ÍNDICE

Agradecimientos 11

Introducción. Sentir la memoria: hacia una poética afectiva 17

Capítulo I. El balcón y la colmena, niñas y fantasmas en *En el balcón vacío* (1962) y *El espíritu de la colmena* (1973) 85

Capítulo II. La guerra civil española y sus fantasmas en *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) 131

Capítulo III. La crisis de la familia y la poética de la otredad en *Machuca* (2004) y *La faute à Fidel!* (2006) 157

Capítulo IV. Exilio, fútbol y la política del consenso en *Paisito* (2008) y *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) 199

Capítulo V. *Infancia clandestina* (2012): el discurso del abrazo y la ilusión de normalidad 231

Capítulo VI. Espectralidad en *Pa negre* (2010). Estéticas *queer* y sus políticas de la memoria 265

Conclusiones. La extrañeza y lo espectral 287

Bibliografía 297

Introducción

SENTIR LA MEMORIA: HACIA UNA POÉTICA AFECTIVA

La memoria se siente en las vísceras. Etimológicamente, memoria nos remonta a *memor* (el que recuerda), a su definición como un recuerdo, la facultad de recordar, los restos y rastros del pasado. El cine nos lleva a sentir las memorias de otros, a recordarlas a través de escenas que nos tocan, nos conmueven y movilizan nuestra mirada. La memoria viaja, desafía las fronteras nacionales y barreras intergeneracionales, y nos transporta a ese recuerdo borrado o censurado en las historias oficiales de las dictaduras y guerras en América Latina y España.

Pero ¿qué implica el *sentir* en el cine?, ¿la capacidad de un filme de hacernos sentir de manera visceral la memoria? Laura Marks, en su clásico *The Skin of Film*, explica que el cine háptico evoca diferentes formas sensoriales de acercarse a una película, más asociadas a lo auditivo y lo táctil, y que lo diferencian de la "optical visuality" (162). Esto implica que es un cine que dialoga con la memoria (cultural, histórica, política, colectiva e individual) y propone una forma de conocimiento alternativo: "an appeal to nonvisual knowledge, embodied knowledge, and experiences of the senses, such as touch, smell, and taste" (Marks 2). Un buen ejemplo reciente de esta visceralidad cinemática de lo háptico que toca y se adentra de lleno en la piel de sus espectadores es *La pecera* (coproducción de Puerto Rico y España, 2023), una película de la directora puertorriqueña Glorimar Marrero. Desde el comienzo *La pecera* evoca una experiencia háptica: la protagonista, Noelia (Isel Rodríguez) se encuentra desnuda, con una cicatriz visible, en una bañera, que más bien evoca la metáfora continuada de ser un pez en una pecera, en un espacio contenido, asfixiante. Noelia es una mujer joven que tiene cáncer de estómago, en fase terminal, y decide repentinamente, al saber que tiene metástasis, irse a su pue-

blo natal en Vieques. Su llegada coincide con que pocos días después Vieques, y Puerto Rico, sufrirían dos desastres climáticos consecutivos producidos por el huracán Irma y el huracán María en septiembre del 2017. Vieques es una de las tres islas que constituyen el Estado Libre Asociado de Puerto Rico: la Isla Grande de Puerto Rico, Vieques, y Culebra. La población de Vieques lleva décadas sufriendo altos índices de cáncer por la contaminación (Parés Arroyo, "Advierten…" *El Nuevo Día* 06/05/2023), producto de los bombardeos y prácticas militares con uranio enriquecido de la Marina norteamericana. La Marina, después de más de seis décadas en un Vieques militarizado, se va en el 2003, como resultado de años de protestas y manifestaciones masivas. Dentro de este contexto histórico, *La pecera* evoca la sensación sanadora del agua, mostrando a Noelia, la protagonista, en un principio en una bañera, y más adelante flotando en el mar en Vieques. La pecera, el agua contenida que encierra la naturaleza miniaturizada, se convierte en un símbolo de ese mar Caribe, que ya no fluye con libertad, contaminado por las bombas de uranio, algunas de las cuales todavía yacen enterradas; ese mar que paradójicamente sana y enferma.

