

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 visibility” (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 beige 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” (Balanategui 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

éxitos taquilleros porque son producciones transnacionales y por su distribución en el mercado global, y también han sido reconocidas y premiadas en múltiples festivales internacionales. Por ejemplo, *El laberinto del fauno* recibió tres Oscar, siete Goyas, y diez Premios Ariel; *Pa negre* recibió nueve Premios Goya; *Machuca* recibió diez premios en festivales internacionales de cine; *Infancia clandestina* recibió cinco Premios Cóndor de Plata y nueve Premios Sur. Esa es solo una breve muestra de que estas películas participaron en múltiples festivales internacionales y fueron premiadas, elogiadas, y apoyadas ampliamente. Algunos de estos filmes abrazan una estética híbrida en la que el melodrama o la comedia melodramática conviven con las visiones políticas del Nuevo Cine Latinoamericano, y de esta forma conmueven al espectador internacional.

El análisis de la poética afectiva de estos filmes no implica su despolitización ni que todos participen en un discurso de la memoria histórica que simplifica y la trata como fetiche cultural para atraer espectadores en el mercado global. Muchos de estos filmes se distancian de la idea de “neutralidad” ante el discurso polémico de la memoria histórica. Incluso, al final *Machuca* visualiza los pequeños actos de rebeldía y posicionamiento del joven protagonista Gonzalo ante la autoridad una vez el golpe de Estado instaure la dictadura militar del general Pinochet. Por otro lado, películas que como *Paisito* o *Infancia clandestina* quieren normalizar e incluso darle voz a los que buscan la “neutralidad” y al final se hacen eco de los discursos de consenso democrático, caracterizados por las teorías de los dos demonios, que lejos de ser “neutrales”, son claramente políticas. Rachel Randall argumenta que este tipo de cine que provoca reacciones afectivas en el espectador no necesariamente implica su despolitización.¹ El énfasis en la vulnerabilidad del cuerpo

¹ Rachel Randall cita y responde a Ivana Bentes y Emma Wilson: “Although the contemporary upsurge in films that elicit a scholarly focus on affect or emotion has been criticized for their de-politicization of national concerns and conflicts (see Bentes 2003, 124-25), I am sympathetic to Wilson’s suggestion that in films featuring children, which purposefully provoke affective responses, it is possible for ‘the distance’ between childhood and adulthood to be *briefly* traversed (2005, 330). Wilson posits that the emotions triggered can reveal human *vulnerabilities* and remind an adult audience of a child’s ‘lack of control over its circumstances, its environment, even at times over its own body.’ (Wilson 330). This is a move that (I argue) is inherently political, and is central to the analyses carried out in this book” (xxvi).

infantil, sin control de sus circunstancias, es también significativo cuando estudiamos esta tendencia cinematográfica en la que la mayoría de las veces se representa al niño o niña como testigo de la violencia de los adultos, más que como víctima que muere o se defiende violentamente (Wilson 330). Algunas películas muestran la violencia contra los cuerpos infantiles, como la muerte de Silvana en *Machuca*, la muerte de Ofelia en *El laberinto*, la muerte de Santi y la defensa de los niños contra Jacinto en *El espinazo*, pero en la mayoría del corpus que presento los niños son los sobrevivientes, los testigos que cuentan una historia de violencia.

La política y poética afectiva de la memoria histórica y de la postmemoria se palpan en un abanico de correspondencias transatlánticas dentro del cine español y latinoamericano, en las que sobresale el abrazo a lo fantasmagórico, a lo desconocido, al otro. La carga afectiva de este cine testimonial sensibiliza al espectador y le hace revisar su acercamiento a cómo recordar el pasado de violencia política. No hay una fórmula mágica con la que leer y categorizar todas estas películas. Todos los filmes que he seleccionado destacan la mirada infantil de sus protagonistas ante el conflicto bélico o la represión dictatorial, pero su acercamiento a la memoria histórica y su posicionamiento frente a las políticas del consenso del presente varían. Además, en este género cinematográfico, hay tantas películas con protagonistas femeninas como con protagonistas masculinos, con una amplia gama de acercamientos a conflictos bélicos en las que se reconocen varias perspectivas de género.² En *Desde*

