

Infancia y cine  
en la larga Transición española



SARAH THOMAS

# Infancia y cine en la larga Transición española

Traducción de J. L. Manuel Cuesta

CÁTEDRA  
 Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Título original de la obra: *Inhabilitating the in-between.  
Childhood and cinema in Spain's Long Transition*

1.<sup>a</sup> edición: 2024

Fotografía de cubierta: Fotograma de la película de Carlos Saura, *Cría Cuervos*, 2005.  
© 2005 Video Mercury Films, S. A. / 1976 Elías Querejeta P.C., S. L.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© University of Toronto Press, 2019. Original edition published by University of Toronto Press, Toronto, Canadá

© De la traducción: Manuel Cuesta, 2024

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 5.763-2024

I.S.B.N.: 978-84-376-4784-5

*Printed in Spain*

*Para DB, por todo*



## Agradecimientos

Es casi un tópico, pero también completamente cierto, que escribir un libro supone una gran paradoja: es un trabajo que debe hacerse a solas... y, sin embargo, no puede llevarse a término sin el apoyo y el aporte de mucha otra gente. Tantas son, en efecto, las personas e instituciones sin las que este libro no existiría y cuyos comentarios, cuya guía y cuyos ánimos me han hecho volver a la página y a la pantalla día tras día, mes tras mes, año tras año.

El primero de los muchos agradecimientos ha de ir para Jo Labanyi, quien ha abogado por este proyecto insistentemente, desde el primer borrador tentativo hasta la lectura final. Sin su infatigable apoyo, su continuo entusiasmo y sus agudos enfoques, yo no podría haber llevado este proyecto hasta su conclusión. Las palabras no alcanzan para expresar mi gratitud por su generosidad, dedicación y solicitud, y me considero realmente afortunada por haber podido trabajar con ella. Doy las gracias también a otras personas que me enseñaron y orientaron en la New York University, y cuyo apoyo sigue significando mucho para mí: Jordana Mendelson, quien me recordó que el cine —y el niño— no siempre ganan; Gabriela Basterra, quien sugirió esperar hasta que mi propio teorizar topase con un muro para buscar otras voces; James Fernández, quien se dio cuenta —antes que yo— de que había que desmontar mi análisis inicial y recomponerlo en formas nuevas, y Kathleen Vernon, quien me animó a escuchar nuevos aspectos de películas que yo creía conocer bien.

Conforme el proyecto fue asumiendo formas nuevas a lo largo de los años, resultaron decisivas las lecturas y los comentarios de varios

colegas y amigos sobre partes del manuscrito. Especial reconocimiento merece en este sentido Tom Whittaker, mi eterno *frientor*, pues leyó borradores del proyecto del libro, capítulos y mucho de cuanto terminó en el texto final, y además sacó tiempo para dilatadas conversaciones trasatlánticas sobre el proyecto en diversas fases. Le quedo obligada por sus penetrantes lecturas y por su generosidad al dedicar tiempo a mi trabajo a pesar de las exigencias del suyo propio. Mi más sincera y honrada gratitud va también para Sarah Wright y Emma Wilson, cuyo trabajo sobre el niño en el cine marca enormemente estas páginas, y quienes sacaron tiempo para leer —y compartirme lúcidos comentarios sobre— capítulos del libro, por no hablar de las muchas y enriquecedoras conversaciones en diversos lugares durante los últimos años. Doy las gracias asimismo a Claudia Castañeda y Tara Mendola por sus utilísimas lecturas y correcciones, a Daniel Sánchez Bataller por su creativa y meditada respuesta a una parte del capítulo segundo, a Adam Malkin por su invaluable labor como asistente mío de investigación en el verano de 2016, y a Barbara Tessman por su lúcida y meticulosa edición en la fase final del manuscrito.

Este libro se ha beneficiado también del intercambio —formal e informal— que he mantenido con colegas en una serie de congresos y conferencias a lo largo de los años. Tengo una deuda particular con los muchos estudiosos dedicados al tema de la infancia y el cine que me proporcionaron valiosos comentarios —como miembros del público y como coponentes— en una serie de congresos; por ejemplo, en el congreso *Child, Nation and World Cinema*, de la red Leverhulme —celebrado en la Royal Holloway, University of London, en 2016—, y en secciones sobre el tema de la infancia que se organizaron en congresos como *Cine-Lit*, la *Mid-America Conference on Hispanic Literatures* o el encuentro de la *American Comparative Literature Association*. Mis ideas se han ampliado y enriquecido gracias a las conversaciones con colegas como Carolina Rocha, Georgia Seminet, Erin Hogan, Cecilia Enjuto Rangel, Lotte Buiting, Rachel Randall, Geoffrey Maguire, Deborah Martin, Fiona Noble, Dunja Fehimovic, Isabel Álvarez Sancho, María Elena Soliño, Carmen Toro, Hattie Miles-Polka y otros. Estoy también agradecida a colegas que me han invitado a hablar sobre el proyecto en varias sedes, especialmente a Magalí Armillas-Tiseyra y a Jonathan Eburne por su invitación para que interviniese en el *Comparative Literature Luncheon* de la *Pennsylvania State University* en 2016, y a Steven Marsh por su invitación para que participara en el



taller Critical Theory, Psychoanalysis and the Politics of the Archive in Spanish Cinema, celebrado en la University of Illinois en Chicago Institute for the Humanities en 2017. Fue un honor el que se me incluyera, junto con mis admirados colegas Julián Daniel Gutiérrez Albilla, Patricia Keller, Camila Moreiras, Cristina Moreiras-Menor y Teresa Vilarós, para compartir materiales de este libro, en el que han tenido parte las intervenciones y los comentarios de ellos, por lo que siento gratitud.

