

Entre fantasmas y monstruos:
La narración infantil de la Guerra Civil española

Erin McCulloch

Primavera 2016

Tesis de honores

Profesora Luisa Briones Manzano

Departamento de Estudios Hispánicos

Hamilton College



La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de tiempo del *ahora*.

- Walter Benjamin, 1940

La historia siempre continúa. Nunca se va a terminar porque lo que sucedió hace mucho tiempo puede y debe ser mirado con ojos nuevos y constantemente yuxtapuesto con lo que pasa en la actualidad (Mazierska 16). Por más que la política intente desdibujar la memoria u olvidar de la historia, seguirá viva en el presente siempre y cuando se la comunique entre generaciones. El cine español de los últimos cuarenta años enseña esto. Según Jo Labanyi, tras la muerte de Franco y subsecuente transición a la democracia, la manera más eficaz de comunicar el pasado terrorífico y represivo de la guerra y los años de la dictadura ha sido a través del cine por su capacidad de narrar las atrocidades experimentadas y reconocer la importancia de transmitir la memoria entre generaciones (89). Aunque haya varios tipos de medios de comunicación que sirven para conmemorar las víctimas, este trabajo argumenta que las narraciones infantiles y fantásticas en el cine son los que mejor han expresado el trauma psicológico sufrido debido a la brutalidad de la guerra civil y la dictadura de Franco y la transmisión transgeneracional de la memoria histórica. ¿Por qué las películas que tienen narraciones fantásticas y niños como protagonistas son eficaces en destacar la transmisión transgeneracional de la memoria histórica y expresar el trauma psicológico sufrido debido a la brutalidad de la Guerra Civil española (1936-1939) y la opresión de la dictadura de Francisco Franco (1939-1975)? Este trabajo trata de responder a esta pregunta a través de un análisis comparativo de las siguientes cuatro películas: *El espíritu de la colmena* (1973), dirigida por Víctor Erice, *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), ambas dirigidas por Guillermo del Toro, y *Pa negre* (2010), dirigida

por Agustí Villaronga. La perspectiva fantástica que aportan los niños ayuda a expresar el horror de este evento histórico de una manera objetiva.

La Guerra Civil española (1936-1939), aunque todo el conflicto armado sucedió dentro del mismo país, no solamente fue limitada a sus fronteras. Debido a la naturaleza de la guerra como un choque entre ideologías divergentes, cada lado ganó el apoyo de otro país u otra facción distinta: las Brigadas Internacionales participaron junto al ejército de la Segunda República y la Unión Soviética les apoyaba económicamente y estratégicamente, mientras miembros de la Triple Alianza (países fascistas tales como Alemania e Italia) apoyaban al bando nacional. El factor ideológico asociado a la guerra civil concitó el resto del mundo e hizo que ganase mayor reconocimiento internacional. Incluso después de que la guerra y consecuente dictadura de Francisco Franco (1939-1975) acabasen, sus legados siguen vivos debido a su representación cinematográfica. Jenaro Talens afirma: “Pocos acontecimientos han atraído más la atención de los cineastas de todo mundo que el de la absurda tragedia que convirtió a España, durante tres años, en escenario donde ensayar las formas de detener el avance del socialismo en Europa” (9).

El cine, como medio internacional, tiene la capacidad de superar los límites tradicionales del espacio y tiempo. Por el hecho de que ver una película desencadena los sentidos auditivos y visuales al mismo tiempo, deja que las personas – aún las que viven en diferentes partes del mundo o que hablan idiomas distintos – se sientan una conexión más fuerte al nivel emocional con las imágenes, historias y personajes. Ewa Mazierska explica que el cine “no solamente da testimonio a los eventos importantes, sino también los transmite en una manera que sea más atractiva al público que cualquier otro tipo de discurso, tal como un texto académico o una

novela histórica” (13*).¹ Los medios de comunicación visuales son los que mejor expresan la historia de un país porque llevan el pasado al presente. Las películas demuestran imágenes, ideas u objetos extraños y poco conocidos – sea por ser una época o espacio geográfico distante – y los relacionan con la sociedad actual. En narrar eventos históricos, generan nuevas respuestas en cuanto a la historia y así, hacen que esta misma historia vuelva a ser relevante. Por lo tanto, cuando narran un evento, las películas intentan enfocar tanto en el qué, cómo y por qué ocurrió como en la manera en cómo uno se acuerda de ese evento histórico. Uno de los objetivos principales del cine es retratar los acontecimientos (sobre todo los más traumáticos como la guerra o el genocidio) a través de una perspectiva personal. El uso de elipsis cinematográfica sirve como metáfora para la manera en la que funciona la memoria. Cualquier individuo, sobre todo cuando es niño, mantiene detalles de los recuerdos y “trozos” de memoria sin poder reconstruir al cien por cien lo que pasó. La memoria es una percepción distorsionada y subjetiva de la historia y por tanto, solo el cine tiene la capacidad de reproducir esta sensación a través de los saltos temporales. Para que tenga una conexión emocional con el público, es importante que muestre cualquier evento histórico como si fuese una fuerza potente que determinará la vida de alguien normal. De tal manera, el cine sirve para dar memoria a la historia. Según Mazierska:

Las películas son diarios de memorias, archivos de las maquinaciones humanas y las narrativas fantasmagóricas. El cine que habla de los silencios infantiles del pasado nos da la oportunidad de observar y reflexionar sobre la manera en la que las memorias individuales y sociales desarrollan. El cine representa un vehículo

¹ Todas las traducciones del inglés al español en este trabajo me pertenecen. Las indicaré con un asterisco (*) detrás del número de la página.

para articular y renegociar nuestra percepción de lo que significa la memoria nacional. (15*)

En el caso de España, el cine ha hecho un papel significativo en cuanto al tema de la memoria histórica. Después de su victoria en la guerra civil, el “Generalísimo” Franco (y su administración) mantenía completa autoridad sobre el país. Siendo el alto mando del estado, Franco prohibió a todos los republicanos expresar sus pensamientos políticos y conmemorar sus parientes que lucharon y fallecieron en la guerra. Aún después de la muerte de Franco en 1975, debido al pacto del olvido (la decisión política de no confrontar el pasado traumático del franquismo para no impedir avanzar con la transición a la democracia), no hubo ninguna ley que les diese la oportunidad de conmemorar los que eran víctimas de la guerra o de los actos de brutalidad durante los años de la dictadura. Solamente existió esta clase de ley por tres años con el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero (diciembre de 2007 – diciembre de 2011). Como la Ley de Memoria Histórica de España no tenía mucho apoyo al nivel gubernamental, ha sido necesario construir la memoria histórica de los republicanos a través de la literatura y el cine.

La memoria colectiva, un término acuñado a principios del siglo XX por el sociólogo francés Maurice Halbwachs, hace que la división entre la memoria y la historia se disuelva. Es un concepto dinámico en el que la memoria individual está directamente relacionada a la memoria del grupo, y sostiene que se puede compartir y mantener la memoria a través de una producción continua de formas de representación, como películas. Cuando una película comunica los silencios del pasado, ofrece la oportunidad para analizar la construcción de la memoria tanto en los espacios públicos como en los privados. Así, funciona como un medio para que la gente pueda entender y expresar bien lo que esta memoria significa al nivel social, cultural y nacional.

Los cineastas montan la memoria como una historia perdida (Ely-Harper 91). Pretenden reencarnar los cuerpos de las memorias que antes estuvieron silenciadas, pero que ahora vienen a perseguir a los que están vivos y pedirles reconocimiento. Por lo tanto, el cine representa, por un lado, y transmite, por otro, las voces perdidas de la historia a través de su presencia penetrante en la pantalla. Sobre todo las películas que tratan de guerra u otro tema así de grave pueden utilizar fantasmas como mecanismos para recordar el pasado oprimido y para llevar los legados traumáticos del pasado al presente y al futuro. Kerreen Ely-Harper explica: “Al investigar las consecuencias de los eventos catastróficos del pasado y las memorias demoníacas que esos eventos producen, los cineastas promueven los conocimientos e interpretaciones del pasado” (94*). Por ser un medio de comunicación audiovisual, el cine asume el gran papel de poder cambiar cómo la gente percibe la memoria y la historia. Marcia K. Johnson hizo un estudio psicológico que investigó el origen de las memorias. Encontró que los seres humanos “contenemos nuestras memorias en unas partes separadas de la mente que no siempre son accesibles verbalmente” (24*). Las memorias “intrusivas” aparecen la mayoría del tiempo en forma de imágenes, sobre todo cuando se tratan de recuerdos traumáticos. Las sensaciones como el sonido y la imagen conectan a individuos con un episodio traumático no elaborado de su pasado y les trae a la conciencia una imagen de dicho acontecimiento junto a las emociones asociadas a este evento (Brewin 14*). Por eso, el cine tiene la capacidad de expresar fuertes memorias y emociones a través de sus imágenes, especialmente en las personas que sienten una conexión con estas imágenes por haber experimentado un evento traumático parecido.

Las películas que intentan construir una memoria histórica hacen un papel incluso más importante en España que en otros países, como no hay ninguna memoria histórica oficial según la ley. Sería peligroso que el pasado fuese perdido u olvidado, porque sin memoria histórica, la

sociedad volvería a cometer los mismos errores y haría que la historia se repitiera. S.M. Sigerson dijo: “Una nación que no logra recordar suficientemente los puntos salientes de su propia historia es como una persona con el Alzheimer. Y eso puede ser la enfermedad social más destructiva de todas” (Fuchs 4*). Si las personas ignorasen el pasado, no podrían saber quienes son de verdad porque no sabrían ni de donde venían ni a donde se van. Por eso, para legar a las futuras generaciones un entendimiento de sus propios pasados y una sociedad justa, es fundamental recuperar la memoria histórica.

Según Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón:

[El] medio cinematográfico es el espacio narrativo que primero hay que tener en cuenta para evaluar ... la Guerra Civil Española. Se ha elegido el cine como instrumento ... que sirviera para ejemplificar de las formas de pervivencia del pasado ... Precisamente, este conflicto armado, junto a los momentos históricos que lo han actuado como factores constitutivos de las mentalidades y se han definido como mitos sociales de inusitado poder. (155)

Dentro del relato audiovisual, los filmes ficticios sobre la Guerra Civil española que emplean elementos de fantasía o de terror y tienen protagonistas infantiles obtienen mayor éxito porque se caracterizan por un planteamiento centrado en la intrahistoria del acontecimiento y, por lo tanto, enfatizan el valor emocional del mensaje. Muchas veces los medios de comunicación masivos transmiten temas (actuales e históricos) en términos generales, que resulta peligroso porque las personas afectadas por esos acontecimientos se convierten en una masa. Sobre todo cuando se trata de una guerra, dan cifras de afectados o de muertos y de tal manera no reconocen las víctimas como individuos sino como números. Esto obstaculiza el proceso de comunicación entre generaciones y fomenta mayor desinterés en cuanto a la brutalidad de la guerra. Los

documentales sobre la guerra suelen generar el mismo efecto, porque también se concentran en cifras de los caídos en la guerra y los soldados de cada bando y en los ganadores y perdedores y en las batallas y en las armas, pero carecen de la emoción y del trauma y de las consecuencias perpetuas de la guerra después de que todo el combate se haya acabado. A pesar de que la gran mayoría de las reconstrucciones cinematográficas de la guerra civil y la dictadura de Franco eran recuentos realistas del pasado, Jo Labanyi sostiene que esas películas no eran tan eficaces en conmemorar a los que sufrieron represión durante aquella época como las de terror o de fantasía (107). Según ella, aunque narren hechos reales y trasladen al espectador directamente al pasado, al final los documentales acaban expresando el *horror* del pasado violento en una manera poco profunda.

