

# ATLAS PRECARIOS: CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS EN LA LITERATURA, EL CINE Y EL ARTE DE AMÉRICA LATINA

MARÍA JOSÉ PUNTE  
(Compiladora)

LITERATURA  
  
LINGÜÍSTICA

COLECCIÓN DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA



**ATLAS PRECARIOS:  
CARTOGRAFIAS AFECTIVAS  
EN LA LITERATURA,  
EL CINE Y EL ARTE DE  
AMERICA LATINA**

**MARÍA JOSÉ PUNTE**

Buenos Aires  
2024



Las publicaciones de la presente Colección han sido sometidas a una evaluación interna y externa organizada por la institución editora.

Corrección: Cintia L. Mariscal

Diseño gráfico y maquetación: Nicolás Gil

Edición: Cintia L. Mariscal

#### **Colección de Libros de Filosofía, Letras y Lenguas**

Punte, María José

Atlas precarios : cartografías afectivas en la literatura, el cine y el arte de América Latina /  
María José Punte ; Compilación de María José Punte. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos  
Aires : Universidad Católica Argentina, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-44-0115-5

1. Literatura. 2. Arte. 3. Cine. I. Título.

CDD 803

Licencia

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

<https://doi.org/10.46553/978-950-44-0115-5>



Libros de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia  
**Universidad Católica Argentina**

Pontificia Universidad Católica Argentina  
Facultad de Filosofía y Letras

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone  
Gran Canciller: Mons. Jorge García Cuerva  
Vicerrector de integración: Gustavo Boquin  
Vicerrectora de investigación: Dra. Graciela Cremaschi  
Decana: Dra. Olga Lucía Larre

---

**Comité Editorial**

**Coordinador general de la Colección:**

Dr. Martín Grassi

**Serie de Estudios de Literatura y Lingüística:**

Dra. Magdalena Cámpora  
Dra. Ana María Marcovecchio  
Dra. María Lucía Puppo

**Serie de Filosofía:**

Dr. Mateo Belgrano  
Dr. Francisco Díez Fischer  
Dra. Fernanda Ocampo  
Dr. Federico Raffo Quintana  
Dr. Juan Torbidoni

**Serie de Lenguas:**

Dra. Marina Álvarez  
Dra. Inés Castelli  
Dra. Graciela Isaia y Ruiz

---

**Comité Académico**

**Serie Filosofía**

José Luis Villacañas Berlanga (Universidad Complutense de Madrid)  
Adrián Bertorello (Universidad de Buenos Aires/CONICET)  
Marcelo Boeri (Pontificia Universidad Católica de Chile)  
Oscar Miguel Esquisabel (INEO-CIF/CONICET)

Olga Larre (Universidad Católica Argentina/CONICET)  
Jacques Lezra (University of California, Riverside)  
Juan Antonio Nicolás Marín (Universidad de Granada)  
Francisco O'Reilly (Universidad de Montevideo)  
Luis Rabanque (Universidad Católica Argentina/ CONICET)  
Roberto Rubio (Universidad Alberto Hurtado)  
Claudinei Silva (Univeridade Estadual do Oeste do Paraná)  
Roberto Walton (Universidad de Buenos Aires/CONICET)

### **Serie Literatura y Lingüística**

Lila Bujaldón de Estévez (Universidad Nacional de Cuyo)  
Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada)  
Fernando Degiovanni (City University of New York)  
Mariana Di Ció (Université Sorbonne-Nouvelle)  
Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata)  
Gustavo Guerrero (Université de Cergy-Pontoise)  
Rosa García Gutiérrez (Universidad de Huelva)  
Lucía Stecher Guzmán (Universidad de Chile)  
Annick Louis (Université de Franche-Comté)  
Alfonso García Morales (Universidad de Sevilla)  
María Marta García Negroni (Universidad de Buenos Aires, CONICET)  
Mariano Sverdloff (Universidad de Buenos Aires, CONICET)