Desde las primeras escenas, Marrero provoca al espectador con un cine háptico, visceral, que muestra la vulnerabilidad de ese cuerpo enfermo, su sangre, su dolor, e incluso nos hace sentir el alivio que brinda tirarse al suelo. Viendo este filme experimenté desde el comienzo cómo la memoria y el cine háptico se sienten visceralmente. La realidad colonial y sus secuelas tienen muchas manifestaciones diferentes. Marrero, sin duda, desafía los límites de lo visual, lo que llama Marks "optical visuality", al hacernos sentir esa realidad a través de lo táctil. Por ejemplo, hay imágenes que evocan la sensación táctil, como Noelia tirada en ese suelo de terrazo, un tipo de losa hecha con piedras grises y colores beiges y oscuros, un tipo de suelo que abunda en múltiples apartamentos en el área metropolitana de San Juan. Los mapas del cuerpo y de la isla se interconectan alegóricamente en imágenes cuya luminosidad hacen que se *sientan* a través del paralelismo que se establece entre los rayos X de su cuerpo con cáncer en el hospital, y el mapa de Vieques que se explora para *limpiar* esas aguas llenas de bombas en sus suelos, o el mapa de Vieques que se evoca eróticamente en una escena en la que Juni (Modesto Lacen), su amigo viequense de la infancia, lo traza en el muslo de Noelia. Lo táctil y lo visual se unen también en las recurrentes imágenes de las cintas de

colores colgadas por todas partes, o los juegos con el cabello que la protagonista pierde en la bañera y que coloca en la pared jugando con sus propios diseños, un gesto que transmite a la audiencia la intimidad del baño, pero también la sensación de humedad y de frío a través del cabello desprendido y mojado sobre la pared. Puerto Rico también se siente a través de sus olores con el arroz con salchichas que tanto añora la protagonista, y sus sonidos a través del constante canto del coquí en las noches.

La pecera ejemplifica magistralmente a través del cine háptico las conexiones entre el cuerpo enfermo de una mujer que busca su libertad y desea su curación, y el cuerpo de una isla que todavía padece las secuelas de la colonización, la militarización y la explotación de sus recursos naturales. La colonización es el subtexto de esa enfermedad terminal que de manera larvada y lenta devasta el cuerpo, invadiendo y destruyendo sus vísceras, su vida. Al igual que en el caso de varias de las películas que discuto en este libro, esta cinta evita hablar de ese subtexto de manera explícita, de ese pasado y sus inercias presentes en abstracto, pues hay algo muy concreto en nuestra memoria, en ese cine que nos lleva a recordar, a *sentir* la memoria físicamente a pesar de ser meros espectadores de una historia; y en ese proceso nos activa, nos obliga a ser agentes de una historia revisitada y en la que participamos ahora como testigos. Como plantea en "Feeling Cinema" Colleen Jankovic, "[f]ilm is elusive, like affect, because it moves: it moves viewers to feel, and it moves in relation to viewers" (89). La política y la estética afectiva en el cine resalta esta capacidad de *conmover*, de movilizar a los espectadores, de provocar una lectura dinámica.

Desde otros ojos examina cómo cierto cine contemporáneo evoca, experimenta e invita al espectador a sentir visceralmente la memoria colectiva a través de la representación de la infancia. Analizo en detalle diez filmes de España, Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, y Francia, siete de ellos producciones transnacionales. Varias preguntas claves sirven de eje en mi análisis de estos filmes y su efecto en la política cultural: ¿por qué estos filmes privilegian la infancia en su representación de la guerra civil española, la dictadura de Francisco Franco y las dictaduras del Cono Sur? ¿Superficializan y mercantilizan el pasado, lo gentrifican, al emplear estéticas globales neoliberales? ¿Invocan una política de consenso nacional sobre el pasado? ¿Cómo analizar el prevalente rol de la otredad y lo espectral en estos filmes y cómo es que

lo afectivo y el cine háptico definen nuestra experiencia ante la política de la memoria que evocan? ¿Constituye su postura una crítica ante el pasado violento? ¿Problematizan y desafían las posiciones binarias que tienden a reducirlo a una batalla entre ellos versus nosotros? En *Desde otros ojos* propongo una lectura transatlántica y transnacional. Siete de estas películas son coproducciones transnacionales, y este corpus muestra un pasado determinado por un exilio que viaja consecutivamente y cruza el Atlántico y de esta forma participa en la construcción de la memoria histórica.