Elías Querejeta, productor de la película *El espíritu de la colmena* (1973), dijo: “El franquismo ha sido un auténtico horror. Y lo que generó el franquismo, una absoluta calamidad.”² *El espíritu de la colmena*, dirigida por Víctor Erice, se hizo precisamente para comunicar ese horror. Ocupa un lugar importante en la historia del cine español porque era el primer filme que desarrolló el tema de la brutalidad de la guerra y la dictadura a través de una perspectiva infantil: una técnica que otros directores adoptarán y profundizarán después. Se estrenó apenas dos años antes de que Franco falleciese, cuando la sociedad todavía estuvo bajo una rígida censura. Por lo tanto, Erice empleaba el leitmotiv del fantasma para hablar de las memorias e historias ocultadas que necesitaban resurgir para poder llegar a la justicia en una manera que a la vez era creativa y sutil. Debido a su articulación artística del tiempo y el espacio a lo largo de sus películas, se las consideran de las más bellas del cine español. Erice tiene una cuidada atención a cada detalle y utiliza técnicas tales como la elipsis y la metáfora para

² Querejeta, Elías. Entrevista: *Huellas de un espíritu* (1998).

desarrollar y enfatizar las relaciones no-casuales entre temas opuestos, por ejemplo la muerte y la vida, el pasado y el presente, y la realidad y la ficción. *El espíritu de la colmena* sigue siendo uno de los filmes más importantes en cuanto a la expresión cinematográfica de la guerra civil y sus consecuencias.

Abre con una escena en la que llega una camioneta a Hoyuelos, el pueblo pequeño donde la película está ambientada, que viene a proyectar la película *El doctor Frankenstein* (1931) de James Whale para los vecinos (adultos y niños). Ana (Ana Torrent), una niña que aparenta seis o siete años, asiste a la proyección, donde experimenta un momento crucial de su existencia en el que comienza a tomar consciencia de la muerte. Después, se pregunta por grandes cuestiones provocadas por una escena concreta y famosa de *El doctor Frankenstein*, en la que el monstruo y la niña (María) se encuentran junto a la orilla de un lago, y que acaba con la muerte de María. Ana tiene miedo del monstruo a la vez que le fascina y le intriga. Por más que Ana intente hablar con su padre, la persona a quien más admira, él resulta incapaz de vencer el silencio que le domina casi toda la película. Motivada por su curiosidad, ella reconstruye con la imaginación todo aquello que la sociedad y sus padres se ocultan y “experimenta la pérdida de la inocencia y el descubrimiento del mal como juego peligroso” (Latorre 142). Según Yvonne Gavela Ramos, *El espíritu de la colmena* “es considerada por muchos como una de las obras maestras del cine español,” y Víctor Erice es, sin duda, de los cineastas más importantes del país, sobre todo en cuanto a la redacción cinematográfica de los efectos represivos de la guerra civil (180).

Desde que se estrenó *El espíritu de la colmena*, varias películas han retratado el efecto de la violencia y la represión en la sociedad posguerra desde una mirada infantil. Entre ellas, quizás las más famosas son del aclamado cineasta mexicano Guillermo del Toro. Muy bien conocido al nivel global por sus películas de fantasía, del Toro “reivindica el valor liberador de la fantasía sin

renunciar a su mórbida imaginación” (Belategui 1). A pesar de que es mexicano, dos de sus películas más famosas tratan de la guerra civil española. El tema le comenzó a interesar tras conocer a algunos exiliados en México y descubrir que “la escisión entre las dos Españas existía antes y después de la guerra [y] que era una característica fundamental del carácter español” (del Toro, citado en Ibíd. 2). *El laberinto del fauno* (2006) funciona como una continuación de *El espinazo del diablo* (2001) en cuanto al paso del tiempo. El primer filme se sitúa en el año 1940 y el segundo en 1944, cuatro años después (como los años del estreno de cada película). Ambos intentan resurgir memorias de la guerra y presentar el fascismo como la perversión máxima de inocencia a través de monstruos y otras figuras que aparecen en los cuentos de hada infantiles. Según Cecilia Enjuto Rangel:

Guillermo del Toro propone una estética ‘transatlántica,’ que en muchos sentidos rompe las fronteras nacionales y nacionalistas, con la que sugiere además una reapropiación de las hadas, de lo fantasmagórico y de lo fantástico. Su intención no es idealizar un pasado u otro, ni desvirtuarlo de su ‘realidad,’ sino que nos incita a que enfrentemos el trauma colectivo y sus pesadillas. (1)

La fantasía cambia la visión cultural del pasado que tienen los espectadores. El paso fluido entre lo real y lo sobrenatural y las imágenes chocantes y violentas en las películas de del Toro hacen que todos puedan ver el trauma causado por la guerra sin que lo tenga que decir explícitamente.

El espinazo del diablo, siendo del género de terror, es una de las películas que mejor lidia con el pasado violento de la guerra civil. Contextualiza las memorias horribles y traumáticas de forma inequívoca y expresa claramente el estrés postraumático porque demuestra el terror de la guerra a través de sus imágenes mientras reconoce que el trauma es algo innombrable. Cuenta la experiencia de Carlos (Fernando Tielve), el último niño admitido en Santa Lucía, una escuela

aislada mantenido por el doctor Casares y su mujer, y que acoge a los hijos huérfanos de militantes y políticos republicanos que lucharon o fueron exiliados durante la guerra civil. Poco después de llegar, Carlos se entera de la naturaleza terrorífica del orfanato. Está perseguido todos los días por el fantasma de un niño asesinado que se llamaba Santi (Junio Valverde), quien durmió en la cama de Carlos antes de que falleciese. Como Ana y Frankenstein en *El espíritu de la colmena*, Carlos tiene miedo de Santi, pero al mismo tiempo le fascina. Decide enfrentar su temor y ayuda a Santi a vengarse de su asesino. La presencia del fantasma en *El espinazo del diablo* permite que el espectador observe la guerra como una experiencia traumática y reflexione sobre la cuestión central de la película: ¿Qué es un fantasma?

El laberinto del fauno no se trata de fantasmas; sin embargo tiene una de las narrativas infantiles más poderosas del cine. Ofelia (Ivana Baquero), la protagonista del filme, prefiere escapar al mundo fantástico de sus cuentos de hadas en vez de tener que aguantar la realidad fría y brutal de la sociedad de posguerra. Después de que el padre de Ofelia, quien supuestamente era soldado del bando republicano, muriese en la guerra, la madre se decidió casar con un capitán del bando nacional. Se mudaron al campo cerca de la Sierra de Cabrera, la zona montañosa al norte de Barcelona, donde el capitán sigue luchando contra los Maquis. Por un lado, el bosque al lado de la casa es un campo de batalla que representa la naturaleza persistente de la guerra, y por otro lado, es el escenario del mundo fantástico en el que Ofelia reside. Los intrincados detalles de cada escena (ej. los colores, la banda sonora, los efectos especiales, etc.), todos hacen hincapié en lo fantasmagórico y deja que el espectador se sienta como si estuviese metido directamente en un cuento de hadas que es real.

Pa negre (Pan negro) (2010), dirigida por Agustí Villaronga se parece bastante a *El laberinto del fauno*. No enfoca tanto en la fantasía como las películas de del Toro, pero mantiene

el mismo tema de cómo la guerra afectó a los niños al nivel psicológico. De hecho, es la película más reciente que utiliza un protagonista infantil para narrar las consecuencias traumáticas de la guerra. Villaronga, cineasta español, ganó el premio Goya al mejor director en 2011 porque, según el jurado del premio, “[construyó] una mirada personal que ha logrado conectar con el público a través de su película *Pa negre*” (citado en García 1). Villaronga afirma que la razón principal de por qué hace cine es para poder comunicar y transmitir emociones al público (Ibíd. 1). Él basó su guion sobre todo en la novela homónima de Emili Teixidor, pero escribió muchos detalles sobre el protagonista basados en la vida de su padre, quién también fue niño durante los años de la guerra. Demuestra las consecuencias de la guerra en una manera artística y metafórica, a través de las experiencias horribles del protagonista.

Pa negre, bastante diferente a las otras tres películas mencionadas, demuestra directamente que lo que pasa en la guerra e incluso en la posguerra es una atrocidad. Tiene toques de fantasía, pero más que todo, el relato cinematográfico que Villaronga propone pinta la realidad de posguerra en una manera auténtica y realista. Desde la primera escena del filme, la cual presenta un violento asesinato, se ve claramente los tratos brutales e inhumanos que cometieron individuos de ambos bandos. Andreu (Francesc Colomer), el joven protagonista que se acerca a la edad adulta, es obligado a internalizar todo el conflicto bélico y drama familiar que experimenta mientras su padre, político republicano, es perseguido y al final capturado por los de Franco. Tal como en las películas ya mencionadas, el desentendimiento e ignorancia infantil de Andreu ceden paso a las ganas de saber la verdad que los adultos ocultan. El mundo de su niñez se desmorona irremediablemente y, como explica Pilar Pedraza, el final de la película “no cierra nada, más bien abre la puerta a todos los demonios, al horror, que será la herencia dejada por el protagonista ‘muerto’” (20). Andreu pierde su propia identidad cuando pierde la inocencia. Al

final es otra persona, “Andrés,” ya que se quiere olvidar del pasado y niega la existencia de su madre, despidiéndose de ella como si fuese nada más que un *espíritu* del pasado.