También fuera de esas sedes de intercambio intelectual más formales me he beneficiado y he aprendido mucho de mis colegas. El estímulo, la camaradería y los ánimos de otros compañeros, como Dean Allbritton, Vanessa Ceia, Julia Chang, Antonio Córdoba, Lee Douglas, Francisco Fernández de Alba, Leslie Harkema, Kostis Kornetis, Susan Larson, Patricia López-Gay, Matthew Marr, Leigh Mercer, María Rosón, Jon Snyder, Rosi Song, Wan Tang y muchos otros, me han acompañado en los días buenos —y en los no tan buenos— mientras iba completando el manuscrito. Tengo contraída una gran deuda con mis colegas del Department of Hispanic Studies de Brown University, los más alentadores y entusiastas que se pueda imaginar, porque se han preocupado y se han tomado molestias por la buena marcha de mi trabajo desde que llegué. Especialmente agradecida estoy —por la guía y los ánimos que me han brindado durante todo el proceso de publicación— a Laura Bass y a Michelle Clayton. También a Felipe Martínez-Pinzón por su entusiasmo ilimitado y por su profunda amistad.

Brown University ha sido un hogar institucional nutricio e inspirador en el que emprender el proyecto de escribir este libro, y quedo reconocida a varios grupos de alumnos de grado y posgrado a los que he dado clase en los últimos años por seguir estimulándome de cara a esta investigación. Doy las gracias especialmente a los miembros de mi seminario de posgrado de otoño de 2017, cuyas perspicaces observaciones a propósito de algunas de estas películas me hicieron volver sobre ellas con nuevos ojos cuando andaba ultimando las fases finales del trabajo en este libro. El proyecto recibió el generoso apoyo de la Salomon Faculty Research Grant de Brown en 2016-2017, así como el de varios ciclos del Humanities Research Fund; ambas ayudas fueron esenciales para que pudiera llevar a cabo mi labor final en archivos de España. Por su hospitalidad y generosidad agradezco a quienes me abrieron sus casas para mis dilatadas estancias en Madrid durante varios viajes de investigación: Erika Silvestri, Pelayo Gutiérrez, Laura Bass, Patricia Figueroa, Craig Borges, José Manuel Pérez Henriques, Daniella Oviedo

Ponte y Jon Snyder. También deseo agradecer especialmente al personal tanto de la Filmoteca Española —sobre todo, Trinidad del Río Sánchez y José Luis Estarrona—, como de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, por su asistencia para acceder a materiales escritos y películas. Por último —pero en absoluto menos importante—, sin el interés y el entusiasmo de Bob Davidson y Mark Thompson, de la colección Toronto Iberic, este libro no se habría convertido en una realidad. Doy las gracias a ambos por su estímulo y por todo el trabajo que me han dedicado a lo largo del proceso.

Durante la escritura de este libro, muchos amigos y personas queridas desempeñaron papeles cruciales. Johanna Hanink fue una fuente constante y apreciadísima de apoyo emocional, sabios consejos y mensajes inspiradores, así como de gratas pausas en la rutina cotidiana para comer, beber y pasarlo bien juntas. También fueron agradables compañías, en los ratos de descanso, más amigos de Brown y Providence: Sarah Newman y los Felipes Rojas y Zapata en miércoles de atañe, con su acompañamiento carcajeante y musical; Daniel Denvir y Thea Riofrancos, en escapadas de un día que incluían trabajo, ejercicio, cocina y otras monerías; Elizabeth Mueller, quien servía unos manjares deliciosos cultivados en su jardín a la sombra de una picea; Daniel Rodríguez y Susan Rohwer, vehementes manantiales de solidaridad y consuelo —y de alas de pollo— en tiempos oscuros para el país y para el mundo; Fran de Alba y Alizah Holstein, quienes ofrecían unas comidas y unas visitas guiadas de primera y compartieron conmigo varios vuelos trasatlánticos, y Patricia Figueroa y Craig Borges, las reuniones en cuyo sótano caldearon muchos inviernos de Providence. Y un agradecimiento sin par va para esos amigos que fueron los cómplices más íntimos de esta obra: aquellos junto a los cuales la escribí en bibliotecas, cafés y casas de Providence y otros sitios. Compartir el proceso de la escritura con personas queridas en una situación de intimidad fue un auténtico placer que me hizo volver al trabajo día tras día. Especialmente agradecida estoy en este sentido —y en muchos otros— a Thea Riofrancos, Sarah Newman, Daniel Rodríguez, Daniel Denvir, Iris Montero, Magalí Armillas-Tiseyra y Amaury Sosa, así como a los miembros de HPG5. El último tramo del trabajo en este libro lo iluminaron incommensurablemente las habituales sesiones de trabajo con Thea y Sarah, quienes con su apoyo, jovialidad, calidez y buen ánimo, fueron unos ingredientes fundamentales para que lo terminara. Por último, a pesar de la distancia que nos separa y de todo el tiempo que hace que no nos