² Por ejemplo, las protagonistas femeninas en el corpus cinematográfico que trabajo están en *En el balcón vacío*, *El espíritu de la colmena*, *El laberinto del fauno*, *La faute à Fidel* y *Paisito*; y también se destacan en películas que menciono, pero no analizo, como *Cría Cuervos* (España, Carlos Saura, 1976), *El Sur* (España, Víctor Erice, 1983), *El viaje de Carol* (España, Imanol Uribe, 2002), *Cautiva* (Argentina, Gastón Birabén, 2004), *Cordero de Dios* (Argentina, Lucía Cedrón, 2008), *El premio* (México, Paula Markovitch, 2011), *Princesas rojas* (Costa Rica, Laura Astorga, 2013), *Postales de Leningrado* (Venezuela, Mariana Rondón, 2007) y *Las malas intenciones* (Perú, Rosario García Montero, 2011). Mientras que los personajes masculinos se encuentran en películas como *El espinazo del diablo*, *Machuca*, *O ano em que meus pais saíram de férias*, *Infancia clandestina* y *Pa negre*; al igual que en películas a las que aludo, pero no analizo en detalle, como *Las bicicletas son para el verano* (España, Jaime Chavarrri, 1984), *La lengua de las mariposas* (España, José Luis Cuerda, 1999), *Los girasoles ciegos* (España, José Luis Cuerda, 2008), *Kamchatka* (Argentina, Marcelo Piñeyro, 2002), *Voces inocentes* (México, Luis Mandoki, 2004), sobre la guerra en El Salvador, *Andrés no quiere dormir la*

otros ojos, me concentro en analizar el rol de protagonistas infantiles, ya que todos tienen menos de doce o trece años. Como plantean María Soledad Paz-Mackay y Omar Rodríguez en su introducción a *Politics of Children in Latin American Cinema*, hay una diversidad de películas que se centran en protagonistas adolescentes que van desde los trece años hasta los dieciocho, y otra serie de películas que se enfocan en niños menores de doce años:

Movies representing children under the age of 12 appear to have a clearer connection with the myth of childhood with an emphasis on the ideas of innocence and of purity. In those cases, the representation exploits the idea of a small child's unspoiled view of the world in order to revisit traumatic past events (*Kamchatka*, 2002; *Machuca*, 2004; *Postales de Leningrado*, 2007), offer a more accurate vision of society (*Central do Brasil*, 1998; *Hermano*, 2010; *Pelo malo*, 2013), or challenge the response of state institutions (government, education, legal, and police systems) in safeguarding the myth itself (*Los olvidados*, 1950; *Pixote*, 1981; *Cidade de deus*, 2002) (Paz-Mackay y Rodríguez xii).

El mito del niño inocente suele enfrentarse a las nociones del “uncanny child” que encontramos en películas como *El espíritu de la colmena*, *El espinazo del diablo* o *Pa negre*. Hay algo ambiguo, misterioso, tremebundo en estos protagonistas infantiles que abrazan lo fantasmagórico. Esto no los hace “culpables” o “inocentes” de un crimen, pero definitivamente es un acercamiento a la representación de la infancia que cuestiona el mito de la inocencia infantil. En la mayoría de las películas que discuto hay un proceso de aprendizaje que culmina en un momento de anagnórisis, de concienciación política que desmitifica la “inocencia pura” de la infancia. Paz-Mackay y Rodríguez plantean que las películas que se centran en protagonistas adolescentes (de los trece a los diecisiete años) tienden a mostrar una visión apática del joven ante el presente, una despolitización que implica que han sido cooptados por el sistema capitalista y la globalización (xii). Bajo esta premisa, los niños protagonistas tampoco asumen una perspectiva política

siesta (Argentina, Daniel Bustamante, 2009) y *Los colores de la montaña* (Colombia, Carlos César Arbeláez, 2010). No he encontrado películas todavía que representen el pasado dictatorial o la Guerra Civil desde la perspectiva de la niñez trans, aunque sí desde el niño *queer* como en *Pa negre*.