Agustí Villaronga es una buena representación de la transmisión transgeneracional familiar de la memoria de la guerra, como pertenece a lo que Marianne Hirsch acuñó “la generación de la posmemoria.” Aunque nació en el año 1953, heredó la memoria traumática que su padre tenía por haber sido niño durante los años de la guerra. Es inevitable que en la España actual haya una distancia emocional importante entre los directores de hoy y el tema de la guerra civil, como ya hace cuarenta años murió Franco y más de setenta y cinco años terminó la guerra. Dos generaciones distintas nacieron y crecieron en la época democrática y es evidente que no sabrán exactamente cómo era la vida con Franco, mucho menos podrán profundizar con las víctimas de la represión franquista. Sin embargo, en el caso de Villaronga y también de Víctor Erice, tener padres que eran afectados directamente por el trauma colectivo de la guerra les obligaba a heredar el pasado horrible que ni siquiera sus padres deberían haber tenido que sufrir (Hirsch 112). Según Hirsch, los hijos de las víctimas de la memoria traumática están perseguidos y “poseídos por un pasado que nunca vivieron” (109*). El proceso de identificación con ese pasado es drásticamente diferente para los que tienen familiares afectados por la guerra porque comparten la memoria y, por tanto, tienen una necesidad más urgente y una curiosidad más profunda para comprender mejor el pasado traumático.

Muchas veces, los individuos de la generación de la posmemoria procesan la información y las memorias que sus parientes les cuentan en una manera que parece como una fantasía, en la cual existen elementos reales pero también imaginarios. Eva Hoffman, cuyos padres sobrevivieron al holocausto, define los sentimientos diversos que tiene en cuanto a las memorias

traumáticas de sus padres como mezclas de sensaciones que son profundamente internalizadas, pero al mismo tiempo, bastante desconocidas. Lo explica en la siguiente descripción:

Internalicé la información como si fuese una especie de cuento de hadas que no provenía tanto de otro mundo sino del centro del cosmos: un cuento de hadas enigmático pero verdadero ... Las memorias de la guerra estallaban continuamente de pequeños instantes cortados y destellos de imágenes (citada en Hirsch 109*).

La transmisión de memoria transgeneracional es un aspecto clave para la recuperación de la memoria histórica, sobre todo en España, donde no existe ninguna ley que sirva para recuperarla. Es normal que cuando un país experimenta la transición a la democracia, lleven a cabo un juicio contra las principales figuras del Estado y ejército de la dictadura para reconocer las injusticias que cometieron durante la guerra y a lo largo de la dictadura. Según John Torpey, el único camino que llega a la democracia es el que traspasó el desvío de los desastres del pasado (Bevernage 335). Sin embargo, en España la gente dejó que Franco falleciese tranquilamente en su cama, y cuando finalmente llegó la democracia, España estaba retrasada en comparación con el resto de Europa, y entonces, para que no hubiese más retraso aún, decidieron saltar esta etapa fundamental de una transición democrática. Como resultado, a las personas (y sus familias) que fueron obligados a quedarse silenciados durante la dictadura no les dieron la oportunidad de expresar sus memorias traumáticas ni las injusticias que sufrieron aún después de que España se considerase un país democrático.

La posmemoria transgeneracional, sobre todo cuando se la comunica a través de películas, sigue siendo la mejor manera de mantener viva la memoria de las víctimas del franquismo. En *Pa negre*, Farriol (Roger Casamajor), el padre de Andreu, dice:

Ahora, Andreu, escúchame bien. No tenemos mucho tiempo.

Todos hemos sufrido durante la guerra;

Pero la peor parte no ha sido que la gente tuviera hambre o que tuviera que escapar o aún que nos mataran.

La peor parte de la guerra era que nos obligaron a olvidar de nuestros ideales.

*Porque sin ideales una persona no es nada.**

El mensaje de Farriol afirma que aunque haya mucha violencia y brutalidad en los tiempos de guerra, la peor cosa que pueda pasar es que las personas se quedan silenciadas como pasó en España. Por eso es tan fundamental la transmisión transgeneracional de la memoria histórica, para que toda la gente tenga voz y nadie sea denigrado como si no importase para nada.

De hecho, Susan Sontag sostiene que la distancia transgeneracional es algo favorable en cuanto al cine sobre la guerra, porque no haberla vivido ni experimentado de primera mano deja que los directores de hoy en día hagan un análisis político mejor moderado y reflexionen del tema desde varios puntos de vista (7). Al mismo tiempo, Labanyi argumenta que utilizar una narración objetiva puede hacer que la película pierda su impacto al nivel emocional. Para ella, el hecho de que los filmes de estilo documental trasladan al espectador al pasado crea una división temporal y espacial porque hace que experimente el pasado sólo y no cómo el pasado afecta al presente (113). Por lo tanto, a estas películas les falta un elemento que es fundamental para el cine sobre la posguerra y la memoria histórica: el concepto del tiempo cíclico. Labanyi explica que hay que analizar el pasado como si fuese *una cuenta pendiente* (“unfinished business”), es decir, reflexionar sobre el papel que el pasado hace en el presente (109). Entender el paso del tiempo como un proceso circular que termina donde empieza es esencial para analizar la memoria histórica.

El *espíritu de la colmena*, por ejemplo, comienza y termina con la misma imagen (Figura 1). La imagen de Ana sentada a la orilla con el “espíritu” de Frankenstein es una reconstrucción exacta del encuadre original de la película *El doctor Frankenstein* (1931), en el que María, una niña pequeña e inocente, se encuentra con Frankenstein a la orilla del lago.

Figura 1: Encuentro con Frankenstein a la orilla



El doctor Frankenstein (1931)



El espíritu de la colmena (1973)

Erice hace referencia a la continuidad del tiempo, demostrando cómo la misma escena del pasado llega a tener el mismo impacto y significado en el presente. En *El espinazo del diablo*, Guillermo del Toro también hace hincapié en la circularidad del tiempo. Utiliza la siguiente voz-en-off para comenzar y terminar la película:

¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor, quizá algo muerto que parece por momentos vivo aún, un

sentimiento, suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar.

La repetición de la narración le da al espectador la sensación de que al final de la película, aunque haya pasado mucho, ha vuelto al punto de partida.

Además, el mensaje se relaciona directamente con el contenido temático del filme. La cuestión central que *El espinazo del diablo* plantea al espectador y que va definiendo y redefiniendo a lo largo del argumento es: ¿Qué es un fantasma?. Gran parte del concepto del fantasma está relacionado con un tiempo suspendido. Los espíritus no están muertos ni vivos. Residen dentro de un espacio intermedio—un purgatorio—donde el tiempo no progresa sin que primero llegue la justicia y reconocimiento del pasado. Según Jorge Latorre, *El espíritu de la colmena* también “busca inspirarse en las huellas intemporales del pasado, en la intrahistoria” (41). La película se sitúa en Hoyuelos: un pueblo pequeño castellano atrapado en la posguerra española, donde el tiempo parece como si estuviese suspendido. Este pueblo no tiene casi nada de comunicación con el mundo moderno; la única señal de una vida externa es el tren que pasa una sola vez al día. Erice usa el tren como símbolo del capitalismo que destaca el contraste entre la modernización que había llegado a las zonas urbanas del país y el aislamiento y atraso de las zonas rurales. En los planos del tren, recalca el nombre “Renfe” (Red Nacional de los Ferrocarriles Españoles). Esto sirve para indicar que el tren pertenece al Estado y hace referencia a Franco, cuya política estaba muy enfocada en el desarrollo industrial e infraestructural (sobre todo en cuanto a las redes de transporte) del país. Erice decidió ubicar su película en Hoyuelos porque:

[E]stá profundamente enraizado en la realidad española, no sólo por lo autobiográfico de su visión poética de la historia reciente, sino también por el

contexto en el que comenzó su trabajo: los últimos años del franquismo. Una España que, pese a los nuevos aires de apertura, se relamía todavía las heridas de la autarquía, y seguía siendo predominantemente rural y provinciana [...]

Encuentra en la película una lectura alegórica contra el franquismo, que no es sino una parte más del asunto; fundamental, por ser el ambiente en que transcurrió la infancia de Víctor Erice, y por ser también el contexto que propicia el drama infantil. (Latorre 40)

Erice enfatiza el aislamiento y la miseria de la sociedad de la posguerra a través de la metáfora de la colmena. Juan Ramírez explica que muchos han utilizado esta metáfora para hablar de varios temas tales como la organización, la productividad y el trabajo en equipo (16). Sin embargo, en el caso de *El espíritu de la colmena*, simboliza algo bastante más lúgubre.

La familia de Ana es un microcosmo metafórico para la sociedad española porque en el interior de la casa, todos los personajes están desconectados y cerrados entre ellos. Aunque forman la imagen de la familia “ideal” y “típica” según el punto de vista de Franco y su administración (un padre y una madre, casados y con dos hijos (hijas, en este caso)), en realidad, cada persona lleva su propia vida apartada de las del resto de la familia. Fernando (Fernando Fernán Gómez), el padre de la familia, es apicultor que está obsesionado con sus colmenas y pasa todo el día cuidando a las abejas en vez de a sus hijas. Hace muchas referencias a la apicultura en cuanto a la vida real que se nota sobre todo en este monólogo suyo de la película:

Alguien a quien yo enseñaba últimamente en mi colmena de cristal, el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj; alguien que veía las claras la agitación innumerable de los panales, el zarandeo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada, los puentes y escaleras

animados que forman las cereras, las espirales invasoras de la reina, la actividad diversa e incesante de la multitud, el esfuerzo despiadado e inútil, las idas y venidas con un ardor febril, el sueño ignorado fuera de las cunas que ya acecha el trabajo de mañana, el reposo mismo de la muerte, alejado de una residencia que no admite enfermos ni tumbas. Alguien que miraba esas cosas, una vez pasado el asombro, no tardó en apartar la vista en la que se veía no sé qué triste espanto.

El espectador no sabe exactamente si habla de la colmena de abejas o la “colmena” metafórica de la sociedad. Si uno se pone a pensar en la sociedad de la posguerra, parece bastante a lo que Fernando dice sobre la colmena. Puede que Franco fuese “la reina” de la colmena española que mandaba a todos los demás y que no admitía enfermos ni tumbas en su “residencia.” La metáfora de la colmena se hace incluso más evidente en cuanto a la realidad de la familia. Reside dentro de una casa que tiene vidrieras con forma de celdilla (Figura 2, p. 19). Estas vidrieras representan una metáfora visual de la casa “colmena” en la que transcurre la existencia de los protagonistas, la cual está totalmente cerrada y aislada del tiempo y de la geografía exterior, como el mismo pueblo y el mismo país en el que viven. La casa-colmena / colmena-sociedad metáfora identifica lo “real” que hay detrás de lo cinematográfico. Según Carmen Arocena, “*El espíritu de la colmena* nos habla de una sociedad que obliga a callar más que a hablar, una sociedad llena de disidentes sometidos a unas reglas demasiado duras, viviendo en el hexágono de una colmena demasiado estrecho” (90). Otra metáfora importante de la película es la asociación Franco—Frankenstein. Frankenstein, como metáfora del país, representa ese monstruo que es creado por el Doctor Frankenstein cuyo apellido suena bastante parecido a “Franco.”