### **Serie Lenguas**

Herminia Alonso (Universidad de Buenos Aires)  
Daniel Altamiranda (Universidad Católica Argentina)  
Andy Benzo (Universidad de San Diego / American Translators Association)  
Ricardo Chiesa (Universidad de Buenos Aires)  
Gabriela Commatteo (King's College / Universidad Pompeu Fabra)  
Silvana Debonis (Universidad Católica Argentina / American Translators Association)  
Juan José Delaney (Universidad del Salvador, Argentina)  
Cristina Featherston (Universidad Nacional de La Plata)  
Gabriela Llull (Universidad de Salamanca)  
Sandra Ramacciotti (UMSA / Universidad de Buenos Aires)  
Xose Castro Roig (ISTRAD / Universidad Pompeu Fabra)  
Graciela Souto (Universidad Católica Argentina / New York University)

La *Colección de libros de Filosofía y Letras* se compone de tres series, cada una de las cuales está dedicada a la publicación de trabajos científicos en los campos de la filosofía, la literatura y la lingüística, y las lenguas extranjeras.

Los trabajos publicados son el fruto de las investigaciones de los/as docentes y alumnos/as de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, aunque también incluye contribuciones de investigadores/as provenientes de otras universidades, tanto nacionales como extranjeras. En este sentido, la Colección busca ser un órgano de difusión de la vida intelectual de nuestra Facultad y de articulación con colegas de otras instituciones.

Dr. Martín Grassi / Dra. Olga Lucia Larre

# Índice

## Presentación

Mapas precarios y fugitivos del arte: paseando por las actuales cartografías afectivas de la literatura y el cine en América Latina, por *María José Punte* **10**

## Parte I. Dioramas distópicos: ensamblajes de imágenes y palabras

Atmósferas (de)coloniales en el Antropoceno, por *Laura Gherlone* **21**

Especulaciones y dispositivos mutantes en *La compañía* y en *Un año* de Verónica Gerber Bicecci, por *Betina Keizman* **33**

Esculturas hechas con palabras, por *Magda Sepúlveda Eriz* **46**

El monstruo y la mariposa. Cartografías visuales y poéticas en *Bracea* de Malú Urriola, por *Fernanda Moraga García* **56**

## Parte II. Elogio de lo mínimo: el arte de la condensación poética y fílmica

Enaltecer lo perecedero y la minuciosidad: Esther Andradi y el arte del tiempo, por *Maya González Roux* **68**

La vuelta al mundo propuesta por el tándem María Negroni/Fidel Sclavo, por *María José Punte* **79**

La cámara errante: en torno a dos dípticos del cineasta Gustavo Fontán, por *Adriana Cid* **90**

Entre el hogar, la sala de conciertos y el mundo digital: nuevas caras de antiguas emociones en dos ciclos virtuales de canciones de cuna, por *Marina di Marco* **99**

### Parte III. Migraciones literarias: por las rutas de la poesía y el cine

Atlas de intensidades compartidas: Claudia Masin, del cine a la poesía, por **112**  
*María Lucía Puppo*

Un mapa de no lugares: un recorrido por las carreteras nocturnas de Igor **121**  
Barreto, por *Ricardo Suárez*

Emma Zunz va al cine: itinerarios transnacionales de un relato borgeano, **128**  
por *Alfredo Dillon*

### Parte IV. Arquitectura móvil de las memorias

Identidades errantes, afectos precarios. Una narrativa coral sobre el exilio **140**  
infantil uruguayo. *Tus padres volverán* (2015), film documental de Pablo  
Martínez Pessi, por *Alicia Salomone*

Esculpiendo la memoria: tránsito y experiencia sensorial en *Amarás a Dios* **154**  
*sobre todas las cosas* (2013) de Alejandro Hernández, por *Soledad Campa-*  
*ña Fuenzalida*

Vestigios del pasado en *El gran vuelo* de Carolina Astudillo, por *Mariana* **163**  
*de Cabo*

Maremotos y maternajes de las aguas profundas: descolonización de los ríos y **171**  
de la psique en *Üi* de Adriana Paredes Pinda, por *Martina Bortignon*

