPAS
Definición de la situación problema	Construcción de unidades de registro y análisis
Trabajo con fuentes primarias	Recolección y organización de los datos
	Codificación de la información
Identificación de patrones culturales	Análisis-Interpretación
	Conceptualización inductiva

Nota: (Elaboración propia con base en los aportes de Bonilla y Rodríguez (1997) y Galeano (2012))

Cabe anotar que la ruta metodológica del proyecto se configuró procesualmente. Con relación a lo anterior Bonilla y Rodríguez (1997) plantean que en el diseño metodológico “los objetivos, metas y etapas no son fijos, rígidos o excluyentes” (p. 70), en tanto pretenden acercarse al objeto de estudio desde una lógica inductiva. En consecuencia, la investigación se abordó desde el enfoque interpretativo-comprensivo, el cual se apoya en la hermenéutica, que se relaciona epistemológicamente con la dinámica abierta, proyectiva y creadora de los imaginarios.

Esta investigación es de tipo documental y su método es cualitativo. Al respecto, Galeano (2012) menciona que “para la investigación cualitativa, la investigación documental no sólo es una técnica de recolección y validación de información, sino que construye una de sus estrategias” (p.114). Así pues, la principal técnica en la investigación es el análisis de contenido (de las expresiones estético-artísticas), el cual: “Puede entenderse como un procedimiento destinado a desestabilizar la inteligibilidad inmediata de la superficie textual,

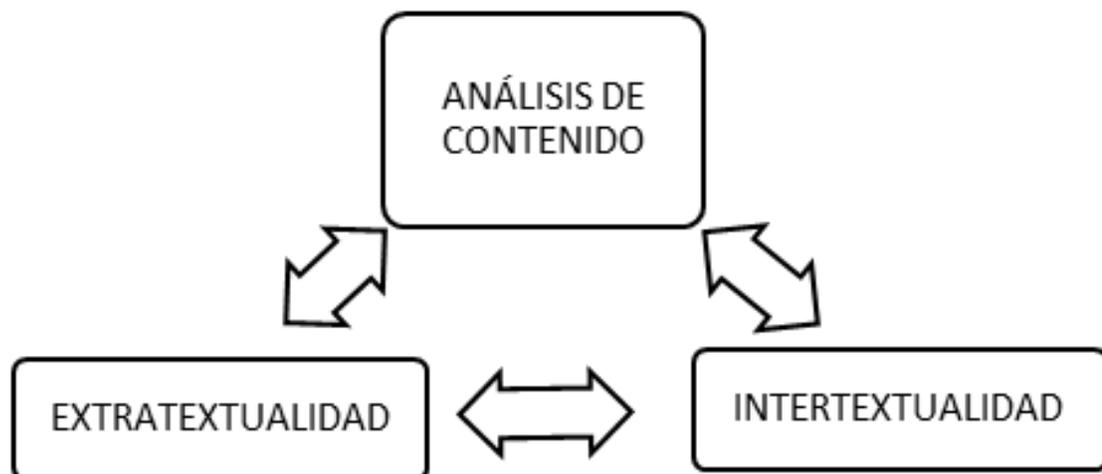
develando sus aspectos no directamente intuibles (contenido latente) y, sin embargo, presentes” (Galeano, 2012, p. 126).

Esto implicó reconocer que las realidades allí proyectadas “poseen un significado que el análisis puede develar objetivo o subjetivo, por la actitud valorativa que suscitan en el sujeto” (Galeano. 2012, p. 132), es decir se tiene en cuenta los posicionamientos, valores y discursos de los creadores de las obras, así como el desarrollo de la cinematografía, la narración, el relato y los personajes. Lo cual se rastreó, a partir de la codificación de distintas fuentes: históricas, artísticas, periodísticas y biográficas que, vistas como fichas, componen la vida cotidiana y dan cuenta de la forma en que los sujetos se relacionan con lo simbólico.

Así pues, para el análisis de contenido se propusieron distintos momentos de lectura (Ver figura 1): Extratextual e Intertextual, desde dichos lugares se situaron aspectos hermenéuticos claves para la creación de un rompecabezas que se solapa con la temporalidad de las obras analizadas. Al respecto Galeano (2012) menciona que la extratextualidad busca poner los documentos “en relación con sus presuposiciones no textuales, como son el contexto inmediato de su producción y las circunstancias de la situación comunicativa” (p.133). De otro lado, la intertextualidad implica relacionar la fuente analizada con otros textos, que pueden ser de un mismo autor (Intratextualidad) o de otros autores.

Figura 1

Proceso y momentos para el análisis de contenido en las obras



Nota: Figura de elaboración propia

Teniendo en cuenta lo anterior, se diseñaron matrices analíticas que constituyeron el principal instrumento de análisis. A partir de estas, se rastrearon las categorías principales y emergentes del proyecto, las cuales durante en el proceso de análisis de contenido, operaron como códigos o dimensiones de observación de los dos artefactos culturales (Ver tabla 3). A continuación, se desglosan las fases del proyecto investigativo.

Fase 1. Definición de la situación problema

El proceso de la investigación se dio dentro del marco del seminario Investigación Pedagógica de la Licenciatura de Psicología y Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional, el cual se articuló formativamente a los procesos investigativos del semillero Literatura, Memoria e Infancia, esto brindó elementos teóricos que permitieron situar el problema de investigación.

Además, se realizó un rastreo bibliográfico en distintas bases de datos como los repositorios de la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Universidad Nacional de Colombia, entre otros; lo que permitió distinguir distintas miradas metodológicas y epistemológicas donde se identificó el fenómeno de la infancia callejera del siglo XX, así como su relación con las instituciones sociales y los imaginarios.

Fase 2. Trabajo con fuentes

Durante la fase del trabajo con fuentes se planteó el diseño de los instrumentos de análisis para las obras, esto implicó definición de categorías, dimensiones y codificación de los datos, de igual manera se llevó a cabo el proceso de codificación de la información de acuerdo con los niveles de lectura planteados (Extratextual, textual, intertextual), dichos elementos aportaron en la configuración de los ejes de análisis de la investigación. La codificación de las obras se llevó a cabo atendiendo al método arquetipológico de Gilbert Durand; sus particularidades se presentan detalladamente en el cuarto capítulo.

Tabla 3.

Categorías principales, categorías secundarias y códigos del proyecto para el análisis de contenido.

CATEGORIAS PRINCIPALES	DIMENSIONES DE ANÁLISIS	CÓDIGOS
Imaginario	Antropológica	Régimen diurno
		Régimen nocturno
		Régimen sintético
	Sociohistórica	Instituido
		Instituyente
		Imaginación radical
Experiencia de infancia	Mundo de los niños	Imaginación y fantasía
		Construcción de sentido y autorreconocimiento del sujeto
		Vida en la ciudad
	Mundo de los adultos	Familia, escuela, estado
		Transmisión cultural
		Visiones que recaen sobre los niños

Nota: Este esquema fue diseñado por el grupo de investigadoras, teniendo en cuenta el marco teórico y los objetivos específicos. Se privilegia la perspectiva del Imaginario de Gilbert Durand, y Cornelius Castoriadis

Fase 3. Identificación de patrones culturales

La identificación de patrones culturales no se limita a esta etapa, se da a lo largo de todo el proceso investigativo. Durante esta fase se llevó a cabo la observación e interpretación de la información, a partir de la contrastación y triangulación de la información, lo cual permitió configurar inductivamente los ejes de análisis para dar respuesta al objetivo general de la investigación.

2. Los imaginarios y las experiencias de infancia. Aproximaciones teóricas

En este apartado se desarrollan relacionadamente las principales categorías teóricas y dimensiones de análisis que asumió este trabajo. Así pues, se parte de situar el marco de comprensión del imaginario como parte del paradigma interpretativo-comprensivo de la investigación en el entendimiento de la experiencia humana. Este marco además reconoce lo imaginario, la imaginación, lo simbólico y lo fantástico. Aspectos negados o en palabras de Durand (2000), “censurados” por el racionalismo moderno que les asociaba peyorativamente a lo irreal o lo fantasioso, debido a su distancia con la razón o los regímenes de verdad de la época, los cuales privilegiaban los dualismos y la jerarquización del conocimiento.

El imaginario aparece como interés específico en el ámbito académico en los años 60, a partir del cuestionamiento al modelo racionalista moderno en la construcción del conocimiento, al tener en cuenta que “la realidad trasciende la lógica clásica” (Herrero, 2008, p.243). El francés Gilbert Durand (1971) aborda el imaginario desde la antropología, allí señala como aspecto clave la desvalorización de la fantasía y la imagen en occidente. Esto se evidencia, por medio de dos corrientes, la iconoclasta y la iconódula, las cuales de acuerdo con el autor se solapan una a la otra en el transcurso de la historia.

Respecto a lo anterior, Herrero (2008) menciona que la corriente iconódula se posa en la historia desde el método de la verdad socrática y la lógica aristotélica, “que distingue entre lo absolutamente verdadero y lo absolutamente falso” (p. 242). De tal modo, el racionalismo influido por la física moderna y el empirismo negaban como fuentes de conocimiento válido el símbolo, la imaginación y lo imaginario, debido a su distancia con la razón, que planteaba la única vía válida de acceso al conocimiento.

Autores como Durand y académicos pertenecientes al círculo de Éranos, entre otros autores, señalaron que los reduccionismos epistemológicos de la racionalidad moderna no daban cuenta de la complejidad de la realidad y la dinámica social. Esto, en palabras de Cegarra (2012), evidenció “la necesidad de implementar enfoques, métodos y metodologías distintas que permitan una aproximación más 'pertinente' y que dé cuenta de la complejidad” (p. 2), razón por la cual la mirada a la imagen, lo simbólico y el imaginario plantearon un nuevo horizonte en el conocimiento respecto a lo humano desde el campo antropológico.

Estas permiten acercarse a la comprensión de los imaginarios que circulan en un tiempo-espacio determinados, dando cuenta de las significaciones compartidas de una

sociedad y la capacidad proyectiva-creadora del imaginario señalada por Ortiz-Osés, que debido a su dinámica polivalente y abierta “accede a lugares a los que la racionalidad no llega” (Herrero, 2008, p. 250).

Entonces, es pertinente señalar que el presente trabajo puntualiza en la experiencia de los niños de la calle en Bogotá (1956-1990), pues si bien ha habido diversos trabajos que se han dedicado al estudio de la problemática desde diferentes disciplinas, autores como Roggenbuck (1996) señalan que algunas de las investigaciones construyen “explicaciones unilaterales y unicasales que, por lo general, no tienen en cuenta la complejidad del fenómeno” (p. 19).

Por ende, es menester dar una mirada investigativa a las fuentes del corpus documental desde el horizonte epistemológico del imaginario asumiéndolas como artefactos culturales con el fin de ampliar la comprensión en perspectiva histórico-hermenéutica respecto a otras experiencias infantiles de la época que distaban de las planteadas por el ideal moderno tanto de infancia, como de ciudad.

Lo anterior traza un aporte desde el enfoque histórico-hermenéutico para la comprensión de la infancia en tanto fenómeno histórico-social. Esta perspectiva posibilita una aproximación a la diversidad en las experiencias infantiles y sus imaginarios, vistos como procesos intersubjetivos mediante los cuales se significa a los sujetos infantiles en una sociedad determinada.

Así pues, dar una mirada desde el imaginario al periodo analizado en este proyecto (1956-1990) implica interpretar desde el presente, la particularidad histórica de la experiencia infantil en las calles bogotanas a través de artefactos culturales, develando el lugar simbólico de los niños de la calle o 'gamines' en la sociedad de la época.

Para ello se toma en consideración que más allá de los bajos o inexistentes vínculos de estos sujetos infantiles con la escuela, su mediación con el mundo, su construcción de sentido o sus modos de vida son cuestiones que merecen ser pensadas desde el ámbito de la educación para una comprensión compleja de las experiencias y de lo que ellas indican las apuestas o formas de creatividad social.

Es decir, la mirada a la implicación simbólica de las expresiones estético-artísticas con perspectiva infantil en los procesos de transmisión cultural, y los aportes epistemológicos de la teoría del imaginario, no sólo involucran contribuciones en la reflexión histórica frente

a la infancia. Además, permiten identificar la postura de los autores, respecto a la problematización de su contexto y sus posicionamientos éticos, estéticos y políticos, que interactúan y permanecen a-históricamente en la dimensión simbólica de la actividad imaginaria.

Por lo anterior, es posible afirmar que en las obras se exponen horizontes de posibilidad para futuras significaciones a partir de esquemas arquetípicos que evidencian elementos compartidos en la base filogenética de la especie respecto al sentido de “lo humano” que construye intersubjetivamente la realidad. En este sentido Eliade (1986), desde una perspectiva antropológica y filosófica, entiende a los mitos y a los símbolos tradicionales en su condición polivalente, suponiendo una apertura del ser a lo trascendente, en tanto que su tiempo no es el histórico.

Estos elementos, vistos en clave filogenética de la especie humana, no trazan un marco inmóvil en la comprensión de las experiencias infantiles, más bien develan un marco simbólico de interpretación frente a la realidad, con el que la humanidad cuenta en sus procesos de significación respecto al mundo, dichos sentidos se hallan en el “magma de significaciones sociales” trabajado por Castoriadis (1975). Con este concepto se esboza un espacio simbólico de significantes, significaciones, creencias, discursos y estereotipos de las sociedades, pero además plantea un horizonte para la construcción de sentidos respecto al mundo, donde se tiene en cuenta la actividad subjetiva pero también la consolidación colectiva de sentidos comunes en las sociedades a lo largo de la historia.

De este modo, en los siguientes acápites se desarrollarán algunas precisiones respecto a la perspectiva antropológica y la perspectiva sociohistórica del imaginario, pues ambas dimensiones de análisis aportaron elementos en la construcción de los códigos para interpretar las expresiones estético-artísticas.

2.1. Perspectiva antropológica

Desde esta perspectiva, Eliade y otros autores como Durand (2000), quien a su vez retoma aportes de Jung (1990), buscan recuperar a los símbolos y los mitos como medios de acceso al conocimiento respecto a la realidad y lo humano. Al tomar en cuenta que la fantasía creadora dispone el espíritu “primitivo u olvidado” de la humanidad (Sánchez, 1997, p. 152); en otras palabras, por medio de la figura del arquetipo se ponen en tensión las imágenes extrañas y mitológicas a partir de la actividad imaginaria.

Ahora bien, algunos de los planteamientos de Jung abordados por Sánchez (1997), sugieren que el arquetipo posee un “elemento primario relacionante de lo real, es decir, una condensación de sentido vivido, que señala vías de actividad a la fantasía” (p.154). Por otro lado, Cegarra (2012) indica que el arquetipo es una representación sobre una forma de asumir el mundo más allá de diferencias temporales, demográficas o culturales.

Otra de las características fundamentales del arquetipo es su capacidad para referirse a situaciones típicas, en distintos tiempos y espacios, pero que entrañan actitudes que dan cuenta de las significaciones de la psique colectiva e individual enmarcadas en lo común.

En relación con el arquetipo Sánchez (1997) plantea que este se constituye dentro del “imaginario o inconsciente colectivo imaginariamente por metamorfosis, transformación o transustanciación, bien sea por desplazamiento o condensación” (Sánchez, 1997, p.153). Esto permite comprender la categoría en un constante movimiento donde sus relaciones devienen de una permanente metamorfosis dentro de las imágenes y los símbolos.

Dichos arquetipos, que se rastrean en la mirada hermenéutica a las obras, hacen parte del sentido compartido filogenéticamente por los humanos sobre “lo humano”, por lo tanto, dan cuenta del “bagaje arquetípico” de la especie en su singular actividad simbólica que en palabras de Cegarra “media entre lo abstracto y lo sensible, evidencia además un modo de interpretar simbólicamente lo que nos sucede” (2012, p. 257). Esto se halla a la vez relacionado con la dinámica sociohistórica del creador de expresiones estético-artísticas.

Cabe anotar que aunque la imaginación no es equivalente al imaginario, se halla en el dominio intermedio entre lo espiritual y lo material e influye en los procesos de construcción de sentido en el pensamiento humano, por tanto, para Sánchez (1997), el capital arquetípico de la humanidad refiere a situaciones típicas o comunes para la misma, en distintos tiempos y espacios, pero entraña actitudes que dan cuenta de las significaciones de la psique colectiva e individual, que es puente entre el perspectivismo grupal y el mundo objetivo.

A propósito de la esencia del imaginario, Carretero (2001) expone que este: “adquiere un carácter propio, no se concibe como una consecuencia derivada de una causa siempre real o un antídoto quimérico de ésta (...) sino como un orden experiencial diferente y con una lógica propia” (p. 124). En ese sentido, la entrada del imaginario en el ámbito académico fue propiciada por la retoma de la posibilidad de la imaginación como mediadora

entre el hombre y el mundo, al reconocerla como forma válida de construir conocimientos respecto a la realidad y el acontecer experiencial humano.

Así pues, Claude-Gilbert Dubois (1933) define al imaginario como “el conjunto de fantasmas que vagan por el interior de los discursos y que cultivan la función referencial” (Citado por Herrero, 2008, p. 245). De tal modo, resalta el potencial simbólico de las expresiones estético-artísticas asumidas como artefactos culturales, entre las que se encuentran: el cine y la literatura.

En ese sentido Durand plantea en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1971) los regímenes diurno y nocturno en el análisis del imaginario, adicionalmente, en el régimen nocturno se encuentran los regímenes místico y sintético.

El régimen diurno es desarrollado por el autor en un capítulo que lleva por nombre “*Las caras del tiempo*”, este régimen de la imagen expone imágenes teriomorfas donde la representación de animales es primordial. El régimen diurno es además el terreno de los símbolos catamorfos, esto da cuenta de la captación lógico-racional del mundo, en la que se privilegian símbolos ascensionales y heroicos (a modo de estructuras), el afán por la precisión, la claridad, ilustrando el temor a la caída en sus imágenes.

Por otro lado, el régimen nocturno de la imagen se ve atravesado por la unión superadora de los límites, donde la acción más representativa es la inclusión frente a aquello que evoca la indiferenciación, la viscosidad, lo místico, el arquetipo que mejor representa este régimen es el mito de Dionisos, dios de la hermandad renegada. En palabras de Castro (2012) respecto del segundo régimen:

La noche se llena de colores y encontramos a la gran Madre acuática o telúrica, así como el culto romántico a la mujer. El descenso se convierte en hueco y en este hueco tiene lugar la búsqueda del centro. El *grial*, el vaso y la copa, el *huevo cósmico*. El viaje al fondo de la tierra suscita la valoración y la alquimia de las sustancias: leche, miel, vino, excrementos, barro. Todo ahora es viscoso y homogéneo. (p. 60)

La tercera estructura es la dramática (diseminadora). Allí, la secuenciación de imágenes produce un relato dentro del dominio del imaginario. En síntesis, frente a estos regímenes puede decirse que se mueven desde lo cósmico, atravesando lo onírico y por último centrándose en la poética como medio del lenguaje para explorar aquello del orden del inconsciente, tanto individual como colectivo. En ese sentido el proceso de trabajo con las fuentes buscó rastrear en las obras rastros de los distintos regímenes de la imagen (tanto

visual como lingüística) a fin de conducir metodológicamente la interpretación de las experiencias de infancia.

De ahí el lugar que ocupan las expresiones estético-artísticas como fuentes de investigación en el presente proyecto, porque se reconoce el planteamiento de Wunnenburger (2008) respecto a las expresiones artísticas que potencian “la realización, fijación y expansión de la subjetividad” (citado por Sierra, 2015, p. 120). Por ende, la mirada a las obras se halla en relación con el imaginario, la imaginación creadora y los símbolos arquetípicos implicados en los artefactos culturales analizados al estar dotados tanto de imágenes como de símbolos.

2.2. Perspectiva sociohistórica

El análisis histórico desde esta perspectiva permite ahondar en la comprensión de dinámicas institucionales relacionadas con la experiencia infantil que se proyecta en el imaginario y se viabiliza a partir de mecanismos, prácticas o discursos, que posibilitan la configuración de subjetividades e imaginarios específicos respecto a los niños de la calle, quienes recrean aspectos de la experiencia infantil de la Bogotá de mediados del siglo XX y, a la vez, distan del ideal moderno de infancia.

En ese sentido, la literatura y el cine —vistos a la luz de la perspectiva sociohistórica del imaginario— permiten el análisis de las significaciones simbólicas sobre las experiencias de infancia en las obras, resaltando que los niños de la calle estuvieron expuestos a distintos procesos de exclusión y desigualdad, pero sin entrar en lógicas caritativas. Interpretativamente en este proyecto, las experiencias de infancia analizadas plantean modos particulares de configuración de la subjetividad en contextos históricos situados.

De tal manera se potencia en este proyecto la mirada al pasado, mediada por la interpretación y la reflexión sobre las obras en perspectiva histórico-hermenéutica, que permitan vislumbrar algunas significaciones simbólicas de las experiencias de infancia en la época. En ese sentido, Lego (1995) reconoce la materialidad de los imaginarios en documentos y monumentos de las distintas sociedades (citado por Cegarra, 2012, p. 7).

Así, la mirada a las expresiones estético-artísticas como fuentes posibilita la comprensión de los “esquemas interpretativos” de las sociedades en diversos momentos, diferenciándose, como perspectiva, de la historia de las mentalidades propuesta por la

Escuela de los Annales, ya que reconoce el simbolismo y la construcción de sentidos sobre lo humano, que emerge en las fuentes.

Ahora bien, con el reconocimiento de lo simbólico de la actividad creadora puede darse una mirada, sobre la forma en la que desde las instituciones se construyen y promueven significaciones sociales respecto a la experiencia infantil en la calle durante el siglo XX. Cabe resaltar que dichas significaciones e imaginarios no asumen una dinámica fija e inmutable, por el contrario, como lo expone Castoriadis (1975), el imaginario tiene una dimensión instituida y otra instituyente, que a partir de la imaginación radical puede llevar a pensar e instituir otros mundos posibles.

De acuerdo con Robert Bellah, el imaginario, refiere al sistema cultural en tanto “condensación del cuerpo simbólico de la humanidad” (citado por Sánchez, 1997, p. 152) en el que se estructura el sistema social, es decir que plantea un lugar desde el cual se concibe su dinámica propia, a partir procesos intersubjetivos. Al respecto, Sánchez (1997) menciona que el desarrollo histórico de las sociedades es analíticamente irreductible a comprensiones y constantes mecanicistas en la historia; por tanto, el imaginario evoca asociaciones, proyecciones y relaciones figurativas con las que una sociedad afronta creativamente la complejidad de su entorno.

La perspectiva del imaginario permite una mirada analítica-interpretativa de los individuos, pero también da cuenta de la intersubjetividad de las sociedades en su dinámica institucional. Como ya se ha mencionado, si bien la imaginación no es equivalente al imaginario, esta sí plantea “una capacidad individual, que parte de la realidad social para imitarla o recrearla, y remite al uso de imágenes como vehículos de su manifestación y está socialmente reconocida” (Cegarra, 2012, p. 2).

Por tanto, autores como Castoriadis (1975), reconocen el lugar de la imaginación radical en relación con la dinámica del imaginario, porque esta parte de la construcción de un esquema interpretativo de la realidad para pensar en otros mundos posibles o utopías, elemento que será abordado en los siguientes apartados, pero que se relaciona profundamente con la dinámica, la creatividad y el cambio social a lo largo de la historia.

Sánchez (1997), también señala la construcción del saber cultural en el imaginario y la mirada a los arquetipos, que dotan de sentido la existencia en sociedad y perviven

virtualmente en estado potencial para creaciones psicosociales futuras, como parte de la memoria filogenética de la humanidad. Este autor asume los aportes de Cornelius Castoriadis (1975), al postular que el imaginario puede verse a lo largo la historia en clave simbólica, y también en tanto producciones e instituciones que dan cuenta de la inventiva de los seres humanos.

Así pues, el bagaje arquetípico de la especie es instituido e instituyente, desde allí, puede pensarse la creatividad social y el cambio histórico, entre otros fenómenos de las sociedades al dar una mirada analítica a sus magmas arquetípicos. De este modo, el imaginario cultural da cuenta de un reducto trascendental y tras histórico, en el que se depositan vivencias y experiencias del quehacer humano en tanto especie.

2.3. De expresiones estético-artísticas y artefactos culturales

La estética da cuenta de distintos discursos, su origen y su consumación representan formas instituidas que se aplican de la mano de vanguardias e imaginarios de una época, dentro de las sociedades. De este modo, la estética se comprende como:

una manera de posicionar un discurso, un saber que se da en la constitución de una sensibilidad, en la institución de un determinado cuerpo, de una determinada forma de percepción, pues no está dada en el ángulo de la mirada, sino en el haz de relaciones que se ponen en juego. (Olaya y Simbaqueba, 2012, p. 7)

En la estética se pone en tensión la sensibilidad humana con relación a las obras artísticas. Dicha relación no opera en un solo sentido, en su lugar configura una mirada obra-espectador y espectador-obra que se moviliza en lo simbólico. Por medio de la sensibilidad que acerca a los productos estético-artísticos (obras) como un acontecimiento de tipo histórico que puede ser contemplado desde otros momentos; es decir, dentro de la estética se halla un lugar para contrastar los distintos elementos simbólicos, además de las significaciones en los discursos y/o prácticas que circulan en una época.