Figura 2: Vidrieras con forma de celdilla en *El espíritu de la colmena*



Al mismo tiempo, quizá para Fernando, mantener las colmenas era su manera de “escapar” de la realidad melancólica de aquella época. Una de las grandes dificultades para los individuos que han sobrevivido una guerra es tener que volver a la realidad y la vida cotidiana que llevaron antes de que la guerra empezase. Después de haber experimentado el horror de la guerra, resulta muy complicado seguir adelante sin acordarse constantemente de cómo es la vida de la posguerra comparado con el pasado. Existe una evidente dicotomía entre la realidad de la preguerra y la de la posguerra. Como resultado, las víctimas de la memoria traumática muchas veces necesitan un mundo interior que les brinde protección y que se convierta en su refugio. Los niños buscan y encuentran este refugio en el mundo de la fantasía. Construir un universo imaginario es una manera de escapar del terror y la miseria de la realidad al mismo tiempo de poder ser el “alto mando” y tener voz en las decisiones (lo que les falta en el mundo real). Según

Gerard Jones, se les enseña a los niños a compartimentar sus narraciones de forma lineal y lógica, pero sin embargo los cuentos ficticios y de fantasía que son visuales y verbales les dejan que vayan más allá de la compartimentación y que experimenten sus sentimientos y pensamientos de una manera más completa (9).

El espacio intermedio e impreciso entre la realidad y la fantasía caracteriza la existencia del niño. Tanya Sharon y Jacqueline D. Woolley realizaron una investigación sobre el proceso mental de los niños y su capacidad de distinguir entre la fantasía y la realidad. Llegaron a la conclusión de que los niños tenían mucha dificultad para diferenciar entre las escenas fantásticas y las reales, sobre todo cuando se trataba de escenas que percibieron como “aterradores” (294). Expresaron la más incertidumbre cuando tuvieron que decidir si unas fotos en las que salían monstruos (criaturas que demostraban características fantásticas y terroríficas al mismo tiempo) representaban escenas reales o fantásticas (306). El mundo de la fantasía puede parecer “real” desde la perspectiva del niño. Los niños también están en el proceso de construir sus propias realidades, las cuales suelen contener elementos fantásticos e imaginarios además de los acontecimientos “reales.” Según Jesús Alonso Tapia y Francisco Gutiérrez Martínez:

Los niños ... forman continuamente explicaciones, y muchas veces quizá más que los adultos de las cosas que suceden a su alrededor y, se preguntan por ellas. Como sus instrumentos intelectuales no han alcanzado su pleno desarrollo, su capacidad de razonamiento lógico no está plenamente desarrollada, su memoria tampoco, su capacidad para manipular información es todavía reducida, muchas veces llegan a ideas peregrinas y dan explicaciones que nos pueden parecer verdaderamente sorprendentes (9).

La experiencia colectiva hace un papel mucho más potente en la realidad del niño que en la del adulto, como los niños no tienen mucha capacidad aún de tomar sus propias decisiones. Por esa razón, casi todo lo que les toca es, para ellos, un “imprevisto” (aún si ocurrió debido a una decisión consciente de uno de sus padres) y muchas veces es difícil entender del todo. Según Drachler:

La inocencia infantil sirve como un método para investigar la conciencia y el carácter humano. Los niños representan el rechazo a crecer y la confrontación con el mundo adulto ...[Además,] su percepción hacia el conflicto está considerada más imparcial porque los niños se encuentran en la realidad de un conflicto que no han creado (7).

Al mismo tiempo, los niños intentan más que todos encontrar una explicación del por qué sucedió e investigar cómo se desarrolló desde el principio. La constante curiosidad de los niños les puede llevar a observar detalles a las que los adultos no suelen hacer caso y descubrir fenómenos que les parecen mágicos, pero también a ver imágenes traumáticas y horrosas que jamás deberían haber visto.

La guerra hace que los niños tengan que madurar y descubrir cosas antes de tiempo. Según Larissa Drachler, el “precio pagado por la supervivencia en la guerra es perder la inocencia, y eso conlleva un significado mucho más profundo cuando se trata de niños” (8). En *Pa negre*, Andreu pierde la inocencia de golpe por haber sido testigo de los crímenes y actos violentos de la guerra y haberse enterado de la falta de comportamiento ético de los adultos, sobre todo de sus propios padres. Desde el principio de la película, se nota que admira mucho a su padre pues le imita cuando se pone las gafas de él y le ayuda con el trabajo de los pájaros. Aún después de que la guardia detenga a su padre, Andreu sigue pensando que todo saldrá bien

al final y con una visión bastante optimista de la vida en general porque confía en lo que su madre le cuenta y no puede comprender bien todo lo que está pasando. Por eso, al momento de darse cuenta de la verdad que sus padres le ocultaban y de que la realidad no es lo que creía, se siente engañado y frustrado, ya que no puede hacer nada para cambiar la situación. No sabe cómo expresar esa frustración y dolor entonces mata los pájaros de su padre y destruye sus jaulas de una forma muy violenta. Al final del filme, vemos que no solamente perdió la inocencia sino también perdió gran parte de su identidad. Actúa como adulto, pero carece de felicidad y toda emoción en general. Su transición brusca a la adolescencia y las consecuencias que implica ilustra la eternidad de la pérdida de la inocencia y la seguridad de los niños durante la guerra civil y la dictadura de Franco.

En *El espíritu de la colmena*, vemos que Ana tiene la misma fascinación infantil por los padres y juega a ser papá en su despacho y a ser mamá en el cuarto de baño (Figura 3). Vive en el campo aislado y entonces alimenta la curiosidad que tiene del mundo que le rodea con su imaginación y fantasías.

Figura 3: Ana e Isabel jugar a “ser mamá” en *El espíritu de la colmena*



Según Víctor Erice, director de la película, ella “reconstruye con la imaginación aquello que se oculta y carga de sentido interno todo lo que sus ojos contemplan [...] Su capacidad de mirar y sobre todo de creer en lo que ve, le permite vivir y crecer en un universo donde el lenguaje y la comunicación parecen prescritos”.³ Ana e Isabel (Isabel Tellería), la hermana mayor, van cada día después del colegio a un granero abandonado donde pueden huir de su realidad triste y represiva y entrar en su mundo imaginario a través de sus juegos y rituales juveniles. Como trabajar con las colmenas es para Fernando otro mundo fuera de la triste realidad, jugar en el campo sirve como refugio para las niñas.

Según Luis Arata, “es el gran talento de Erice lo que ha hecho posible captar y comunicar al espectador esos momentos en los que la imaginación infantil está en juego” (102). Erice enfatiza el contraste entre las escenas en las que las niñas entran en el mundo fantástico y cuando están en el mundo “real” controlado por los adultos a través del sonido extradiegético. Las veces que se van al granero suena una versión alegre e instrumental de la canción popular infantil “Vamos a contar mentiras [tralara].” La canción tiene un doble significado como representación del mundo infantil “oficial” según el punto de vista de los padres y la sociedad en general, pero también con una letra que refleja claramente algunos pensamientos imaginarios del niño: “Por el mar corren las liebres / Por el monte las sardinas [tralara].” Además, a lo largo de la narrativa de la canción, se nota que el niño es él que mantiene el control. Aunque otros personajes como “el dueño del peral” les ruegan que dejen de hacer ciertas cosas, en este caso tirar piedras, los niños siguen tirándolas. Si fuese una situación más realista, los niños serían obligados a obedecer al adulto. Sin embargo, en esta canción, la realidad es controlada por las acciones del niño. Gerard Jones sostiene que los niños juegan a “policías” o a otros juegos con protagonistas que cazan o

³ Erice, Víctor. Entrevista: *Huellas de un espíritu* (1998).

matan porque “necesitan sentirse fuertes [y] ... poderosos frente a ese mundo espantoso e incontrolable” (11*).

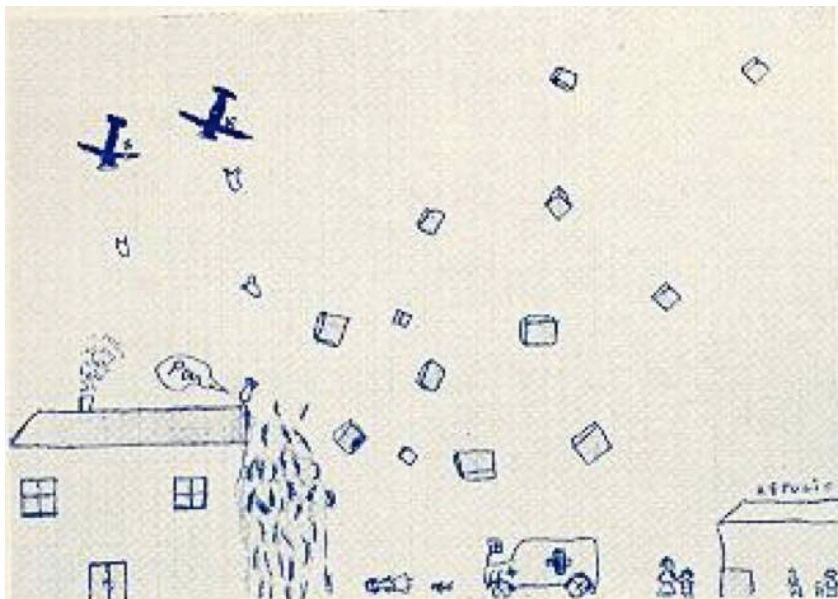
Arata explica que las estructuras cognitivas del niño se desarrollan mediante una asimilación de lo que experimenta: un proceso llamado juego (101). Muchas veces, los juegos infantiles tratan sobre los temas más profundos e inexplicables de la vida, por ejemplo el ciclo de la vida y su doble cara, la muerte. Aunque los juegos infantiles así pueden aparecer macabros o demasiado violentos, representan procesos importantes en la experiencia del niño para poder llegar a comprender mejor la realidad que le rodea. Jones afirma, “el juego, la fantasía y la imaginación emocional son herramientas esenciales para la infancia y adolescencia” (12*). Hablando del tema del terrorismo (específicamente los atentados del 11 de septiembre), dice:

Nos preocupamos de cómo los niños iban a lidiar con el terror de los atentados del 11 de septiembre, pero al final, la mayoría de ellos hablaban sobre las imágenes horribles que vieron ... y muchos querían dibujar, contar historias o jugar a unos juegos que tenían que ver con aviones que destruyen edificios o soldados luchando contra los terroristas. Esto no era una mala manera de reaccionar a la tragedia: es simplemente cómo los niños lidiaron con ella. Cuando algo les preocupa o les da miedo, tienen que jugar con el tema hasta que lo entiendan mejor y les parezca más seguro (12*).