vemos, desde el comienzo mismo de este proyecto he notado —y he valorado muchísimo— el apoyo de compañeros de la New York University como Sarah Arantza Amador, Graciela Báez, Kahlila Chaar-Pérez, Eunha Choi, Mar Gómez Glez, Marta Kaluza, Tate LeFevre, Romina Pistacchio Hernández y Sarah Townsend, así como el de mis queridos amigos Jess Sauer, Liza y Dylan Ashbrook, Rebecca Vichniac, Liz Janiak, Jen Jude, Maggie Lehrman, Dusty Lewis, Sarah Potvin, Julia Reischel, Das Rush, Andrés Mitnik, Juan Norton y Elsa Carolina Arcila.

Un agradecimiento especial es para mi familia, sobre todo para Joan, Richard y Julia Thomas, Seth Pitman, Carlos Padrón, Claudia Blanco y Cecilia Clavier. Gracias por disculpar mi ausencia en ciertas celebraciones, por alentarme a lo largo de todo el proceso y por vuestro amor incondicional. Y para terminar, pero no menos importante: gracias, Daniel Blanco, por tu paciencia, tu cariño y tu solicitud; por preservar mi cordura, hacerme reír y ser mi mayor paladín y aliado durante todo esto. Te debo un montón de noches en el cine...

Madrid, 1 de junio de 2017

Para la presente edición en castellano, agrego unos pocos, pero fundamentales, agradecimientos más, varios años después. El primero de ellos va para el maravilloso traductor (que no ha pasado por este particular conjunto de palabras, cuyos errores son todos míos), Manuel Cuesta. Su paciencia, creatividad y sentido del humor me han hecho este proyecto un privilegio y un placer, y no puedo agradecer lo suficiente el trabajo que ha hecho para traer esta obra al castellano, donde espero que encuentre un público importante, tanto dentro como fuera de la academia.

Estoy también agradecida a María Pizarro Prada por ponernos en contacto, y al Faculty Development Fund de Brown University, que hizo posible la traducción en términos materiales (después de hacer posible con igual generosidad la inicial publicación del texto con la University of Toronto Press). En este último lugar, es decir, la UTP, agradezco siempre el apoyo de Bob Davidson, Mark Thompson y también el equipo de International Editors que posibilitaron que el texto saliese con una editorial española. ¡Y qué lujo de editorial! Otro agradecimiento sincero, en este sentido, le pertenece a Raúl García Bravo, por

apostar por el proyecto y por su paciencia y buen humor con mis demoras y particularidades: nunca olvidaré la suerte que sentí al volver al centro de Madrid desde su despacho en febrero de 2022, viendo por primera vez los almendros de la Quinta de los Molinos en flor, símbolo de esperanza y optimismo con el proyecto.

Esta esperanza y este optimismo florecieron en el curso siguiente, durante un año sabático entre Barcelona y Madrid donde se llevó a cabo la labor de cerrar todo el proceso de la traducción y sus trámites. Estoy felizmente en deuda con Blanca Ripoll Sintes, quien hizo posible esa maravillosa estancia, y cuya amistad la enriqueció enormemente. Asimismo, tengo que agradecer profundamente el apoyo de dos personas a quienes había conocido años atrás cuando este proyecto estaba apenas imaginándose como tesis doctoral, durante sus estancias en NYU: María Rosón y Germán Labrador Méndez. Fue hermoso volver a colaborar, años después, con dos colegas sin quienes este libro no tendría sentido (y en el caso de María, no tendría editorial).

Aunque la dedicatoria original del libro sigue vigente, agrego dos nuevas, después de un año de retos familiares. Primero, este nuevo/viejo libro es para mi querido sobrino Remy y mi querida sobrina Eden, que llegaron al mundo entre las publicaciones en inglés y en castellano, y que me cambiaron la vida y el corazón para siempre. Y, finalmente, este libro es para mi padre, modelo de optimismo, fuerza y coraje en este último año tan difícil, pero tan hermoso. Gracias, papá.