Sobre las y los colaboradores **180**

## Vestigios del pasado en *El gran vuelo* de Carolina Astudillo<sup>8</sup>

Mariana de Cabo

En *El gran vuelo*, estrenado en 2014, Carolina Astudillo Muñoz se propone resucitar el recuerdo incómodo de la militante comunista catalana Clara Pueyo Jornet que luego de fugarse de la cárcel, desaparece en 1943 sin dejar rastro. Se trata del primer largometraje de la directora chilena que está radicada en Barcelona. En su obra, la historia de Clara aparece también en otras dos películas. En 2008, en el cortometraje *De monstruos y faldas*, Astudillo rescata la memoria de los niños y las niñas que iban a visitar a sus familiares, las mujeres que estaban presas en la prisión de *Les Corts*. En esa oportunidad, la cineasta entrevistó al sobrino de Clara, Albert Pueyo. En 2021, se estrena el documental *Canción a una dama en la sombra*, sobre las cartas de Soledad, la cuñada de Clara y su hermano Armand, que muere en 1941 en el campo de concentración de exterminio Mauthausen-Gusen, en Austria. Además, la directora tiene un proyecto que todavía no pudo realizar: publicar las cartas de Clara y su hermano, que escribe teatro y le enseña a Clara a escribir.

La filmografía de Astudillo oscila entre el cine experimental y el documental. El material de sus obras proviene de archivos: emplea el cine de metraje encontrado o *found-footage*, así como fotografías familiares, diarios, cartas privadas o entrevistas. En lo que respecta al guión de sus películas, la directora practica el género del ensayo porque le permite lanzar preguntas abiertas al público y abrirlo a la reflexión. De esta manera, el narrador se presenta como una figura subjetiva que propone más interrogantes que certezas al público y genera un relato heterogéneo. En *El gran vuelo* (2014), aparecen la voz en castellano del narrador omnisciente, interpretada por Sergi Dies, y la voz de María Cazes que en castellano y catalán lee las cartas.

Las películas de Astudillo se focalizan en documentos históricos no oficiales. Sigue el modelo de Péter Forgács que cuenta la historia de Hungría a través de archivos familiares. En la misma línea, la directora expresa que su obra se consagra a la recuperación de la memoria de personas, en especial mujeres, que fueron marginadas y que dejaron un documento: cartas de amor y políticas en el caso de Clara, o diarios en el caso de Ainhoa –la protagonista del documental *Ainhoa, yo no soy esa* (2018)– (Pérez Guevara, 2015, 7' 29"). Para Astudillo, acercarse al género epistolar, implica abordar

<sup>8</sup> Esta investigación surgió durante el Seminario sobre Estudios de género dictado por la Profesora Marta Álvarez en la Universidad de Franche-Comté entre septiembre y diciembre 2016.

la memoria desde lo familiar y lo íntimo, más que a partir de relatos oficiales. Ahora bien, las cartas de amor de Clara muestran los tenues límites entre lo público y lo privado, lo oficial y lo no oficial, porque constituyen documentos que no se encuentran en un archivo familiar, sino en el Archivo Militar de Madrid y son parte de una causa judicial. Además, en *El gran vuelo*, no sólo se rescata el nombre de una militante borrada de la historia española, sino que al leer sus cartas también se reconoce la obra literaria de Clara. En una entrevista, Astudillo la presenta como escritora, a diferencia de otras militantes:

Desde el primer momento dije estas cartas tienen que ir en el documental porque aparte son cartas bellísimas. O sea Clara escribía muy bien. Porque hay otras cartas de militantes. En esa época, claro, se escribía bien. Pero Clara tenía una pluma así, era como una escritora. Lo hacía de una manera muy poética, utilizando muchas metáforas. (Pérez Guevara, 2015, 9' 26")