Además de los juegos, los niños también lidian con eventos traumáticos y terroríficos a través del acto de dibujar. Los dibujos de niños pueden ser un buen indicio para poder acercarse a su cerebro y razonamiento. En la época de la guerra, aunque la historia tradicional y los medios de comunicación se suelen enfocar en los soldados que estaban al frente y el número de bajas sufridas por un lado u otro, no siempre incluyeron otras víctimas que también sufrieron debido a

las consecuencias de la guerra. Según Jorge Gallardo Camacho, José Antonio Gallardo Cruz y Nerea Vadillo Bengoa, los niños españoles cuyos padres lucharon en ambos bandos “sufrieron una conflagración bélica” por haber visto tanta violencia durante la guerra (1066). Sin embargo, los hijos de nacionalistas no solían mostrar tantos efectos del estrés postraumático como los hijos de republicanos, como no necesitaba ser evacuada ni internada en otras colonias alejadas y no experimentaba la misma retrocedía geográfica ni necesidad de salvaguardar las vidas de los civiles inocentes debido a la potente ofensiva como los republicanos (Ibíd. 1066). Durante (y también después de) la guerra, los niños dibujaron elementos relacionados con la guerra, como bombardeos, evacuaciones, y casa derruidas. En el primer dibujo (Figura 4) vemos la destrucción de un pueblo (de una casa, específicamente) por los bombardeos. La casa de Carmen, la niña que realizó el dibujo, se incendió y por eso la familia se tuvo que marchar a un refugio. Hay una ambulancia o camioneta de la Cruz Roja que trata de salvar a las víctimas.

Figura 4: Escena de la guerra reproducida por Carmen Huerta (9 años)



Inscripción: “Mi casa destruida, los ladrillos están volando en el aire.”
Carmen Huerta nació en Chamartín de la Rosa (Madrid) y fue evacuada a Alcira en noviembre de 1938 (Bergeson 12*).

En el segundo dibujo (Figura 5), la inscripción triste y sencilla de ese dibujo demuestra el daño psicológico que la guerra hace a los niños. Se nota que la memoria de la muerte de su amigo consumía a Alfonso por el hecho de que la dibujó.

Figura 5: Escena de un funeral reproducida por Alfonso González (9 años)



Inscripción:
 “El entierro
 de mi amigo
 Miguel”
 (Bergeson 15*).

Para los niños, el acto de dibujar es una manera de expresar sus experiencias emocionales. Cada dibujo refleja una imagen consciente que el niño tiene del pasado o el presente. Según Brafman:

Las experiencias de toda la vida del niño, todos sus pensamientos, sentimientos, deseos, dolores y sueños, influyen en ciertas características de sus dibujos. [...]

El trauma produce un impacto físico o emocional, pero muchas veces las víctimas de memorias traumáticas no tienen las palabras para expresar sus conflictos internos. Y cuando la víctima es un niño, esa situación es incluso más difícil de

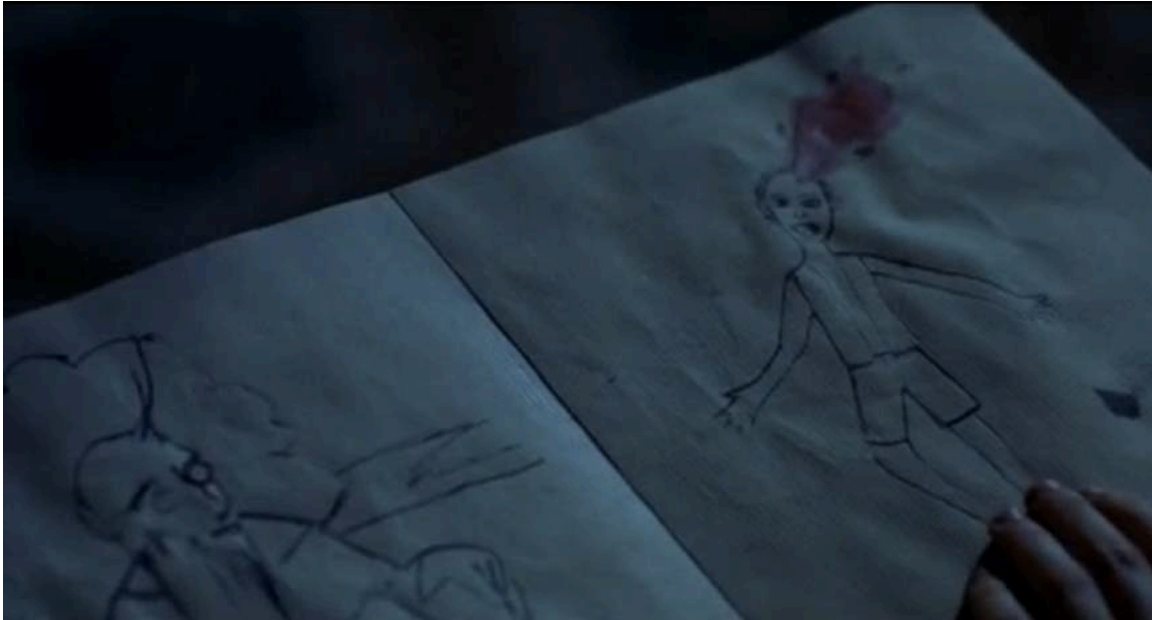
expresar. Sin embargo, los niños suelen comunicar elementos de sus memorias traumáticas a través de sus dibujos (6*).

Austin afirma que, para los niños, el acto de dibujar les da la oportunidad de comunicar sus historias y memorias con los demás y expresar las emociones que son demasiado difíciles de explicar de palabra (536). El poder contar esas memorias es esencial sobre todo cuando han experimentado u observado momentos traumáticos tales como guerras o abuso. Austin dice:

Es raro que haya tan poco escrito sobre la teoría del trauma en cuanto al papel de los dibujos infantiles como testimonio visual porque la construcción de su propio discurso depende de las metáforas visuales. Es incluso más extraño considerando la centralidad de los niños como testigos de los eventos traumáticos (535*).

Lo que uno es de adulto está marcado por las experiencias que uno tiene de niño. Cualquier memoria traumática que uno tiene de su infancia se puede convertir en algo mucho más transcendental cuando esta misma persona sea adulta. En *El espinazo del diablo*, Jaime (Íñigo Garcés), uno de los niños que es admitido en Santa Lucía, también comunica el trauma que sufrió por haber sido testigo del asesinato de su amigo a través de los dibujos. Aunque él se niegue a hablar de la muerte de Santi con los demás, dibuja las memorias traumáticas que tiene del evento (Figura 6, p. 29). En esta imagen, se nota que Jaime se queda con la memoria del evento violento— sobre todo con el color rojo de la sangre, que sale a borbotones (hacia arriba) de la cabeza de Santi.

Figura 6: Dibujo de Jaime en *El espinazo del diablo*



Según Austin, los dibujos de niños son una mezcla de elementos reales e imaginarios, una fusión de memoria y fantasía (533). Son las manifestaciones visuales más conseguidas en cuanto a la síntesis de sus pensamientos y sentimientos internos. La gran mayoría de los niños pueden comprender el significado de ilustraciones antes de que puedan entender palabras (Lury 136). Karen Lury explica que cuando los niños leen cuentos infantiles se concentran en los dibujos más que todo. Tienen la capacidad de almacenarlos en sus memorias y, por tanto, pueden recordar y reproducir esos cuentos a través de una serie de ilustraciones (137).

Cuando los niños juegan, sacan estas memorias e imágenes que tienen guardadas para construir sus propios mundos imaginarios. En *El laberinto del fauno*, vemos una proyección viva de las ilustraciones fantásticas que vienen de los cuentos de hadas de Ofelia. Como Ana e Isabel en *El espíritu de la colmena*, Ofelia necesita construir otro mundo fuera de la situación terrible en la que se encuentra. La transición del mundo real al mundo fantástico es lo más evidente en

esta película de del Toro y se nota en el tratamiento lumínico y cromático de los distintos ambientes que se distinguen en la película. Por ejemplo, del Toro juega con los cambios entre las luces azuladas y las amarillas para demostrar ciertos ambientes y utiliza unos colores muy exagerados y vibrantes en los dos “mundos” para que ambos parezcan como si fuesen de un cuento de hadas. Aunque distingue claramente entre los dos mundos, técnicas como el uso exagerado de las luces y los colores que aparece en escenas del mundo real y el fantástico confunden las líneas entre la realidad y la fantasía. Uno de los puntos de confusión es el maniqueísmo de las figuras monstruosas.

Del Toro pretende destacar las percepciones construidas culturales de “los malos” y “los buenos.” La sociedad adulta enseña a los niños que los monstruos y los fantasmas y otras figuras inhumanas así son “los malos.” Según Jorge Latorre, “Lo monstruoso implica lo diferente, lo singular, lo portentoso, y eso, según las circunstancias, será digno de elogio o merecedor de rechazo. En [la mayoría de las] culturas, lo monstruo equivale a lo aborrecible, relegado al lado del Mal, de lo horrible” (140). Sin embargo, las dos películas de del Toro demuestran como los humanos—los “normales”—pueden ser más violentos, más brutales y más inhumanos que los monstruos y fantasmas a los que tanto se asigna el papel del villano en los cuentos de niños. *El laberinto del fauno* presenta, por un lado, el personaje del fauno (Doug Jones) que, aunque da bastante miedo por su apariencia física (ej. sus garras largas y sus ojos claritos que parecen de color y forma de una luna llena y a los cuales les falta la pupila) (Figura 7, p. 31), y no se sabe exactamente si es “bueno” o “malo,” parece bondadoso en comparación con el capitán Vidal (Sergi López).

Figura 7: El fauno en *El laberinto del fauno*



El capitán Vidal es el que acaba siendo violento, terrorífico y monstruoso. Del Toro intenta hacer hincapié en las acciones del capitán y las del fauno (Figura 8, p. 32), para confundir nuestras percepciones tradicionales de qué es un monstruo. El fauno, al final, intenta ayudar a Ofelia a cuidar a su madre y llegar a hacer su sueño realidad mientras el capitán Vidal acaba matándola. Se nota que en la foto en la que Ofelia sale con el capitán que ella tiene miedo de él y que él le está sujetando de una forma mucho más violenta y dolorosa. En la foto con el fauno, Ofelia parece más tranquila y el contacto del fauno parece más suave que el del capitán.

Erice también se concentra bastante en el concepto del maniqueísmo, pero en cuanto a los espíritus en vez de los monstruos. Por ejemplo hay una escena en la que Ana pregunta a su madre: “Mamá: ¿Sabes lo qué es un espíritu? ... Tú no sabes; yo sí. ... Pero, ¿son buenos o malos?” Se empeña en diferenciar entre los dos lados, sin realmente saber lo que es. Existe una necesidad típica infantil de clasificar entre buenos y malos que se puede relacionar con la representación adulta y cultural de los dos bandos de la guerra. En tiempos de guerra, las

Figura 8: Encuadres parecidos del fauno y del capitán con Ofelia en *El laberinto del fauno*



personas suelen apoyar o un bando u otro, y el otro siempre se ve como “el malo” y “el culpable.” Es curioso que los niños tengan esta fascinación con los buenos y malos porque se supone que el cine utiliza la narración del niño para quitar la subjetividad de la narración. Al mismo tiempo, las cuestiones que los niños tienen sobre este tema es mejor una indicación de su confusión de los límites entre lo bueno y lo malo, en vez de una representación de su subjetividad. De hecho, la curiosidad que tienen les hace más abiertas como personas y más objetivas al final como voces narrativas.