Providence, 3 de octubre de 2023

*Infancia y cine  
en la larga Transición española*



## INTRODUCCIÓN

# En el umbral

La infancia acecha el cine de la Transición<sup>1</sup>. El ejemplo más abiertamente turbador acaso sea *¿Quién puede matar a un niño?*, estrenada en 1976 por el veterano director de cine de terror Narciso Ibáñez Serrador. Esta película de Ibáñez Serrador, que se convirtió en una cinta de culto tanto en España como en el extranjero —a pesar de la pobre

---

<sup>1</sup> La palabra inglesa *child* («persona que está en la niñez») es neutra en términos de género; eso quiere decir que, si no se especifica lo contrario, incluye tanto a los niños (varones), como a las niñas (fémias), así como a les niñes, es decir, a los individuos del colectivo infantil no binarios. En la presente traducción castellana, para traducir la mencionada voz inglesa hablamos —salvo excepciones— de «el niño», asumiendo que esta expresión también se entenderá, no obstante su género gramatical masculino, en sentido neutro en lo que al género de las personas designadas respecta. Nuestra autora desea dejar claro, en cualquier caso, (i) que, si procedemos así —renunciando a lo que se llama un «lenguaje inclusivo»—, lo hacemos únicamente por razones de economía estilística y de claridad, y (ii) que la mencionada fórmula genérica de «el niño» no debe entenderse nunca con referencia exclusiva —ni preferente— a un niño varón o de género masculino. (Otro tanto con cuantas palabras referidas a personas se empleen gramaticalmente en masculino, pero neutramente respecto al género de los individuos potencialmente designados; decimos, por ejemplo, «El niño como antiguo yo del adulto, y al mismo tiempo como una especie de otro al que el adulto ya no tiene acceso», sencillamente porque la alternativa sería decir «El niño o la niña como antiguo yo del adulto o de la adulta, y al mismo tiempo como una especie de otro o de otra al que el adulto o la adulta ya no tiene acceso». La otra alternativa disponible —decir «Le niñe como antiguë yo de le adulte, y al mismo tiempo como una especie de otre a le que le adulte ya no tiene acceso»— quizás no esté lo suficientemente asentada en el uso) (*N. del T.*).

recepción que inicialmente tuvo en España—, se ha ido haciendo cada vez más popular a medida que, en el siglo XXI, la ha ido redescubriendo una base de críticos y de entusiastas más amplia<sup>2</sup>. La premisa de la cinta es sencilla: una pareja de turistas británicos que espera su tercer hijo llega a la pintoresca isla ficticia de Almanzora —situada en algún lugar frente a la costa meridional española— para pasar unas últimas vacaciones antes de que nazca el bebé. A pesar de los ruegos de Evelyn, la mujer (Prunella Ransome), para que se queden en la península —en la localidad costera ficticia de Benavís—, Tom, el marido (Lewis Fiander), insiste en recrear un viaje a la isla que él hizo doce años antes<sup>3</sup>. La pareja no advierte, o ignora —como el género de terror prescribe—, cuantas señales apuntan a que se trata de una pésima idea: las noticias de los periódicos sobre cuerpos misteriosamente arrastrados por las olas hasta la playa de Benavís, el hecho de que en la isla de Almanzora no haya doctor, el de que dicha isla se halle inquietantemente desierta —salvo por un puñado de niños que insisten en tirar de la embarcación del matrimonio hasta la costa—, y la pensión extrañamente vacía a la que llegan. En seguida queda claro que algo siniestro les ha pasado a los niños de la isla, quienes se han puesto a asesinar brutalmente a todos los adultos de Almanzora (los pocos que siguen vivos están encerrados, escondidos). La causa de la monstruosidad de los niños no se explica en ningún momento, si bien parece que se transmite por cercanía física o contacto visual, como demuestra una escena posterior<sup>4</sup>.

Tom y Evelyn son testigos de cómo una niña golpea a un señor mayor con la garrota de este hasta matarlo; cuando le preguntan por qué lo ha hecho, ella suelta una risita y se escabulle. También ven a los niños jugar con el cadáver de un adulto como si de una piñata grotesca

---

<sup>2</sup> En mayo de 2016 se lanzó en DVD en la colección de la FNAC «Filmoteca FNACional», junto con otras películas representativas y clásicas del cine español.

<sup>3</sup> Dejando aparte la escalofriante representación de choques violentos entre niños y adultos, la película también puede leerse como un comentario del desarrollo económico desigual que se dio en España en los años del desarrollismo, coyuntura que propiciaba que turistas extranjeros, sobre todo del norte de Europa, visitaran soleadas localidades costeras españolas como Benavís. El anterior viaje de Tom habría sido a comienzos de la década de 1960, en los primeros años del «milagro español».

<sup>4</sup> En la novela en que se basa la película —*El juego de los niños*, de Juan José Plans—, la psicosis se debe a un polen amarillo. Como señala Nacho Jarne Esparcia (2008: 39), la adaptación cinematográfica, al dejar en el aire la causa, «hace que la historia resulte mucho más intrigante».



se tratase, y presencian cómo un hombre es arrastrado a su muerte por su propia hija. Tom y Evelyn serán, por supuesto, los siguientes. Incapaces de escapar de la horda de niños asesinos, se atrincheran en el cuartelillo de la Guardia Civil mientras una turba furiosa de niños homicidas rodea el edificio. Un crío adorable trepa entonces hasta el ventanuco y mira adentro, tras lo que apunta con una pistola a Evelyn, que está de espaldas a él (figuras 0.1, 0.2 y 0.3). Tom ve al crío justo a tiempo, le pega un tiro con un fusil automático y los niños se retiran.