Frente a esto surge la pregunta de ¿cuál es el papel del espectador o lector de la obra? La obra abre un escenario donde distintas temporalidades pueden analizarse en perspectiva hermenéutica, por medio de las significaciones propias del contexto (tanto de la obra, como del que la contempla) que se ubican dentro de la expresión artística. El papel del espectador se ubica desde lo particular de su experiencia donde contrasta el artefacto cultural por medio de la sensibilidad que brinda el encuentro estético. Por ende, la obra “pone al observador

frente a otras temporalidades, evidencia el encuentro con diversos pasados y devela formas de futuro” (Olaya y Simbaqueba, 2012, p. 4).

De este modo, el que observa la obra establece un juego entre distintos momentos, haciendo de la contemplación un acto en el que se analizan elementos característicos que componen los discursos y las vanguardias de los productos artísticos. Estos enriquecen su experiencia; resignificando los elementos de la obra en relación con su momento de estudio. Asimismo, se abre un escenario político en la relación estética que se tiene con las obras ¿Qué representa una obra de arte entendida políticamente? Bal, citada en (Olaya y Simbaqueba, 2012, p. 4), expone las posibilidades que poseen las obras como lugares políticos y discursivos:

Si entendemos la obra como una forma de pensamiento y de conocimiento, es decir, sus lenguajes, estructuras y los disímiles elementos que ellas elaboran no son la emergencia de un ejercicio catártico, son el resultado de una reflexión en torno al presente que se erige desde la experiencia vivida (p. 6).

La experiencia supera la obra artística como vaga referencia, y en su lugar visibiliza los distintos elementos que son propios de un acontecimiento; elementos que, ayudados por la memoria, reúnen las formas estéticas de un momento histórico atravesado discursivamente y que deja sus huellas simbólicas en los artefactos culturales, de este modo, permite dilucidar significaciones e imaginarios.

En ese sentido, la memoria y la experiencia posibilitan la construcción de un marco de sentido de una época y dentro de las obras artísticas se refleja un esbozo de las maneras en que a través de lo sensible se apropian y se interpretan distintos fenómenos. Ahora bien, la presente investigación ahonda en la mirada al fenómeno infantil en relación con las obras artísticas. Respecto a la definición de infancia, Saldarriaga, Sáenz y Ospina (1997, p. 18) postulan que esta constituye una categoría (construida por los adultos) que da cuenta del conjunto de saberes y prácticas respecto a los sujetos infantiles, además dota de funcionalidades y roles específicos a los niños en distintos momentos históricos.

Así, las significaciones que emergen en las expresiones estéticas de una época dan cuenta de la mirada a la experiencia infantil construida socialmente por los adultos que la anteceden. En ella se ponen en juego su apuesta cultural, su ejercicio político y los imaginarios. A partir de este entramado social se elaboran, desde una mirada artística,

productos donde la experiencia del autor tensiona su memoria, en la construcción de la perspectiva infantil en sus creaciones.

Lo anterior permite identificar una perspectiva generacional, donde es posible comprender cómo las “subjetividades infantiles encarnan las herencias y los compromisos entre contemporáneos, predecesores y sucesores, especialmente, en coyunturas sociales y políticas difíciles” (Cárdenas, 2018, p. 34-35). Lo anterior, en la mirada a la experiencia infantil de los niños de la calle, permite identificar las apuestas sociales y la creatividad de los autores respecto al contexto que plantea el proceso de modernización en Bogotá en la segunda mitad del siglo XX, en relación con las formas de vida de los niños de la calle. Las cuales, cómo se ha mencionado a lo largo del trabajo, no ha suscitado el mismo interés (investigativo e institucional) que el proyecto de infancia moderna.

De esta manera, los autores de los productos estéticos se relacionan con la perspectiva infantil; posibilitando un lugar donde por medio de la creación visual o literaria se den distintas miradas a los niños, aún por fuera de los discursos que son propios del momento histórico en el que viven los creadores su experiencia de infancia. Así que volverse niño desde el artificio de la literatura da para “simular sus voces y sus miradas laterales, para denunciar la maldad del mundo, para hacer un ajuste de cuentas con la tiranía de los mayores y de los macro-discursos de la familia, los gobiernos, los mercados” (Cánovas 2013, p. 223).

Es, de este modo, que se le da reconocimiento a la dimensión subjetiva infantil y la perspectiva que se desarrolla frente a la trama social que la acompaña de forma históricamente particular. La que se puede cuestionar y denunciar a partir de los artefactos culturales, por lo que se halla relacionada al imaginario.

Las obras artísticas, en tanto artefactos, reflejan un acontecimiento histórico, donde se exponen las distintas miradas que se tienen sobre la infancia. Dentro de estas se posibilita la narración del autor/creador que, desde su actividad imaginaria, significa la experiencia particular de ser niño y las características de su contexto. En palabras de Pertuz, Herrera y Zamudio (2019) la obra puede ser entendida como una “experiencia narrada por escritores que, imbricados en una trama social y cultural particular, reconocen la necesidad de la perspectiva infantil para la construcción de sentidos compartidos respecto de lo que significa ser sujeto infantil” (p. 3). Asimismo, el acto narrativo más allá de la transmisión de un relato favorece la cimentación del sentido de los fenómenos que se movilizan en una trama social

determinada que, en el caso particular, este ejercicio de investigación se pregunta por la experiencia de infancia en Bogotá, en el siglo XX.

2.3.1 Miradas a la infancia desde el cine y la literatura

A propósito de los distintos artefactos culturales que incluyen una perspectiva infantil es pertinente poner la mirada en los productos artísticos. Como lo expone Bácares (2018) en el caso particular del autor en los recursos cinematográficos, la pintura, el cine, la fotografía están encuadrados en un tiempo y una espacialidad, la cual abre un lugar para la mirada, pero no aquella del ojo que observa, sino del cuerpo que experimenta, pues trae a colación la vivencia del observador y lo pone en tensión con aquello erigido como mundo en la obra de arte en el que se contraen y se relacionan de manera abigarrada memorias, constructos culturales, sociales, económicos y políticos (p. 200).

La experiencia que se propuso analizar esta investigación con respecto a los artefactos culturales fue la del fenómeno de la infancia en la calle. Por ende, el análisis de literatura y de producciones cinematográficas brinda una gran cantidad de elementos donde la experiencia de infancia puede ser contrastada en su especificidad histórica.

Lo visual, más concretamente las obras artísticas cinematográficas, tiene un carácter unilateral; podemos observar el fenómeno de la infancia, pero eso implica una introspección en el observador, que tense su experiencia de infancia con lo que se expone estéticamente en la obra, “de modo que el cine, además de ser una plataforma que enseña a ver a los NNA, que los precisa y pone en movimiento para poder ser contemplados, resulta, ante todo, un vehículo para que ellos nos miren” (Bácares, 2018, p. 43). De ahí que la relación estética abra el camino al análisis a la perspectiva infantil construida desde una época.

En concordancia con lo planteado hasta ahora sobre la mirada analítica a los artefactos culturales, se asumen los planteamientos de Reyes (2016) que reconocen a la literatura como un entramado simbólico dotado de una sensibilidad singular que “da cuenta de la particularidad humana” (p. 80); además, a partir de la actividad simbólica en la creación de expresiones estético-artísticas con perspectiva infantil, las obras cumplen una función proyectiva de los imaginarios que el autor ha construido respecto a las experiencias infantiles a partir de su experiencia vital, como individuo al interior de un sistema social particular, de tal modo en el siguiente capítulo se desarrolla la mirada al contexto histórico de las obras.

3. Contexto espaciotemporal de las obras

En aras de desarrollar los objetivos propuestos dentro de esta investigación, que procura analizar los imaginarios respecto a la infancia bogotana de mediados del siglo XX en las obras *Aventuras de un niño de la calle* (1990) de Julia Mercedes Castilla y el filme *Dos ángeles y medio* (1958) de Demetrio Aguilera Malta, es menester dar una mirada a la experiencia de los niños que habitan Bogotá en el siglo XX. Lo anterior desde una reflexión histórica donde se rastreen los discursos e imaginarios que circulaban a mediados del siglo XX, los cuales dejan rastro en la perspectiva infantil que se construye en los artefactos culturales mencionados.

Así pues, el presente capítulo da cuenta del momento de lectura extratextual de las obras analizadas. En primer lugar, se abordan algunos aspectos biográficos de los creadores de expresiones estético-artísticas en relación con elementos del contexto sociohistórico del momento de producción de las obras. Además, se propone un análisis de la transmisión cultural y el lugar de la literatura y el cine en las relaciones sociales e intergeneracionales, que se establecen en el contexto de modernización en la Bogotá de la primera mitad del siglo XX.

En segundo lugar, se aborda el contexto social inmerso en las narrativas de dichas obras, allí se interpretan algunas tipologías de experiencias infantiles en Bogotá por medio de un breve rastreo histórico. Cabe anotar que por la manera en que se configuró y transformó la noción de chino callejero (también llamado gamín), es posible distinguir algunas relaciones clave en los siglos XIX y XX entre el fenómeno de la infancia y las instituciones sociales (de tipo religioso, familiar y político) (Cárdenas, 2012)

Además, el proceso de modernización, si bien representó uno de los proyectos más serios en términos de bienestar social y desarrollo de infraestructura, se enfocó en la higienización de las masas desde mecanismos como la distinción social y la exclusión, herencias de la sociedad de castas que caracterizó el periodo colonial. De tal modo, las prácticas direccionadas a los niños de la calle se tensionan con las formas de crianza, prácticas de cuidado y percepciones de los niños en su acepción moderna, por tanto, dan cuenta de la dinámica sociohistórica que primó durante este periodo.

En este punto, se hace necesario reconocer la mirada a la experiencia que asume este proyecto y el lugar que ocupan las expresiones estético-artísticas como producciones capaces de capturar elementos de la experiencia humana, manifestados en imaginarios (imágenes, arquetipos y símbolos). Al respecto Cárdenas (2020) afirma que, dentro del abordaje de la infancia como

experiencia, sobresale su dimensión temporal, en otras palabras, se entrecruzan las matrices de la memoria histórica, social y biográfica (p. 5). Esto supone que las subjetividades infantiles se construyen en procesos intersubjetivos, es decir, en relación con los otros, por lo tanto la mirada a la infancia como experiencia reconoce que no existe una única forma de ser niño o niña, así se comparta un mismo contexto histórico, pues cada subjetividad se inserta de manera distinta en los marcos institucionales, lo anterior permite reconocer la infancia de los niños que se correspondían con la acepción moderna, (cuestión que se vislumbra en la creación estética de la autora Julia Mercedes Castilla), pero también se evidencia una experiencia particular de infancia en los niños de la calle.

3.1. Una mirada al sujeto que narra: Julia Mercedes Castilla

Julia Mercedes Castilla, nacida en Bogotá, ha escrito múltiples relatos, entre los que se encuentran: *Luisa viaja en tren* (2002), *Emilio* (1999), *Padres ajenos* (2008), *Sueños Intactos* (2014), *El tesoro de la pordiosera* (2002) y la novela que se analiza en este trabajo *Aventuras de un niño de la calle* (1990). En las narraciones anteriormente mencionadas se aborda la migración del campo a la ciudad, el Bogotazo, los niños de la calle, las diferencias entre clases sociales y los prejuicios de mediados del siglo XX en Bogotá.

El rastreo de información biográfica que dé cuenta del lugar, el tiempo y el espacio que atravesaron la trayectoria de Julia M. Castilla en la escritura, no resulta fácil. La obra *Aventuras de un niño de la calle*, al incorporarse a las prácticas lectura de niños y niñas en espacios escolares tanto en México como en Colombia, ha generado un sin fin de relatos elaborados por estudiantes sobre el origen y vida de la escritora. Algunos de ellos cercanos a la realidad y otros marcados por la imaginación e inventiva infantil.

Por ejemplo, un estudiante afirma, “Julia ha vivido en muchas partes del mundo como Londres, donde encontró su inspiración para escribir su famoso libro *Aventuras de un niño de la calle*” (Amórtegui, 2012); otros estudiantes mencionan que tras estudiar literatura en la Universidad de Minnesota en Estados Unidos, la autora: “se fue a vivir a Londres, donde descubrió un gran parentesco entre los niños del siglo pasado escritos por Dickens y los ‘gamins’ que ella ponía en sus novelas” (Sarmiento y Alvear, 2012).

Las anteriores menciones a la autora y a su obra, antes que aportar información verificable sobre la misma, evidencian cierto reconocimiento de la escritora en tanto creadora de obras dirigidas al público infantil. Además, nos permite hacer partícipes las voces de los principales

lectores de su obra atendiendo a las palabras de Reyes, para quien la lengua es “quizá el único territorio de la libertad, de la imaginación, de lo posible que nos queda” (2016, p. 62).

Cabe anotar que los niños no son los únicos que leen a Julia Mercedes, de acuerdo con lo indagado, sus obras también son leídas por adultos que se encuentran con sus libros, o que sencillamente luego de sus años jóvenes revisitan su obra con algo de nostalgia, recordando lugares que fueron y ya no son o en otros casos, las lecturas que los acompañaron en la infancia.

Como ejemplo de lo señalado, se encuentra el Blog “Escribidores”³ del profesor del Gimnasio Moderno Carlos Sánchez Lozano, en donde además de reposar la única entrevista que hallamos de la autora, se menciona que: “*Sueños intactos* recupera históricamente también la Bogotá de la época. Para los que somos cincuentones aquella ciudad (clasista, racista, fea, sin vida cultural) nos es familiar” (Sánchez, 2015). A partir del comentario del profesor, es posible reflexionar sobre el rol de la literatura para niños en tanto producción cultural y estética que incide en la configuración de los imaginarios sobre las infancias y las ciudades.

Adicionalmente, la literatura con perspectiva infantil ocupa un lugar importante en la construcción de la memoria, por ende, se relaciona con los procesos de transmisión cultural y los vínculos de las generaciones anteriores con las nuevas, a partir de la interacción con las expresiones estético-artísticas. De acuerdo con Pertuz, Herrera y Zamudio (2019), “en la literatura es posible observar el despliegue de una temporalidad compleja. La infancia que fue (la propia), la infancia que está siendo (y que es observada por el autor adulto)” (p. 5), además de las proyecciones futuras respecto a la niñez que, en muchos casos, se distancian de lo instituido y lo legitimado en el orden social.

Algunos de los trabajos de la autora pueden enmarcarse en la ficción realista. De acuerdo con Colomer (1998), citada por Rojas y Olave (2007), dicha ficción se ha identificado al interior de “una corriente específica denominada realismo crítico” (p. 15), donde, de acuerdo con los autores, se explicita una “intervención parcial del elemento mágico en el sistema del mundo real para generar la resolución del conflicto” (p. 16).

³ Link de acceso a la entrevista de la autora en el Blog Escribidores. Recuperado el 20 de febrero de 2022. <https://cslozano.wordpress.com/2015/05/22/bogota-en-suenos-intactos-de-julia-mercedes-castilla-20-preguntas/>

Si bien en la novela el conflicto social de los niños en la calle no se resuelve, *Pingo Pingo*, (personaje imaginario de la obra literaria analizada) en tanto recurso narrativo vinculado a la fantasía, suele salvarlos y resolver el conflicto en los momentos en los que se hallan en peligro, esta cuestión le ha costado varias críticas a la autora que serán abordadas en el siguiente capítulo.

Respecto a su proceso de creación, la autora menciona:

Los primeros años en la vida de una persona son los más importantes (...) Las personas que veía en mi camino al colegio o a otros lugares quedaron grabadas en mi mente, como los niños de la calle, los pordioseros y otros personajes. Todas estas vivencias se reflejan en mis libros. (...) En realidad Bogotá fue una ciudad clasista (...) La clase alta siempre ha discriminado a los que considera ignorantes y diferentes. (...) Me di cuenta que había poca literatura para jóvenes relacionada con las décadas de los 40, 50, y 60. (Castilla, 2015)

Lo comentado por Castilla permite reconocer la pertinencia del análisis hermenéutico, en relación con la experiencia de infancia que atraviesa las narraciones literarias desde la perspectiva del adulto en vínculo con la memoria. Así, desde el recuerdo de la infancia y la deformación del pasado allí implicada, se vislumbran la búsqueda y la construcción de sentido que media en la creación estética para asumir como sujeto la vida en sociedad; también se entrevén las prácticas, las creencias y los imaginarios respecto a la infancia en una época específica.

De acuerdo con Pertuz, Herrera y Zamudio (2019) “en la literatura para niños circula la lectura del presente —algunas veces con forma de denuncia— con miras a la producción de unos modos distintos de ser de las instituciones, de los sujetos y de sus relaciones” (p. 5), es decir, que desde la creación estética se da el lugar para imaginar o inventar nuevos mundos posibles. Con relación a lo anterior Herrero (2009) menciona, “la memoria necesita de la imaginación y ambas son indispensables en la vida” (p. 253), lo cual permite afirmar que el proceso de creación de la autora está relacionado con su experiencia vital, sus valores, la manera en la que significa el mundo y las deformaciones respecto al pasado vivido, por tanto, son aspectos que imprimen huella en sus obras. Julia Mercedes al respecto indica:

Sabía que vivía en Bogotá porque me lo decía los adultos. Mi primer recuerdo fue de la casa de Chapinero frente al parque (...). Las personas que veía en mi camino al colegio o a otros lugares quedaron grabadas en mi mente, como los niños de la calle, los pordioseros y otros personajes. Todas estas vivencias se reflejan en mis libros.” (Castilla, 2015)

Lo anterior, permite identificar algunos lugares donde habita la voz infantil que se construye en la novela. Dicha narración enmarcada en la ciudad de Bogotá se ve permeada por los primeros años de vida de la autora y los lugares que concurría. De tal modo, la perspectiva infantil en la obra da cuenta del recuerdo interpretado desde el lugar del adulto, aquí la memoria ocupa un lugar importante frente a la promesa del desarrollo que caracteriza el momento histórico en el que se ubica la novela y que aún hoy parece no tener límite.

Además, si se asumen las significaciones simbólicas y las narrativas con las que el autor de una obra desde su contexto y su proceso creativo da cuenta de los imaginarios de una época frente al fenómeno infantil, entonces es posible observar las significaciones que construyen los artistas a partir de la memoria y la imaginación, a la vez se vislumbran los significados que una sociedad atribuye a los distintos modos de ser niño en el contexto de modernización y urbanización en Bogotá durante el siglo XX. Dicho escenario plantea una tensión entre la marginalidad y la desigualdad con el fortalecimiento discursivo del ideal de desarrollo moderno.

Entonces, se dilucida el rol de la transmisión cultural en relación con la ciudad que implica la literatura. Al respecto, Alderoqui (2004) plantea que es necesario asumir “la convicción de que la mirada necesita estar instruida; el código para mirar necesita ser transmitido” (p.117). Así pues, la novela picaresca de Julia Mercedes tiene mucho en común con otras de su género: *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876), *Las aventuras de Huckleberry Finn*, (1884), *Tiempos difíciles* (1854), entre otras. Sin embargo, su narrativa se desarrolla en la ciudad de Bogotá, lo cual habla no solo de la memoria individual de la autora, además implica un aporte a la memoria colectiva para algunas grandes ciudades latinoamericanas que han vivenciado el fenómeno de los niños en la calle, así como, la carrera para alcanzar el desarrollo que nunca llega.

Por tanto, en el ámbito educativo, *Aventuras de un niño de la calle* (1990), aporta en la instrucción de la mirada para que las generaciones más jóvenes aprendan a leer y habitar la ciudad, a partir del reconocimiento de su historia, su transformación permanente (destrucción/construcción) y de algunos de los sujetos que con el ritmo de la vida urbana pasan desapercibidos. De acuerdo con Alderoqui (2004), “en las ciudades fragmentadas social y económicamente, las memorias colectivas pueden proporcionar al ciudadano una respuesta a su continua y frustrada búsqueda de referencias” (p. 120), de tal modo a partir de la experiencia estética, se da paso a la síntesis subjetiva de lo general y lo particular, en la construcción de sentido sobre un mundo que pocas veces se logra comprender con claridad.

3.2. Acerca del director de *Dos ángeles y medio*

Demetrio Aguilera Malta (1909-1981) fue un novelista, docente, cineasta y artista (este desempeñó labores desde la pintura hasta el teatro) oriundo de Guayaquil, Ecuador. Su carrera fue desarrollada en varios países de América y también estudió y trabajó en Europa en su época de juventud. Además, dictó cursos sobre literatura y periodismo en Latinoamérica en distintas instituciones de Brasil, México, Chile y Colombia.

A propósito de su experiencia como cineasta, cabe resaltar que asumió la dirección de varios cortometrajes como lo son: *Colorados y Salasacas* (s.f) y participó, junto con Velia Márquez (esposa del director), en tres largometrajes: *Cadena infinita* (1949) que se desarrolla dentro del ambiente marino y que es dirigido por el chileno José Bohr; *Entre dos carnavales*, filmada en Brasil (1951); y *Dos ángeles y medio* (1958), realizada en Colombia y en donde la escritura del guion fue asumida entre su esposa y él (Flores, 2011).

Sobre esta última producción se interesa la investigación adelantada. De este modo, resulta concordante acercarse a sus obras en general, reconociendo que eran recibidas desde su campo de interacción (campo artístico y literario) de manera sólida. Según Luzuriaga citado en Flores, sus trabajos:

han sido acogidos con entusiasmo y alabanza, tanto por la sólida documentación histórica que despliegan (y por su consiguiente bondad para fines pedagógicos), como por el acierto de su estilo, gracias al cual con vigor y con exuberancia, con emoción y simpatía, con descripciones cautivantes, y aun con técnicas refinadas, como el fluir de la conciencia, las figuras históricas asumen vida y realidad (Flores, 2011, p. 139)

Como lo nombra Flores (2011), dentro del contenido de la obra de Demetrio se resaltan aspectos históricos casi de tipo documental (cuestión que posiblemente no fue la intención principal del director). Además, se reúnen los elementos necesarios dentro de su escritura de guion en los que sobresalen la simpatía y la fantasía. De este modo se funda dentro de su producción una forma de retratar la vida en la ciudad en la primera mitad del siglo XX.

Fue justamente esa forma de asumir la realidad la que caracteriza el estilo de Demetrio, no solo en sus cintas sino en su trayectoria literaria, donde optaba por moverse entre el realismo y el realismo mágico. Entonces, desde el lenguaje cinematográfico encontró un lugar dentro de los movimientos propios de la época (década de los 50) como lo son el neorrealismo italiano y el estilo de Hollywood en menor medida.

Al término del régimen de Benito Mussolini, Italia deposita en el cine una nueva fuerza en materia de renovación social y cultural. Para el tiempo de la dictadura las producciones reproducen todo tipo de apología patriótica, nacionalista y de propaganda, en consecuencia, dentro de los filmes se posiciona el discurso relacionado con la guerra. Como respuesta a ese periodo enfocado en el conflicto, se funda el movimiento neorrealista tras el término de la Segunda Guerra Mundial (1945) y los inicios de la década del sesenta.

Dentro de los grandes exponentes del ámbito cinematográfico neorrealista se encuentran directores como: Roberto Rosellini, con películas como *Paisa* (1946); Luchino Visconti, con *Rocco y sus hermanos* (1960), Vittorio de Sica, con *Ladrón de Bicicletas* (1948), Federico Fellini, con *La Dolce vita* (1960). Dentro de este movimiento las historias relatadas se identifican por hacer énfasis en la cotidianidad y los personajes que la componen, además de crear un montaje en el que los lugares externos son fundamentales para crear un ambiente natural, en el que se reúnen las transformaciones propias de las ciudades que se encuentran en tránsito a la modernidad, por ejemplo, la Bogotá de mediados del cincuenta.

Otro aspecto característico del movimiento es la presencia de actores naturales en los filmes que configuran, de la mano de la improvisación, la experiencia estética más cercana al ámbito popular (ejemplo de esto se encuentra en la película *Dos ángeles y medio* ya que la mayoría de su reparto eran niños que habitaban las calles del centro. En los créditos del filme aparecen como “*los luchadores de Las Nieves*”, barrio ubicado en el Centro de Bogotá). En estas historias se señalaban grandes cambios y renovaciones sociales de forma sencilla.

Las imágenes que compone el director en la obra cinematográfica muestran una versión embellecida de los ciudadanos en Bogotá para la primera mitad del siglo XX. Es menester indicar que, desde la teoría cinematográfica, la fuerza de la imagen está relacionada con los elementos que expresan la verdad de la vida, haciéndola así tan única e irrepetible como la propia vida en sus fenómenos más insignificantes (Tarkovski, 1991, p. 129).

Así, en *Dos Ángeles y Medio* (1958) se puede constatar que, por medio de imágenes creadas, el director es capaz de representar elementos de la vida propia de la época. De manera poco deliberada los detalles más sutiles hacen eco de la cotidianidad con una naturalidad que escapa de la intención del director.

El creador de artefactos culturales a su vez posee el rol de transmisor. Este se caracteriza por ser “pasador que a su vez recibió. No es que tenga que borrarse para que ‘eso pase’ eso pasa a

través de él. Pero eso que lo inscribió como sucesor le significa, por la misma razón, su *finitud*” (Cornú, 2004, p. 28). Aquello que traspasa al autor puede ser traducido entre las particularidades sociales como prácticas o creencias, además de lo que se encontraba en discusión y en clave discursiva dentro de su campo de estudio.