Al sugerir una postura transatlántica, no quiero plantear que estas películas no sean parte de un cine nacional, o regional. No es que al ser coproducciones transnacionales sean más "españolas" o menos "latinoamericanas", sino que esas conexiones internacionales, eso que Colmeiro llama "las prácticas transfronterizas de negociación cultural, los procesos de transculturación e hibridación" (2021: 7), deben formar parte del análisis de una producción cultural que intenta captar lo maleable de una memoria contenciosa y dolorosa, que es a su vez colectiva en un espacio supranacional. Este proceso de coproducciones emerge de la movilidad económica facilitada por la globalización neoliberal, es decir, el contexto socioeconómico promovido por el bloque "occidental" durante la Guerra Fría que aparece triunfante con el colapso de la Unión Soviética en 1990, y que está íntimamente relacionado con las guerras civiles y dictaduras que los filmes recrean. Como explica Colmeiro, este liberalismo económico "puede propiciar sin embargo otro tipo de movilidad cultural, artística, y conceptual a contracorriente, capaz de desestabilizar nociones hegemónicas y abrir las puertas a otros tipos de transgresiones culturales" (231). Las películas que analizo tienden a cuestionar precisamente el discurso hegemónico sobre la memoria desde un cine que se puede considerar global y neoliberal, aunque ese cuestionamiento no siempre logre su objetivo desestabilizador. Las únicas que no son coproducciones transnacionales son *En el balcón vacío* (México, José García Ascot, 1962), *El espíritu de la colmena* (España, Víctor Erice, 1973) y *Pa negre* (España, Agustí Villaronga, 2010). Las otras siete películas son coproducciones transnacionales: *El espinazo del diablo* (España/México, Guillermo del Toro, 2001), *El laberinto del fauno* (España/México, Guillermo del Toro, 2006); *Machuca* (Chile/España, Andrés Wood, 2004), *La faute à Fidel!* (Francia/Italia, Julie Gavras, 2006), *Paisito* (Uruguay/España, Ana Díez, 2008) e *In-*

fancia clandestina (Argentina/España/Brasil, Benjamín Ávila, 2012). Por su parte *O ano em que meus pais saíram de férias* (*El año en que mis padres se fueron de vacaciones*) (Brasil, Cao Hamburger, 2006) es una coproducción de Gullane Films, Caos Produções, Globo Filmes, Lereby, Teleimage, Locall y la compañía de Disney, Miravista. Al ser coproducciones transatlánticas o transfronterizas, su mayor capacidad de distribución nos lleva a revisar estas prácticas culturales que intentan historizar la memoria y sus implicaciones más allá del espacio estrictamente nacional.

Mi acercamiento se sitúa dentro de los estudios transatlánticos, no solamente porque en su mayoría son producciones transnacionales, si también porque esta tendencia cinematográfica participa en una revisión histórica y política de la construcción de la memoria colectiva sobre las dictaduras del siglo xx que emergen después de la guerra civil española y la Guerra Fría en América Latina. Todos estos filmes, desde *En el balcón vacío* hasta *Pa negre*, son lo que Elizabeth Jelin llama "trabajos de memoria". Las memorias que se definen como "procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales" (Jelin 2). Precisamente, porque definimos "memoria" como un proceso subjetivo que se remonta a narrar, para no olvidar, un pasado basado en eventos "objetivos", "factuales", en el cine contemporáneo sobresale las figuras del niño o la niña como entes privilegiados para representar ese pasado. A fin de cuentas, todos los espectadores somos o hemos sido niñas, niños, niñes. El niño, la niña, o niñe no son meramente elementos neutros dentro de este cine, ya que más bien provocan una reflexión que conecta el pasado-presente-futuro, lo cual provoca una lectura afectiva en el espectador.