Al niño recibiendo el disparo no lo vemos: se nos muestra solo el rostro horrorizado de Evelyn cuando es *ella* quien lo ve. Luego, durante una noche asfixiante en una alcoba diminuta, Evelyn se despierta chillando cuando su niño nonato se suma a las filas asesinas de Almanzora y la mata desde dentro. A la mañana siguiente, Tom intenta escapar, pero los niños se congregan en una plaza y le cierran el paso. Una serie de planos y contraplanos muestra a nuestro protagonista mirando entre las caras sonrientes y bronceadas de estos, como decidiendo qué hacer (figura 0.4). Por su rostro ruedan lágrimas cuando, tratando de abrirse paso hasta al puerto, abre fuego contra los niños con el fusil automático (figura 0.5). Tras una larga secuencia de lucha, Tom es abatido por los agentes de un guardacostas que se acerca a la isla. Los agentes desembarcan y preguntan dónde están los lugareños... y los niños sofocan sus risitas y les indican de manera que se alejen y ellos puedan subir al guardacostas y robar las armas, que en seguida emplean contra los recién llegados. Varios niños discuten entonces qué hacer a continuación: de momento, para no levantar sospechas, solo irán al continente unos pocos. La película se cierra con una pregunta, lanzada por un niño del grupo a otro: «¿Tú crees que los niños de allá se pondrán a jugar como nosotros?». El cabecilla responde con una sonrisa siniestra, pero inocente: «Sí, claro, en todo el mundo somos muchos chicos. Muchos». Los niños empiezan a jugar en el agua y los créditos de cierre van pasando sobre ellos bajo una música agorera.

¿*Quién puede matar a un niño?* le da la vuelta a muchos clichés: el soleado paraíso de la isla española no tarda en convertirse en un infierno claustrofóbico de tensión y violencia que manda al traste las tranquilas vacaciones de Tom y Evelyn; las caras sonrientes de los niños inspiran, más que ternura, terror; y estas criaturas en apariencia inocentes se transforman en monstruos homicidas por motivos a los que únicamente se alude en el montaje de atrocidades internacionales que abre la película. En la secuencia de los créditos iniciales, al espectador se le

0.1



0.2



0.3





0.4



0.5

muestra, antes de que aparezcan los desdichados Tom y Evelyn, una serie de planos de noticiarios sobre conflictos internacionales recientes que incluyen lúgubres imágenes y estadísticas. Vemos el número de niños asesinados en Auschwitz sobreimpreso en un montaje de planos con cuerpos que se arrojan a fosas comunes, cuántos niños mueren de malnutrición cada minuto en India y Pakistán, y las cifras de niños asesinados en las guerras de Corea y Vietnam. Las estadísticas van pasando sobre imágenes de niños esqueléticos, mutilados o que huyen del napalm. En cada caso se ofrece la cifra total de niños muertos, y en cada caso la cámara se detiene para capturar los rostros angustiados de los niños en fotogramas congelados, acercando con el *zoom* estas imágenes estáticas en blanco y negro —mientras se introduce el sonido de niños

cantando y riendo—, para tras ello saltar a la imagen y al contexto político siguientes. En el ejemplo final, que es de la guerra civil de Nigeria —comúnmente conocida como «guerra de Biafra»—, vemos escenas de niños espantosamente desnutridos. El plano se detiene en una imagen estática de sus rostros que se disuelve en la de un niño rubio en una playa española, con lo que la película salta del blanco y negro al color mientras suena el inquietante tarareo de los niños. Este montaje, cuyo significado no se hace evidente hasta que no se han visto los sucesos de la película a los cuales precede, funge de posible explicación o justificación de lo que ha de venir: queda implícito que los adultos han infligido a los niños sufrimiento y muerte por mor de sus guerras y de sus intereses políticos y económicos, y ahora les toca a los niños vengarse.

La aparente sencillez de esta premisa revela, sin embargo, varias ideas hondamente arraigadas sobre los niños, los adultos y la compleja relación entre ambos, temas que ocupan el centro del presente libro. Cabe, en efecto, que esta película impacte o turbe a los espectadores al sugerir la posibilidad de la monstruosidad y la violencia de los niños, por no hablar de la relativa facilidad con la que los adultos toman las armas contra ellos (a la pregunta de quién puede matar a un niño que el título de la película plantea, se responde, así, un implícito «Cualquiera, si está en juego la autopreservación»). Pero a mí me interesa más la sorprendente manera en que esta cinta presenta a niños y adultos en una relación de mutuo antagonismo, de «nosotros contra ellos», con una frontera que está, de algún modo, claramente definida incluso si un ser se halla físicamente contenido en otro, como es el caso de Evelyn y su bebé nonato. Aunque el filme no establezca una razón definitiva para la transformación de los niños, ni cómo se ha llegado a ella, una cosa está completamente clara: en esta película, el niño es el otro absoluto del adulto; el adulto y el niño son figuras esencialmente distintas y violentamente opuestas (figura 0.6).