A propósito de lo anterior, es importante señalar que Demetrio hizo parte del *Grupo Guayaquil* (conformado por otros literatos como Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Alfredo Pareja, entre otros) a partir de 1930, desde allí se desarrolló un nodo esencial en la literatura de Ecuador. Este grupo se caracterizó por estar:

orientado hacia el realismo de base social y política. Frente a la actitud cosmopolita y la renovación formal de las vanguardias, se mostraban determinados por preocupaciones sociales y nacionalistas, y decididos a reflejar en la literatura la verdad histórica y social del país, incluso a convertirse en portavoces de un pensamiento revolucionario y antimperialista. (Ferrerías, 1999, p. 218)

De modo tal que, sus obras comprendidas como un artefacto cultural permiten vislumbrar la transmisión cultural en el siglo XX (más precisamente, la década del cincuenta.). La transmisión “puede ser tanto acto consciente de una última voluntad como impregnación desapercibida—y hasta desconocida— en lo *insabido* del secreto.” (Cornú, 2004, p. 16). De este modo, en el producto estético se señalan aspectos de la realidad y de la historia, en dos vías (voluntaria o involuntaria), pero es el lector o el que observa, quien se encarga de completar la relación estética por medio del diálogo intersubjetivo. Por ende, para comprender el estilo del creador es necesario acercarse a su producto (obra) y al momento histórico en el que se desarrolla.

La transmisión se despliega teniendo en cuenta lo que nombra Cornú (2004) a propósito de aquello *insabido* que es propio del sujeto en relación con su época y el conocimiento. De esta manera “La transmisión es aquello *imposible* de llevar a cabo y, simultáneamente, aquello que, sin su intento perseverante, nos deja siendo nadie” (Frigerio, 2004, p. 25). Una labor imposible pero que de no hacerse deja al sujeto en el aire y sin la posibilidad de significarse. De allí que los artefactos culturales creados por los autores que se analizan dentro del proyecto se encuentren de igual modo en el tránsito a la transmisión, que no puede verse como un pergamino que calca la realidad, sino más bien, un lugar/obra que rescata varios elementos comunes en los que la firma del artista puede relucir.

3.3. Apuntes sobre la infancia callejera en Bogotá

La infancia callejera es un fenómeno que ha concurrido a lo largo de la historia, pero su tratamiento posee diferentes formas en las sociedades. A modo de generalidad, el abandono institucionalizado tomó auge por medio de las casas de expósitos⁴, en una relación directa con las concepciones propias de la religión cristiana, donde la pobreza, la mendicidad y los niños hacen parte de ciertas maneras en que opera la hegemonía religiosa de la edad media. Roggenbuck (1996) señala:

Para el año 787, la Iglesia fundó la primera casa de expósitos en Milano (Italia), mediante la cual se pretendió contrarrestar la gran cantidad de muertes de niños. Se quería salvar a todos los niños que, como consecuencia del abandono en ríos o bosques estaban condenados a morir. (1996, p. 2)

Si bien se proponían estos lugares como soluciones ante el abandono y la muerte de niños, también buscaban darle tratamiento a comportamientos concebidos como antinaturales; ejemplo de esto es el caso de las mujeres que sin unirse a un hombre bajo el sacramento del matrimonio conciben un niño. Para restablecer el orden sacramental, los lugares de expósitos brindaban una acogida de los niños bajo la figura de anonimato de sus padres con la que se buscaban preservar el orden social y religioso. (Roggenbuck, 1996). Así, frente a una intención humanista de preservar la vida se avivaron otro tipo de actuaciones donde:

En primer lugar, se estaba fomentando un comportamiento antinatural, al saber que los padres entregaran a sus hijos. En segundo, el descuido en la atención de los huérfanos alcanzó una alta mortalidad de éstos, lo que les dio a las casas de expósitos la reputación de ser cementerios. En tercer lugar, se estaba criando a una clase de discriminados que sólo podían esperar denigración y maltrato por parte de la sociedad. (Roggenbuck, 1996, p.6)

Por otra parte, las prácticas asociadas al abandono fueron trasladadas al contexto americano, pues:

⁴ En estas casas se albergaban bebés “expósitos” quienes eran abandonados por sus padres; tanto por razones económicas como por una incapacidad para hacer frente a sus cuidados. En algunos casos, operaban bajo la forma de cuidado temporal en la que los niños acudían mientras los padres podían solucionar los inconvenientes que impedían su desarrollo en familia. (Roggenbuck, 1996)

La tradición proveniente de Europa del abandono institucionalizado de niños encontró rápidamente sus ramificaciones en Latinoamérica. Como demuestran los relatos históricos de niños callejeros en Bogotá, Sao Paulo y Lima, el problema de los expósitos se articuló aquí exactamente igual como en las grandes ciudades de las metrópolis. (Roggenbuck, 1996, p. 6)

De este modo, pueden encontrarse luces acerca del tratamiento dado a lo largo de la historia a los niños de la calle, el cual fue replicado en alguna medida en el plano latinoamericano tras los procesos colonizadores y propios de la modernidad. Para el caso concreto de la infancia callejera del siglo XX en la ciudad de Bogotá, se ponen en tensión diversos aspectos del orden cultural y político que agudizaron la permanencia en calle de la infancia.

Con lo expuesto, es importante resaltar en el caso colombiano, el papel de las obras de beneficencia y de caridad cristiana. A modo de breve recuento de las iniciativas y lugares que se destinaron para ocuparse de esta población en el siglo XVII, es necesario nombrar que la primera casa de expósitos de la que se tiene registro pertenecía a las Salesianas en el año 1642⁵ y acogió a mujeres (viudas, no casadas o abandonadas por sus esposos) que vivían con sus hijos en la calle. Más adelante, en el año 1774, bajo la dirección del Virrey Manuel de Gurrion, se ordenó recoger a los habitantes de las calles en el Real Hospicio, este era un edificio donde se acogían a hombres, mujeres y niños. Además, para el año 1881 se le dio apertura al Asilo de San José donde se recluía a *chinos de la calle* para poder enseñarles algún oficio, en vista de que esta población se encontraba en crecimiento (Martínez y Farfán, 2019).

Las órdenes religiosas tenían un rol preponderante en el tratamiento hacia los niños de la calle y los confinaban en lugares específicos debido a una preocupación basada en los principios cristianos enfocados en la caridad a través de las limosnas, la solidificación de la familia y el matrimonio, como maneras de contribuir a mantener el orden social.

⁵ A partir de la llegada de los españoles a territorio Colombiano la religión cristiana católica ha tenido un papel determinante en la solidificación de la vida social, la institución que media esta religión es la iglesia que se compone de varias órdenes religiosas, donde persiguen particularmente ciertos intereses y donde se distinguen características propias (Torres, 2020). Según el autor, el control de la salud fue una de las motivaciones para que los gobiernos “radicales” solicitaran al gobierno francés el envío de grupos misioneros (como las salesianas) que apaciguaran los elevados casos de lepra.

De forma que en la experiencia infantil de los niños de la calle también mediaron los procesos de transmisión cultural en la ciudad de Bogotá, esto porque debido a la larga tradición de la caridad cristiana que reprodujo sus valores transmitiéndolos de generación en generación, (además de la debilidad del Estado en las respuestas frente a esta problemática), la sociedad civil redujo su respuesta a la problemática en el rechazo o la estigmatización o en el hecho de dar limosnas.

Por ejemplo, en el siguiente apartado, Castilla (1990), relata el momento en el que *Joaquín* y *Armando* reciben unas monedas producto de su trabajo limpiando autos en un parqueadero “(...) El joven sonrió. ‘Este muchacho sabe lo que quiere’, pensó, y dijo: — tomé, repártanlo entre los dos” (p. 25). Esto plantea algo interesante respecto a los niños de la calle pues, las limosnas que expían los pecados de almas caritativas que las ofrecen, crean la ficción de que sí existe preocupación por esta población, pero esta al final reproduce una lógica asistencialista que acentúa la permanencia de los niños en las calles.

Cabe anotar que para finales del siglo XIX el término de “vago” y “mendigo” se establece en la percepción que tenían los ciudadanos ante los sujetos que habitaban las urbes (desde una mirada vergonzosa y llena de señalamientos). A propósito de la noción de “vago”, desde la perspectiva legislativa, el código de policía indicaba en la Ordenanza 88 del año 1888 (en la cual se modifica la ley de policía), cierto lineamiento en los que toda persona vaga se caracterizó por tres aspectos:

(i) que no ejerza oficio ni beneficio o no tenga hacienda y renta; (ii) que efectuó acto de mendicidad sin importar la prohibición de la Policía y no posea inconveniente grave para desempeñar actividades laborales; (iii) haya estado en la cárcel o alguna casa particular por ebriedad dos o más veces. (Caicedo, 2019, p. 5)

Al respecto de esta ordenanza, es clara la manera en la que se concebía a los *vagos*, donde se relacionaba su existencia directa con el desarrollo de actividades delictivas, dejando por fuera del espectro aspectos distintos como la migración del campo a las urbes y las guerras civiles que azotaban al país para ese momento.

Esta manera se mantuvo a lo largo del tiempo y se evidencia en diferentes fragmentos de la novela *Aventuras de un niño de la calle* (1990) como el siguiente, cuando una empleada doméstica se niega a brindar alimentos a Joaquín y Armando: “—¡chinos pordioseros, ladrones,

paranadas, todo lo que hacen es pedir y robar! Trabajen en algo decente; ¡Lárguense! — Les gritó la sirvienta con furia y les tiro la puerta en la cara” (Castilla, 1990, p. 16).

Por ende, es posible afirmar que se encerraba en la nominación de mendigo o vago a todo aquel que desarrollaba su vida en las aceras o en el rebusque de sus alimentos y vivienda, sin hacer alguna diferenciación entre la población infantil o adulta.

Además del fragmento, se destaca una relación entre el mundo adulto y el mundo infantil que se configuró sobre la anulación del otro, o favoreciendo la naturalización de la problemática que sitúa al niño como un habitante de las calles. Así que, al reconstruir la constelación de asuntos que se desprenden del fenómeno, es oportuno citar algunos diarios (prensa) que reúnen las percepciones de los ciudadanos frente a la infancia callejera y el 'gaminismo'. Así pues, en el diario oficial de Cundinamarca *El constitucional de Cundinamarca* (1833) se enunció y clasificó a los vagos como:

una plaga, acusándolos de ser los principales responsables de las revoluciones sociales y los trastornos de la ciudad. Debido a esto, se reclama a las autoridades de la época la necesidad de perseguir a estos individuos mediante las facultades que les proporciona la ley, hasta el punto del destierro. (Caicedo, 2019, p. 8)

Con lo expuesto, es posible afirmar que los medios de difusión y comunicación de la época (siglo XIX) cumplieron un papel importante en la configuración de un imaginario específico sobre los sujetos que habitan la calle. Es claro entonces que, las mencionadas revoluciones sociales corresponderían al periodo de la disolución de la Gran Colombia, suceso que agitó la organización política y social del país. Para algunas personas, este panorama de tensión ponía a los 'gamines' como sujetos despreciables que habrían colaborado en la disolución de la Gran Colombia y por ende merecían el destierro, pero por la misma razón, para otros ciudadanos, eran un símbolo de la emancipación social y de una actitud contestataria frente a la autoridad, que debía ser aplaudida (Roggenbuck, 1996).

En el mismo sentido, Ruiz citado por Navarrete (s.f)⁶ indica que, en el Periódico Ilustrado, Juanurio Salgar escribió para el año 1860 una columna a propósito de los chinos de la calle:

⁶ Gamines: los niños de la calle. años 70 del siglo XX en Bogotá

El chino es regularmente un muchacho huérfano, abandonado, que pernocta en el portal más inmediato al lugar donde le coge la noche, que se alimenta de los despojos de otras comidas o de algún pan estafado con ardides ingeniosos. Se le ve por la mañana en la plazuela de San Victorino, lamiendo la estaca con que se destapaban las botijas de miel, y por la tarde en los cerezos de Egipto o en las huertas de las Nieves acariciando y sobornando al mástil que las custodia (...) Viste, o más bien lleva como puede, un largo pantalón arremangado hasta la pantorrilla y sujeto debajo de los brazos por un suplente de calzonaria de orillo (...) Su fisionomía es graciosa, despierta inteligente, sus ojos de víbora brillan por entre el cabello largo (...) Este conjunto de fealdad y de belleza, de maldad y de gracia, de inteligencia, malicia perversidad... qué sé yo, ese es el chino de Bogotá, el ángel de la picardía. (Ruiz et al., 1998, p. 28, citado por Navarrete, p. 4)

Como es posible distinguir, la mirada hacia los niños de la calle se configura en el entrecruce de diversos imaginarios. Si bien el grueso de la población no se sensibiliza frente al fenómeno, alguna parte de la sociedad es consciente de la migración a las ciudades y de la crudeza que posee la misma para estos niños.

De forma tal que hace eco la manera en la que Salgar (1860) se refiere frente a ellos como *el ángel de la picardía*, dando así una doble mirada. En tanto los primeros imaginarios de la infancia se caracterizan por asemejar a los niños con ángeles. Pero en el caso de los niños de la calle al estar en las aceras, deben desarrollarse con soltura y picardía sin perder por ello ese toque de divinidad.

Es pertinente anotar que una acepción que tomó fuerza en el siglo XIX fue la de gamín, expresión que en francés significa niño e hizo parte de la cultura urbana para la nominación de esta población, dando cuenta de la influencia de la iglesia en relación con el fenómeno de la infancia callejera. Al respecto Roggenbuck menciona:

¿cómo es que precisamente en 1884 los niños callejeros de Bogotá son llamados 'gamines' por primera vez? (...) ¡Y no fueron tal vez las vicentinas francesas, ¿bajo cuya dirección estaba la casa de expósitos de entonces en Bogotá, quienes empezaron a usar este término para referirse a los niños callejeros de esta ciudad?! (1996, p. 10)

Cabe resaltar respecto a la palabra 'gamín', que, hasta la aparición y normalización del término a principios del siglo XX, también se usaba la expresión 'chinos de la calle', y chino, "en lengua Quechua significa 'niño'" (Martínez y Farfán, 2019, p. 26). Sin embargo, de acuerdo con

Cárdenas (2012) existía cierta diferenciación entre las nominaciones 'chinos' y 'gamines'. La primera se asociaba un poco a la picaresca del siglo XIX y se correspondía con una mirada del niño como desprovisto de maldad o culpabilidad frente a sus actos, y la segunda evidenciaba al fenómeno de los niños de la calle, como un obstáculo a la modernización en Bogotá a partir del señalamiento y la criminalización.

En correlación a lo anterior, Muñoz y Pachón (1988) refieren un texto de Osorio Lizarazo de (1926)⁷ y respecto a ese escrito mencionan que “El 'chino bogotano' empieza a desaparecer hacia finales de la década del veinte y va dando lugar al apareamiento del niño gamín” (1988, p. 162). Este recorrido sobre las denominaciones que se le otorgaron al fenómeno estudiado permite comprender cambios en las percepciones que los ciudadanos tenían sobre esta experiencia de infancia.

Así pues, dicho cambio en la nominación de los niños de la calle evidencia la tensión entre el imaginario que los asociaba a los ángeles en tanto estaban desprovistos de maldad y el imaginario que los posicionaba en un lugar negativo y diferenciado del proyecto moderno de infancia, esta tensión se evidencia en el poema *Chinos Bogotanos* de Bayona (1938):

(...) y en calles y plazas, vibrante y risueño/el chino sonoro -la mirla sin dueño--
de pronto aparece saltando veloz/ (...) la ruana cubriendo manchada camisa,
la vida en los ojos y el alma en la voz. (...) / Su padre? No tiene. ¿Su madre? lo ignora ...
(...) de aquellos gamines las rudas legiones/ nacieron, lo mismo que los copetones,
del alma doliente de nuestra ciudad... (...) Y saltan los chinos lo mismo que gnomos:
- ¡El Gráfico y Mundo! ¡Revista de Cromos! / Mas llenan la copa soberbios malsines
y entonces la turba de alegres gamines/será la venganza, la fuerza, el poder:
un nombre bien puesto que arranque una mueca/ y luego hasta el baño de doña Rebeca
(...) Así son. Alegres, locuaces, sinceros/Desde las alturas de los gallineros
(Bayona citado por Ortega, 1972, p. 62)

⁷ El limpiabotas auténtico, aquel que constituyó un tipo inseparable de las calles de Bogotá, está a punto de desaparecer... Aquel "chino" típico, que se cubría con un destrozado vestido de "cachaco", cuyas mangas de saco y de pantalón había doblado veinte o treinta veces a fin de permitir el libre uso de pies y manos... con el rostro picaresco lleno de betún, se ha extinguido casi del todo con sus frases picantes, sus ocurrencias originales y sus actos admirables. Lizarazo (1926), citado por Muñoz y Pachón (1998),

Con relación a los anteriores versos, se resalta el vínculo inexistente con la institución familiar del cual se responsabiliza principalmente a las madres, debido al abandono y la falta de cuidados. Además, se muestra que en algunas ocasiones se interpretaba a los niños de la calle desde una mirada suavizada que los pretendía felices. Dicha contemplación, de acuerdo con Álvarez, “transformaba su sufrimiento en valentía y la precariedad de su vida en símbolo pintoresco” (2012, p. 14), dando cuenta del entrecruce de la mirada picaresca hacia los 'gamines' con los rezagos de la mirada a los niños como adultos en miniatura, lo cual se evidencia en el poema al asemejarlos a los Gnomos (que de hecho trabajan vendiendo prensa), además se vislumbra la clasificación social de la época, en donde los niños de la calle estarían en lo alto del “gallinero”⁸.

A partir del rastreo histórico adelantado, es posible afirmar que el fenómeno del 'gaminismo' se afianzó en el siglo XX, esto dio cuenta de los contrastes de una ciudad afanosa por el desarrollo urbanístico, con la despreocupación hacia esta población vulnerable que creció de forma paralela a la ciudad, debido a otros fenómenos sociales y estructurales (como lo son la desigualdad, el hambre y la pobreza) que se entrecruzan con el proyecto moderno de infancia y con algunos acontecimientos históricos que serán abordados más adelante.

3.3.1. Sobrevivir en la calle: oficios y jerarquías

A propósito de las maneras en las que los niños sobrevivían en las calles, Navarrete (s. f) menciona que estas se desarrollaban entre “hacer mandados, ser voceadores de prensa, lustrabotas, carboneros, limosneros, pequeños ladrones, raponeros, recicladores, limpia carros en los semáforos y calibradores de llantas con palos” (Navarrete, p. 5). La vida en la calle no se presentaba como algo sencillo, si bien los sujetos lanzados a esta suerte vivían gran número de aventuras dentro de sus galladas, también debían buscar en las calles una manera de sobrevivir.

Para ello, en la distribución de su día, la mañana en gran parte se le dedicaba al trabajo. Dentro de esta labor, los ciudadanos consideraban que algunos oficios podían ser desempeñados por los niños callejeros. Otras ocupaciones que se relacionaban con el crimen eran señaladas,

⁸ Expresión criolla que refería los lugares en donde se agrupaban las personas menos privilegiadas económicamente, por ejemplo, el Teatro Colón tenía su propio “gallinero”.

perseguidas y castigadas no solo por adultos si no por algunas figuras de la ley como lo son la policía o los reformatorios.

Así pues, los niños de la calle podían conseguir dinero lustrando zapatos, ya que este oficio no repercutía en problemas con la policía o con los adultos que usualmente los menospreciaban, ejemplo de esto se encuentra en la película dirigida por Vittorio de Sicca titulada *Sciuscìa* (El limpiabotas) del año 1946. Además de esto, los 'gamines' desempeñaban otro tipo de labores como lo eran la venta de lotería o de prensa (*Ver figura 2*).

Figura 2

Fotografía Niño voceador de periódicos frente a la catedral primada en Bogotá



Nota: Tomada por Ramos (1935)

Dentro de la vida que tenían en la calle, estos niños se organizaban en jerarquías según la edad y experiencia en las urbes, los 'gamines' más grandes dentro de las galladas no podían pedir limosnas al no generar lástima entre los ciudadanos. Esto se puede asociar a:

las representaciones de la niñez, y a la edad mínima en la que una persona puede empezar a trabajar; imaginarios que se legitimaban dada la amplia herencia campesina del país, en donde desde muy temprana edad las personas se encaminaban en una actividad laboral. (Martínez y Farfán, 2019, p. 38)

Como se ha mencionado, los 'gamines' se organizaban en algunos grupos que se denominaban como *galladas* y *camadas* (Ver figura 3). Dentro del grupo operaba una figura de líder a la que Gutiérrez citado en Musarañas III, designa como “*largo*” este “era el de mayor edad dentro de los 'gamines' o poseía mayores habilidades de liderazgo, condición que lo ponía en una situación de provecho ya que disponía a su antojo de los menores que componían el grupo” (Martínez y Farfán, 2019, p. 34). Esta figura hacía parte de la jerarquización de los niños de la calle no solo en Colombia. En países como Brasil se sensibilizó acerca de esta dinámica en el cine con la película dirigida por Héctor Babenco titulada *Pixote la ley del más débil* (1981). Dentro de la figura de galladas se aseguraban algunas actividades básicas como lo eran dormir, comer, jugar o consumir algún tipo de alucinógenos.

Figura 3

Fotografía La gallada de la serie "Gamines en Bogotá"



Nota: Fotografía tomada por V. Ospina (1976-2018)

Otros acontecimientos y lugares que tuvieron importancia dentro del tratamiento a la problemática que comprendía los niños de la calle para inicios del siglo XX, fueron la creación del Instituto Distrital para la Protección de la Niñez y de la Juventud; que de la mano del padre Javier de Nicoló, experimentaron otras pedagogías menos tradicionales para reeducar a los niños de la calle. Además, en el año 1968, se creó el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, que representaba una solución tardía a la recomendación hecha al Estado en el Segundo Congreso Panamericano del Niño en 1919, donde se sugirió la creación de entidades gubernamentales que pudieran centrar sus acciones estatales al cuidado de la infancia (Navarrete, s.f., p.6), lo que da cuenta del creciente interés respecto a la creación de instituciones direccionadas a la niñez como población diferenciada. En síntesis, comprender el fenómeno de la infancia callejera abre una constelación de asuntos de tipo histórico implicados en el análisis nacional e internacional que, anudados a campos como el religioso y el institucional, componen un caldo fecundo para que la infancia callejera atravesase todo tipo de aristas.

Estas, reposan en sucesos históricos atravesados por la violencia y la despreocupación del mundo adulto frente a la precarización de la vida infantil, en contravía del estatuto moderno donde la infancia se proclama como sujeto de medidas higienizantes y asemejadas a lo divino y angelical.

Dentro de la obra cinematográfica se distingue la mirada al niño moderno de manera simbólica; un ejemplo de esto se encuentra en el título de la película donde la figura divina se representa por medio de estos *Dos Ángeles y medio (1958)*. La historia que construyen Velia Márquez y Demetrio Aguilera gira en torno al encuentro de los dos niños de la calle y el niño de clase alta que se pierde en el Parque Nacional tras un descuido de su niñera.

Desde el nombre de la película, el director quiso instaurar una nueva significación respecto al símbolo del ángel, porque en la imaginación que da paso a la creación de la película, no son ángeles solo los niños con lindos juguetes y caras limpias, también lo son los que no tienen una casa para vivir, ni familia más allá que su propia gallada. Por ende, el creador de expresiones estético-artísticas cuestiona el tratamiento social que hay hacia los niños de la calle instaurando el dialogo entre psique y sociedad que postula Castoriadis (1975) respecto a la dinámica del imaginario.

Esto para la época de filmación de la película da cuenta del lugar que ocupa la imaginación radical, en tanto potencia para nuevas formas de significación social, pues en ese momento, aunque ya había luces de un incremento en la sensibilidad respecto a la infancia, muchos discursos a favor

y en contra de la infancia callejera, se entrecruzaban fuertemente con creencias de tipo religioso que circulaban desde el periodo colonial, por ende, el llamado que hace el director está en tránsito al discurso de los derechos.

Lo anterior permite evidenciar cómo en el imaginario coexisten múltiples y en algunos casos, disimiles representaciones y significados que dan cuenta del magma de significaciones sociales que dan paso a la institución de un imaginario en una sociedad determinada, cabe anotar que desde el análisis sociohistórico “el cambio social implica discontinuidades radicales que no pueden ser explicadas en términos de causas deterministas o presentadas como una secuencia de acontecimientos” (Miranda, 2009, p.10).

3.3.2. Sensibilidad moderna en torno a la infancia

De acuerdo con Aristizábal (2015), es a lo largo de la década de los 30 del siglo XX donde se consolida la diferenciación y sensibilidad respecto al sujeto infantil, que ya se bosquejaba en el siglo XIX, con la incorporación de disciplinas como la biología, la pediatría, la medicina, la pedagogía y la psicología. A las anteriores:

se les sumaron otros saberes más especializados en el conocimiento del niño como: la puericultura o ciencia del cuidado del niño (1928); la paidología o ciencia que estudiaba el desarrollo mental y físico del niño (1930); y, la especialidad en higiene infantil preocupada por tener niños con cuerpos sanos, limpios y productivos. (2015, p. 56)

El planteamiento desarrollista en Colombia estuvo enfocado en la infraestructura e industrialización, pero también en un proyecto de corte intelectual y cultural que, con la influencia de los estudios científicos, marcaron las técnicas institucionales en el establecimiento de prácticas de cuidado y crianza para la población infantil, porque en ese momento existía una preocupación debido a la cantidad de enfermedades y la alta mortalidad en los niños por la falta de salubridad. (Aristizábal, 2015).