A partir de este interés por lo marginal y lo no oficial, pensamos el acercamiento de Astudillo a la historia con el concepto de supervivencia de Aby Warburg que Georges Didi-Huberman desarrolla en *Ante el tiempo* (2000). Desde esta perspectiva, la directora al igual que el trapero de Walter Benjamin hace memoria a partir de los vestigios de la historia de Clara. Incluso Astudillo se llama a sí misma “trabajadora de la memoria” (Pérez Guevara, 2015, 17' 25"). Para hablar de Clara, se va a interesar por los rastros que quedan de ella –documentos del Oasis, centro clandestino del partido, cartas, testimonios, fotos y filmaciones–. Astudillo se encuentra con impedimentos porque casi todas las personas ya están muertas y no se las puede entrevistar. Al acercarse a los objetos relacionados con Clara y otras mujeres de la época, va a tratar de reconocer cómo el tiempo los ha fermentado. ¿Qué queda de Clara? ¿Qué fragmentos de esos tiempos nos permiten darle cuerpo y voz? En ese sentido, la directora responde a la idea de historiador de Benjamin, el que “[...] vive sobre un montón de trapos: (es) el erudito de las impurezas, de los desechos de la historia” (Didi-Huberman, 2011, p.164). En el centro de esta forma de concebir la historia, se hallan las imágenes estáticas y en movimiento que utiliza Astudillo. En estos materiales, en palabras de Didi-Huberman, “[...] se condensan (también) todos los estratos de la ‘memoria involuntaria de la humanidad’” (2011, p.171). No se trata de la razón de la historia de Hegel, sino del inconsciente que aparece en los fragmentos montados en la película. En este sentido, la directora no trabaja con el relato histórico oficial, homogéneo, sino con lo particular y lo imposible de sintetizar. Tanto para Warburg como para Benjamin lo esencial se encuentra en el detalle: en la pequeña historia de una mujer que muestra los años turbulentos de la España franquista.

*El gran vuelo* recupera la memoria de la militante comunista Clara que escapa de la prisión de mujeres *Les Cortes* en Barcelona, en junio de 1943. Al día de hoy, todavía se desconoce su paradero. Lo que llama la atención de Astudillo es que Clara no sólo es olvidada por la historia oficial, sino

también por sus compañeros de partido y su familia (Pérez Guevara, 2015, 6' 58"). Para los comunistas, Clara es una traidora. Como se fuga de la cárcel sin aprobación de sus compañeros, creen que es una espía. Astudillo considera que posiblemente el partido comunista la haya asesinado como a otros compañeros. Para la familia, Clara es durante mucho tiempo, un tema vedado hasta que recientemente su sobrina nieta pregunta a su padre por su historia. Nunca se habla de ella y se inventa que ha escapado a la Unión Soviética a vivir el sueño comunista. Además, el silencio sobre la vida de Clara no sólo es por cuestiones políticas, sino también patriarcales. Como puntualiza Astudillo, para ella investigar sobre el rol de las mujeres en el partido comunista español y la República en general, conlleva una gran desilusión porque ve cómo se reproducen las mismas posturas conservadoras del franquismo (Pérez Guevara, 2015, 20' 46"). Relata la voz en off de *El gran vuelo*:

Así la Revolución se hace fuera de casa. El espacio de la militancia se rige por valores y códigos masculinos. Una exmilitante recuerda: 'Algunos camaradas optan por una doble vida, la oficial y la clandestina, y en cada una de ellas una mujer distinta'. No concebían que la esposa que cuidaba los hijos fuera además la compañera de lucha. (Astudillo, 2014, 10' 24")

Astudillo se pregunta: ¿cómo contar una historia de la que no se tienen imágenes? Después de su desaparición, sólo quedan cartas (en catalán las íntimas, en español las políticas) y unas pocas fotografías (cinco o seis de la familia, tres o cuatro oficiales de su estadía en la prisión). La directora necesita crear un documental a partir de un corpus acotado. Entonces acude al archivo, en especial, a la película familiar. Pero nunca usa imágenes para ilustrar lo que dice el narrador. Se trata de trabajar en torno a ideas y metáforas. Astudillo dice que quiere contar la historia oficial de este período –del 39' al 42'– entre el final de la guerra civil y los primeros años del franquismo, a través de materiales que antes no se tenían en cuenta (Jurado, 2020, 38' 39"). Al respecto, Pérez Nieto (2021, p.208) describe cómo la voz del narrador en las películas de Astudillo entrelaza la memoria personal y la memoria histórica. Gracias al narrador tenemos una guía a través del material diverso y abundante de la película.