En la guerra que acaba de empezar, solo puede vencer un bando. Y, si vence el de los niños —como la batalla inicial de Almanzora parecería sugerir—, ¿qué ocurre cuando/si estos finalmente crecen? Si la victoria supone derrotar a los adultos en su propio juego siniestro —como parece sugerir la trama—, resulta que los niños de esta película de Ibáñez Serrador le dan la vuelta a un tópico más: el de la asociación simbólica de la figura del niño con la esperanza en el futuro, en un nuevo mañana o en un mundo mejor. Al convertirse las víctimas en agresores, los ni-



0.6

ños de Almanzora auguran un futuro nihilista que solamente perpetúa el ciclo de violencia que marca tanto el presente, como el pasado.

A pesar de la insistente ambigüedad de la película sobre el origen del giro violento de los niños, y no obstante el amplio trasfondo geopolítico del montaje que abre la cinta, este nihilismo y esta violencia han de verse en el contexto de la Transición española. Como atestiguan varios relatos críticos recientes que recuperan de la oscuridad académica este filme (Lázaro-Reboll, 2012; Steinberg, 2006; Wright, 2013), *¿Quién puede matar a un niño?* no puede extraerse del contexto sociopolítico del cual surgió. Estrenada en abril de 1976, el retrato que hace de niños y adultos matándose entre sí cobra unos potentes acentos alegóricos a la luz de la muerte del dictador Francisco Franco, muerte que, ocurrida en noviembre del año anterior, puso fin a casi cuarenta años de un gobierno autoritario que empezó al término de la cruenta Guerra Civil española (1936-1939). A pesar de que, en 1976, muchas reseñas «apenas relacionaban el tema de la película con la realidad histórica inmediata de la misma, el fin del franquismo» (Lázaro-Reboll, 2012: 119) —dichas reseñas consideraban, por el contrario, que aquella era una alegoría más universal sobre la falta de esperanza de las generaciones futuras de todo el mundo—, la aparición del filme en un momento histórico crucial de la nación española ilumina una lectura distinta.

Teniendo presente, en efecto, el contexto histórico y político de su estreno en el momento inmediatamente posterior a la muerte del dictador —un momento marcado por la inestabilidad, por la incertidumbre, por el potencial radical de cambio y por preguntas sin responder

sobre el futuro—, y yendo más allá de su sencilla, pero ingeniosa premisa de terror, esta película de Ibáñez Serrador muestra cómo la figura del niño no significa simplemente un porvenir utópico, sino que está ligada, antes bien, a angustias sobre la nación, el futuro y la continuación de la violencia. Aunque muchos críticos de la época reprobaron el mencionado montaje inicial de la cinta por considerarlo incoherente o un pretexto (Lázaro-Reboll, 2012: 120-121), conviene señalar que la conexión del niño con lo político surge asimismo en el marco diegético del filme. Cuando, todavía en la península, Tom y Evelyn paran a comprar carretes para su cámara de fotos, el televisor que está encendido en la tienda muestra más planos de violencia guerrillera en Tailandia. El dependiente comenta que, quienes más sufren, son los niños. Tras una tarde en la localidad, Tom coge el periódico en la habitación del hotel y, leyendo otra vez sobre Tailandia, le dice a su esposa que el señor de la tienda tiene razón: los niños siempre sufren. La escapista Evelyn contesta que eso está pasando en Asia y que ellos no están allí; Tom replica que también en Benavís hubo una guerra civil una vez... y que podría haber otra. Este detalle en apariencia insignificante, que es la única referencia a la historia y a la política españolas en toda la película —a diferencia de los contextos del montaje inicial, alejados en el tiempo y el espacio de la España del momento—, planta, sin embargo, la semilla del pasado violento de España en el contexto de una premisa de terror aparentemente universal, conectando a los niños no solo con la futura aniquilación diegética de los adultos, sino también con la pasada victimización histórica de los niños por parte de un conflicto adulto ocurrido en suelo español.

*¿Quién puede matar a un niño?* es, en lo que se refiere al género cinematográfico y al tema, una película muy distinta de las que exploro en profundidad a lo largo de este libro, pero he empezado con ella porque pone en primer plano, en unos términos sencillos y descarnados, varios de los temas más importantes de los capítulos que siguen: la otredad o diferencia del niño respecto al adulto, la tirante relación entre los adultos y los niños, y el modo en que se representa a estos en el cine español producido durante esta época de agitación, inestabilidad y cambio políticos, teñida a su vez por el legado de violencia previa. Los niños que analizo en los próximos capítulos no son, en efecto, tan violentos o chocantes como los de la película de Ibáñez Serrador; están dotados de más individualidad, subjetividad y protagonismo cinematográfico que esta horda asesina. A semejanza, sin embargo, de los de

¿Quién puede matar a un niño?, los niños que encontramos en las películas de Carlos Saura, Antonio Mercero, Víctor Erice y Jaime de Armiñán también surgen de este contexto de inestabilidad política y social como figuras perturbadoras, enigmáticas, ambiguas o ambivalentes a las que a menudo se coloca en oposición respecto a los adultos, en los límites del sujeto y de lo humano.