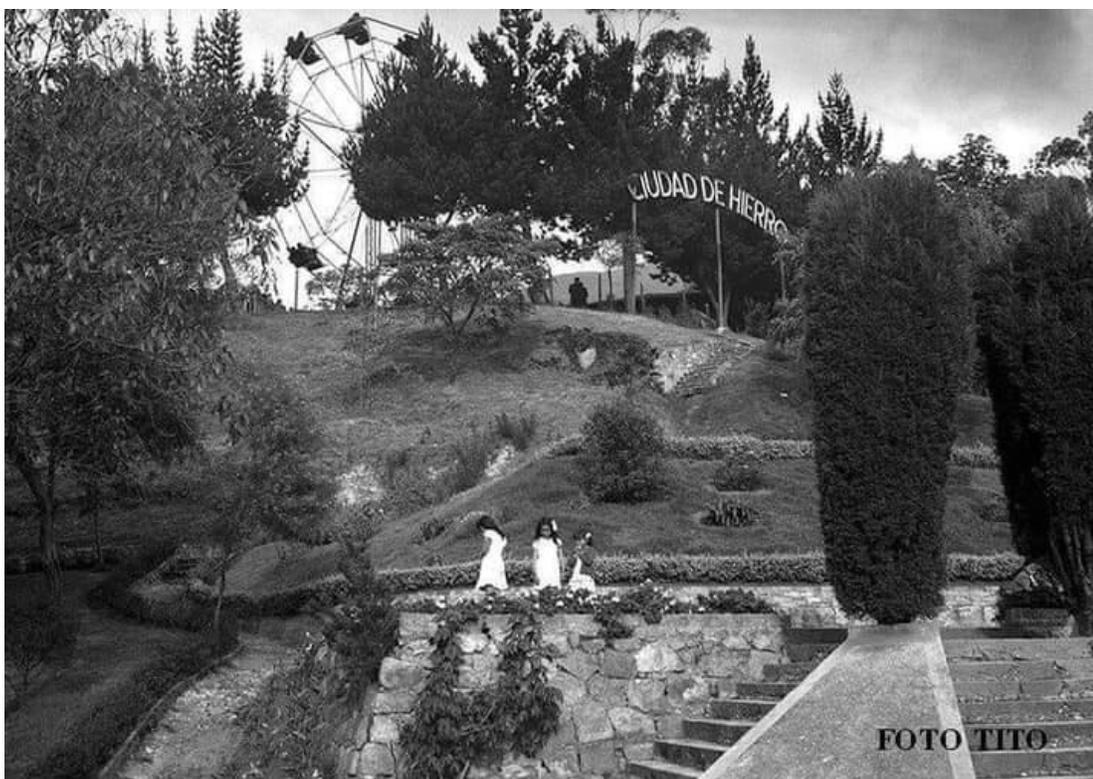
Cabe anotar que con la instauración de la racionalidad técnica-instrumental capitalista, la niñez empezó a ser vista como la proyección de futuro en las sociedades. Así pues, en el proceso de transición de la sociedad premoderna a la moderna, autores como Álvarez (2012), han descrito una transformación del imaginario sobre la infancia callejera, que se vislumbra en el paso de las “prácticas caritativas a las sociológicas” (p. 12), que instauró un proyecto moderno de infancia

materializado con prácticas e imaginarios diferenciados, de acuerdo con la clase social, pero que en general buscan lograr población productiva que contribuya al desarrollo del país.

En las significaciones sociales sobre la infancia de la época, se hace evidente el entrecruzamiento de los rezagos del imaginario romántico-religioso del *niño como ángel* (ver figura 4), con el imaginario sobre la infancia que establece la racionalidad instrumental, en donde todos los miembros de la sociedad deben ocupar un lugar en el aparato productivo.

Figura 4

La ciudad de Hierro en el Parque Nacional



Nota: Fotografía de Tito J, Celis Bogotá a mediados de los 40 <https://twitter.com/historiafotbog/status/1421571644775141386>

Este magma de significaciones tensiona la pobreza, la desigualdad y la exclusión que han caracterizado a Colombia, con la búsqueda del desarrollo económico en el establecimiento de una elite industrial, por lo que marca huella en las formas de la experiencia de infancia en Bogotá a principios del siglo XX. Al respecto Álvarez (2012) menciona:

La niñez urbana de la primera mitad de este siglo podía ser de dos ⁹ tipos: de un lado estaban los hijos o hijas de los cachacos¹⁰ bogotanos, “vestidos con trajes planchados, zapatos a la última moda, (...) tienen “nurses” y pasean las calles con un perrito cuidadosamente bañado y afeitado; de otro lado estaban los habitantes de las calles. (2012, p. 13)

Con relación al filme analizado, la imagen del niño perdido encarna la dinámica familiar de la elite bogotana. Al interior de esta clase social privilegiada, los niños usualmente son cuidados por personas distintas a la madre o el padre, para el caso de la película se denominan niñeras. Estas, cumplen el rol de cuidadoras y se dedican entre otras cosas a preservar el aspecto de los infantes como, por ejemplo, sus trajes.

Respecto al rol de las niñeras (quienes reemplazan en el rol de cuidado tradicional que se asigna a la madre), se halla una especie de similitud con el fenómeno de la infancia callejera, en tanto comparten la ausencia de la figura materna en la crianza de los niños. Durante los primeros minutos de la película, aparece la señora de la casa mimando un cachorro en sus brazos, subiéndose a un vehículo y saliendo de la casa grande¹¹, luego la voz en off del film menciona en relación con la trama de la película:

Este es uno de esos hechos que los padres nunca llegan a saber. El club, la modista, los negocios, los compromisos sociales, no les dejan tiempo, (...) por eso se ven obligados a confiar sus hijos a niñeras serias, (...) responsables, etcétera, etcétera, como ésta. (Aguilera, 1958, Min 9:25)

⁹ Otra tipología de infancia que estaba en la ciudad a principios del siglo XX, es la infancia de los niños campesinos que producto de las guerras entre federalistas y centralistas, tuvieron que desplazarse a la ciudad, cuestión que se desarrolla en el siguiente acápite.

¹⁰ Gentilicio que se refiere al bogotano, cuyos familiares en grado directo de consanguinidad sí nacieron en Bogotá”, diferenciado del “rolo” que sería hijo de padres foráneos. No hay un consenso sobre el origen del término (De Felipe, 2015)

¹¹ Dicha casa muestra al barrio Chicó con un estilo arquitectónico cuidado, muy semejante al propuesto por el estilo americano del momento, frente a la ubicación uno de los protagonistas del filme indica en un comentario en su canal de YouTube que “te cuento que la casa, cuya dirección era Carrera 12 N° 91 - 24, en el barrio "Chicó" de Bogotá, ya no existe. Ahora en ese lote hay un edificio de más de 20 pisos. Me alegra que hayas visto la película y la hayas disfrutado, ponte un abrazo.” (Tomado del canal de YouTube de Gustavo Corredor respondiendo un comentario sobre el filme)

Pese a lo anterior, la responsabilidad por los “malos” cuidados recae en este caso en la niñera, por descuidar el niño que lleva en el coche al priorizar su aspecto personal para salir a pasear el niño al parque. En la *Figura 5* se muestra un fotograma de *Dos Ángeles y medio* (1958), que tiene lugar hacia los primeros minutos del film (Min 7:20), allí se encuentra la figura de la “nurse”, quien desarrolla su labor entre mantener al niño impoluto y guiar el transcurrir de su día, según los lineamientos previamente establecidos por los padres.

El análisis de este fragmento conduce a reconocer la ausencia de la figura paterna en los asuntos relacionados con el cuidado y la crianza, pues su rol está vinculado al sustento económico del núcleo familiar. Esto devela las particularidades asociadas a la división sexual del trabajo, que para la época estaban muy demarcadas. De otra parte, la clase social también se presenta como una categoría clasificatoria importante, pues el film evidencia que no es señalada directamente la madre privilegiada ausente, sino la niñera ineficaz.

Figura 5

Fotograma de la Niñera saliendo de la casa



Nota: Fotograma tomado de la película *Dos Ángeles y Medio* (Aguilera, 1958), (min 07:19)

Cabe agregar que, durante el proceso de industrialización nacional, la población infantil no sólo fue objeto de distintas prácticas y preocupación por parte de los adultos, también empezó a conformar un nuevo nicho para el consumo de productos que están diseñados exclusivamente para esta población, por ejemplo, los juguetes. Estos últimos, de acuerdo con Cárdenas (2012), “poseían un valor productivo de subjetividades modernas” (p. 27), lo que favoreció el establecimiento y la transmisión de valores, roles de género, además de prácticas concordantes con el ideal moderno vinculado a la productividad.

Al respecto, Aristizábal (2015) analiza el rol que cumplieron los juguetes en las altas capas de la sociedad, al no existir en Colombia una industria juguetera fuerte. Antes del surgimiento de *Industrias Buffalo* (1929) en Medellín, la mayoría de los juguetes en Bogotá eran importados de Alemania o Francia, por tanto, constituían la cultura material que daba cuenta del capital simbólico de las familias, pues aportaban distinción social en la élite.

Sin embargo, Aristizábal (2015), resalta que, aunque no existiera un uso común de juguetes industrializados, si había juguetes artesanales, además los niños jugaban con diferentes objetos de bajo precio o de su entorno inmediato, por tanto, también los distinguía socialmente. Incluso, llegó a darse cierta estigmatización o prohibición por parte de las familias respecto algunos juguetes o juegos que se alejaban del ideal moderno de infancia. En ese sentido, Aristizábal (2015) menciona, “las bolas, bodoqueras, caucheras, trompos, cometas y barriletes estaban asociados en la prensa con los niños callejeros, los conocidos 'gamines', que no asistían a la escuela” (p. 53).

Este asunto es relatado en la obra literaria al describir el día a día de *Joaquín y Armando*, que transcurría entre su actividad de mendigar alimento o dinero y jugar: “Los muchachos se fueron, unas veces caminando despacio, otras saltando, otras corriendo otras jugando. Se encontraron con otros 'gamines' en el camino y pararon un rato a jugar a las canicas con ellos” (Castilla, 1990, p. 12). De tal modo, en las narrativas analizadas los niños tienen tiempos destinados para “trabajar”, jugar, mendigar, pero no para participar en la principal institución moderna dirigida a los niños para la productividad y la adquisición de “buenos” hábitos, la escuela.

3.4. Una ciudad en crecimiento

La ciudad de Bogotá durante la primera década del siglo XX aún conservaba su estructura colonial, sin embargo, en la segunda década del siglo, inició el proceso de parcelación de las grandes haciendas de la Sabana. Este proceso, caracterizado por la falta de planeación urbana, dio paso al surgimiento de nuevos barrios y la expansión lineal de la ciudad hacia el norte. Un ejemplo de ello es la creciente urbanización en el sector de Chapinero que durante el siglo XIX se caracterizó por los grandes hacendados de la élite bogotana, establecidos de manera independiente de Bogotá:

La burguesía preferiría vivir en casas en urbanizaciones a las afueras, y no en el hacinado Centro, con dificultades de agua potable y formas de vida supeditadas a las tipologías de las grandes casas coloniales con patios, vías estrechas y malos aires a los cuales se atribuían enfermedades. (IDPC, 2019, p. 37)

De acuerdo con Beuf (2012) “la ciudad se fue extendiendo así de manera anárquica, aunque la proximidad de las vías constituyó un criterio importante de localización de los nuevos desarrollos urbanos” (p. 3). La expansión que se produce a lo largo del siglo XX, bajo la lógica de mantener el centro en tanto significativo del pasado colonial, pero con lugares aptos para la vida de la élite que se fue ampliando hacia el norte.

Durante el periodo de 1886 a 1930, denominado por la historiografía colombiana como “Hegemonía Conservadora”, el crecimiento demográfico de Bogotá se vio influenciado por un fuerte clima político que se gestó desde finales del siglo XIX, con la disputa entre federalistas (Liberales) y centralistas (Conservadores). Esta tensión histórica, dio paso a diferentes guerras civiles, entre ellas, la Guerra de los Mil Días (1899-1902), que tuvo como consecuencias la separación de Panamá (1903), la muerte de un porcentaje importante de la población¹², además de

¹² Sobre la mortalidad en la Guerra de los Mil Días: “Aunque muchos historiadores repiten la cifra de 100.000 víctimas, no está respaldada por un análisis formal. Dado que la población apenas superaba los 4 millones, es una cantidad elevada que amerita una revisión cuidadosa” (Meisel y Romero, 2017).

una alta migración del campo a la ciudad (*Ver figura 6*). Este último fenómeno estuvo acompañado de altos índices de pobreza y, por ende, marcados procesos de desigualdad social.

Figura 6 *Fotografía Mudanza frente a la Catedral Primada*

Fotografía *Mudanza frente a la Catedral Primada*



Nota: Fotografía tomada por Leo Matiz (1955)

Ya en la década de los 30 del siglo XX, con el gobierno de transición del presidente Enrique Olaya Herrera (1930-1934), se dio paso a la República Liberal (1930-1946), periodo en donde se impulsó el desarrollo industrial en el país a partir del proceso de modernización que favoreció el establecimiento de un proyecto de ciudad, en la búsqueda del desarrollo económico y la modernización mental e higienización de la población colombiana, que para esa época era mayoritariamente analfabeta.

Así pues, la construcción del Parque Nacional Enrique Olaya Herrera, inaugurado en 1938, da cuenta de la intervención del Estado en el desarrollo infraestructural de Bogotá, además de su incursión en la planeación urbanística, bajo la influencia y dirección del arquitecto austríaco Karl Brunner en el naciente Departamento de Urbanismo. (IDPC, 2019; Salazar, 2007)

En relación con lo anterior, Salazar indica: “los parques hacen parte de un proyecto civilizador o modernizador orientado por los grupos dirigentes, que a su vez está inscrito en un proceso social (...) en el cual se encuentra inmersa toda la ciudad” (2007, p. 189). Entonces, en la construcción del Parque Nacional inciden varios factores, algunos de los cuales son: la búsqueda de construcción de una noción de ciudadanía relacionada con la identidad nacional¹³ y la apuesta civilizatoria e higienizante que caracterizó la República Liberal, además de la inserción de recursos arquitectónicos importados de Europa para la configuración del paisaje urbano. Esto, marcó directrices con respecto al uso del espacio público y el tiempo libre, en respuesta a la creciente población trabajadora¹⁴.

De tal manera, es posible afirmar que alrededor del parque se evidenciaron las tensiones entre las clases sociales que habitaban la ciudad. De un lado se encontraba el “problema” de la ocupación en la Cuenca del Río Arzobispo desde finales del siglo XIX por parte de familias arrendadoras poco privilegiadas¹⁵, las cuales encontraban en el sector un punto medio entre el Centro Colonial y el creciente sector burgués de Chapinero. Dichas familias fueron desalojadas y desplazadas progresivamente hacia la periferia sur de Bogotá para la construcción del parque, situación que se dio luego de la venta de los terrenos por parte de sus propietarios:

No fue sencilla la toma de posesión del terreno porque los arrendatarios de El Carmelo, a lado y lado del Río arriba de la Carrera 7 (...) exigieron el reconocimiento del pago de las mejoras que allí habían realizado (...) poco a poco los habitantes fueron desocupando llevándose consigo los materiales de demolición, hasta que el 30 de octubre

¹³ De allí la toponimia de Bogotá en los sectores construidos para la época (Restrepo, Santander Antonio Nariño, Marco Fidel Suarez, Parque Centenario), además de lógica conmemorativa del parque, como logra evidenciarse con la estatua de Rafael Uribe Uribe, combatiente Liberal en la Guerra de los Mil Días, asesinado a principios del siglo XX.

¹⁴ Barrios obreros tradicionales como el de la Perseverancia fundado en 1912 por Bavaria, se encuentra a pocos metros del Parque Nacional.

¹⁵ “Para la segunda década del siglo XX el barrio El Carmelo correspondía a un conglomerado de casuchas emplazadas sobre las márgenes del río, rodeado de un extenso bosque de eucaliptos, donde se alzaban explotaciones de cascajo, hornos para la combustión, curtiembres y, muy importante, un expendio de chicha, la afamada chichería La Cabaña, sobre el puente del Río del Arzobispo” (Gómez y Serna, 2012, citados por IDPC, 2019, p. 33).

de 1933 fueron desalojados por Rueda Vargas¹⁶ acompañado de la policía. (Gómez y Serna, 2012, citados por IDPC, 2019, p. 46)

De otro lado, se encontraba la élite bogotana que, en el marco del proceso de planeación urbana, diseñaba barrios en la zona de Teusaquillo como *La soledad* o *Palermo* y establecía los predios de la Ciudad Universitaria en concordancia al diseño del Parque Nacional. Para Salazar (2007) este último:

Refleja la mentalidad burguesa y modernizadora de los diseñadores, y contrasta con la apropiación efectiva de los bogotanos, (...) el diseño inicial reflejaba algunas de las actividades deportivas y los hábitos de las élites que lo gestaron, pero fueron las clases bajas y medias las que (...) se lo apropiaron. Las prácticas y hábitos arraigados entraron en conflicto con la concepción moderna de espacio público y eran recurrentes las sanciones sociales. (p. 205)

Cabe anotar que en Bogotá los problemas de pobreza y falta de vivienda, que implicaron la explosión demográfica con la creciente violencia bipartidista, se recrudecieron con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948. En el Bogotazo, por las manifestaciones que trajo consigo el magnicidio, fue prácticamente destruido el Centro de la ciudad. Entonces, las élites bogotanas que permanecían aún en él migraron al norte a sectores como El Chicó o El Country. Lo cual dio lugar a la ocupación de las casas coloniales del Santafé y Los Mártires por personas pobres, además se asistió al crecimiento de la población en localidades de tradición chircalera¹⁷ y obrera como San Cristóbal, Tunjuelito y Rafael Uribe Uribe, que para ese momento eran principalmente rurales, lo que favoreció la urbanización informal y posteriormente la aparición de los barrios de invasión.

¹⁶ Fue un escritor y educador colombiano. Fungió como director de la Biblioteca Nacional de Colombia, del Gimnasio Moderno y del Colegio Mayor de San Bartolomé, su obra literaria es catalogada como costumbrista.

¹⁷ Llevaban el nombre de Chircales las pequeñas industrias que para el siglo XX se ocupaban de la realización de ladrillos, dichas ladrilleras se ubicaban inicialmente en los lugares que coincidían con los límites de la ciudad en crecimiento (Chircaleras barrio Tunjuelito y localidad de San Cristóbal). El termino Chircal “viene del chirco, un arbusto muy común que crecía en los cerros de la ciudad y que se usaba para encender con su madera los hornos en los cuales se realizaban los ladrillos” (Archivo de Bogotá, 2021).

El recorrido histórico que se ha trazado en torno a la construcción y dinámica de Bogotá permite vislumbrar como se crea la materialidad de la ciudad a partir de significaciones imaginarias que se tensionan continuamente, entre el cambio y la permanencia en un contexto histórico situado. Tales significaciones, a su vez dan cuenta de percepciones, ensoñaciones e imágenes, que también componen el magma de significaciones que compartimos como humanos y que atribuimos intersubjetivamente, a los distintos territorios habitados (Castoriadis, 1975).

En este respecto es importante retomar el lugar del creador de expresiones estético-artísticas, pues asume en tanto individuo, una posición activa mediante la materialidad de sus obras. En relación con el imaginario, esto se remite a su capacidad proyectivo-creadora, entonces las obras analizadas entre la ficción y la fantasía proyectan a Bogotá en la dinámica instituida-instituyente, que está marcada por la impronta subjetiva de los creadores, por lo tanto, también proyectan sus búsquedas e intencionalidades respecto a la ciudad y la infancia, en una perspectiva de futuro.

Por ejemplo, en la primera parte de la película *Dos Ángeles y medio*, priman imágenes que evocan a Norteamérica, con fábricas, avisos luminosos, grandes edificios y avenidas transitadas por lindos automóviles, es decir en general se plantea un “deber ser” de la ciudad que se solapa con aspectos del folklor nacional, sin embargo, dichas imágenes se van transformando al tiempo que avanza el viaje en el carro de balineras de Chispas y Cosquillas hacia la periferia sur de la capital, evidenciando que el paisaje urbano se configura en consonancia con la clase social.

De manera tal que las expresiones estético-artísticas, evidencian la complejidad en las relaciones sociales en la ciudad, creando y recreando a la misma desde la sensibilidad creativa de los autores, por lo que aporta al conjunto de lo humano, de los relatos, las ficciones e imágenes que también constituyen a la ciudad.

En ese sentido y para dar ingreso al próximo capítulo en el cual se analizan intrínsecamente las dos expresiones estético-artísticas, es pertinente retomar las palabras de Silva (2000) respecto a los imaginarios urbanos: “Una ciudad es día, lo que hacemos y recorremos y es noche, lo que recorremos, pero dentro de ciertos cuidados o bajo ciertas emociones nocturnas. Una ciudad es límite, hasta donde llegamos, pero también es abertura, desde donde entramos” (p. 55 citado por Miranda, 2009, p. 47).

4. Imaginarios de infancia en las expresiones estético-artísticas

En el presente capítulo se desarrolla el análisis relacionado con la categorización de las expresiones estético-artísticas *Dos Ángeles y medio (1958)* y *Aventuras de un niño de la calle (1990)*. Las obras se analizan mediante el rastreo de los imaginarios desde la perspectiva arquetipológica propuesta por Durand (1971). En aras de descubrir el sentido velado de los símbolos, el autor propone un modelo teórico a partir de los regímenes diurno y nocturno para la descripción de la infraestructura del imaginario cultural, como reducto figurativo desde el que se da la experiencia humana. Cada uno con su propia lógica de funcionamiento, lo cual impide una institucionalización excluyente o total de algún modelo arquetípico (Sánchez, 1997).

Así pues, la estructura heroica o esquizomorfa de los símbolos se ubica en el régimen diurno, las místicas y matriciales en el régimen nocturno y, por último, en el régimen sintético, lo cíclico, la unión y la secuenciación de imágenes en un relato. La dualidad planteada entre diurno/nocturno da cuenta de la separación, lo ascensional, la antítesis entre el yo y el mundo (Herrero, 2008). Adicionalmente, para lograr un análisis situado en el contexto social de la época con relación al fenómeno de la infancia, se tomaron elementos de la perspectiva sociohistórica propuesta por Castoriadis (1975) quien plantea la institución imaginaria de la sociedad mediante la dinámica entre lo instituido, lo instituyente y la imaginación radical.

Desde esta perspectiva la sociedad se constituye por un magma de significaciones, que se internalizan e instituyen por los sujetos y las sociedades, esto da cuenta del mundo objetivado al que llegan los individuos. En ese sentido, lo instituido en una sociedad se autorreproduce y “fabrica” individuos ideales, “ellos y ellas son producto del proceso de socialización en el cual se recrea cada una de las instituciones y las significaciones sociales de su sociedad” (Verdugo, 2018, p. 18). Sin embargo, la dinámica plantea una dialéctica entre lo individual y lo colectivo para la creación del imaginario.

Tales premisas teóricas guiaron el análisis y el establecimiento de las categorías principales, las secundarias y los códigos (*ver tabla 3*) para llevar a cabo la indagación por los imaginarios de infancia en las obras mencionadas, mediante la aproximación enfocada en dos grupos que interactúan peculiarmente: *el mundo de los niños* y *el mundo adultos*. Así pues, el capítulo se encuentra dividido en tres apartados, el primero, da cuenta de la mirada realizada a las

obras como expresiones estético-artísticas, situadas en un contexto histórico, el segundo y el tercero, evidencian el análisis del mundo de los niños y el mundo de los adultos, respectivamente sin que sean mutuamente excluyentes.

4.1. La mirada a las obras

4.1.1. Acercamientos a la película de Demetrio Aguilera

Para empezar el análisis sobre expresiones estético-artísticas es importante brindar al lector los datos necesarios que le permitan acercarse a las obras que se analizan en este proyecto. En este apartado en especial, dando zoom a la película *Dos Ángeles y Medio* (1958); es necesario decir que este filme si bien es grabado en el siglo XX en Bogotá, fue hasta el año 2016 que tuvo un estreno al público. Los motivos por los que la película fue archivada, se desconocen actualmente, aunque el actor Gustavo Corredor (protagonista en el filme) indicó en una entrevista para el noticiero City TV (2016) que esto sucedió porque su padre, quien era el director de producción, tiempo después de la grabación se enfermó y murió; quedando de esta manera archivado el proyecto (compuesto por 18 rollos) en anaqueles durante la fase de post producción.