La infancia que mira hacia una casa o un país arruinados por la violencia no representa el epítome del futuro y del progreso moderno. Al igual que las ruinas que apuntan hacia un progreso hecho trozos, roto y fracasado, la representación de la niñez sufriente en este corpus cinematográfico evade nociones lineales de una sociedad encaminada hacia un futuro esperanzador. En *The Uncanny Child in Transnational Cinema,* Jessica Balanzategui reflexiona sobre cómo el declive del discurso del progreso también puede ser productivo para analizar al "uncanny child". Cuando el modelo del niño inocente, *naïve*, se vuelve obsoleto, el ideal del progreso como proceso de educación, de transformación generativa, deja de ser una meta, y deja de buscarse como un

objetivo inalcanzable, como un relato utópico. En este sentido, la representación de la niñez en el cine provoca una reflexión sobre el pasado, presente y futuro, que como las ruinas, nos anuncia que no hay nada permanente y duradero en el presente, que el pasado se queda en trazos y que el futuro también se ve condicionado por frustraciones y proyectos inconclusos. "Thus, like the uncanny child, the ruin perceptually draws the temporal polarities of past and future together, resulting in an eerily unmediated sense of progress stripped of its fixity and optimism" (Balanzategui 248). Estas miradas infantiles de niños que han experimentado la violencia muy temprano, y cuyos ojos están saturados del horror de la guerra, no proyectan una futuridad esperanzadora o utópica, no parecen estar avocados a un futuro en progreso. El final abierto en una película como *El espinazo del diablo* podría leerse de forma esperanzadora, pues a fin de cuentas los niños, perdedores de la guerra, ganan la batalla en el orfanato y se salvan. Ese panorama distópico, árido, de la España franquista está lejos de representar una visión optimista del futuro o del "progreso", sin embargo. A través del cine háptico y una estética afectiva, la mirada infantil en este corpus cinematográfico transatlántico provoca una reflexión sobre la política de la memoria y sobre cómo representar la violencia de la guerra civil española, la dictadura franquista y las dictaduras militares del Cono Sur, donde no es posible el futuro o final feliz, sino una vivencia de la distopía.

A lo largo de *Desde otros ojos: la política de la memoria y la mirada infantil en el cine de América Latina y España* analizo diez películas cuyos protagonistas principalmente son niños que viven las guerras y las dictaduras, en Chile, Argentina, Uruguay, Brasil y España. Hay una tendencia del cine latinoamericano e ibérico de los últimos cuarenta años que privilegia la mirada infantil en la reconstrucción de la memoria histórica de guerras y dictaduras, constituyéndose en un relato gráfico crucial en las transiciones a la democracia. La perspectiva transatlántica me permite situar estas dictaduras en la historia global del terror institucionalizado de la que necesariamente forman parte, y al mismo tiempo analizar las prácticas de un mercado transnacional que promueve y valora una creciente homogeneización del discurso de consenso político y cultural en el que la memoria histórica de esos periodos a menudo aparece desproblematizada y acrítica. De hecho, en algunas de estas películas postdictatoriales el pasado aparece banalizado, estático e icónico, como en

Paisito, mientras que otras buscan problematizarlo y evaden binarismos y lecturas maniqueas de la memoria histórica, como ocurre en *Pa negre*.