que los convierta en agente activos de su entorno. Sin embargo, en mi análisis sugiero que hay que matizar el modo en que conceptualizamos la capacidad de agencia de los protagonistas infantiles en el cine y considerar que los momentos de concienciación o de anagnórisis suelen estar acompañados por una decisión climática, una acción que los convierte en sujetos políticos.

La politización de las emociones y de la memoria histórica nos ayuda a entender el archivo afectivo de estos filmes y su posición, crítica o no, ante la cultura de consenso político en las transiciones a la democracia neoliberal. Películas como *Kamchatka* (Argentina, Marcelo Piñeiro, 2002), *El viaje de Carol* (España, Imanol Uribe, 2002) y *Andrés no quiere dormir la siesta* (Argentina, Daniel Bustamante, 2009) ejemplifican a ambos lados del Atlántico cómo el uso del *kitsch*, los íconos culturales y el melodrama también condicionan la recuperación de la memoria histórica y su simplificación para efectos de una cultura de consumo global. En línea con Verónica Garibotto y su visión de “iconic fictions” en el cine testimonial, estas tres películas, junto con *Paisito* y *O ano em que meus pais saíram de férias*, ejemplifican una visión consensual que rechaza las dictaduras, pero sin ahondar y provocar un examen que incomode al espectador actual. En este sentido el melodrama no lleva a la politización de la emoción ni a la activación de la empatía, sino más bien a crear una visión cómoda, consensuada, icónica de un pasado lleno de espinas.

En las próximas páginas de esta introducción presento cómo la teoría de los afectos, la poética del duelo y la alteridad que implica la orfandad de la mayoría de los protagonistas infantiles condicionan la política de la memoria de esta tendencia cinematográfica. Como parte de mi introducción al contexto de este cine háptico y testimonial reflexiono sobre las diferentes redes transnacionales de terror institucionalizado y resumo los diferentes acercamientos culturales y leyes de la memoria histórica, a través de las cuales la impunidad de la violencia dictatorial se normaliza. Dentro del marco de esa discusión, critico la postura teórica de los “dos demonios” con la que se plantea la falacia de equiparar los crímenes de ambos “extremos” políticos. De esta forma, cuestiono las posturas que buscan normalizar una supuesta “neutralidad” en los discursos de la memoria a favor del consenso democrático y la unión nacional. Finalmente, propongo una reflexión sobre lo espectral en el cine caracterizado por la mirada infantil, y hago un breve recuento de algunas de las aportaciones fundacionales en el campo.