Por ende, los participantes del filme desconocían el producto en el que habían trabajado hasta la restauración digital realizada (58 años después) en trabajo conjunto entre la Cinemateca Ecuatoriana de la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, el Consejo Nacional de cinematografía del Ecuador y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Este trabajo internacional se debe al origen del director y al desarrollo de la obra que transcurre en el territorio nacional. La película se proyectó entonces por primera vez el 27 de octubre del 2016, que corresponde al día de la memoria fílmica ecuatoriana en la sala de cine Alfredo Pareja que hace parte de la casa de la cultura de dicho país.

A propósito del director, es necesario indicar que este desarrollaba labores de escritor y de director, además su esposa Velia Márquez fue clave en la construcción de la obra analizada, ya que es en compañía de ella que se construyó el guion. Esta película relata la historia de un bebé de clase alta del que está a cargo una niñera, ella se encuentra con su pareja en el parque y allí el bebé tiene la oportunidad de escaparse de su carriola para reunirse con una gallada de niños, a partir de esto dos de los 'gamines' y el niño de clase alta se sumergen en una aventura por la ciudad en el carro de balines que les sirve de transporte a los niños.

La película muestra la Bogotá de la década del cincuenta. Para ello, se sirve de imágenes que pasan desde la diferenciación de clases económicas, al auge del centro internacional como conexión entre la ciudad en tránsito de lo colonial a un estilo moderno. Además, la producción audiovisual se propone dentro de los instrumentos cinematográficos, retratar a la infancia desde la perspectiva que poseen el autor y su equipo de trabajo. Esto, se materializa inicialmente en el nombre que se le da al filme (*Dos ángeles y medio*) con este, se hace referencia indiferenciada entre los dos niños de la calle y el niño burgués reuniéndolos bajo la figura de ángeles.

Es importante situar al lector respecto a la primera imagen que tiene lugar en la película: la toma inicia en un primerísimo plano de las piernas de una mujer con un niño en una carriola en un sector de clase alta de la Bogotá de la primera mitad del siglo XX, en el fondo, suena por primera vez la canción “Madrecita querida” escrita por Xacha Carrión. Seguido a esto, se hace un plano general de Bogotá y sus edificios, mientras la voz del narrador (voz en off), Juan Caballero, dice:

—Nuestra historia sucede en Bogotá, aunque podría ocurrir en otra gran ciudad del mundo, es una historia de esas en que cualquiera de ustedes puede ser uno de los personajes. Se inicia en una mañana en la que un padre de familia...pero..., no adelantemos los acontecimientos es mejor que ustedes lo vean (Aguilera, 1958) (min 03:38)

Al acercarse a la obra es significativo resaltar cuáles son los valores culturales y sociopolíticos que se propone, enfatiza o critica la película. Dentro de la misma, el espectador se encuentra con una organización de las clases sociales, y un uso del tiempo distinto, según sea esta clase. Donde los adinerados pueden dedicarse a cuidar sus perros e ir de paseo, y otros se encargan de las labores domésticas, incluido el cuidado de los niños.

A propósito de la manera en que se cuenta la historia, es posible afirmar que se percibe una estética cuidada y la construcción del guion refleja (de la mano de los actores) la infancia callejera en la Bogotá de los años cincuenta. La ciudad a su vez atravesaba la transformación arquitectónica y cultural propia de la modernización. Entonces, por medio de artefactos culturales, tales como el cine, es posible analizar e interpretar: “herramientas, utensilios, formas del vestido, formas del habitar, pero también mitos, modas, refranes e incluso el diseño y las diversas manifestaciones de lo que tradicionalmente se ha llamado arte” (Isava, 2009, p. 440).

Por lo cual, adentrarse al mundo del arte bajo la mirada de los imaginarios, compone una batería de imágenes que permiten identificar la experiencia de un grupo específico que, en el caso

particular, se orienta en los protagonistas del filme de *Dos Ángeles y Medio*; tres niños con eventuales diferencias sociales que para el director y su mirada estética se reúnen en el paso entre la apuesta moderna y la idea cristiana y divina que refiere a lo angelical.

4.1.2. Un vistazo a las Aventuras de un niño de la calle

La obra *Aventuras de un niño de la calle* (1990), es una novela dirigida al público infantil publicada en 1990, se divide en catorce capítulos y el relato lo realiza un narrador omnisciente¹⁸ que cuenta las peripecias de un par de niños de la calle en la ciudad de Bogotá, para conseguir sus medios de subsistencia tales como, alimentación y techo. En buena parte de los capítulos, les suceden diversas desventuras a los niños que en su mayoría son propiciadas por las relaciones con los adultos, así como, por la adversidad de la vida en la calle que es habitada por otros 'gamines'.

Desde el título y la portada del libro (*Ver figura 7*), se hace explícita la influencia de la aventura y la picaresca al narrar la cotidianidad de estos niños. Por un lado, la aventura, de acuerdo con Colomer (1999) guarda correlación con la épica medieval, la obra que inaugura el género es *Robinson Crusoe* (1719). Este libro pese a estar dirigido a un público adulto, capta la atención de jóvenes “más allá de los valores ideológicos a favor de un estado colonial moderno” (Colomer, 1999, p. 84). Lo anterior, relaciona a las obras literarias con las características del imaginario enunciadas por Aliaga y Pintos (2012) que son la interacción permanente y flexible entre imaginario y grupo social, lo cual posibilita micro-ajustes en la vida social. En consecuencia, el imaginario tiene un carácter abierto de agente socializador que implica a las generaciones más jóvenes.

Adicionalmente, la aventura en tanto modelo narrativo ha generado diversas publicaciones como: *Los viajes de Gulliver* (1726), *El último mohicano* (1826), entre otras, en las que temáticamente priman la lucha por la supervivencia y la iniciación de la vida adulta. Así pues, la aventura, deviene en géneros¹⁹ como el de los piratas y la novela histórica (Colomer, 1999), sin

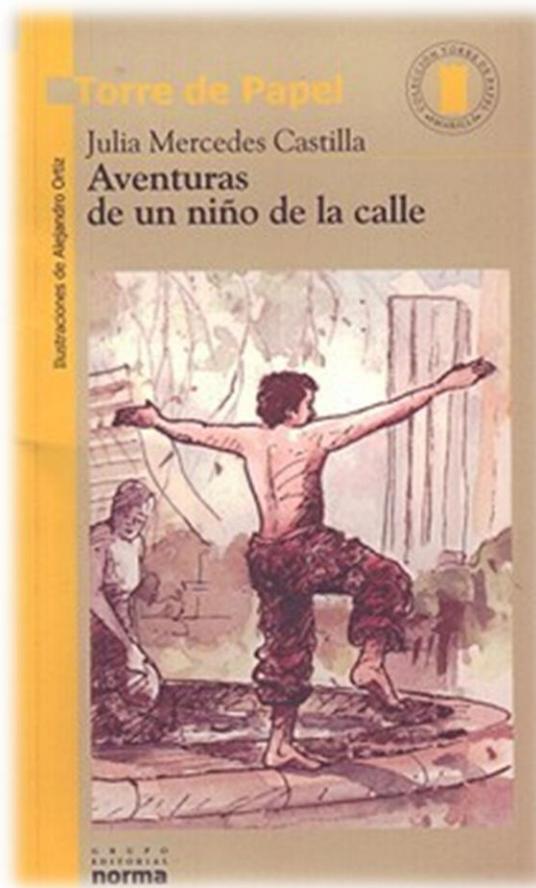
¹⁸ Este tipo de narrador se caracteriza por describir sentimientos y pensamientos de los personajes, es un narrador que todo lo ve.

¹⁹ *La isla del tesoro* (1883) de Robert Louis Stevenson, *Los tres mosqueteros* (1844), *El conde Montecristo* (1844) de Alejandro Dumas

embargo, a finales del siglo XIX se dio un giro en el género hacia elementos de la cotidianidad en la modernidad, por ejemplo, la vida en la ciudad, lo que dio paso a la corriente de la ficción realista.

Figura 7

Portada del libro Aventuras de un niño de la calle



Nota: Imagen portada del libro Aventuras de un niño de la calle, ilustración elaborada por Alejandro Ortiz (1990).

De otro lado, el género de la picaresca empezó su consolidación en la segunda mitad del S. XVIII y adquirió reconocimiento en la crítica literaria a finales del S. XIX. Chandler (1899) afirma que la picaresca “se afianza como ‘contragénero’ (del romance) (...) su protagonista resulta un antihéroe mediante su oposición a los de otras tradiciones narrativas, y ello, en gran parte, por su carácter cotidiano” (citado en Cabo, 1992, p. 16), de allí que la picaresca centre sus relatos en la picardía y las travesuras, dando paso desde el realismo a la creación de personajes cotidianos, poco favorecidos a nivel social.

Con lo mencionado, se hace innegable que la picaresca comparte con la aventura algunos aspectos propios de la novela moderna que se evidencian en la ficción realista. De acuerdo con Cabo (1992), esta posee como rasgo característico, el realismo que supera la función referencial. Cabe anotar que la ficción traza una serie de invenciones que no se corresponden con la realidad, al respecto Wunnemburger (2008) plantea que “todo lo que es ficticio no lo es, sino relativamente y en cierto momento” (p. 14), de tal forma que se evidencia una relación diacrónica entre lo ficticio y lo real, lo instituido y lo instituyente en *Aventuras de un niño de la calle* (1990). Frente a esto, no hay que perder de vista que el componente realista no es mera representación de la realidad, más bien da cuenta de significaciones construidas intersubjetivamente.

Así pues, la literatura en tanto expresión estético-artística, “no discrimina algunos aspectos, por ejemplo, etapas generacionales, clases económicas, culturas, épocas históricas, entre otras; a todos los adentra en su mundo circundante” (Jiménez y Castrillón, 2019, p. 32). Por ende, los personajes y elementos de la narración aportan en la comprensión del proyecto de humanidad e infancia que prevalece en el contexto de creación de la obra, sin la pretensión de generar verdades absolutas, debido a la capacidad proyectiva-creadora del imaginario que emerge en el proceso creativo del autor, pero también en la lectura e interpretación de las obras.

Los personajes principales de la obra se llaman *Joaquín y Armando*, el primero tiene un amigo imaginario que se llama *Pingo Pingo*²⁰, el cual le ayuda en distintas ocasiones. Cabe resaltar que, en la estructura de la narración, Castilla (1990) plasma algunos valores de la época de publicación de la novela frente al deber ser de la infancia, estos contrastan con los principios de la temporalidad propia de la narrativa, evidenciando la transformación de los discursos sobre los niños de la calle (en el transcurso de lo que Durand denominó trayecto antropológico), así como, la impronta subjetiva de la autora. Respecto a esto Wunemburger (2008) menciona que en la indagación por los imaginarios también se hallan indicadores “sobre el sujeto que imagina, que emplea estos operadores para expresar afectos, ideas, valores” (p. 16).

De tal modo, en el caso de *Aventuras de un niño de la calle* (1990), subyace una temporalidad compleja, que se evidencia, primero, en la vinculación con la memoria y la

²⁰ En Colombia, la palabra ‘pingo’ se usa de manera coloquial en los departamentos de Santander y Norte de Santander, para expresar cierta relación de paisanaje, de amistad o de familiaridad (Alcarpa, s.f)

experiencia de infancia de la autora (aspecto que ya fue abordado anteriormente), segundo, en el momento histórico que aborda la obra, el cual no se explicita puntualmente pero puede inferirse, debido a que Castilla (1990) hace referencia a la ‘Ciudad de hierro’²¹, en los primeros párrafos de la obra: “El parque era grande, y para los ‘gamines’ era el paraíso, con la Ciudad de Hierro que les ofrecía la oportunidad de montar en los carros locos o en la rueda de Chicago” (Castilla, 1990, p. 9).

Entonces, en medio de las licencias ficcionales propias de la literatura, es posible afirmar que la novela se desarrolla entre 1940 y 1985, ya que, la Ciudad de Hierro funcionó en el Parque Nacional Enrique Olaya Herrera desde la década de los cuarenta, luego se amplió en los cincuenta y más tarde “fue trasladada a la parte de arriba del parque, (...) en 1965. Hasta su desmonte definitivo en 1985” (IDPC, 2019, p. 103). El parque es como una casa para los personajes, porque es allí donde pernoctan en la mayoría de las ocasiones. Además, su ubicación posibilita cierta cercanía al centro de la ciudad, entonces, por el tipo de personas que visitan el parque los niños de la calle podían desarrollar actividades como la mendicidad, pero también el juego, porque este es un punto de encuentro con otros ‘gamines’.

En tercer lugar, en la temporalidad de la obra interviene el momento de su publicación, que también influye en los discursos que emergen en esta. *Aventuras de un niño de la calle* fue publicada en 1990, en ese momento tomó fuerza la significación imaginaria que asume a la infancia como sujeto de derechos, con el hito de la Declaración Universal de los derechos del niño (1989). De acuerdo con Verdugo (2018), desde el momento en que los niños adquieren el estatus social-cultural de sujetos de derecho, hay un cambio en las maneras de entender a la infancia, lo que revalorizó la experiencia infantil y su diversidad, esto favoreció el reconocimiento de la subjetividad de los niños al pensarlos desde la otredad.

Esto, en relación con la mirada a los niños de la calle, implica ahondar en la comprensión histórica de esta experiencia particular de infancia que se ha transformado desde finales del siglo XX. Así, la dinámica abierta del imaginario según Eliade (1986) permite una resignificación

²¹ Conjunto de atracciones mecánicas ubicadas al interior del Parque Nacional Enrique Olaya Herrera.

simbólica de la Historia, lo que exalta la pequeña historia, aquella que se halla constituida por acontecimientos en apariencia carentes de significación, pero que dinamizan la vida en sociedad.

Con relación a lo anterior, Premat (2014) plantea que la infancia se ha configurado como un espacio conceptual, que consolida ideales, presupuestos, principios éticos y estéticos socialmente compartidos, lo cual es “particularmente perceptible en las narraciones de infancia en la literatura, y en una de sus modalidades, la de las autobiografías de escritores” (Premat, 2014, p.1). Ahora bien, aunque *Aventuras de un niño de la calle* (1990), no es un texto autobiográfico, en la narrativa se evidencia la memoria de Julia Mercedes Castilla respecto a la ciudad, así como la diversidad de imaginarios y significaciones respecto a la infancia que, atravesados por los discursos, inciden en el proceso creativo de la obra (creación de personajes, narración, ilustraciones, etc.)

Lo anterior posibilita un diálogo intergeneracional, tanto para la autora como para los lectores y a la vez, un escenario para cuestionar el presente y la normalización de algunos fenómenos sociales, por tanto, permite plantear otras configuraciones sobre futuro en clave de lo que se desea (o no) transmitir culturalmente. Al respecto Premat (2014) afirma “Los niños no escriben, los niños no definen su mundo; la infancia es una creación de adultos (...) es un pasado visto en el presente que permite soñar un porvenir distinto” (p. 3). Este es precisamente el propósito de la literatura, posibilitar nuevos lugares para leer la realidad y promover otras maneras para configurar las relaciones sociales en nuevos mundos posibles, lo cual se relaciona con la especificidad del mundo de los niños, que es abordado a continuación.

4.2. “...Sabía que vivía en Bogotá porque me lo decían los adultos...”

Al analizar las miradas de infancia en relación con el imaginario es necesario tener en cuenta que el niño es “un receptáculo de proyecciones sociales, culturales, ideológicas, que contribuye en la justificación del mundo de los adultos” (Premat, 2016, p. 75). En ese sentido, a partir de la imaginación propia del mundo infantil presente en las obras, se puede acceder a la experiencia de infancia en el contexto socio-cultural de la época, de tal manera, se promueve una comprensión de la dinámica propia del trayecto antropológico postulado por Durand (1975), este articula múltiples simbolizaciones de los seres humanos respecto a “los miedos, las esperanzas y los frutos culturales de una sociedad, que emana de manera continua a lo largo de la historia” (Herrero, 2009, p. 23)

En la mirada a lo experiencial de la infancia se encuentra implícito el tiempo de lo vivido, no sólo en el ámbito individual. En ese sentido Agamben (1942) propone retomar la imaginación “como elemento potencial en tanto vector de conocimiento, equivalente a la experiencia” (Premat, 2014, p. 3). Entonces, en la mirada al niño, este se asume como aquel que se halla en el proceso de descubrimiento del mundo y que a su vez representa el origen del futuro, de forma tal que se pueden plantear e imaginar nuevas maneras de organizar la vida social, a partir del análisis al diálogo intersubjetivo que propician las expresiones estético-artísticas.

Cabe anotar que, en las obras se entrecruzan elementos del mundo real con elementos ficcionales y fantásticos, que nos permiten interactuar con la experiencia de infancia desde el sentido que podemos construir colectivamente en tanto seres humanos con mediación de la creación estética.

De allí que la presente indagación por el mundo infantil en las obras busque reconocer la particularidad experiencial de los niños de la calle, a continuación, un ejemplo de la novela: “Armando paró de hablar por un momento; recordaba con terror las terribles experiencias que había hecho de su infancia una continua pesadilla” (Castilla, 1990, p. 61). Con lo anterior es posible inferir que la ficción realista situada en el contexto bogotano supone “una evasión de la dura realidad (...) a la vez que permiten identificarse solidariamente con sus personajes” (Delgado, 1998, p. 164).

La comprensión de la infancia articulada a la experiencia permite avizorar las significaciones, subjetivas y colectivas, respecto a esta, desde la perspectiva de la memoria. Muestra de ello es el fragmento de la novela, en el que se encuentran *Joaquín y Armando* con una niña que cumple con las características de la infancia moderna que interpela a la adulta, respecto al estado de los niños de la calle: “(...) vestía un uniforme azul, estaba de pie a unos pasos del sitio en donde plácidamente dormían los gamines. (...)—Mamá míralos. ¿No te dan lástima? ¿Podemos hacer algo por ellos? —” (p. 39).

Lo anterior, permite reconocer el diálogo intersubjetivo entre tres mundos: el mundo de los niños de la calle, el mundo de una niña que tenía familia y acceso a la institución escolar, y el mundo de una escritora adulta que años después reinterpreta y rememora su experiencia de infancia; creándola y recreándola, como una “otredad radical y distinta” (Premat, 2014, p. 3) desde

la cual se pregunta si hay algo que como sociedad podamos hacer frente a la pobreza y la desigualdad, planteando nuevos horizontes de construcción social. Un ejemplo de esto es la respuesta de Castilla (2015) en la entrevista antes mencionada.

Así pues, a continuación, se desarrolla el análisis de los códigos: *construcción de sentido y autorreconocimiento del sujeto, vida en la ciudad e Imaginación, fantasía y juego*, que exponen la categorización del mundo infantil en sentido experiencial.

4.2.1. “...Si no, ¿cómo cree que uno echa pa’lante? Pues sólo siendo aprendido.”

En este apartado se señala el auto reconocimiento del sujeto en las obras analizadas y su incidencia en la consolidación de la experiencia de infancia. Así pues, en las expresiones estético-artísticas se plantea un escenario que expresa, visibiliza o metaforiza el tiempo de lo vivido en el sentido de la experiencia, de este modo la obra de arte plantea un lugar de emergencia de lo político. Al respecto Olaya y Simbaqueba (2012) mencionan que las expresiones estético-artísticas permiten “ver lo otro, lo antagónico, la disputa y la controversia, viabilizando la emergencia de la subjetividad en el espacio” (p. 9), esto hace posible el reconocimiento de la alteridad y lo distinto a partir de la estetización de la realidad.

De allí que en esta investigación se resalten las formas en las que los niños de la calle construyen los marcos interpretativos de su realidad y la manera en que se sitúan en el mundo a partir de la configuración de su propia subjetividad. Al respecto Frigerio (2004) comenta que “En el mundo interno del sujeto, los antepasados dialogan, discuten, se disputan con los referentes que tomaron a su cargo las funciones de anfitriones e intérpretes de los nuevos (función materna / función paterna)” (p. 19). Esto implica que la subjetividad se constituye con relación al contexto individual y social, mediante los vínculos intergeneracionales que, con intención o no, imprimen huella en la identidad de los niños.

Teniendo en cuenta las obras que se estudian dentro de la investigación, se analiza particularmente la imagen de la mesa dentro del filme (Aguilera, 1958, Min 30:47). En esta, los niños se disponen a compartir sus alimentos, tras su momento de juego en el parque Nacional, estos se mueven por la ciudad y entran a una casa sin puertas ni estructura. Ya adentro, *Cosquillas* (niño mayor) ordena a *Chispas* que ponga la mesa, antes de eso le hace un sombrero al bebé y le indica que así se ve mejor. El mayor utiliza la única silla del lugar y en su carro de balineras

cubierto de algunos periódicos, como si fuesen un mantel, los niños comparten entre los tres, un plato de comida en la mesa improvisada.

Es posible afirmar que, la escena señala el tránsito entre lo instituido y lo instituyente, teniendo en cuenta que la higiene para ese momento se posiciona discursivamente en el grueso de la ciudad con la llegada de la modernización al país. De manera que, en esta imagen (*Ver figura 8*) los niños tratan de adaptar sus prácticas cotidianas y medios de subsistencia, a aquellos “buenos modos” que se instituyen a nivel social. Con lo cual se vislumbra el peso de la transmisión cultural.

Cabe agregar que en el desarrollo de *Dos Ángeles y Medio* (1958), los niños de la calle asumen roles de los adultos, por ejemplo, el cuidado o la protección de los más pequeños, así como la enseñanza de buenas maneras en torno al ritual de la cena. Frente a la emergencia del discurso de la higiene en Bogotá, Zambrano (2014) indica que este se consolidó como “un conjunto de discursos, ideales y prácticas referidas al aseo o la limpieza personal, del ambiente, y principalmente de los pobladores en sí mismos: una higiene mental” (p. 19). Tal proyecto de ciudadanía y civilidad llega a Bogotá, pero de manera diferenciada de acuerdo con la clase social.

Figura 8

Fotograma de la mesa con Chispas, Cosquillas y niño



Nota: Fotograma tomado de la película *Dos Ángeles y medio*, director Demetrio Aguilera (1958)

Adicionalmente, se distinguen varios asuntos relacionados con el arquetipo planteado por Durand (1971) esta imagen donde se comparte no es única del mundo infantil, por medio de la mesa se abre lugar para la distribución de los alimentos, ideas, sentimientos etc. Allí, los tres niños se encuentran de cara con el auto-reconocimiento de su propia subjetividad de la mano de prácticas y costumbres colectivas.

De este modo, es posible encontrar semejanzas entre la imagen y el régimen diurno ya que es allí donde se resalta la captación racional del mundo, así como la verticalidad del hombre “que se pone en pie y que también puede caerse. De aquí los esquemas ascensionales y de caída que aparecerán siempre juntos” (Castro, 2012, p. 59). Por lo anterior, la dinámica propia del imaginario plantea una tensión permanente dentro de las relaciones y los modos en los que se desenvuelven las mismas. Para los niños dentro de la película la mesa es puente entre una cultura concentrada en las buenas costumbres (verticalidad) y la infancia en la calle donde es oportuno el pensamiento racional en vías de alcanzar la supervivencia propia y de la gallada.

Cabe añadir, a modo de comparación, que en la novela también aparece la mesa y la comida como un lugar que provee de cierto reconocimiento a los sujetos (*Ver figura 9*), sin embargo, en este caso, plantea para los niños de la calle un lugar del que son excluidos, lo cual incide en el hecho de que ellos mismos se hagan al margen, aunque deseen ocupar un lugar en la mesa. Como ejemplo se presenta el siguiente fragmento: “—No nos dejarán sentar en la mesa, estoy segurísimo —afirmó *Armando* convencido de lo que decía. —Ya veremos —dijo *Joaquín* desafiante, mientras se dirigía a una pequeña mesa (...) —*Joaquín*, uste está loco. Aquí no podemos sentarnos—” (Castilla, 1990, p. 27).

Por ende, es posible afirmar que el autorreconocimiento del sujeto no se da individualmente sino de manera colectiva, por lo tanto, como consecuencia de la interacción con el mundo social los sujetos se ubican en el lugar de la exclusión, aunque con cierta resistencia e irreverencia frente a los adultos. Cabe agregar que, en medio del discurso del desarrollo y la modernidad, los niños anhelaban cumplir con ciertas metas culturales y salir de la pobreza, aunque no supieran cómo. Por esto, *Joaquín* y *Armando*, expresaban miedo por ir a la cárcel o terminar su vida en actividades delictivas: “El muchacho se preguntaba si Cardozo, Aurelio y el hombre de la cicatriz habrían sido como él, un horrible escalofrío le recorrió todo el cuerpo al pensar que su vida estaba destinada a esto” (Castilla, 1990, p. 95).

Figura 9

Ilustración de Armando en la mesa con los adultos (1990)



Nota: Tomada del libro *Aventuras de un niño de la calle* (1990, pp. 102-103) Ilustración de Alejandro Ortiz

En cuanto a la construcción de sentido y la interpretación de la realidad de los niños de la calle, se resalta que al no contar con adultos cuidadores ellos aprenden a partir de su experiencia e integran comportamientos o actitudes que les permitan sobrevivir en la ciudad, en el siguiente fragmento *Joaquín* le explica a *Armando* cómo asumir la vida: “Es que, manito, hay que poner atención, (...), parando las orejas se aprende, y uno tiene que aprender en esta vida, si no, ¿cómo cree que uno echa pa'lante? Pues sólo siendo aprendiendo” (Castilla, 1990, p. 38).