Clara es un fantasma que se nos aparece a través de su silencio en la historia, por eso el documental recurre a imágenes oníricas e íntimas para traerla de vuelta. Si retomamos las palabras de Didi-Hubermann (2011, p.156) sobre Benjamin, podemos sostener que la directora realiza una arqueología psíquica. Piensa la historia como una historia de fantasmas y síntomas. Como los Pueyo no disponían de los medios para comprar una cámara filmadora, no hay películas familiares de Clara, por eso la directora acude al archivo de las familias de alta burguesía catalana y valenciana que podían pagar estos aparatos costosos. En general, se trata de sectores de derecha que apoyan el franquismo y ganan la guerra. La directora explica que suele jugar con el contrapunto entre los dos destinos: el de Clara y el de otras mujeres burguesas (Pérez Guevara, 2015, 29' 39"). Para la directora, aunque

en la película no se vean muchas imágenes de Clara, ella de algún modo está presente en las imágenes de otras mujeres que se muestran. Astudillo cree que todas ellas comparten el destino del sujeto político mujer durante este período histórico.<sup>9</sup> Por un lado, en las filmaciones familiares, tanto los cuerpos de las mujeres burguesas como los de sus criadas, son cosificados, al ser observados por el ojo de la cámara de un hombre. Por otro lado, estas imágenes de mujeres que juegan y se divierten también hablan sobre ese otro destino posible de Clara. Aluden a su compromiso político y a su renuncia al placer. Desde el espacio del Oasis (en el barrio de la Barceloneta), donde durante el franquismo Clara junto a otros compañeros/as trabajan clandestinamente para el Partido Socialista Unificado Nacional de España, le escribe una carta a María Salvo. Las palabras de Clara juegan con el contraplano de las mujeres burguesas en la playa:

Ya no puedo poner la frase del ritual. El Oasis se ha secado para mí. Vuelve a quemarme el alma el sol del desierto. El estómago ha podido más que el corazón y mi boca debe ir a otros manantiales a buscar el sustento que le hace falta. Salgo del Oasis la próxima semana. Yo no sé si las demás te guardarán un sitio en el Oasis. Yo te aconsejo que aunque sea te busques una palmera seca para ti sola. Quisiera poder hablar contigo, Alba. He sufrido un desengaño atroz, a pesar de mi experiencia en materia de egoísmo humano. (Astudillo, 2014, 44' 39")

Clara escribe una carta de despedida a través de la metáfora del oasis: espacio físico del partido, refugio político y espejo de agua que asiste a los peregrinos en el desierto. Pero como Clara ha sufrido un desengaño, el agua se ha secado y ya no se siente protegida. Ahora necesita buscar nuevos “manantiales”, otro cobijo ante la persecución franquista y de sus pares comunistas. Tampoco le aconseja a Alba confiar en el amparo del Oasis.

La estructura de *El gran vuelo* también reafirma el carácter fantasmal de Clara. Comienza y termina con la invocación a una muerta. Astudillo utiliza una filmación de Manuel Monleón Burgos, el gran amor de Clara, que era un cartelista, ilustrador y diseñador gráfico valenciano. Se trata de una sesión de espiritismo, una escena de mujeres que tratan de comunicarse con el más allá. Como dice Astudillo, su vida podría haber sido este mundo creativo del cine y no la muerte (Pérez Guevara, 2015, 17' 20"). Sobre esa otra vida que no fue, Clara escribe en una carta en agosto de 1941:

Nosotros somos los eternamente sacrificados y no podemos ni debemos quejarnos. Hemos escogido libremente nuestro camino. Nadie nos ha obligado y ahora nos hace falta seguirlo hasta el final. Sólo seguimos nuestra ruta y los sufrimientos no nos asustan. Aunque allí en el fondo, en lo más íntimo de nuestro ser, la vida misma nos habla, nos dice que todavía somos fuertes, que la vida es para gozarla, que nuestra juventud se va y no tendremos otra. (Astudillo, 2014, 55')

9 Para un análisis del modo en que Astudillo recupera la memoria histórica feminista, ver Iniesta, M. (2020). “De lo personal a lo político: memoria y autoficción feminista en el cine de Carolina Astudillo”. *Nexus*, Nro. 28, pp. 1–13.