Los cuatro cineastas mencionados, cuyas obras abarcan varios géneros fílmicos de los años del tardofranquismo y la Transición, son representativos de una variada muestra de películas españolas de esta época que se caracterizan, todas ellas, por mirar a, a través de y junto a la figura del niño. Aunque los niños han proliferado en el cine español desde sus comienzos, en ningún momento se les ha prestado tanta atención, ni han sido tan complicados, como en estas películas de la década de 1970 y comienzos de la de 1980, periodo de cambio político y cultural radical para el país, y que yo denomino «larga Transición» («larga» porque manejo fechas que van más allá del comienzo y el fin estrictos de la transición desde el gobierno autoritario hasta la monarquía constitucional, y porque insisto en la naturaleza paulatina, extensa y dilatada de la época y del proceso de la Transición)<sup>5</sup>. A diferencia de sus an-

---

<sup>5</sup> Las películas exploradas en el presente estudio —la cronología del cual también determinaron— abarcan el periodo comprendido entre 1970 y 1983, aunque exceden los límites estrictos de la Transición propiamente dicha tanto por arriba, como por abajo. La periodización más nítida que emplean muchos estudiosos es entre noviembre de 1975 (la muerte de Franco) y octubre de 1982 (la victoria del Partido Socialista en las elecciones generales); pero no hay un consenso sobre las fechas de la Transición. Gregorio Morán, que es estricto en el uso de esas fechas, señala, así y todo (2015: 18), que «caben dudas sobre su inicio pero su final hay que circunscribirlo a octubre de 1982». Los estudios han ido adoptando marcos temporales más laxos, en consonancia con revaluaciones recientes del periodo de la Transición y de sus duraderos efectos, y también de resultados de una concepción más amplia de qué podría constituir una cultura y una época transicional. Mariano Sánchez Soler lleva el punto final de la Transición hasta diciembre de 1983, basando su cronología —en un estudio sobre la violencia política— en el surgimiento del grupo paramilitar de los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación). El influyente estudio de Teresa M. Vilarós *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española* (1998), abarca los veinte años transcurridos entre 1973, año del asesinato de Luis Carrero Blanco —el sucesor que Franco designó—, y 1992, año en que se firmó el tratado de Maastricht, que marcó la «definitiva y efectiva inserción de España en la nueva constelación europea» (Vilarós, 1998: 1). Por su parte, *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transición española*, de Germán Labrador Méndez (2017), abarca el periodo comprendido entre 1968 y 1986, fungiendo de límites los acontecimientos

tepasados filmicos franquistas del llamado «cine con niño» de las décadas de 1950 y 1960 —los cantores, danzarines y sonrientes Marisol, Joselito, Pili y Mili o Pablito Calvo—, los niños cinematográficos de la larga Transición se resisten a ser fijados en la categoría de objeto de espectáculo (Mira, 2010), con independencia de que puedan parecer —como sucede en el caso de las películas de Mercero que analizo en el capítulo segundo— herederos directos de dicho paradigma anterior. Tampoco son estos niños el vehículo sentimental o fantástico hacia la verdad histórica que surgirá en el cine democrático de memoria histórica de las décadas de 1990 y 2000, donde el papel de los niños como testigos se despliega para facilitar al espectador la comprensión del violento y controvertido pasado del país<sup>6</sup>.

Cabe entender, antes bien, que estas películas negocian una serie de ámbitos intermedios (de *in-between*s) en un asombroso reflejo de su contexto sociopolítico de transición, fluctuación, potencial, incertidumbre y cambio<sup>7</sup>. De entre estas posiciones liminares o híbridas por las que podemos ver navegando al niño, a mí me interesa cómo las películas de esta época que se centran en la infancia retratan temporalidades y voes que se solapan, presentando al niño como el sujeto mismo y, al mismo tiempo, como el otro. Me interesan los modos en que la figura del niño rompe el tiempo lineal —y la identificación del espectador— conforme vamos viendo con el niño y encontrando esa perspectiva vedada. Y me interesa cómo se presenta al niño como un sujeto filmico que mira y, al mismo tiempo, como el objeto de la mirada del espectador. En este sentido, el presente libro se aleja de enfoques tendentes a instrumentalizar la figura del niño como un vehículo sentimental hacia el pasado histórico; también se aleja de lecturas para las que el niño constituye una figura alegórica forjada por la controvertida y violenta historia del país. Me resisto, sobre todo, a presentar al niño en un papel o en una interpretación deter-

---

de mayo de 1968 y el referéndum de 1986 sobre la permanencia de España en la OTAN.

<sup>6</sup> Valgan de ejemplos representativos de ese cine *Secretos del corazón* (Armendáriz, 1997), *La lengua de las mariposas* (Cuerda, 1999), *El espinazo del diablo* (Del Toro, 2001), *El viaje de Carol* (Uribe, 2002) o *El laberinto del fauno* (Del Toro, 2006). Yo misma he escrito, en otro lugar (2017), sobre las diferencias entre las películas centradas en el niño que se produjeron en una época y otra.