En este punto es pertinente traer a colación una de las críticas que recibió *Aventuras de la calle* (1990) para analizarla a la luz de la mirada experiencial de la infancia. Autoras como Ramírez (1991) han señalado en la narrativa, un obstáculo vinculado al hecho de que la autora de la novela no haya vivido en la calle, lo cual, según ella incide en las formas de hablar de los personajes. Al respecto menciona, “es difícil aceptar que, en diálogos sostenidos por niñas, y menos aún por gamines, se utilicen expresiones como “marrullerías”, (...) “paliza” (...), “festín” (...)” (Ramírez, 1991, p. 128).

Sin embargo, si se tiene en cuenta lo planteado por Benjamín (1933) en donde la experiencia se vincula a la percepción de la realidad y la producción de semejanzas para la construcción de una realidad propia, puede darse una interpretación distinta al tipo de palabras que usan los personajes de Castilla (1990), y además, se adquieren elementos para la comprensión respecto a la manera en que los niños de la calle se ingresan en el uso del lenguaje y aprenden sobre la vida aunque no estén en la escuela.

Esto se describe en expresiones estético-artísticas propias del contexto urbano, por ejemplo, en el coro de la canción *Experiencias*²² del grupo de rap bogotano *Todo Copas*, que dice: “Orgullosa de quien soy, la experiencia es mi maestra//Mi salón ha sido el centro de esta urbe gigantesca// Donde las matemáticas se aprenden con monedas//Lograr sobrevivir, la materia más extensa” (Albeiro, Smith y Ángel, 2008, 57s.). Por ende, si se analiza la constitución de la subjetividad de los niños que habitan en las calles, deben tenerse en cuenta sus relaciones específicas con el mundo del lenguaje, al respecto Vignale (2009) menciona “el propio lenguaje es experiencia” (p. 87), de manera tal que los niños de la calle, aún sin la institución familiar o adultos cuidadores adaptan e integran las prácticas culturales de su contexto.

Lo anterior, se vislumbra en el siguiente fragmento en el que *Joaquín* y *Armando*, están en una fábrica para ingresar a trabajar, pero no saben cómo actuar, por lo nuevo que es el escenario para ellos: “Nunca les faltaban palabras cuando en las calles de la ciudad se paraban a recitar una historia para cada ocasión; sin embargo, enmudecían fuera del ambiente que les parecía tan familiar” (Castilla, 1990, p. 49), esa falta de palabras también era ocasionada por la exclusión y señalamientos que recibían por parte de adultos, lo cual también incidía en la manera en la que ellos se ubican socialmente “—Esa vieja no tenía razón pa’ ser tan mala clase (...) —Pa’ mucha gente somos chinos ladrones, infelices y todo lo demás. Uno se acostumbra” (Castilla, 1990, p. 51).

²² <https://www.youtube.com/watch?v=WLtU7RREuN0>

4.2.2. “...Fue entonces cuando Pingo Pingo se hizo cargo de yo...”

La importancia de la imaginación en relación con los imaginarios sobre la infancia bogotana es esencial, porque si bien poseen diferencias, los dos conceptos se relacionan intrínsecamente. La primera, está vinculada con la recreación de la realidad mediante imágenes, en cambio el imaginario “debe asumirse como una matriz de significados que orienta los sentidos asignados a determinadas nociones vitales (amor, el mal, el bien) y nociones ideológicamente compartidas (la nación, lo político, el arte, etc.)” (Cegarra, 2012, p. 4).

Así pues, de acuerdo con Wunenburger (2008) los conjuntos de imágenes que componen al imaginario están vinculados a la actividad de la imaginación como poseedora de una capacidad auto-organizadora y autopoietica en la que median las imágenes, los símbolos y los mitos, de manera que se relaciona a lo imaginario con la creación, la recreación, la innovación. En palabras de Dubois el imaginario es “el resultado visible de una energía psíquica formalizada, tanto en el nivel individual, como en el colectivo” (Citado por Wunenburger, 2008 p. 17); así, el imaginario está abierto siempre a transformaciones y resignificaciones, no es fijo e inmutable.

Es decir que, la actividad de la imaginación que se vislumbra en los personajes de las obras analizadas se relaciona con mecanismos subjetivos que les permiten asumir las realidades complicadas y de pobreza que viven, planteando escenarios posibles que algún día llegarán. Por ejemplo, en la película (Aguilera, 1958), *Cosquillas* (niño mayor) empieza a imaginar lo que podrían hacer con el dinero que les den por devolver al bebé, en su mente se muestra una Bogotá nocturna llena de luces y un comercio muy variado, el niño exclama atravesando el Parque Nacional: “desde ahora nuestra vida cambiará, tendremos una navidad diferente, me imagino”. Después, los niños llegan vestidos de paño a un gran salón donde les abre un hombre de seguridad y en la recepción se encuentran con un sujeto que luce como un mago (*Ver figura 10*). Este hace sentar a los dos niños a la mesa y de un apretón de manos con *Cosquillas* aparece él bebe junto a ellos.

En la escena de ensoñación se refleja el peso de la higiene (llevan trajes de gala), cuentan con la solidaridad y la empatía del mundo adulto. Reciben regalos, alimento, diversión, como retribución por devolver al niño. Todo aquello que debe ser luchado en el día a día de la calle. En este caso la ensoñación les permite a los niños acercarse a alimentos y festejos, a los cuales no han

tenido acceso, llama la atención que ellos son los únicos niños de la escena, en medio del festejo, están rodeados de adultos con los que no interactúan.

Figura 10

Fotograma de la escena de fantasía de Cosquillas



Nota: Fotograma de la película *Dos Ángeles y medio* (1958) director Demetrio Aguilera Malta

Es evidente que los personajes del filme protagonizan distintas fantasías las cuales tienen lugar de manera disruptiva; en especial la que tiene Cosquillas previo a devolver al niño al parque, este se sumerge en las imágenes nocturnas, llenas de anuncios llamativos en una noche que lejos de ser peligrosa o amenazante procura una sensación de calidez y de fechas navideñas donde incluso la oscuridad de la noche puede transmitir una transposición de luz y esperanza. Todo ello reunido en los símbolos presentes en la película.

Otra escena por el estilo es aquella donde Chispas encuentra al bebe dentro del carro de balineras (que hace de huevo, cueva) este lo acoge y le presta abrigo, incluso se esmera en hacerle un sombrero para que él bebe se vea bien, seguido de esto entran a un recinto (casa, cueva) y se

alimentan los tres. De este modo, se construye la imagen en la que el niño es representado de una forma luminosa, angelical e impecable.

En relación con la obra *Aventuras de un niño de la calle*, otro de los elementos vinculados a la imaginación, es *Pingo Pingo*, amigo imaginario de *Joaquín* frente al cual han existido diversas críticas. Por ejemplo, Robledo (2007) anota “le resta suspenso a la trama, pues cuando estamos en el nudo de una situación aparece *Pingo Pingo* tranquilizando al niño” (p. 5). Sin embargo, es necesario resaltar que, en la novela los niños de la calle no son objeto de las mismas prácticas, percepciones e instituciones que los niños que se acercan más al ideal moderno de la infancia. Por ello, si bien hay un carácter moralizante en las apariciones de *Pingo Pingo* a lo largo del texto, no subyace una infantilización hacia los niños de la calle, en cambio, este personaje podría ser la voz interna de *Joaquín*, que aparece como un recurso de sublimación el cual le permite al personaje tramitar su “conflicto” interior, en relación con el abandono de sus padres.

Esto se vislumbra en el siguiente fragmento en el que *Joaquín* y *Armando* rememoran las causas que los llevaron a habitar las calles: “— ¿No sabe por qué su cucha no volvió? —Le pregunto *Armando* con curiosidad. —No, pero creo que no sabía qué hacer con yo. (...) Fue entonces cuando *Pingo Pingo* se hizo cargo de yo” (Castilla, 1990, p. 62). De tal manera, frente al hecho de no contar con algún adulto que sea su protector o que juegue un rol de transmisor en su proceso de socialización, *Joaquín* recurre a imaginar un amigo.

Para concluir este apartado, es necesario traer a colación una de las actividades en las que el ser humano pone en juego la imaginación y la fantasía: el juego, debido a que aportan elementos que permiten comprender la experiencia de infancia. En las dos obras analizadas el juego aparece como una actividad que saca a los niños por momentos de las afugias que viven, además, el tiempo de juego también implica un lugar de encuentro con otros niños de la calle (*Ver figura 11*). Lo anterior, se relaciona con lo mencionado por Agamben (2001) respecto a que el tiempo del juego es distinto al tiempo racional, por lo cual, aunque el juego se relaciona con lo sagrado y lo ritual, este se halla en tensión con lo profano y dista de una concepción lineal del tiempo.

Figura 11

Fotograma de los gamines de las nieves en el Parque Nacional



Nota: Fotograma de la película *Dos Ángeles y Medio* (1958) director Demetrio Aguilera, (min, 16:48).

Frente a lo expuesto, dentro de la narración estética de la película de (Demetrio, 1958) se brindan varias imágenes; una de ellas tiene lugar en el Parque Nacional, donde los niños de la calle (luchadores de Las Nieves) tienen un momento de juego con un balón que parece ser una cantidad de retazos de tela y una cabuya, el juguete termina siendo la excusa perfecta para relacionar a *Chispas* (niño de la calle) con el niño que hace parte de clase alta. El balón hecho de manera artesanal hace parte de la cultura material de la época.

Por ende, en el juego se crea una nueva dinámica temporal, en donde el tiempo de lo humano o el tiempo cronológico no tienen lugar, pero a la vez el juego se instala en la experiencia mediante los marcos simbólicos que propicia. A continuación, un fragmento de la novela que ilustra esa distancia y encuentro simultáneos: “Dejó afuera el pedazo de pan, que se comió con gran avidez, y las canicas de cristal, que dejó para jugar un rato con su amigo” (Castilla, 1990, p. 8). Es precisamente jugando en donde se rompe el tiempo, en donde pasan horas “volando”, en donde los niños de la calle se olvidan del hambre sin padecerla, adicionalmente, en relación con la experiencia Agamben alude que la infancia en tanto etapa previa al lenguaje, historiza a los seres humanos, así, “la experiencia (...) aparecería como un retorno a la infancia: espacio trascendental y a la vez histórico, constitutivo de la vida humana” (Yagüe, 2020, p. 260).

4.2.3. “...Parque Nacional, que une a chicos y grandes, a pobres y ricos...”

Dar una mirada a la experiencia de los niños de la calle implica reconocer elementos que caracterizaron su vida en la ciudad, el caso de la película *Dos Ángeles y medio*, constituye un documento fílmico que favorece vínculos con la memoria histórica debido a que contiene imágenes de Bogotá a finales de los años 50 del siglo XX, por ende, la película refleja en medio de la ficción de su relato, el proyecto de ciudad vigente en ese momento. En ese sentido es valiosa la escena de la película en la que se refieren al Parque (min. 11:30). Para ello el director del film hace una toma general del Parque Nacional Enrique Olaya Herrera y la voz en off indica lo siguiente:

Parque Nacional, que esfuma todas las fronteras, que deshace todos los prejuicios, que une a chicos y grandes, a pobres y ricos, a patricios y plebeyos, a todos los venidos desde los cuatro puntos cardinales de la urbe. Parque Nacional pulmón verde donde los niños entrecruzan las serpentinas de sus risas vitales, caleidoscopio de pupilas iluminadas por la fe, la alegría y la esperanza. Fluir de nuevas existencias cuyas raíces rosadas van creciendo segundo a segundo. (Aguilera, 1958)

Paralelo a esta descripción se muestran varios puntos del Parque donde los niños compran y juegan con globos, también se destaca cómo los adultos y los niños conviven; resaltan en la toma varios niños con sus triciclos o en el pasto corriendo; otro aspecto son los niños vestidos de maneras distintas (son evidentes las diferencias sociales que son derrumbadas en el espacio-tiempo del parque). Esto se relaciona con los procesos de transmisión cultural inmersos en la ciudad, al respecto Méndez citando a Kohan (2004) menciona que:

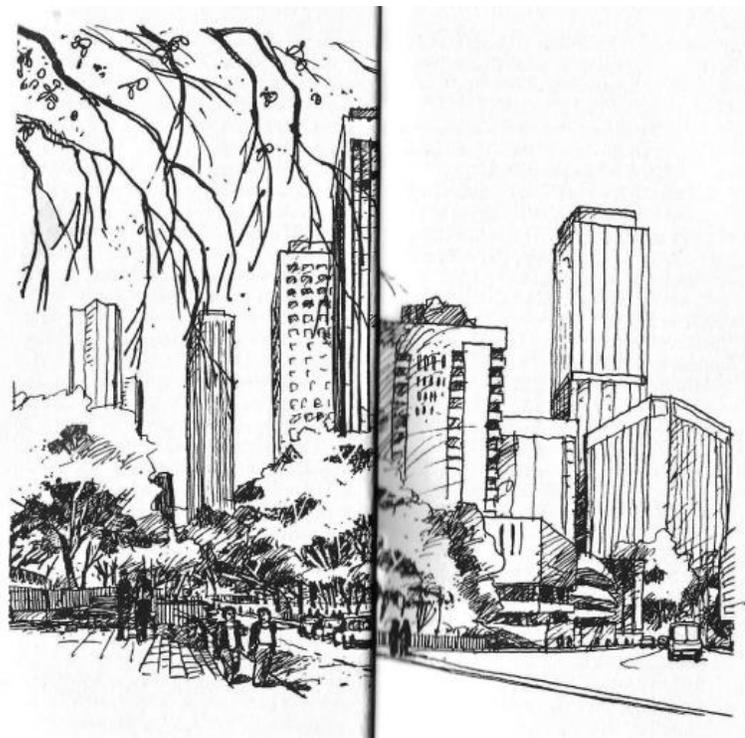
Transmisión que es siempre una conversación entre la narrativa del que transmite y la narrativa del que recibe. La mirada necesita estar instruida para poder ser capaces de vivir la transferencia entre lo inanimado y nosotros y así poder sentir el aura de una cosa, es decir el poder que tienen algunos objetos de hacernos levantar los ojos, de conferirle la capacidad de levantar la mirada. (Méndez, 2021 p. 117)

Teniendo en cuenta lo anterior, la mirada se posa sobre lo que debe ser instituido, a través de la ocupación y organización que en el parque tiene lugar. Además, la familia como institución aún posee un gran auge entre los ciudadanos, esto se muestra dentro de la escena inicial de la película, sin embargo, los niños de la calle encuentran en el parque un lugar que se asemeja al hogar y en el que comparten como gallada (*Ver figura 12*). De este modo, la ciudad asume una

dimensión simbólica que se traduce a un texto con un sentido colectivo, dinámico y abierto que de acuerdo con Alderoqui (2004) “mezcla prehistorias, memorias y leyendas, por las habilidades y códigos que requiere de sus lectores” (p. 82). Dichos códigos se fundamentan no solo en sus relaciones sociales, además delinear la ciudad según las tensiones propias del clima histórico.

Figura 12

Ilustración del centro de Bogotá



Nota: Ilustración tomada del libro *Aventuras de un niño de la calle* (1990, pp. 10-11)

Al respecto Salazar (2007) indicó que debido a las medidas e ideas higienizantes, se generó en la sociedad la asociación entre naturaleza y limpieza:

Sin embargo, y a pesar del éxito y la acogida de algunas ideas impulsadas por las élites, es claro que los ciudadanos actúan y han actuado siempre de manera activa en la construcción de los modos de vida urbanos. La revisión de las prácticas de las personas en el Parque Nacional durante sus primeros años de existencia muestra cómo las prácticas sociales, sin ser necesariamente formas contestatarias u orientadas por una acción política explícita, comportan una acción constante de interpretación y adaptación de los recursos materiales y sociales disponibles, y no son actos irreflexivos de recepción y reproducción de las estructuras hegemónicas. (p. 207)

Teniendo en cuenta lo anterior, cobra sentido el hecho de que, pese a que el Parque procuraba instalar en la ciudad el proyecto moderno, este lugar era el albergue de muchos niños de la calle, entre quienes probablemente había hijos de las personas que fueron desplazadas hacia el sur para su construcción, o de las familias campesinas que migraban a Bogotá durante el recrudecimiento del conflicto bipartidista. De tal modo se generan maneras de la experiencia con relación al Parque, por lo tanto, se crea un vínculo dialógico entre lo que se espera del lugar a nivel institucional y la apropiación subjetiva e intersubjetiva del mismo.

Ahora bien, en relación con el análisis del imaginario desde la perspectiva arquetipológica y los regímenes, se resalta, por un lado, la miniaturización que corresponde al régimen nocturno, de tal modo, el Parque se construye dentro de la ciudad y trata reunirla a la manera de una síntesis de sus habitantes, sus distintas prácticas y modos de habitar el espacio. En vínculo con esta misma idea, es posible distinguir el carácter unificador que posee el Parque, un asunto que logra, al parecer, por la vía de una suspensión del espacio y el tiempo, por la cual, a la par que está inserto en la ciudad, rompe sus límites concretos. Pero no solo en el Parque se produce este efecto de suspensión del tiempo.

En el filme de Aguilera los niños observan el reloj en de su camino y parece que el tiempo se suspende mientras ellos recorren la Ciudad de Hierro en el parque con el niño perdido, en este momento se da otra ensoñación de Chispas, quien se cuestiona si debe o no devolver al niño, en medio de su fantasía el Chispas imagina que, por devolver al niño, lo van a dejar subirse a las atracciones del parque.

En este momento aparecen los símbolos de lo cíclico, como el carruaje de caballos, las sillas voladoras además de la icónica Rueda de Chicago. Tales imágenes dan cuenta del tiempo del mundo infantil que construye el director; lo anterior se asemeja a lo que se propone como régimen copulativo propuesto por Durand (1971) pues es un tiempo de lo cíclico en donde está incluida toda la infancia, los niños de la calle, las niñas y niños que sí tienen padres, donde el autor reitera el título de la película, un relato que los incluye a todos, pues los protagonistas son *Dos Ángeles y medio*. Adicionalmente tales imágenes contrastan con los adultos quienes son enfocados desde lejos a través de una rejilla de las cápsulas de la rueda que simboliza el tiempo de los adultos, más lineal y racional (*Ver figura 13*).

Figura 13

Fotograma desde la perspectiva de los niños que enfoca lejos a los adultos



Respecto de la experiencia de infancia, cabe mencionar que a lo largo del texto pueden identificarse algunos aspectos que permiten caracterizar el modo de vida de un niño de la calle. En primera medida, si se da una mirada a la necesidad básica de alimentarse, se evidencia que conseguir un alimento es una completa hazaña para *Joaquín* y *Armando*, teniendo en cuenta que deben cuidar de sí mismos. En el desarrollo de la narrativa *Aventuras de un niño de la calle* (1990), es recurrente la necesidad primaria del alimento, y el hambre es una sensación casi permanente.

Para garantizar el alimento, cuestión que al menos a partir de una concepción moderna de la infancia es responsabilidad de los padres, estos niños siguen varias acciones, como mendigar en casas de familia y restaurantes (cuestión que se tratará con mayor profundidad en el siguiente apartado) o protegerse de otros 'gamines'; es decir, resguardan sus alimentos y pertenencias de otros niños de la calle, probablemente mayores que ellos, quienes pudieran quitarles sus pocos bienes y la posibilidad de comer.

En un momento de la novela, *Joaquín* defiende su comida ante el ataque de otros niños, expresando: “es nuestra comida y nos costó mucho trabajo conseguirla” (p. 16), en general a lo largo del texto se muestran distintos ataques o abusos por parte de los niños mayores; estos plantean una posibilidad recurrente de peligro. *Armando* menciona luego de un robo de esta

naturaleza, “se llevaron todito lo que tenía y me dieron por todo el espinazo” (Castilla, 1990, p. 19), explicando el maltrato físico o hurto. En otro apartado *Joaquín* comenta la experiencia de ser utilizado por otros 'gamines' más grandes para mendigar: “—No es fácil vivir en la calle cuando uno es el más chiquito. Los 'gamines' grandes me hacían pedir dinero y comida, y después me quitaban todo” (Castilla, 1990, p. 61). Sin embargo, esta no era la única forma de relacionarse entre ellos, pues mediante la pertenencia a una gallada también lograban cierto mutualismo que les contribuyera en su cotidianidad.

En otras ocasiones, no era necesariamente el peligro el que amenazara la alimentación de los niños, sino sencillamente el lluvioso clima bogotano, o la poca disposición en las casas en las que pedían dinero o alimentos, como logra evidenciarse en los siguientes apartados del libro, que muestran la forma en que factores extrínsecos como el clima o la ubicación geográfica de Bogotá, pueden poner en riesgo la diversidad de actividades “económicas” o “trabajo de la calle” que *Joaquín* y *Armando* desempeñaban para sobrevivir en la intemperie:

Aquel había sido un día difícil para Joaquín y Armando. La lluvia no había cesado de caer, por lo cual nadie quería lavar su automóvil, la bendita lluvia, también había impedido que la gente saliera a la calle, y dejó a los gamines sin tener a quien pedirle limosna. (1990, p. 37)

Otra de las actividades a las que se dedicaban los niños de la calle era la mendicidad, al respecto Roggenbuck (1996) plantea que los niños de la calle se han integrado a la dinámica urbana, como “un componente tradicional de sociedades que obviamente hasta la fecha no han asumido sus verdaderos problemas (...) en vez de eso, los alimentan siempre con limosnas” (p. 15). Esto, como producto de la caridad cristiana instaurada en la sociedad bogotana. Sin embargo, *Joaquín* y *Armando*, le daban otra connotación, porque para ellos era asumida como una actividad laboral.

Es posible afirmar que los niños de la calle adoptaron un término característico del proyecto moderno, relacionado con la producción y el desarrollo, para llevar a cabo una actividad que les permitiera obtener los medios para sobrevivir, es decir, la mendicidad. Esta, prevalece a lo largo del tiempo porque se entrecruza con los valores imperantes provenientes de la caridad cristiana.

Sin embargo, la mendicidad no era la única actividad que realizaban, por ejemplo, en la película *Dos Ángeles y Medio* (1958), los niños de la calle hacían pequeños mandados.

Por otra parte, fue posible observar en las obras, particularmente en *Aventuras de un niño de la calle* que la intención de algunos adultos de ayudar a los niños a través de la provisión de un trabajo con una jornada laboral fija o que requiriera de una organización estricta del tiempo, se tensionaba con los modos de vivir de los niños de la calle, quienes solucionaban a diario el hambre y por tanto no podían depender de un salario semanal o quincenal. Así, dependían de sus propias decisiones cotidianas y sus actividades tenían correlación con su forma de desplazamiento (a pie) y con lo que una zona de la ciudad pudiera ofrecerles en términos de alimentación y abrigo. El siguiente fragmento de la obra da cuenta de lo mencionado: “Armando no emitió sonido alguno; se cogía el estómago con ambas manos y se quedó mirando el suelo mientras esperaba ansiosamente el resultado de su trabajo” (Castilla, 1990, p. 12).

Figura 14

Joaquín trabajando en la fábrica



Nota: Ilustración tomada del libro *Aventuras de un niño de la calle* (1990, p. 55)

En ese sentido, se evidenció otro aspecto que incidió en el hecho de que los niños de la calle, no se integraran al sistema productivo. El siguiente fragmento corresponde a la noche que

Armando y Joaquín, pasaron en la calle, luego de ser introducidos al mundo del trabajo infantil. En la *figura 14* se muestran las cajas que Joaquín debía organizar en el trabajo que obtuvo por la mediación de una niña, ante su padre empresario, en el fondo aparece una escalera y una flecha hacia arriba, lo que da cuenta del régimen diurno en tanto imagen ascensional y de primacía racional a partir del ingreso de estos niños al mundo laboral. Este fue un breve periodo en la novela, ya que luego de una semana los niños retomaron a su actividad en la calle por la falta de tiempo para pedir comida, la realización semanal del pago y el hecho de sentirse como un “pájaro enjaulado” (p.57), además de estar en un barrio industrial en vez de en uno residencial.