*El gran vuelo* simboliza el teatro de la muerte de Clara que es invocada por Astudillo. Con esta isotopía se juega a lo largo de la película. ¿Acaso el cine no es un teatro de la muerte? En este sentido, la filmación de Monteón Burgos se transforma en metacine: las mujeres invocan a los muertos como Astudillo invoca a Clara en *El gran vuelo*. Así lo anuncia la voz en off del narrador:

No podemos escuchar la voz de nuestros muertos. Sólo en recuerdos, sueños o en una imagen. Hay muertos a quien nadie reivindica porque su memoria se pierde sin dejar apenas una huella. El rastro de Clara Puello Jornet desaparece en verano de 1943. Tiene 29 años y deja tras de sí un puñado de cartas que no llegó a enviar y algunas fotografías.[...]  
Hay muertos a los que nadie recuerda porque duelen demasiado para querer recordarlos. Otros se han vuelto incómodos. ¿Cómo hacerlos regresar? (Astudillo, 2014, 10' 10")

El ritual que lleva a cabo Astudillo en la película nos recuerda el sentido que Roland Barthes le otorga a la fotografía y, por extensión, al cine. Según el filósofo las imágenes aluden al teatro, pues en una fotografía los muertos vuelven a la vida y actúan, simulan estar vivos:

Es conocida la relación originaria del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacan de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo [...]. Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por “sacar vivo” no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos. (2011, p.65)

Como el busto romano o la máscara mortuoria, el documental de Astudillo resulta una mediación entre el reino de los vivos y de los muertos. La condición de índice de la fotografía, en otras palabras, de testimonio y huella de las personas que se ubican frente al objetivo contribuye a estas circunstancias. John Berger (1998, pp.76-77) puntualiza que la costumbre del álbum familiar surge con la imagen del pariente perdido: el modelo humano en calidad de objeto fotográfico se convierte en una reliquia del nuevo culto familiar. En este sentido, el cine de Astudillo adquiere un carácter sacro y trascendental que nos remonta a los primeros intentos de la humanidad por fijar en la memoria un rastro de los seres amados.

La relación entre la imagen y la muerte atraviesa la historia del arte desde sus orígenes. Las fotos de Clara poseen la misma condición indiciaria de la máscara mortuoria: de la impresión que el rostro deja sobre la cera se pasa a la impresión de la huella humana por medio de la luz y a su fijación gracias a diferentes sustancias químicas. Por medio de la fotografía y del cine, se resucita al espíritu olvidado de Clara. Se trata de un recordar indirecto que se sustenta de diferentes fuentes de la época para construir una obra de gran envergadura poética. El vínculo entre el más allá y la imagen que Astudillo establece en su documental data de los primeros tiempos de la civilización.

Según Martine Joly, en la Antigua Grecia, se introduce la figura del muerto en los entierros para simbolizar su muerte: la imagen se transforma en índice y vínculo entre el mundo de los muertos y de los vivos. Con la “*imago*” latina, persiste la idea de la imagen como vínculo entre dos realidades, y como índice o “*fantôme*” en el caso de los romanos (Joly, 2006, p.50). Joly afirma: “Pero por sobre todo, la *imago* es el retrato del ancestro en cera, la máscara mortuoria, que se ubicaba en el atrio y se llevaba al funeral; era entonces el lazo físico, indiciario, entre el mundo de los muertos y el de los vivos” (2009, p.60).

En calidad de máscara funeraria y de huella de la realidad, la imagen latina nos retrotrae a la prehistoria, a la impresión de las manos en las cuevas de Altamira, así como a los ritos fúnebres egipcios donde se ofrecen regalos a la imagen de los muertos y a las tumbas griegas donde se ilustran frescos sobre el paso del muerto al nuevo mundo.