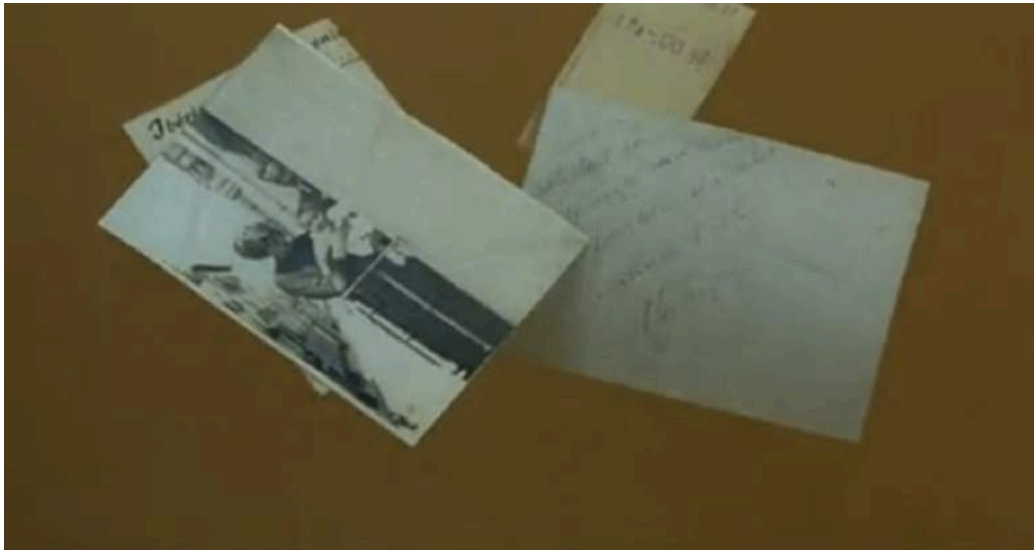
Las películas con narrativas que tienen que ver con fantasmas o espíritus pretenden reafirmar la presencia del pasado en el presente a través del regreso fantasmagórico de las memorias traumáticas precisamente porque confunden las fronteras entre el pasado, presente y futuro. Según Karen Lury:

El fantasma interrumpe nuestro sentido moderno del tiempo, que percibe el desarrollo y progreso continuo como algo inevitable ... Su presencia no sólo representa el resurgimiento del pasado al presente sino en realidad, sus actividades, demandas y deseos ponen en riesgo la naturaleza y coherencia indiscutida de todo nuestro entendimiento del presente. (22*)

La ruptura con el tiempo moderno de la que Lury habla es evidente en *El espinazo del diablo*. En este filme, el espíritu de Santi sigue vivo en el orfanato porque busca reconocimiento y justicia. A pesar de que el concepto del fantasma parece algo típico del cine de terror, en la película de del Toro, representa lo contrario. Carlos tiene miedo de Santi al principio de la película porque la sociedad enseña que los fantasmas son “los malos.” Sin embargo, después de conocerlo mejor, Carlos se da cuenta de que el verdadero “malo” es Jacinto (Eduardo Noriega), un hombre violento que quiere destruir todas las huellas del pasado. Carlos y los otros niños ayudan a Santi a reconciliarse con su pasado mediante la muerte de Jacinto. Al final, los niños, que representan los republicanos porque luchan para recuperar la memoria de Santi, son los que ganan mientras Jacinto y sus amigos, que representan los nacionalistas porque solamente piensan en el futuro moderno y el capitalismo y se olvidan del pasado, son los que pierden. Del Toro hace aún más hincapié en la resistencia y victoria de la memoria y la voz republicana sobre la modernidad en la escena de la muerte de Jacinto. Cuando él se ahoga, todas las fotografías que tenía de su infancia llegan a la superficie del agua: el resurgimiento total del pasado al presente (Figura 9, p. 34).

Jacinto al final es muy parecido al capitán Vidal en el sentido de que ambos son “monstruos” humanos que representan la violencia de la guerra y de la dictadura de Franco y que rompen con los estereotipos tradicionales de cómo son los “villanos.” Los fantasmas en *El espinazo del diablo* no quieren hacer daño a los demás sino solamente buscan el reconocimiento

Figura 9: Resurgimiento de las “memorias” de Jacinto en *El espinazo del diablo*



y comprensión de ellos. El papel de la protagonista infantil en la película de Erice es esencial para comunicar la realidad de la represión durante la dictadura de Franco. Los niños tienen la capacidad de transmitir emociones más profundas e impactantes en el cine porque tienen que trabajar con y contra su capacidad limitada de expresar sus experiencias a través de la comunicación verbal. Según Giorgio Agamben, “Un verdadero testigo del trauma de la guerra se caracteriza por su *incapacidad* de hablar/articular en voz alta de lo que ha pasado” (citado en Lury 8). Después de que Ana ve el fusilamiento del soldado republicano del que se había hecho amiga, se decide quedar muda como si fuese sólo un cadáver. Su apariencia casi muerta hace hincapié en el terror de la violencia durante la época de posguerra. Lury explica que la narración filmica desde la perspectiva de los niños es la que mejor expresa la memoria traumática porque “permite que los cineastas tengan la oportunidad de comunicar el trauma y la experiencia de la guerra a través de un discurso que no sea hablado ni que contenga una narrativa histórica o

cronológica coherente, sino uno que sea confusa, que rompa con la temporalidad ordinaria y que desincronice el sonido y la imagen” (7*).

Para Víctor Erice, el tiempo es una dimensión de la realidad enlazada con tres “espacios”: el pasado, el presente y el futuro. En Erice hizo hincapié en el paso del tiempo de una manera paradójica. Hablando del papel del cine, dijo:

El cine es el lenguaje que pone cumplimiento a uno de los más antiguos sueños de la humanidad: inventar un sistema capaz de reproducir la apariencia de la realidad [...] Tiene la capacidad de incorporar movimiento y expresar la duración de un acontecimiento. Toda[s] las bellas artes tienen, en general, capacidad de capturar el paso del tiempo, pero sólo el cine es capaz de contener el tiempo como si fuera su recipiente. Y esto es algo extraordinario que permite al cine dar la impresión de estar más cerca de la vida (citado en Latorre 35).

Erice mete detalles que hacen hincapié en el tema de la memoria histórica como un concepto abstracto que no está limitado a un espacio ni un tiempo concreto. La sobreimpresión del texto sencillo “Un lugar de la meseta castellana hacia 1940...” en el primer plano de la película, utiliza un lenguaje generalizado que implica que el pueblo en el que transcurre la acción puede ser cualquier pueblo de la España rural y el año puede corresponder a varios años dentro de la etapa de la posguerra (Figura 10, p. 36). Eso da una sensación de que la historia que va a presentar en la película se puede relacionar a muchas historias parecidas de otras personas que vivieron durante tal época.

Figura 10: Plano de apertura de *El espíritu de la colmena* (1973)

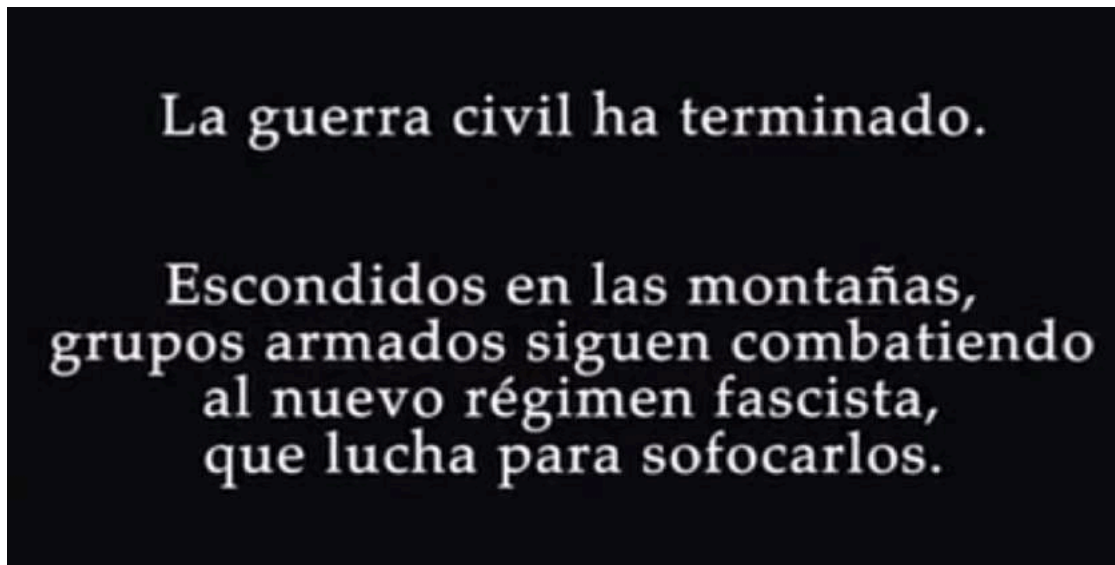


Utilizar un plano de apertura informativo puede servir para documentar fechas y eventos históricos como si estuviesen escritos en un periódico. *El laberinto del fauno* es otro ejemplo de una película que tiene un plano de inicio con rótulos informativos. Sin embargo, el texto con el que abre cuenta los detalles de una forma distinta al de *El espíritu de la colmena*. El primer encuadre es muy directo e informa al público del país y año específico en el que transcurrirá toda la acción: “España, 1944” (Figura 11, p. 37). Al mismo tiempo, aunque el año es concreto, el hecho de que la película está ambientada en el país entero permite que el espacio sea un elemento vago. Por lo tanto, las fronteras que sirven para separar el mundo verdadero del mundo fantástico también son imprecisas. Otro plano de inicio informativo con más detalle viene justo después del primero (Figura 12, p. 37).

Figura 11: Primer plano de apertura informativo de *El laberinto del fauno* (2006)



Figura 12: Segundo plano de apertura informativo de *El laberinto del fauno* (2006)



Da información para contextualizar el tiempo y predecir los actores que tendrán una gran influencia sobre lo que pasa a lo largo de la película. Ese plano parece narrar los eventos históricos como si estuviesen escritos en un periódico. Es otra manera de intentar desarrollar la memoria histórica de la guerra civil y la dictadura.