Para ser más específica, esta introducción se divide en cinco secciones en las que presento preguntas claves y acercamientos históricos, teóricos y críticos que analizaré a través del desarrollo del libro. En la primera parte he planteado la base de cómo definir el *sentir* la memoria a través de este corpus cinematográfico, y he presentado las líneas argumentativas principales que me llevan a analizar en este cine la política de la memoria y su acercamiento a la búsqueda de consenso ante la historia. En “La niñez en el cine en España y América Latina” hago un amplio recorrido por el campo de los estudios sobre la infancia en el cine latinoamericano y español, señalando los estudios principales y sus contribuciones, y cómo mi acercamiento parte de ese intercambio intelectual y se distingue a la vez de él. En “El archivo emocional y la política de la memoria en el cine testimonial” discuto con más detalle cómo los estudios críticos sobre la memoria, y el acto de memorialización política a través del cine en España y América Latina se conectan con la teoría afectiva y lo que llamo el archivo emocional. En “La historia de violencia militar en América Latina y España: una visión transatlántica y el cine ‘transatlántico’” trazo una serie de hilos conductores en la historia de las dictaduras militares en España (1939-1975), Chile (1973-1990), Argentina (1976-1983), Brasil (1964-1985) y Uruguay (1973-1985). En esta sección, que tiene como función exponer una sinopsis del contexto histórico para una amplia audiencia, también critico la teoría de los “dos demonios” y destaco los esfuerzos de las múltiples comisiones por la verdad y leyes en defensa de la memoria histórica desde el marco de los estudios transatlánticos. Finalmente, en “Los niños, lo fantasmagórico y lo espectral: ejes del cine histórico y testimonial” considero las múltiples contribuciones al campo que examinan lo fantasmagórico y sus conexiones a lo espectral y la otredad como motivos recurrentes en el cine postdictatorial, y cómo *Desde otros ojos* propone una visión de este pasado colectivo que dialoga metafórica y formalmente con esos fantasmas que tanto abundan en estas películas.

LA NIÑEZ EN EL CINE EN ESPAÑA Y AMÉRICA LATINA

La últimas décadas han provocado una fructífera serie de libros académicos sobre el rol de los niños en el cine. En diálogo con estudios sobre la infancia como Philippe Ariès (1962), Alan Prout y Allison James (1997),

David Oswell (2013), Marco Ramírez Rojas en su introducción a *Growing up in Latin America*, subraya esta tendencia de representar a los menores de edad como agentes históricos, sociales y políticos (xi). En su volumen, Ramírez Rojas insiste en resistir el analizar al sujeto infantil como metonimia nacional: “we invite readers to reconsider the critical stance of interpreting children merely as symbolic objects that embody national pasts or utopian projects or futurity” (xiv). En este sentido, los estudios sobre la otredad pueden desafiar esas nociones de que la infancia representa a todo un colectivo fijo y categórico, ya que justamente proponen una visión alternativa de ese pasado nacional que con frecuencia proyecta un futuro distópico. Karen Lury en *The Child in Film* destaca la otredad de los niños, representativos de las víctimas inocentes (105-110).³ Esta visión de la alteridad de la infancia es crucial en mi argumento, ya que los niños y las niñas protagonistas se identifican con los otros, con lo espectral, y de esta forma problematizan y quiebran esa sólida visión del pasado consensuado en democracia. Al igual que Sophie Dufays en *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008)*, Karen Lury resalta cómo el niño se vuelve emblemático en la alegoría nacional (108).⁴ Dufays indica que la mayoría de las películas que discute comparten una estética del duelo relacionada “con su carácter alegórico: el de la ausencia, muerte o desaparición del personaje paterno” (12). En el corpus de películas que discuto en este libro también se encuentran la orfandad y el duelo producto de la ausencia del padre y/o la madre, sobre todo en *el balcón vacío*, *El espinazo del diablo*, *El laberinto del fauno*, *Paisito*, *O ano em que meus pais saíram de férias*, *Infancia clandestina* y *Pa negre*. Y como bien

³ “Otherness [...] does not just mean simple separation and unknowability. It is a more subtle idea of the knowable and unknowable, the familiar and the strange, the close and the distance, being co-present in adult-child relations [...], otherness is not only healthy for children and for child-adult relationships, it is essential to what children are” (Lury 2).

⁴ En *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008)*, Dufays discute un corpus variado: *Espérame mucho* (Juan José Jusid, 1983), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *El rigor del destino* (Gerardo Vallejo, 1985), *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), *Amigomio* (Alcides Chiesa y Jeanine Meerapfel, 1994), *Un oso rojo* (Israel Adrián Caetano, 2002), *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) y *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008), y recalca que la mayoría “se sitúan en la frontera entre *testimonio* y *testamento*” (Dufays 9).