En *Desde otros ojos* analizo cómo el mercado cultural ejerce su poder en estéticas globales que pueden simplificar la historia, infantilizarla a través del melodrama y a través de protagonistas infantiles (Tzvi Tal, Schroeder Rodríguez, Rocha), aunque haya siempre algunas películas que resisten esas presiones de mercado, como el cine de Guillermo del Toro, Víctor Erice o de Agustí Villaronga, entre otros, y las utilizan para sus propios fines ideológicos de cuestionar y provocar una lectura alternativa a las versiones normativas y consensuales. En *Desde otros ojos* argumento que el cine testimonial privilegia lo espectral de un pasado que no se puede enterrar, y examina la otredad de la infancia para provocar una reflexión emotiva sobre la violencia dictatorial que a veces implica la mercantilización de ese pasado dentro de las estéticas globales, lo cual en otras ocasiones desata una postura crítica que problematiza las posiciones binarias que buscan el consenso nacional. Decido empezar con dos clásicos de este género cinematográfico, *En el balcón vacío*, de José García Ascot, y *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice, para reflexionar sobre cómo a través del cine háptico y la estética experimental el evocar a Frankenstein o lo fantasmagórico apunta a una visión de la política espectral de la memoria de la guerra civil española y sus secuelas en lo que hoy llamamos postmemoria. El cine contemporáneo constantemente alude a los filmes de García-Ascot y Erice, que, aunque en diferentes formas, desatan múltiples preguntas e imágenes enigmáticas para retratar los dolores y los misterios de la guerra, la postguerra y el exilio. A través de la hibridez de géneros como el horror, la fantasía, el suspense y el cine histórico, y la masculinización o feminización del espacio, examino la estética de Guillermo Del Toro en *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*. En mi análisis sobre *La faute à Fidel!*, de Julie Gavras y *Machuca*, de Andrés Wood, exploro cómo la representación de la familia puede evocar una lectura alegórica, y cómo el contacto con los otros sociales, raciales o étnicos es determinante para el proceso de crecimiento de los protagonistas. *La faute à Fidel!* es de todo este corpus la única película que no es española ni latinoamericana, al ser un filme francés principalmente, que recuenta la experiencia vital de una niña, hija de un español en París, cuyos padres se comprometen con la lucha política de izquierdas en Chile. Decidí discutir una película francesa en un corpus donde prevalecen películas en español (o catalán en el

caso de Villaronga), porque me parece interesante compararla con *Machuca*, y considerar cómo conecta las secuelas de la dictadura de Franco con la lucha política en Chile en los setenta. En el capítulo sobre *Paisito*, de Ana Díez, y *O ano em que meus pais saíram de férias*, de Cao Hamburger, examino el rol del fútbol y del exilio para situar ambos filmes dentro de una política de la memoria que privilegia el consenso sobre el pasado en Uruguay y Brasil. Los últimos capítulos decido no hacerlos comparativos y concentrarme en la retórica del abrazo y el discurso de la normalidad en *Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila, y la espectralidad y la estética *queer* en *Pa negre*, de Agustí Villaronga.

La otredad, la orfandad y el archivo afectivo se exploran en los filmes que discuto, pero claramente sus posicionamientos ante la política de consenso las distinguen. Tanto Erice como García-Ascot, Del Toro, Wood y Villaronga cuestionan la representación de la niñez como una simbólica de la inocencia, o de la niñez como epítome de la neutralidad política, y de esta forma logran incomodar a ese espectador que busca la postura consensual y normativa sobre el pasado. Por otro lado, también argumento que películas como *Paisito*, *O ano em que meus pais saíram de férias*, *La faute à Fidel!* e *Infancia clandestina* participan de una estética del mercado global que suaviza las representaciones del pasado dictatorial a través de un cine que puede leerse como icónico, *kitsch*, melodramático o nostálgico, aunque intento no caer en categorías que fijen y determinen a este grupo de películas como simplemente hegemónicas, pues soy consciente de que hay que matizar sus diferentes acercamientos a la memoria.

En *The Child in Latin American Cinema,* Deborah Martin explica que hay dos tendencias principales en el cine latinoamericano del siglo xx: el melodrama y el Nuevo Cine Latinoamericano. Entre los múltiples mitos en torno a la figura del niño en el cine, Martin reflexiona sobre sus conexiones con la nación de forma usualmente alegórica y entiende a la niña o el niño como "a figure which simultaneously exists beyond or outside politics (another aspect of the innocence myth), but whose very perceived neutrality makes him/her a convenient cypher for any given political message, equally available for both conservative and progressive politics" (10). Este tipo de "neutralidad" aparente, pues los personajes son construcciones ideológicas de los guionistas y los directores, sirve sin embargo para atraer a una amplia gama de espectadores en el mercado global. Muchas de estas películas son