En sus dos filmes, del Toro juega con el tema del movimiento del reloj para presentar el tiempo como un concepto abstracto y perplejo. En *El laberinto del fauno*, el capitán Vidal se obsesiona con el paso del tiempo. De hecho, le demuestra así desde el comienzo de la película. La primera escena en que sale Vidal, la cual funciona como presentación del personaje, es un primer plano de su reloj (Figura 13). Por más que intenta seguir un orden rígido en cuanto a la hora, se encuentra en una lucha continua contra el tiempo. Su reloj siempre está roto y aunque lo arregle una y otra vez, se nota cuando el filme llega a su clímax que Vidal está perdiendo la “guerra.” El reloj roto representa la anomalía de la tecnología, por un lado, y por otro, la distorsión del tiempo. En *El espinazo del diablo*, la bomba que acertó en la escuela y nunca explotó pero que sigue haciendo tictac simboliza la misma idea de la complejidad y persistencia del tiempo.

Figura 13: El reloj de Vidal en *El laberinto del fauno*



La primera secuencia de *El laberinto del fauno* plantea una dicotomía. Por un lado, presenta al espectador este cuadro de texto, lo cual implica que el argumento se sitúa en un contexto sociopolítico e histórico específico: España en la inmediata posguerra. Por otro lado, la voz-en-off del prólogo ilustra otro mundo ubicado en un tiempo y espacio remoto y fantástico. La narración empieza así: “Cuentan que hace mucho..., mucho tiempo, en el Reino Subterráneo, donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos. Soñaba con el cielo azul, la brisa suave y el brillante sol.” Las palabras y la manera en la que está narrado hace que parezca como si fuese un fragmento sacado de un cuento de hadas. Por un lado, hace una presentación de la protagonista Ofelia, y por otro, demuestra otra dicotomía principal de la película: un “típico” cuento de hadas inocente yuxtapuesto a una fantasía terrorífica. El “Reino Subterráneo” imaginado por Ofelia refleja su mundo infantil pervertido por la brutalidad y opresión que observa a diario.

Los títulos de crédito en *El espíritu de la colmena* tienen una función semejante al prólogo de *El laberinto del fauno*. También expresan unos temas principales de la película en una forma infantil, pero en vez de narrar a través de un cuento de hadas, utiliza doce dibujos, supuestos de ser dibujados por Ana. Esa serie de dibujos tienen un valor emblemático y responden a una mirada infantil, la perspectiva de la protagonista. Mediante un movimiento de zoom, la cámara se concentra en un cuadro con una sobreimpresión del rótulo “Érase una vez...” (Figura 14, p. 40). Este texto enfatiza el carácter intemporal de la película, propio de un cuento o relato mítico de niños, similar al cuento de hadas en *El laberinto del fauno*.

Figura 14: Dibujo con rótulos en *El espíritu de la colmena*



La película sale al encuentro de la realidad en presente, sobre la marcha, para hablar de la historia pasada, que se nos descubre de modo poético, como una evocación de la memoria de la infancia, en forma de cuento” (Latorre 57). Habla del ámbito histórico a través de una perspectiva en cuya base existe un desdoblamiento fantástico de lo real. Eso hace que el espectador no tenga claro el paso del tiempo. Las diferencias entre lo que se recuerda y lo que se vive en el pasado, especialmente si se trata de recuerdos infantiles, en los que la realidad vivida se confunde con la recreada por la imaginación. De esta manera, los recuerdos (percibidos e imaginados) se convierten en estructuras que dan un sentido global a las experiencias personales de un niño. El uso de “Erase una vez” enfatiza la intemporalidad de la película y el papel importante de la narración infantil.

La ambigüedad de todas estas películas “evoca el recuerdo de una etapa de iniciación a la vida en la que imaginación y realidad se confunden” (Latorre 141). Los niños, sin tener claro la frontera entre realidad y fantasía y sin poder comunicar bien sus sentimientos y pensamientos, tienen la capacidad de construir memoria histórica y expresar el horror y el trauma de la guerra.

Según Jorge Latorre:

[La narración infantil] da voz a los silencios y habla de víctimas civiles, represiones y fosas, como busca, a la vez, caminos de reconciliación y paz. Los encuentra por la memoria y por el diálogo entre generaciones, confrontándose con las propias deudas, culpas e incapacidades. La reconciliación se obtiene mediante los jóvenes que [...] retoman los hilos del pasado para cerrar las rupturas en los ejes del tiempo, formando así un círculo con el pasado, que se constituye en conciencia crítica de historia e identidad (188).

La narración infantil y el mundo de la fantasía en el cine construye perspectivas nuevas para hablar del tiempo y del tema de la memoria histórica. Erice dice que uno de los objetivos principales de *El espíritu de la colmena* era “mostrar cómo un niño se asoma a la historia, sin conocer quién era Franco, o los motivos de la Guerra Civil ... el modo primitivo de ver la realidad” (citado en Latorre 159). *El espinazo del diablo*, *El laberinto del fauno* y *Pa Negre* se sitúan como “narrativa[s] referencial[es] y dialógica[s] con la obra de Erice que mediatiza el acto colectivo de recordar la oscura época de la primera posguerra por medio de la mirada infantil, la cual añade una dimensión imaginaria de índole fantástica, fundamental como yuxtaposición a la narrativa histórica” (Gavela Ramos 182). La inocencia de los niños les deja observar la guerra desde un punto de vista más objetivo. Por lo tanto, debido al hecho de que confunden las líneas entre “los buenos” y “los malos” y demuestran el horror de la guerra en una manera abstracta, el

espectador puede reflexionar sobre el acontecimiento sin tener que concentrar en los bandos y las cifras y la política.

En España, aunque el gobierno ejecutase el pacto del olvido para cerrar con el pasado de forma rápida y modernizar, las víctimas y sus memorias seguían, todavía siguen y seguirán presentes en la sociedad moderna porque ese tema es “una cuenta pendiente.” Los que apoyan la teoría del trauma intenta hacer hincapié en la presencia inmutable de la memoria. Por lo tanto, se puede decir que la memoria es como un fantasma en el sentido de que ambos son conceptos intemporales. Ese trauma se manifiesta a través de una percepción distorsionada y fantasmagórica de la realidad: la realidad infantil. Wynand Malan dijo a la Comisión de Verdad y Reconciliación de Sudáfrica: “Si pudiésemos redefinir la historia para que incluyera ambos los responsables y las víctimas como víctimas del conflicto del pasado—el máximo responsable—, llegaríamos a la unidad y reconciliación completa” (citado en Bevernage 333*). Las narraciones infantiles tienen el poder de hacer esto—de “redefinir la historia,” dar memoria a todas las víctimas de la guerra, no importa a cuál bando pertenecían, y observar el conflicto solo por su naturaleza horribla.

Obras citadas

- Allbritton, Dean. "Recovering Childhood: Virulence, Ghosts, and *Black Bread*." *Bulletin of Hispanic Studies*, 91(6), 2014. 619-636. Web. Disponible en: https://www.academia.edu/8813319/Allbritton_Dean_Recovering_Childhood_Virulence_Ghosts_and_Black_Bread_Bulletin_of_Hispanic_Studies_91.6_2014_619-36. Consultado 1 de abril de 2016.
- Alonso Carballés, Jesús. "'Los niños de la Guerra' o las huellas del exilio infantil de la guerra civil en el espacio público." *Historia Social*, Núm. 76, 2013. 107-124. Web. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/23496333>. Consultado 6 de febrero de 2016.
- Alonso Tapia, Jesús y Francisco Gutiérrez Martínez. "Capítulo II: Entrenamiento metacognitivo y procesos de razonamiento: estudio experimental." *Entrenamiento Metacognitivo*. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid, 2010. Web. Disponible en: <http://sohs.pbs.uam.es/webjesus/publicaciones/castellano/realidad.pdf>. Consultado 3 de abril de 2016.
- Arata, Luis O. "I Am Ana: the play of the Imagination in The Spirit of the Beehive." *Quarterly Review of Film Studies* 8(2), 1983. Impreso.
- Archibald, David. "Capítulo V: Re-framing the Past: Representations of the Spanish Civil War in Popular Spanish cinema." Lázaro Reboll, Antonio y Andrew Willis. *Spanish popular cinema*. Manchester, Gran Bretaña: Manchester University Press, 2004. 76-91. Impreso.
- Arocena, Carmen. *Victor Erice*. Madrid, España: Cátedra, 1996. Impreso.

Austin, Guy. "Drawing Trauma: Visual Testimony in *Caché* and *J'ai 8 ans*." *Screen*, 48(4), 2007. 529-536. Impreso.

Belategui, Oskar L. "Guillermo del Toro: «Mi abuela me exorcizó dos veces de pequeño»." *El Diario Montañés* 13 de octubre 2006. Web. Disponible en:
http://www.eldiariomontanes.es/prensa/20061013/cultura/guillermo-toro-director-laberinto_20061013.html.

Benet Ferrando, Vicente José. "Excesos de memoria: el testimonio de la guerra civil española y su articulación filmica." *Hispanic Review*, 75(4), 2007. 349-363. Web. Disponible en:
<http://muse.jhu.edu/journals/hir/summary/v075/75.4benet.html>. Consultado 23 de enero de 2016.

Bergeson, Craig N. "Dibujos infantiles de la Guerra Civil Española." Weber State University: Ogden, UT. 2016. Discurso. Web. Disponible en:
<http://faculty.weber.edu/cbergeson/posguerra/dibujos.pdf>. Consultado 6 de febrero de 2016.

Bernárdez Rodal, Asunción. "De la violencia institucional a la violencia de género: últimas representaciones cinematográficas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34(1): *Imaginario de la violencia*, 2009. 61-75. Web. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20779163>. Consultado 23 de enero de 2016.

Bevernage, Berber. "The Past is Evil/Evil is Past: On Retrospective Politics, Philosophy of History, and Temporal Manichaeism." *History and Theory*, 54, 2015. 333-352. Impreso.

Brewin, Chris R. *Memory and Posttraumatic Stress Disorder*, 2003. Web. Disponible en: http://www.freedomfromtorture.org/sites/default/files/documents/Chris%20final_0_0.pdf. Consultado 1 de marzo de 2016.

Camino, Mercedes M. "War, Wounds and Women: The Spanish Civil War in Victor Erice's *El espíritu de la colmena* and David Trueba's *Soldados de Salamina*." *International Journal of Iberian Studies*, 20(2), 2007. 91-104. Web. Disponible en: <http://thomas-hersey.wiki.uml.edu/file/view/War,+Wounds,+and+Women.pdf>. Consultado 27 de febrero de 2016.

Castrillón, José L. "Hacia una construcción de lo simbólico en *El espíritu de la colmena*." Castrillón, José L. e Ignacio Martín Jiménez. *El cine de Victor Erice*. León, España: Ediciones Caja España, 2000. Impreso.

Cuñado, Isabel. "Joan Ramon Resina y Ulrich Winter, Eds. Casa encantada: Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 1(2), 2012. 1-9. Web. Disponible en: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1029&context=dissidences>. Consultado 29 de febrero de 2016.