<sup>7</sup> Nótese que el título de la edición original del presente libro es *Inhabiting the In-Between*, literalmente *Habitando el entremedias o el ámbito intermedio* (N. del T.).



minados, en lugar de ponerlo de relieve en cuanto figura de multiplicidad, liminaridad y simultaneidad: el ámbito intermedio (el *in-between*) y el «tanto lo uno, como lo otro» (el *both-and*). Lo que yo planteo es que, a semejanza de los niños de la película de Ibáñez Serrador, los cuales son tanto asesinos (en su actuación), como encantadores (en su apariencia), el niño de la larga Transición está marcado por su capacidad de encarnar contradicciones y duplicidades como sujeto y, al mismo tiempo, como objeto; como yo y como otro, como niño y como no niño.

## EL NIÑO Y EL TIEMPO (TRANSICIONAL)

Este libro enmarca al niño en la compleja coyuntura histórica de un país que sale de una dictadura y que tiene a su espalda décadas de gobierno autoritario, y ante sí la perspectiva de un futuro incierto (Teresa M. Vilarós define dicha coyuntura, con buen tino [1998: 20], como una época suspendida entre la vida y la muerte, como un tiempo y un espacio que están colgados entre dos paradigmas históricos). H. Rosi Song pone de relieve, de manera parecida (2016: 25), la «inestabilidad política y la aprensión sobre el futuro del país» que marcaron esta época (una inestabilidad y una aprensión ausentes en la mayoría de los relatos oficiales de la misma). No es casual que este niño complejo y de múltiples valencias surja de la época de la Transición, que viene siendo objeto de escrutinio renovado y de revaluación por parte de críticos, historiadores y periodistas culturales desde finales de la década de 1990, y con una intensidad cada vez mayor en años recientes. Estos enfoques críticos han cuestionado ideas previas recibidas sobre el relato de la Transición como una ruptura con el régimen autoritario precedente; han sometido a escrutinio los pactos de olvido o silencio que los políticos llevaron a cabo en nombre del progreso de la democracia, y han contestado la idea de que la ciudadanía efectivamente suscribiese tal olvido; han señalado la continuidad de instituciones e individuos de la dictadura en el Gobierno del nuevo Estado democrático; han criticado la hipocresía y el interés que tanto la izquierda como la derecha tenían en el «régimen del '78» —en 1978 fue sancionada y promulgada, en efecto, la nueva Constitución democrática—, y han evidenciado los prolongados efectos que los años de la Transición han tenido en la democracia, la atmós-

fera y la producción cultural contemporáneas, entre otros planteamientos<sup>8</sup>.

Como atestiguan muchos de estos enfoques académicos y periodísticos —y también relatos personales—, en aquel momento había una profunda incertidumbre respecto a cuál era el futuro del país en el nivel más básico, pues, incluso habiéndose ya ratificado la Constitución en 1978, un golpe de Estado fallido amenazaba, en 1981, con volver a precipitar al país en la violencia o en el autoritarismo. Pero aquella incertidumbre incluía la esperanza de una verdadera ruptura con el pasado, así como la posibilidad de proyectos políticos, sociales y vitales radicalmente distintos (Labrador Méndez, 2017), y eso en muchos sectores generó una sensación retrospectiva de melancolía o «desencanto» que, según mostraron críticos como Vilarós (1998) y Medina Domínguez (2001), marcó el abandono de la dictadura por parte del país, toda vez que la ausencia del dictador en la muerte no hacía sino confirmar su presencia en los procesos socioculturales nacionales de formación del sujeto. Esta época de crisis y cambio, suspendida entre la historia de la dictadura y la promesa —retrospectivamente espuria— de una futura ruptura democrática y radical con el pasado autoritario, proporciona un contexto particularmente adecuado para explorar la representación del niño, cuyas valencias temporalmente cambiantes nos instan a mirar tanto hacia atrás —por ejemplo a nuestra propia niñez pasada—, como hacia delante, es decir, al futuro implícito en el eventual paso del niño a la vida adulta. En un momento en el que España miraba hacia atrás y hacia delante desde un presente incierto, las múltiples temporalidades de la figura del niño cobraron un gran atractivo y dieron lugar a representaciones de la infancia especialmente matizadas, cautivadoras y extrañas. Pero se trata también de niños que, capturados en la pantalla, nunca crecerán. Y, en este sentido, el niño cinematográfico se alinea con la manera en que Cristina Moreiras-Menor presenta (2011: 116) el tiempo transicional mismo:

---

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, Aguilar Fernández (2008), Baby (2013), Cavallaro y Kornetis (eds., 2019), Clavero (2014), Fernández de Alba (2021), Kornetis (2014 y 2019, entre otros), Labanyi (2000 y 2007), Labrador Méndez (2009, 2015 y 2017, entre otros), Martínez (ed., 2012), Medina Domínguez (2001 y 2015), Morales Rivera (2017), Morán (1991 y 2015), Moreiras-Menor (2002, 2008 y 2011), Núñez Seixas, Muñoz Soro y Gálvez Muñoz (eds., 2017), Peña Ardid (ed., 2019), Pérez Sánchez (2007), Quaggio (2014), Quaggio y Contreras Zubillaga (2023), Radcliff (2011), Resina (2000), Song (2016), Subirats (2002), Vilarós (1998) y Wheeler (2020), entre otros.