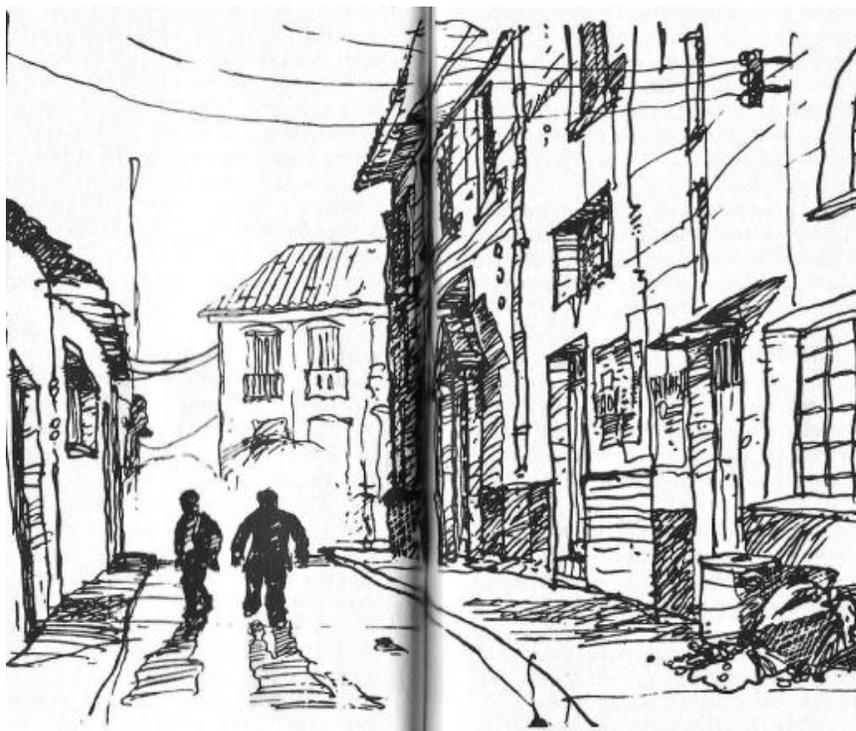
No fue mucha la comida que los amigos consiguieron ese día para acallar los hambrientos estómagos (...) viandas que provenían de una extraña casa, una de las pocas que encontraron en esa área de fábricas y uno que otro almacén (...) —A yo no me gusta mucho este trabajo, estoy que lo aguanto. ¿Volvemos a trabajar en la calle, como antes?, ¿Que dices manito? — Expresó Armando —Este trabajo no es como pa nosotros. Yo también me siento como enjaulado todo el día zampado en esa fábrica—, (Castilla, 1990, p. 58)

Otro aspecto que se relaciona con la experiencia de infancia y las actividades cotidianas de los niños de la calle tiene que ver con la configuración urbana de la ciudad, la estratificación y la consolidación de la relación centro-periferia/norte-sur en Bogotá (*Ver figura 15*). Tal proceso tiene correspondencia con la clase social. Por ejemplo, para la actividad de mendigar era preferible estar en el centro o norte de la capital, pero es en el sur en donde los niños, en medio de su pobreza no desentonaban con la población del sector, en una cantina “se sentían grandes e importantes, como nunca se habían sentido” (Castilla,1990, p. 65).

Esta diferenciación entre el norte y el sur se evidencia en ambas obras, el paisaje urbano cambia tanto en las ilustraciones como en el paso de los fotogramas, por su parte los niños del libro, se sienten bien, pues no desentonan drásticamente con las gentes del sur, como sí con los oficinistas o trabajadores de Teusaquillo y Chapinero, de otro lado Chispas y Cosquillas, atraviesan la ciudad en su carro de balineras, pasando por la Iglesia de las Nieves y por la Iglesia del barrio Egipto, en el paso a un paisaje urbano rural, en donde no son vistos como ladrones sino como mandaderos.

Figura 15

Ilustración de Joaquín y Armando en las calles del sur de Bogotá



Nota: Ilustración tomada del libro *Aventuras de un niño de la calle, Siluetas de Joaquín y Armando por las calles del sur de Bogotá* (1990, p. 66-67)

Como cierre del presente apartado se resaltan algunos elementos que contrastan entre las obras analizadas en relación con los códigos propios del mundo de los niños. En primer lugar, respecto a la construcción de sentido del mundo, en el caso de la película existe menor presencia de adultos, por lo cual resalta el apoyo mutuo que existe en los niños de la calle, así como la jerarquización de las galladas. En el caso de la novela la figura de la gallada no aparece con fuerza, pero sí se muestra la jerarquía y el consecuente maltrato físico entre niños de la calle de diferentes edades tanto como el acompañamiento que se da entre los niños en el proceso inicial de socialización.

En segundo lugar, la imaginación ocupa un lugar importante en las dos obras, esta posibilita que los niños de la calle se ubiquen mediante el fantaseo en otras realidades distintas a las que les correspondió vivir. Así pues, en el filme prima la ensoñación de los anhelos de los niños y en el

libro, la figura de *Pingo Pingo* como un mecanismo imaginario subjetivo frente a la ausencia de adultos cuidadores, por lo cual también interpela a Joaquín frente a actitudes y comportamientos.

En la película, la escena de la ensoñación busca situarlos en un escenario alterno más favorable, como consecuencia por devolver al niño, este momento constituye uno de los momentos clave de la película en los que el autor problematiza la ausencia de la institución familiar. Además, la escena proyecta a Bogotá en medio de la tensión entre el discurso de la modernización y el de lo folclórico o tradicional, lo cual crea un relato ficcional de la ciudad recreado en un momento histórico en el que el Estado se buscaba la subjetivación de la identidad nacional vinculada a la concepción del ciudadano. Por lo tanto, el audiovisual configura imágenes que hacen parte de la memoria histórica de Bogotá que proyecta las metas culturales promovidas para el hombre moderno.

En contraste, el amigo imaginario de Joaquín (*Pingo Pingo*) da cuenta de un mecanismo subjetivo que le permite al niño situarse en medio de su contexto específico al margen de la institución familiar. A su vez, el personaje imaginario cumple un papel moralizante en el ingreso de los niños (tanto personajes como lectores) en el mundo social.

Por lo cual es posible afirmar que la actividad de la imaginación y la fantasía se hallan en relación con el imaginario en sus dimensiones subjetiva e intersubjetiva que están abiertas a nuevas formas de significación que priman esencialmente en las nuevas generaciones y que los autores evidencian por medio de la creación estético-artística. Simultáneamente, el imaginario da cuenta del proyecto de humanidad y su correspondiente discurso en un momento histórico, el cual es preparado por los adultos como mecanismo de auto reproducción social. En ese sentido, a continuación, se desarrollan los códigos relacionados con el mundo adulto, es decir la transmisión cultural en el marco de un proceso de socialización al interior de múltiples instituciones sociales.

4.3. Ladrones... Qué se puede esperar de unos gamines

Otro elemento que se tuvo en cuenta para el análisis de las expresiones estético-artísticas de Castilla (1990) y Aguilera (1958) fue el modo en el que se plantean las relaciones de los adultos con los niños en las obras. Lo anterior, al reconocer que la forma en la que se configuran los imaginarios de infancia se halla profundamente vinculada con los adultos, de tal modo, la experiencia de infancia que emerge en las obras se relaciona con la memoria, en tanto esta es una mirada interpretativa-comprensiva al pasado desde el presente que permite crear nuevos sentidos para reconfigurar los horizontes de futuro en una sociedad.

Al respecto, Cegarra (2012) plantea que el imaginario es una *matriz de sentido* que, en cierta medida, se halla vinculada con lecturas y construcción de significados desde posiciones hegemónicas de la vida social. De esta forma, los sujetos significan el mundo desde los imaginarios de su época. Sin embargo, de acuerdo con las palabras del autor, lo anterior no implica “que los imaginarios sociales sean inmodificables o históricamente permanentes, por el contrario, cada época histórica a través de los grupos sociales construye o resignifica los sentidos que desea socialmente transmitir” (Cegarra, 2012, p. 5).

Así pues, al dar una mirada a la infancia asumiéndola como una invención de los adultos, es necesario resaltar que lo anterior se implica con la construcción social de la realidad, por ende, tiene que ver con la transmisión cultural, así como con los procesos de socialización primaria y secundaria de los niños quienes se sitúan en el marco de las instituciones sociales.

De tal modo, la dinámica social configura las realidades en un contexto social, cultural y político específico. Entonces, de acuerdo con Pertuz, Herrera y Zamudio (2019), la reelaboración simbólica de un autor adulto sobre la experiencia de infancia en una obra estética permite “indagar por elementos de la vida cotidiana, a partir de un juego de temporalidades que (...) apoyan la búsqueda y la narración del sentido de la experiencia al configurar la subjetividad en términos de identidad narrativa” (p. 24).

Por ende, en el proceso creativo emergen aquellos elementos que buscan ser transmitidos al niño, es decir, tanto las dinámicas instituidas en el imaginario, como las nuevas proyecciones de futuro que circulan en la cultura y que tienen posibilidades abiertas en la imaginación de los individuos. De modo tal que, en las obras analizadas, se vislumbran los imaginarios y visiones que recaen sobre los niños de la calle.

En ese sentido, es necesario no perder de vista la dinámica de tensión del imaginario que se mueve en un claroscuro y que, en ciertos momentos de la historia, “sacraliza ciertos símbolos y otros se mueven dentro de carácter profano o secular que recupera la numinosidad” (Durand, 1971). Debido a lo mencionado anteriormente, se abordarán los códigos: *transmisión cultural*, relaciones de los niños de la calle con las principales *instituciones sociales* (familia, escuela, estado) y las *miradas que recaen sobre ellos*.

4.3.1. “—No es culpa mía si empiezan a tomar antes de tiempo, será mejor que aprendan...”

La reflexión en torno a la transmisión cultural tiene lugar en la matriz de sentidos que implica el imaginario, ya que, tal proceso incide en las nociones, percepciones, principios axiológicos que regulan la vida social en un momento determinado. Las creencias y dispositivos para el mencionado ordenamiento no son estáticos e inamovibles.

Por el contrario, la intersubjetividad implícita en los procesos de significación que emergen entre los sujetos y las instituciones da lugar –por fortuna– a la irrupción de reinterpretaciones, vacíos de sentido y nuevos marcos de significación. A propósito, Frigerio (2004) menciona que “abordar la transmisión implica imaginar un particular rompecabezas. Tenemos piezas que no encajan en los lugares disponibles, y a la vez hay espacios para piezas inexistentes” (p. 11).

Así pues, es posible afirmar que, la transmisión cultural es dinámica y se halla situada en cada contexto histórico, por lo que da cuenta de las proyecciones respecto a los niños, es decir, lo que se espera de la infancia como proyecto social atravesado por una dinámica que interactúa entre lo instituido y lo instituyente a lo largo de la historia.

Al respecto, Rincón Verdugo (2018) resalta una relación intersubjetiva en el imaginario mediante el diálogo psique-sociedad, el cual “da cuenta del mundo objetivado al que llegan los individuos (...) Lo instituido en una sociedad ‘fabrica’ los individuos deseables, ellos y ellas son producto del proceso de socialización en el cual se recrea” (p. 5). Pese a lo anterior, lo instituido, al estar atravesado por lo instituyente y la imaginación radical (como acto creativo), no es algo fijo e inmóvil, pero sí da cuenta de un mundo construido por los adultos para que los niños se ingresen en él. Por lo tanto, la creación estética, la sensibilidad respecto al acontecer social y la subjetividad que se imprime en una expresión estética, incide en las maneras en las que los niños aprehenden y reciben el código para interpretar el mundo.

A la vez, dichas expresiones permiten un lugar distinto de enunciación para la lectura de la realidad. Al respecto Petit (2015) menciona que la transmisión cultural por medio de la literatura plantea una presentación del mundo: “cuando les proponemos libros ilustrados, cuando les leemos en voz alta, tal vez es ante todo esto: te presento el mundo que otros me pasaron y del que yo me apropié” (p. 21). En lo anterior, ocupan un lugar destacado las expresiones estético-artísticas en tanto creaciones de la cultura pues viabilizan mediante lo simbólico el diálogo intergeneracional,

problematizando críticamente el entorno, desnaturalizando o cuestionando lo instituido, dando paso a lo instituyente, es decir a nuevas significaciones que vienen a ocupar el lugar de las primeras.

Si bien mediante la literatura y las expresiones estético-artísticas, no sólo se transmiten imaginarios respecto a las ciudades, este fue un aspecto que orientó analíticamente el presente proyecto, ya que por la configuración urbana y el auge del discurso moderno que se dio en Bogotá a mediados del siglo XX, en las obras emergen miradas interesantes que dan cuenta del imaginario de la ciudad y a la vez permiten analizar sus intersticios, en clave de la memoria.

Al respecto, Petit (2015) indica que la transmisión cultural que aviva la literatura, permite que las generaciones más jóvenes puedan habitar sus ciudades y construir horizontes de sentido para su interpretación, así los creadores de expresiones estético-artísticas, los docentes y mediadores de lectura, presentan los relatos de la ciudad a los niños, lo que en palabras de Petit (2015) implica que el adulto interpone entre el niño y las ciudades “narraciones, recuerdos, poesías canciones” (p. 23) que aportan horizontes de sentido que enriquecen los procesos de significación y de consolidación identitaria de los sujetos.

En relación con lo mencionado, llama la atención que los adultos en *Aventuras de un niño de la calle (1990)* perciben a los 'gamines' fuera de su responsabilidad, como ya se mencionó, en el mundo de los niños son ellos mismos quienes deben hacerse cargo de su socialización y sustento. Esto se evidencia en el siguiente fragmento en el que una mesera, menciona su opinión frente al hecho de que *Joaquín y Armando* le pidan una cerveza: “—No es culpa mía si empiezan a tomar antes de tiempo, será mejor que aprendan” (p. 64). Es decir, los niños de la calle ocupaban un lugar de desinterés a nivel social porque ningún adulto se siente responsable por las prácticas y cuidados de estos niños, para los adultos parece que no vale la pena transmitir buenos comportamientos a estos niños.

Tal fenómeno de desamparo institucionalizado (Roggenbuck, 1996) tuvo como consecuencia que los niños de la calle hicieran parte del paisaje urbano en Bogotá; por lo tanto, ingresaron en el relato colectivo que se construye socialmente para dar cuenta de los espacios urbanos, frente a la construcción de los mitos y ritos relacionados con la vida cotidiana.

Al respecto, Alderoqui (2004) menciona que estos (mitos y ritos) “son imprescindibles para la representación colectiva de la identidad cultural de la sociedad” (p. 118). En ese sentido, imágenes como los niños bañándose en las fuentes del centro de Bogotá, las galladas corriendo y

jugando por la Carrera 7ª pidiendo monedas o comida, no son sólo momentos narrativos, son momentos o memorias de la ciudad que vivenciaron quienes la habitaron en esa época, cabe agregar que los significados atribuidos hacia los niños de la calle reproducían la lógica de la exclusión, como se verá más adelante.

Sin embargo, a partir de las expresiones estético-artísticas es posible favorecer la mirada a la transmisión cultural en clave de la herencia. Alderoqui (2004) indica: “Se trata entonces de una transmisión que presente la historia de la diferencia, de lo particular, que pueda ser revisada críticamente, que preserve y provoque una memoria activa con una narrativa que supere los puntos de vista únicos” (p. 123).

Así pues, a partir del análisis de las expresiones estéticas se pueden problematizar las dinámicas del pasado, alimentando un magma de significaciones que permite un encuentro entre el pasado, el presente y el futuro (durante la creación y la lectura), por lo que se entrecruzan (y hasta contradicen) algunos significados en momentos de la historia; sin embargo esto, a su vez, potencia significados nuevos que pueden contribuir en replantear o problematizar los altos niveles de desigualdad y pobreza en Bogotá. En el diálogo psique-sociedad antes mencionado, la transmisión cultural en las obras opera en dos vías: una, por las obras y lo que en sus licencias ficcionales procura cambiar a nivel social con la imaginación radical; la otra, mostrando las prácticas, costumbres e imágenes de ciudad que aún permanecen o que consolidan sus memorias.

4.3.2. Madrecita Querida: tan humana, tan buena, para mí, eres tú, de este mundo lo mejor.

La mirada a la experiencia de infancia de los niños de la calle implica tener en cuenta, el lugar que ocuparon en el entramado de instituciones modernas, desde las cuales se planteaba un proyecto de ser humano y de ciudad. En el presente apartado se esbozan algunas reflexiones en torno a los vínculos de los niños con las instituciones sociales como la familia o el Estado, en este aspecto resalta la ausencia de los 'gaminses' en el ámbito escolar, sin embargo, cabe anotar que los niños de la calle son socializados con elementos que particularizan su experiencia de infancia.

Lo mencionado implica que, aunque existieron planteamientos propios del discurso moderno, los niños de la calle se socializaban en medio de un sistema que los excluía pero que a su vez buscaba reproducir valores y creencias que reforzaran su lugar en el aparato institucional,

a partir de los mecanismos y procesos de transmisión cultural, dispuestos –conscientemente o no– por los adultos.

Así pues, en el momento histórico que proyectan las obras, es decir Bogotá a mediados del siglo XX, se hablaba de una descomposición del núcleo familiar que fue catapultada por la dinámica de la violencia bipartidista, la cual aumentó la migración del campo a la ciudad en medio de altos niveles de pobreza. Tal contexto socioeconómico, sumado al abandono infantil, hicieron que en muchos casos fuese más viable para los 'gamines' hacer una vida en la calle, que una vida en su casa familiar, en donde debían trabajar y participar de la crianza de muchos hermanos, actividades características de las familias extensas de tradición campesina.²³

Lo anterior se relaciona con una mirada hacia el niño campesino como un sujeto al margen del proyecto moderno porque, aunque desde principios del siglo XX se estaba impulsando el proyecto de la escuela moderna debido a 1903 se “se decretó la obligatoriedad de que los gobiernos departamentales generalizaran la enseñanza primaria” (González y Mejía, 2020, p. 1272), esto era algo que no trascendía al papel, en tanto los padres de los niños campesinos no podían suplir las necesidades de su familia sin el apoyo de mano de obra de la gran cantidad de hijos, por lo cual estos últimos no podían asistir a la escuela.

Esto implicó que, el acceso a la educación de los niños campesinos no fuera una prioridad para el Estado, aunque el proceso de escolarización se relacionara con la construcción de las nociones de “ciudadano” y “trabajador”, al asumir a los niños con perspectiva de futuro. Lo mencionado, fungió como caldo de cultivo para que muchos niños terminaran habitando las calles. Aunque no se pretende generalizar las causas que llevaban a los niños a habitar las calles, pues en algunos casos era abandono por parte de los padres (como en el caso de *Chispas*) o accidentes, en otros casos, los niños huían de su casa familiar porque en este lugar eran maltratados, también porque era más fácil rebuscar su sustento para ellos solos que para toda su familia.

²³ Tal cuestión se expone en el documental *Chircales* (Rodríguez y Silva, 1968) y en Álvarez (1997), entre otros.

Por ejemplo, en el siguiente fragmento *Joaquín y Armando*, comentan las razones que los llevaron a habitar la calle “—Seguro que su cucha le dio tieso en la mula cuando estaba chiquito y lo golpeó, pero harto. (...) — Sí eso fue; ella me daba fuerte hasta que me fui de la casa” (Castilla, 1990, p. 54). Es decir, los niños de la calle empezaban a gestionar sus vidas al margen del control de los adultos.

Al respecto, Muñoz y Pachón (1991) afirman que ellos se desarrollaban “no en las calles de las barriadas donde vivían sus familias, si no en las calles centrales de la ciudad, donde podían conseguir, a través de la limosna, el robo, pequeños trabajos (...) los medios necesarios para sobrevivir” (p. 17), de allí la cercanía con el Parque Nacional, lugar que les permite ocupar los roles de los adultos en el marco de su propia instancia de socialización primaria que es la gallada o su compañero.

Ahora bien, en el análisis con relación a la institución familiar adquiere relevancia la canción de *Madrecita Querida* dentro del filme *Dos Ángeles y medio* (1958), ya que esta aparece en varios puntos clave dentro del relato²⁴. Con la canción, la madre se muestra en clave del régimen diurno, al asemejarla con la luz y lo divino, la letra indica lo siguiente:

Madrecita Querida:/ tan humana tan buena,/ tan para mí, eres tú,/ de este mundo lo mejor./ En las horas de vida de ilusión,/ tu presencia es la luz siempre encendida,/ Y aun es hoy en mi pecho como un *sol* (Aguilera, 1958)

La canción, a pesar de su lírica luminosa, evoca la oscuridad por el abandono (frente al cual hay una continua negación). En ese sentido, la intención que le da el autor a lo largo del filme pareciera exponer una responsabilidad directa entre los cuidados de la madre y la crianza de los niños, esta acción, que en parte es propuesta desde el ingenio del creador de la obra da cuenta de la mirada que hace, él mismo, a la infancia, la cual es fundamental porque en ese momento primaba un señalamiento hacia las madres por el abandono de sus hijos, además las madres solteras eran consideradas inmorales (Roggenbuck, 1996). Este aspecto de la película contrasta con el abordaje

²⁴ (0:24seg) introducción (53:00min) intermedio (1:10min) Final).

que se da a la madre en el libro, pues en este aparece una madre menos idealizada, incluso maltratadora.

Las comentadas relaciones de los niños de la calle con las instituciones sociales, y la desigualdad estructural de la sociedad colombiana permitieron la institución de los 'gamines' como parte del paisaje urbano, dando cuenta de la poca efectividad que tienen los principios universalistas modernos en los contextos reales. Con relación a lo mencionado Roggenbuck (1996) anota:

se suele hablar en Latinoamérica de la ignorancia popular, que se ha ido reproduciendo por un sistema de educación desigual, en el cual los mecanismos de selección que se han establecido no le permiten a una gran parte de la población gozar en suficiente medida de la educación. (p. 15)

Teniendo en cuenta lo mencionado, es posible afirmar que la significación atribuida a los niños de la calle como vagos y mendigos, víctimas de su propia ignorancia o del descuido de sus familias, permitió que la sociedad bogotana se identificara como “en vías de modernización” a partir de un relato que antagonizaba, excluía y desconocía las causas estructurales de la pobreza, engendradas por la diferenciación entre rico/pobre, sujeto urbano/sujeto rural.

Los acontecimientos coyunturales de la época y el auge del proyecto modernizador crearon un ambiente particular para que el fenómeno de la infancia callejera se ubicara en la cotidianidad en el contexto bogotano, por lo que lo que se constituyó “en torno suyo una cultura urbana (...) con sus rituales y sus mitos propios, desde donde surgirán distintos tipos de instituciones, discursos y sujetos dedicados a ella” (Álvarez, 2012, p. 19). Dichos elementos se caracterizaron por la exclusión y una perspectiva higienizante que se afianzaron en el tratamiento dado a los niños que habitaban las calles.

A propósito, Delgado (1998) anota que hacia la década de los 40 se publicó una revista de *Higiene y prevención* dirigida hacia el cuidado de los niños, también se promovieron instituciones e instancias jurídicas dedicadas a esta problemática. Sin embargo, de acuerdo con el autor, tales acciones únicamente exponen la mentalidad ilustrada con relación a la infancia. Al respecto menciona que “la filosofía jurídica que la inspira no es el respeto al niño, sino la conservación del

mayor número posible de niños abandonados para incorporarlos cuanto antes al mundo del trabajo” (p. 159) (Ver figura 16), tal era el proyecto que los adultos (con poder) disponían para los niños en el entramado social, asumiéndolos en perspectiva de futuros adultos ciudadanos y trabajadores. Sin embargo, en muchos casos los niños preferían no estar en tales instituciones, bien por que veían coartada su libertad o veían disminuida su calidad de vida, además, debían trabajar, pero dar las ganancias a la institución que normalmente era de carácter religioso (Sánchez, 2014).

Figura 16

Fotografía de Hospicio de Bogotá



Nota: imagen recuperada por Sánchez (2014), cuya fuente fue: La Junta General de Beneficencia de Cundinamarca (1921)

En este punto es necesario traer a colación un fragmento de *Aventuras de un niño de la calle* (1990) que permite vislumbrar, los vínculos intergeneracionales y la lectura desnaturalizante que realiza una niña con familia respecto a la ausencia de los padres de *Joaquín* y *Armando*:

— ¿Qué quieren? — les preguntó la pequeña observándolos detalladamente. Parecía que la impresionaba la ropa sucia y andrajosa que llevaban. Los muchachos repitieron la historia y la actuación, más lentamente (...). La niña los miraba con lástima. —¿Por qué no van a su casa?, sus padres les darán de comer —les dijo la niña, sin

comprender porque los muchachos pedían comida. —Nosotros no tenemos padres — contestó *Joaquín* con cara de tristeza. (p. 14)

A partir de lo anterior, es posible afirmar que los niños de la calle instituyen otro tipo de relación con la institución familiar y en general con los adultos. Además, la niña, al ser tan pequeña, no comprende por qué otros niños como ella, no tienen unos padres que los cuiden o alimenten. Sin embargo, tampoco está provista de los mismos prejuicios que los adultos. La niña se halla en medio de su proceso de socialización y aun no comparte los mismos imaginarios que estos, por eso su mirada favorece un extrañamiento del mundo que para el adulto ya se ha naturalizado.

Al respecto, Baeza (2000), citado en Cegarra (2012), plantea la existencia de los imaginarios dominantes e imaginarios dominados, que representan la “lucha” constante que trata de imponer una “visión del mundo” para “hacerla parecer natural”. Esto implica que todo el cuerpo social, asume la que hegemónicamente se haya impuesto mediante el vínculo intergeneracional pero la infancia en tanto sentido experiencial permite la creación de nuevos sentidos para la significación social como se muestra en las expresiones estéticas (Premat, 2014). De acuerdo con los aportes de Arribas (2006, citado por Aliaga y Pintos, 2012), la característica primordial del imaginario es la interacción permanente y flexible entre los individuos y el grupo social, lo que posibilita micro-ajustes en la vida cotidiana. Por lo tanto, el imaginario posee un carácter de agente socializador y de transformación que vale la pena analizar en las distintas manifestaciones de lo humano en el arte.