Del Toro, Guillermo. Director. *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006).

Drachler, Larissa. "La memoria colectiva de la Guerra Civil Española a través del papel infantil en el cine: Un estudio de caso." *FILMHISTORIA Online*, 24(1), 2014. Web. Disponible en:

<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2014/1/pdf/04.pdf>.

Consultado 24 de enero de 2016.

Egea, Juan. "El monstruo metafórico en *El espíritu de la colmena*." *Revista de estudios hispánicos*, 36(3), 2002. 523-543. Impreso.

Ely-Harper, Kerreen. "Making Room for Ghosts: Memory, History and Family Biography on Film." *Cultural Studies Review*, 20(2), 2014. 90-114. Web. Disponible en:

<http://search.proquest.com/docview/1625465273/fulltext/7B8835DE3A3B48C2PQ/1?accountid=11264>. Consultado 19 de febrero de 2016.

Erice, Víctor. Director. *El espíritu de la colmena* (1973).

Fuchs, Anne. *Phantoms of War in Contemporary German Literature, Films and Discourse*, New York, NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. Impreso.

Gallardo Camacho, Jorge, José Antonio Gallardo Cruz y Nerea Vadillo Bengoa. "La prensa y la radio dibujadas por niños durante la Guerra Civil española (1936-1939)." *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20(2), 2014. 1063-1080. Web. Disponible en:

http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n2.47050/. Consultado 22 de enero de

2016.

García Ballesteros, Enrique. “La frontera en la memoria cinematográfica española: mitos, utopías y quimeras.” *Revista Historia y Comunicación Social*, 12 (1), 2007. 45-70. Web.

Disponible en: <http://revistas.ucm.es/inf/11370734/articulos/HICS0707110045A.PDF>.

Consultado 23 de enero de 2016.

Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente: Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, 1ª edición, 2006. 227-231. Impreso.

Gómez Castellano, Irene. Lullabies and Postmemory: Hearing the Ghosts of Spanish History in Guillermo del Toro’s *Pan’s Labyrinth* (El laberinto del fauno, 2006). *Journal of Spanish Cultural Studies* 14 (1), 2013. 1-18. Web. Disponible en:

<http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2013.841046/>. Consultado 22 de enero de 2016.

Gräfin Deym, Isabelle. “La memoria de la Guerra Civil española en la literatura infantil y juvenil.” *Ediciones Universidad de Salamanca*, 25, 2008. 181-190. Web. Disponible en:

http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/80224/1/La_Memoria_de_la_Guerra_Civil_Espanola_e.pdf. Consultado 30 de enero de 2016.

Guerrero, María. “Reconfiguring the Spanish Identity: Historic Memory, Documentary Films and Documentary Novels in Spain (2000-2002).” *University of Florida*, 2010. Web.

Disponible en: http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/04/18/39/00001/guerrero_m.pdf.

Consultado 20 de febrero de 2016.

Gutiérrez Lozano, Juan Francisco e Inmaculada Sánchez Alarcón. “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una

nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil.” *Universidad de Málaga*, 2005. Web.
Disponible en <http://ddd.uab.cat/pub/hmic/16964403n3/16964403n3p151.pdf>.

Consultado 24 de enero de 2016.

Hardcastle, Anne E. “Ghosts of the Past and Present: Hauntology and the Spanish Civil War in Guillermo del Toro’s *The Devil’s Backbone*.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 15(2), 2005. 119-131. Impreso.

Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory.” *Poetics Today*, 29(1), 2008. 103-128. Web.

Disponible en:

<http://facweb.northseattle.edu/cscheuer/Winter%202012/Engl%20102%20Culture/Readings/Hirsch%20Postmemory.pdf>. Consultado 4 de abril de 2016.

Johnson, Marcia K. “The Origin of Memories.” In Kendall, P.C. *Advances in cognitive-behavioral research and therapy*, 4, 1985. 1-27. New York, NY: Academic Press. Web.

Disponible en:

http://memlab.yale.edu/sites/default/files/files/1985_Johnson_OriginOfMemories.pdf.

Consultado 3 de marzo de 2016.

Kinder, Marsha. “The Children of Franco in New Spanish Cinema.” *Quarterly Review of Film Studies*, Spring, 1983. 57-76. Impreso.

Labanyi, Jo. “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War.” *Poetics Today*, 28(1), 2007. 89-116. Web. Disponible en:

http://eges.umn.edu/docs/Labanyi.Memory_and_Modernity_in_Democratic_Spain.pdf.

Consultado 23 de enero de 2016.

- Lapeyre, Karine. "Los niños de la guerra: La vida en la zona republicana (1936-1939) (originalmente Les enfants de la guerre: La vie dans la zone républicaine (1936-1939))." *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine (CCEC)*, 6(1), 2010. Web. Disponible en: <http://ccec.revues.org/3271>. Consultado 6 de febrero de 2016.
- Latorre, Jorge. *Tres décadas de El espíritu de la colmena (Víctor Erice)*. Madrid, España: Ediciones Internacionales Universitarias, S.A., 2006. Impreso.
- Lim, Bliss C. "Spectral Times: The Ghost Film as Historical Allegory." *Positions*, 9(2), 2001. 287-329. Web. Disponible en: <http://muse.jhu.edu/journals/pos/summary/v009/9.2lim.html/>. Consultado 7 de abril de 2016.
- Lebeau, Vicky. *Childhood and cinema*. Londres, Gran Bretaña: Reaktion Books Ltd., 2008. Impreso.
- Lury, Karen. *The Child in Film: Tears, Fears and Fairytales*. Londres, Gran Bretaña: I.B. Tauris & Co Ltd., 2010. Impreso.
- Mandler, Jean y George Mandler. "Good Guys Versus Bad Guys: The Subject-Object Dichotomy." *Journal of Humanistic Psychology*, 14(4), 1974. Impreso.
- Mazierska, Ewa. *European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics*, New York, NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2011. Impreso.
- Mohnssen, Ashley. "La pérdida de la inocencia en los niños de la Guerra Civil." *Cadencias*, 2013. 40-42. Impreso.

Moreno Caballud, Luis. "La ceguera de Cronos. Historia y tiempo en el cine de Víctor Erice."

Revista Hispánica Moderna, 62(2), 2009. 197-212. Web. Disponible en:

<http://www.jstor.org/stable/40647514>. Consultado 29 de febrero de 2016.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*, 26(1),

Special Issue: Memory and Counter-Memory, 1989. 7-24. Web. Disponible en:

<http://www.jstor.org/stable/2928520>. Consultado 26 de febrero de 2016.

Ortiz Maldonado, Eduardo. "¿Qué es un fantasma?: el trauma histórico en El espinazo

del diablo." *Cuarto Propio*, Núm. 7, 2011. Web. Disponible en:

http://repositorio.upr.edu:8080/jspui/bitstream/10586%20/455/1/Eduardo_Ortiz%20Cuarto%20Propio.pdf.

Pedraza, Pilar. *Agustí Villaronga*. Madrid, España: Ediciones Akal, 2007. Impreso.

Pelaz López, José Vidal y Matteo Tomasoni. "Cine y Guerra civil: El conflicto no termina."

Diacronie: Studi di Storia Contemporanea, 7(3): *Spagna Anno Zero: la guerra come*

soluzione, 2011. 1-29. Web. Disponible en: [http://www.studistorici.com/wp-](http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/07/15_PELAZ-TOMASONI.pdf)

[content/uploads/2011/07/15_PELAZ-TOMASONI.pdf](http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/07/15_PELAZ-TOMASONI.pdf). Consultado 16 de marzo de 2016.

Quintana, Àngel. "Anchors in Time: Historic Memory and Representation." *Hispanic Research*

Journal, 15(1), 2014. 10-21. Web. Disponible en:

[http://www.maneyonline.com/doi/full/10.1179/1468273713Z.00000000070%40hsa.2014.](http://www.maneyonline.com/doi/full/10.1179/1468273713Z.00000000070%40hsa.2014)

[II.issue-HRJ Vol.15 No.1](http://www.maneyonline.com/doi/full/10.1179/1468273713Z.00000000070%40hsa.2014). Consultado 19 de febrero de 2016.

Ramirez, Juan A. *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Madrid, España: Siruela, 1998. Impreso.

Ramos Gavela, Yvonne. "El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en El espíritu de la colmena y El laberinto del fauno." *Bulletin of Hispanic Studies*, 88(2), 2011. 179-196.

Web. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4172995>.

Consultado 20 de marzo de 2016.

Rengal, Cecilia E. "La Guerra Civil española: Entre fantasmas, faunos y hadas." *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 9, 2009. Web. Disponible en:

<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/view/3237/1452>.

Consultado 5 de febrero de 2016.

Resina, Joan R. y Andrés Lema-Hincapié. *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*. Albany, NY: State University of New York Press, 2008. Impreso.

Silbey, Jessica. "Persuasive Visions: Film and Memory." *Law, Culture and the Humanities*, 10(1), 2014. 24-42. Web. Disponible en:

<http://search.proquest.com/docview/1493773537?pq-origsite=summon>. Consultado 20 de

febrero de 2016.

Sontag, Susan. (2004). *Regarding the Pain of Others*. Londres, Gran Bretaña: Penguin Random House, 2004. Impreso.

Sharon, Tanya y Jacqueline D. Woolley. "Do monsters dream? Young children's understanding of the fantasy/reality distinction." *British Journal of Developmental Psychology*, 22(1),

2004. 293-310. Web. Disponible en:

http://www.utexas.edu/cola/psychology/_files/PDF/FacultyPDFs/WoolleyPDFs/fantasypaper.pdf. Consultado 3 de abril de 2016.

Spadoni, Robert. *A Pocket Guide To Analyzing Films*, 2014. Oakland, CA: University of California Press. Impreso.

Talens Carmona, Jenaro. "Documentalidad vs. ficcionalidad: el efecto referencial." *Revista de Occidente*, 53, 1985. 7-12. Web. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=21056>. Consultado 15 de marzo de 2016.

Taylor, Diana. "Trauma and Performance: Lessons from Latin America." *PMLA*, 121(5), 2006. 1674-1677. Web. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25501645>. Consultado 20 de marzo de 2016.

Thomas, Sarah. "Ghostly Affinities: Child Subjectivity and Spectral Presences in *El espíritu de la colmena* and *El espinazo del diablo*." *Hispanet Journal* 4(1), 2011. 1-23. Web. Disponible en: <http://www.hispanetjournal.com/GhostlyAffinities.pdf>. Consultado 23 de marzo de 2016.

Villaronga, Agustí. Director. *Pa Negre* (2010).

Willem, Linda. "Text and Intertext: James Whale's *Frankenstein* in Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*." *Romance Languages Annual*, 9(1), 1997. 722-725. Impreso.