De tal forma que es posible evidenciar una diferencia en las relaciones e interacciones niños-niños y niños-adultos. Un ejemplo de esto se retrata dentro de las obras analizadas, ya que se vislumbra un adulto que en la mayoría de las ocasiones interactúa de manera agresiva o indiferente frente a los 'gamins'. Por ejemplo, el siguiente fragmento es en un momento en el que *Armando* decide pedir comida luego del accidente de su amigo y el dueño de una panadería le responde:

¿Dónde estaríamos si le diéramos comida a cuanto pordiosero arrima aquí? Estaríamos peor que ustedes. Vaya consiga trabajo y compre su comida— le respondió el hombre, y diciendo esto cerró la puerta en las narices del desventurado *Joaquín*. —Por favor, tenga compasión— gritó *Joaquín* con desesperación; pero el hombre fingió que no oía y continuó con su trabajo. (Castilla, 1990, p. 129)

Tal desinterés de parte de los adultos hacia los niños de la calle se acompaña de continuos señalamientos que los criminalizan por ejemplo en la última escena de la película: la niñera en vez de asumir que, por un descuido, el niño que estaba a su cuidado se había perdido, prefiere acusar a los dos niños 'gamines' de robo cuando las cosas no sucedieron así.

Los niños toman cada uno la mano del bebe y entran al Parque donde muestran aún a la niñera en la silla. Chispas y Cosquillas voltean a ver al niño, que se ríe de su travesura y corre. Seguido a esto ella dice “¡Ay, Dios mío! ¿qué te han hecho? ¿qué te han puesto? ¿tu ropa? ¿Qué hiciste tu ropa? les pregunta ella ¿y la ropa del niño? Contéstenme rápido. Cosquillas le dice estaba desnudo Chispas añade: yo le di mi camiseta. -No me digan ¿Qué hicieron la ropa del niño? Ladrones ¡policía! corre detrás de ellos para y dice ¿qué se puede esperar de unos gamines?” (Aguilera, 1958, 01:10:30).

De nuevo entra la voz en off: “ustedes lo han visto, de ellos se puede esperar todo, no importa dónde ni como hayan nacido. Nosotros los adultos seremos siempre responsables del futuro de los niños”. (Aguilera, 1958)

En síntesis, el análisis de las obras en el orden del imaginario habita dentro de un pluralismo coherente que, de la mano de imágenes, posibilita que los regímenes propuestos dentro de la arquetipología de Durand se distingan y operen: “las hermenéuticas opuestas y, en el interior del símbolo mismo, la convergencia de sentidos antagónicos debe ser pensadas e interpretadas como un *pluralismo coherente*,” (Durand, 2000, p. 119). De allí que, la comprensión que se le otorga a las imágenes por divergentes que parezcan poseen una coherencia que habita dentro del recipiente del imaginario de la humanidad.

Cabe agregar que aún por fuera de la promesa del desarrollo moderno, las experiencias de infancias no hegemónicas también atravesaron unos procesos de socialización particulares al interior del entramado institucional de la época, los cuales enmarcaron su experiencia infantil y les dieron un lugar específico. De este modo, ocuparon un lugar en las redes simbólicas instituidas e instituyentes trabajadas por Castoriadis (1975), con las que una sociedad dispone para significar los fenómenos en la interacción social.

Conclusiones

El proceso de indagación respecto a los imaginarios de infancia bogotana de mediados del siglo XX, a partir del análisis de contenido en expresiones estético-artísticas, evidencia el potencial del cine y la literatura en el ámbito de la investigación. Allí, la categoría de infancia se interrelaciona con múltiples dimensiones donde distintos códigos confluyen y operan (imaginarios y experiencias de infancia, transmisión cultural, instituciones, etc.). Cabe agregar que, de la mano de las expresiones estéticas, se distinguen el conjunto de imágenes (símbolos) que consolidan el pensamiento humano y que se utilizan de manera inconsciente en producciones artísticas (Martin, 2016). La relación que se produce entre las formas de representación inconsciente en las obras y el pensamiento humano posibilita una mirada multidisciplinar para comprender el fenómeno puesto en tensión dentro de la investigación.

Por ende, la interacción entre distintos campos disciplinares como la pedagogía, la sociología, la antropología y la historia, solidifican el estudio de lenguajes estéticos en el marco de las reflexiones situadas en el campo educativo. Lo anterior permite acercarse a la multicausalidad para interpretar los imaginarios de diversas experiencias de infancia en la época, pues la reflexión respecto a la infancia callejera no atribuye la problemática a determinada institución social (familia, escuela, estado), ni al hecho de que los niños escapen y prefieran habitar la calle.

Se trata entonces de reconocer el lugar de las obras dentro de la construcción del conocimiento, porque debido a la especificidad de cada lenguaje estético-artístico, emergen reflexiones pertinentes en el ámbito educativo en torno a las formas en las que experiencias de infancia, distintas a las modernas, se sitúan en el mundo social. Esto favorece la aparición de nuevos lugares, sentidos y significaciones respecto a los niños de la calle, para la comprensión de la especificidad de su experiencia, por ende, sus dinámicas propias de socialización.

De manera que las obras de Castilla y Aguilera, al estar imbricadas con la memoria histórica de la ciudad permiten la transmisión del código para leer y habitar un lugar en un sentido experiencial en los términos de Alderoqui (2004). Por lo cual, tanto en el libro como en el filme emerge la capacidad proyectiva y creadora del imaginario mediante la creación estética de los autores, esto evidencia lo que los adultos desean transmitir a los más jóvenes mediante las obras, pero también lo que desean ignorar, denunciar o problematizar de su contexto.

Las categorías de infancia, imaginario y transmisión cultural se enriquecen gracias a la naturaleza de las creaciones estético-artísticas, ya que acercan al investigador a características puntuales del contexto-histórico donde son construidas, así como, el lugar de enunciación de sus creadores, es decir, a sus apuestas, características sociales, culturales y económicas que instituyen las miradas a la infancia en un periodo concreto.

En ese sentido, se resalta la potencialidad de las expresiones estético-artísticas como fuentes y artefactos culturales en procesos investigativos. Debido a que, pese a no representar estrictamente la dinámica histórica, recrean y movilizan la creación de nuevos sentidos en sociedad, esto de acuerdo con la dinámica del imaginario instituida e instituyente.

A propósito de las miradas de infancia que se expresan en las obras (planteadas dentro de los objetivos específicos de la investigación), se resaltan las características y fenómenos propios del contexto que atravesaba la modernización en Bogotá, el cual implicó un cambio en el proyecto social que, en la práctica, se tensionaba con los rezagos del discurso religioso. De manera que, la desigualdad, la pobreza, el clasismo, la caridad y la exclusión, se autorreproducían desde la base de la cultura. Por ende, el lugar de análisis que plantea la teoría del imaginario permite reconocer la lógica de tensiones que generan los procesos de significación y construcción social, por ejemplo, entre el mundo infantil y el mundo adulto, lo instituido y lo instituyente (vinculado al proceso de modernización de la ciudad), lo diurno (tiene que ver con la forma en que la muerte se hace esquiva) y lo nocturno (relacionado la ensoñación, la fantasía que tiene lugar en el desarrollo de los personajes de las obras), los ricos y los pobres, el norte y el sur, entre otras.

Tal dinámica de tensión claramente emerge en las expresiones estético-artísticas y da lugar a diversas miradas respecto a la infancia (unas específicas a los niños de la calle y otras para los niños modernos), de forma que, la categorización propuesta que planteó la tensión entre el mundo infantil y el mundo adulto, en el marco de la transmisión cultural, permitió vislumbrar las experiencias de infancia de la época en sus dimensiones subjetivas e intersubjetivas. Así, las experiencias de infancia de los niños de la calle guardan relación con las miradas criminalizantes o lastimeras que emergen en textos de otros géneros (por ejemplo, el académico y el cine-documental).

Adicionalmente, estas obras evidencian las memorias de infancia de sus autores, además de aspectos vinculados a las proyecciones de los adultos que crean un niño para cada época, los modos de vida de un niño de la calle y la manera en la que la sociedad bogotana consiguió

reproducir ciertos niveles de pobreza. Lo anterior en el marco de un discurso higienizante que apostaba por incorporar a la ciudad en la vanguardia del desarrollo.

Al contrastar las obras, éstas dan cuenta de un mismo contexto histórico (década de los años cincuenta) y de la experiencia de los autores/creadores que las produjeron en momentos y lenguajes distintos; no obstante, su narrativa favoreció la comprensión de las miradas de infancia que prevalecían en la época.

Entonces, la obra literaria de Castilla (1990) construye el relato de *Joaquín y Armando*, que de la mano de elementos fantásticos y también bajo elementos de la crudeza de Bogotá, da cuenta de un imaginario de infancia que es atravesado por las formas de resolver las condiciones de vida en la ciudad, sobreponiéndose a las lógicas de exclusión y sobreviviendo gracias a la caridad.

Estas configuraciones se materializan dentro del espacio de la ciudad, tanto en la obra literaria como en la obra cinematográfica. Así, otorgan un lugar clave a estos cambios emergentes, pero además exponen una ciudad, una metrópoli, donde las contradicciones tienen lugar, como lo muestra Demetrio Aguilera en el filme, ya que, en medio de su desarrollo, se mantiene el contraste entre dos mundos dentro de una misma ciudad, por un lado, la dimensión burguesa, por otro, la ciudad de los trabajadores, fábricas y gaminés.

Con el recorrido realizado, queda clara la centralidad de las expresiones estético-artísticas para problematizar asuntos relacionados con la infancia y el lugar de las instituciones en los procesos de socialización, consolidación (o ruptura) de los vínculos intergeneracionales. También la ciudad interviene en el relato de la infancia callejera al atravesar su experiencia, proporcionándole diferentes espacios en los que simbólicamente se reemplazan la familia y la escuela. Estas últimas las encarnan la gallada, el esfuerzo mediado por el rebusque, entre otras que nos interpelan frente la vigencia de un pasado vergonzante.

Referencias

- Alderoqui, S. (2004). Pasajes a la ciudad: el derecho a la herencia En *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos: un concepto de la educación en acción* (pp. 117-27). Ediciones Novedades Educativas.
- Aliaga, F., & Pintos, J. L. (2012). Introducción: La investigación en torno a los imaginarios sociales. Un horizonte abierto a las posibilidades. RIPS: Revista de investigaciones políticas y sociológicas, 11(2).
- Álvarez, A. (2012). *Los niños de la calle: Bogotá 1900-1950*. Serie Historia de la educación en Bogotá. Tomo II. IDEP.
- Amórtegui, P. (2012). Biografía De Julia Mercedes Castilla. Blog Español y Literatura. Recuperado 20 de febrero de 2022, de <http://pabloamortegui.blogspot.com/2012/10/biografia-de-julia-mercedes-castilla.html>
- ARCHIVO DE BOGOTÁ. (2021). Historia de los chircales y las ladrilleras en Bogotá. Archivo de Bogotá. <https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/historia-los-chircales-y-las-ladrilleras-bogot%C3%A1>
- Aristizábal, D. (2015). Juguetes e infancias: La consolidación de una sensibilidad moderna sobre los niños en Colombia, 1840-1950. Ediciones Universidad de los Andes.
- Arribas, Luis (2006), “El imaginario social como paradigma del conocimiento sociológico”, en: RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas 001, Vol. (5), p.22
- Bácares, C. (2018) *La infancia en el cine colombiano: Miradas, presencias y representaciones*. Cinemateca Distrital; Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes.
- Bachelard, G. (1985). *La formación del espíritu científico*, México. Siglo XXI Editores
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión Editores
- Ballesteros R, Guillermo (1968): “Psicopatología del gamín bogotano”, en: Entrevista de psicología, Vol. 13, No. 1/2, Bogotá, 141 -160.
- Bayona, N. (1938). *Chinos Bogotanos. El Alma de Bogotá*. Imprenta Municipal.
- Beuf, A. (2012). Concepción de centralidades urbanas y planeación del crecimiento urbano en la Bogotá de siglo XX. XII Coloquio Internacional de geo crítica.
- Cabo Aseguiolaza, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Universidad de Santiago de Compostela.

- Sánchez, C. S. (1997). El imaginario cultural como instrumento de análisis social. *Revista Política y sociedad*, 24, 151.
- Cánovas, R. (2013). Andrea Jeftanovic. Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea. *Aisthesis*, (53), 223-227.
- Cárdenas, Y. (2012). Chinos y gamines: imágenes de los habitantes pobres de Bogotá en la primera mitad del siglo XX. *Pro-Posições*, 23(1), 85-98
- Carretero, A. (2001). Imaginarios sociales y crítica ideológica. Una perspectiva para la comprensión de *La legitimación del orden social*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Castilla, M. (1990). *Aventuras de un niño de la calle*. Editorial Norma. Bogotá
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la Sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores
- Castrillón, D. y Jiménez, N. (2019). *Concepciones de infancia en la literatura colombiana contemporánea*. Tesis de maestría. Pereira. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Castro Caycedo, G. (1976). Colombia amarga. “En las calles colombianas los niños son líderes del hampa”. Bogotá: Círculo de lectores. p. 157-226
- Castro, F (2012) *Gilbert Durand y el método arquetipológico*
- Carvajal, C (2020) *El lugar de la literatura en la infancia: Un análisis desde el Documento No.23 de la serie de orientaciones pedagógicas del Ministerio de Educación Nacional*.
- Caicedo, A (2019) *Genealogía del habitante de calle desde la perspectiva del estado y sus elites*
- Cárdenas, Y. (2012). Infancia, juegos y juguetes: contribuciones a un análisis histórico-cultural de la educación en Colombia (1930-1960). *Revista Pedagogía y saberes*, 37, 25-36.
- Cárdenas, Y (2020) *Vínculo intergeneracional, infancia y educación: notas para pensar la función de la escolarización de los niños*
- Castilla, J. (2015). Bogotá en «Sueños intactos» de Julia Mercedes Castilla. 20 preguntas / Entrevistada por Carlos Sánchez Lozano. Blog Escribidores. Recuperado 20 de febrero de 2022, de <https://cslozano.wordpress.com/2015/05/22/bogota-en-suenos-intactos-de-julia-mercedes-castilla-20-preguntas/>
- Cegarra, J. (2012) *Fundamentos Teórico-Epistemológicos de los Imaginarios Sociales*
- CityTV (2016). Entrevista a Gustavo Corredor sobre el reestreno de la película *Dos Ángeles y Y Medio*.

- Chandler, F (1899) *Romances of Roguery*, Nueva York, Mc Millan. Traducción Española: La novela picaresca en España, Madrid, España- Moderna. Colomer, T. (1999). Introducción a la literatura infantil y juvenil. Madrid: Síntesis.
- Colomer, T. (2009). La formación del lector literario. *Narrativa infantil y juvenil actual*.
- Cornú, L. (2004). Transmisión e institución del sujeto. Transmisión simbólica, sucesión, finitud. En *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos: un concepto de la educación en acción* (pp. 27–38). Ediciones Novedades Educativas.
- Daza, E. (2019). *Historia de la infancia en el cine colombiano*. Bogotá: Institución Universitaria Politécnico Gran colombiano.
- Delgado, B (1998) *Historia de la infancia*, Ariel, Barcelona
- Dubois, C-G, (1985). *L'imaginaire de la renaissance*, Paris.
- Durand, Gilbert. (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Durand, Gilbert (2000) *Lo imaginario*, 1ª. ed., Barcelona Ediciones de Bronce, 2000, pp. 9-10.
- Ferreras, A. M. (1999). Manuel Andújar y Demetrio Aguilera-Malta: una fraternal relación humana y literaria. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, (172), 217-228.
- Flores Jaramillo, R. (2011). Demetrio Aguilera Malta: El precursor del realismo mágico. *Revista AFESE*, (55), 137-152.
- Frigerio, Graciela (2004). *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos. Un concepto de la educación en acción*. Novedades Educativas. Buenos Aires- México.
- Galeano, M (2012) *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro en la mirada*. Medellín-Colombia. LA carreta editores E. U García Duran, Alejandro (1982): *La porción olvidada de la niñez mexicana*. México: Diana (4a edición).
- Granados, M (1976). *Gamines* Bogotá: Editorial TEMIS.
- Gómez, D y Serna A. (2012). *El Carmelo: Historia de una antigua barriada bogotana en la cuenca del río arzobispo (1900-1934)*. Bogotá: Revista Historia Crítica, número 47, mayo – agosto.
- González, R (2017) *Del niño de cuidado al sujeto de derechos: efectos de una transición*.
- González, C. A. M., & Mejía, C. F. (2020). *Trabajo infantil y escolarización: Representaciones de la infancia en Colombia bajo la República conservadora (1880-1930)*.
- Guitierrez, F (2002) *Historias edificantes y mundo de lo cívico en Bogotá. Cuentos para niños y ciudadanos*.

- Gutiérrez, I. (2012). Miradas científico-anormales a la infancia en situación de calle: José Gutiérrez o los imaginarios sociales modernos. *Revista colombiana de educación*, (63), p. 273-288.
- Gutiérrez, I. y Marchi, R. (2014). Narrativas sobre el gamín en Colombia: nuestra novela del desprecio. *Revista Uni-pluriversidad*, 14(3), 59-69
- Gutiérrez de Pineda Virginia et al. (1978). *El gamín. Su albergue social y su familia*. Vol. 2. Bogotá: UNICEF.
- Herrero, M (2008) *Introducción a las teorías del imaginario. Entre la ciencia y la mística*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (2019). *Parque Nacional Enrique Olaya Herrera Diagnóstico I: NIVEL SIMBÓLICO* (Vol. 1). CONSORCIO PARQUE NACIONAL.
- Instituto Colombiano de Bienestar Familiar. (2007). *Caracterización Social y Cuantificación de Niños, Niñas y Adolescentes en Situación de Calle*. Colombia: ICBF.
- Isava, L. M. (2009). Breve Introducción a los artefactos culturales. *Estudios*, 15: 439-452.
- Jung, C. (1991). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1991.
- LeGoff, J. (1995). *Pensar la historia*. Barcelona: Altaya.
- Lozano, C. S., (2015). «Sueños intactos», novela para hacer memoria de la Bogotá que fue. Blog Escritores. Recuperado 20 de febrero de 2022, de <https://cslozano.wordpress.com/2015/05/21/suenos-intactos-novela-para-hacer-memoria-de-la-bogota-que-fue/>.
- Martinez, S y Farfán, A (2019) *Musarañas III. Del gaminismo al habitante de calle*.
- Masala (2019) *El Neorrealismo en el cine italiano y español*. Florida Gulf Coast University, Estados Unidos.
- Meisel, A., & Romero, J. (2017). *La mortalidad de la Guerra de los Mil Días, 1899–1902: Vol. N°43 (Cuadernos de Historia Económica y Empresarial ed.)*. BANREP.
- Méndez Suárez, R. D. P. (2021). La cuestión educativa en las prácticas museales. *Pedagogía y Saberes*, (54), 141-153.
- Miranda, E. (2009). *EL IMAGINARIO SOCIAL BAJO LA PERSPECTIVA DE CORNELIUS CASTORIADIS Y SU PROYECCION EN LAS REPRESENTACIONES CULTURALES DE CARTAGENA DE INDIAS*.
- Muñoz, c.y Pachón, X. (1988). Los chinos bogotanos a principios de siglo: 1900-1929. *Maguaré*, (6-7).
- Muñoz, c.y Pachón, X (1991) X. *La niñez en el siglo XX. Comienzos de siglo*. Bogotá: Editorial Planeta.

- Muñoz, c.y Pachón, X (2019). *Los niños de la miseria: Bogotá, siglo XX*. Universidad Nacional de Colombia.
- Navarrete (s.f) Gamines: los niños de la calle. años 70 del siglo XX en Bogotá.
- Ospina, V. (1976). Gamines de Bogotá. Bogotá.
- Ospina, V. (1976) La gallada. De la serie "Gamines de Bogotá".
- Olaya G, y Lasnaia, M. (2012). Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político. *Revista Colombiana de Educación*, (62), 117-138.
- Olave, I y Rojas, G (2007) Caracterización temática de la narrativa infantil colombiana (1980-2005). Tesis de grado. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Ortega, C. (1972). Aspectos históricos y lingüísticos del gamín bogotano. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, (10), 7-71.
- Parra, M (2013) La constitución de subjetividad de niños y niñas que viven en condiciones de pobreza.
- Pertuz, C., Herrera, M. y Zamudio, B (2019). Perspectiva infantil en la literatura colombiana: del retorno a la infancia a las infancias figuradas. CIUP-UPN.
- Pintos, J.L. 1995. Orden social e imaginarios sociales (una propuesta de investigación). Papers.
- Pintos, Juan Luis (2001), "Construyendo realidad(es): los Imaginarios Sociales", *Realidad. Revista del Cono Sur de Psicología Social y Política*, 1: 7-24 *Revista de Sociología* 45: 101-127. doi: 10.5565/rev/papers.1761.
- Premat, J. (2014). Pasados, presentes, futuros de la infancia. Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, (11).
- Premat, J. (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref.
- Ramírez, D. C. (1991). Gamín bueno, mundo malo. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 28(28), 124-125. Recuperado en: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2331.
- Ramos. (s.f.). Niño voceador de periódicos. 1935. Bogotá. Recuperado el 20 de octubre <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/nino-voceador-de-periodicos-frente-la-catedral-primada-en-bogota-ap2703>.
- Reyes, Y. (2016). La poética de la infancia. Luna libros.

- Robledo, B. H. (2007). El niño en la literatura infantil colombiana. *Historia de la infancia en América Latina*, 633-648.
- Roggenbuck, S. (1996). Aspectos históricos de la infancia callejera. *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 53), 673-691.
- Sáenz, J.; Saldarriaga, Ó.; Ospina, A. (1997). *Mirar la infancia: pedagogía, moral y modernidad en Colombia, 1903-1946*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1997.
- Salazar A, O. I. (2007). Tiempo libre al aire libre. *Prácticas sociales, espacio público y naturaleza en el Parque Nacional Enrique Olaya Herrera (1938-1948)*. *Historia crítica*, (33), 186-208.
- Sánchez Salcedo, J. F. (2014). Hospices and Nursing Homes in” Beneficiencia de Cundinamarca” Between 1917-1928: Discourses and Practice. *Sociedad y economía*, (26), 65-92.
- Sarmiento, M., & Alvear, R. (2012, 8 diciembre). Biografía de Julia Mercedes Castilla. Blog *Experiencias de Mateo*. Recuperado 20 de febrero de 2022, de <https://experienciasdemateo.wordpress.com/2012/10/08/biografia-julia-mercedes-castilla/>
- Seravile, D. (1936). *Chicos de la calle*. Biblioteca Aldeana de Bogotá.
- Sierra, C. (2015). *La irrupción del imaginario social, las subjetividades y los sujetos en las ciencias sociales como asunto relevante para la investigación en educación*. Bogotá: Departamento de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, A. (2000). *Imaginaris urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Tarkovski, A (1991) *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*.
- Twain, M. (2018). *Las aventuras de Tom Sawyer*. Editorial Tiempo de Leer.
- Thompson, J (2002) *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*.
- Torres, S. (2020). *Ordenes religiosas*. UNICISO.
- Vega (2004) *Trabajo infantil y escolarización: Representaciones de la infancia en Colombia bajo la República conservadora (1880-1930)* .
- Verdugo, C. R. (2018). Historiografía sobre las significaciones imaginarias de infancia en la cultura de Occidente. *Revista historia de la educación latinoamericana*, 20(31).
- Vignale, Silvana P. (2009). INFANCIA Y EXPERIENCIA EN WALTER BENJAMIN: JUGAR A SER OTRO. *Childhood & Philosophy*, 5(9),77-101. [fecha de Consulta 11 de octubre de 2022]. ISSN: 2525-5061. Disponible en: www.redalyc.org/articulo.oa?id=512051710008.

- Wunenburger, Jean-Jacques. 2008. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Yagüe, P (2020). *Infancia y política en Giorgio Agamben y León Rozitchner*.
- Zambrano, & Marchi, R. (2014). Narrativas sobre el gamín en Colombia: nuestra novela del desprecio. *Uni-pluriversidad*, 14(3), 59-69.
- Zambrano, I (2012) *Miradas científico-anormales a la infancia en situación de calle: José Gutiérrez o los imaginarios sociales modernos*.
- Zapata, M (1963). *Detrás del rostro*. España. Aguilar.

Filmografía

- Aguilera Malta, D. (director). (1958). *Dos ángeles y medio*. Colombia.
- Álvarez, C. (director). (1975). *Los hijos del subdesarrollo*. Colombia: A.V. Asociados
- Álvarez, C. (director) (1997) *Pequeñas historias*.
- Durán, C. (director). (1977). *Gamín*. Colombia: Producciones Cinematográficas Uno (Colombia) e Instituto Nacional Audiovisual – INA (Francia).
- Mayolo, C. y Ospina, M. (directores). (1978). *Agarrando Pueblo*. Colombia: SATUPLE (Sociedad de Artistas Unidos Para la Liberación Eterna).
- Rodríguez, M. y Silva J. (directores). (1966- 1971). *Chircales*. Colombia.
- Sánchez, P. (director). (1963). *Chichigua, apuntes para un largometraje*. Colombia: Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, J. y Forero, E. (director). (1963). *Los días de papel*. Colombia: Inravisión.
- Silva, J (1968) *Chircales*.
- Villegas, J. (director). (1974). *Vida Perra*. Colombia: Panamericana Films Imagen Ospina