Astudillo al traer a la vida a Clara también invoca a sus propios fantasmas. La directora está familiarizada con este tipo de historias porque hasta los quince años vivió la dictadura de Pinochet en Chile. El horror la atraviesa y se pregunta cómo mostrarlo. Le parece difícil y cree que “hay que tratar de encontrar una imagen justa” (Álvarez y Cappelloni, 2017, 12' 7"). Considera que puede haber diferentes mecanismos. Cada director tiene que elegir la forma que más le resulte. En la escena cuando Clara cuenta que su hijo murió de hambre. ¿Qué imágenes elige Astudillo? La voz en off relata que después de exiliarse, en Francia, Clara trabaja por un salario miserable como sirvienta y secretaria mecanógrafa en la casa de un periodista. En julio de 1940 es deportada a España, está embarazada, un secreto que Clara revela a un amigo de infancia Félix, en una carta que nunca envió con fecha del 12 de agosto de 1941. Es un texto sin firma que Astudillo logra identificar porque la escritora dice “Hoy es mi santo” y ese día era Santa Clara (Jurado, 2020, 32' 45"). Astudillo en esta escena elige proyectar imágenes de la alta burguesía que vacacionan en los Pirineos en el mismo período que Clara atraviesa las montañas. Se crea un contraplano. En la carta a Félix, su amiga se confiesa en catalán:

De la chica amante de la música, de las artes, del deporte, que amaba la vida intelectual por encima de cualquier otra, ya no queda nada. Ha pasado la guerra entre medio y todo en mí ha sido descolocado, removido hasta las entrañas. Tú aún no lo sabes, pero he tenido una hija. Otra pequeña tragedia todavía. Murió de hambre...de hambre. ¿Sabes, Félix? ¿Puedo perdonarla yo a esta sociedad?<sup>10</sup> (Astudillo, 2014, 24' 49")

Se puede pensar el trato del horror en *El gran vuelo* a partir del concepto de posmemoria de Marianne Hirsch. La posmemoria surge a partir de la discusión sobre la representación del Holocausto, símbolo del horror en la historia de la humanidad (Quílez, 2014, p.3). ¿Cómo abordar un pasado

<sup>10</sup> La traducción del español al catalán ya está incluida en la película.

traumático? ¿Cómo pueden tratarlo las generaciones posteriores que establecen un contacto lejano con el hecho y sus víctimas? Hirsch logra responder estas preguntas en *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*:

The term “postmemory” is meant to convey its temporal and qualitative difference from survivor memory, its secondary, or second-generation memory quality, its basis in displacement, its vicariousness and belatedness. Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through representation, projection, and creation –often based on silence rather than speech, on the invisible rather than the visible. That is not, of course, to say that survivor memory itself is unmediated, but that it is more directly–chronologically–connected to the past<sup>11</sup>. (Hirsch, 2001, p.5)

A través de un vínculo indirecto con el pasado de la militante comunista, la directora logra crear una obra polisémica de un gran valor poético. Astudillo basa su acercamiento a Clara en los fragmentos y vacíos que ha dejado la historia. Además, desde su propia experiencia de la dictadura chilena, la directora da voz y visibilidad a la figura ausente y muda de Clara Pueyo.

## Conclusión

La historia oficial es homogénea, elimina con violencia, e impone orden para controlar y disciplinar. Al recordar a Clara, Astudillo se acerca a una memoria que han querido borrar intencionalmente. El narrador anuncia: “Y después de la fuga su recuerdo se desvanece como si quienes la conocieron hubiesen decidido olvidarla” (Astudillo, 2014, 51' 57"). ¿Cómo traer a la conciencia del tiempo el nombre de un fantasma? El trabajo con el detalle y con el desecho, le permite a Astudillo realizar este movimiento. En la concepción de la historia de Warburg y Benjamin, el cine documental revuelve en los papeles del archivo de la humanidad, selecciona recortes y los monta en una filmación, aunque pareciera en primera instancia inverosímil que pudieran relacionarse.

---

11 El término “post-memoria” pretende expresar su diferencia temporal y cualitativa frente a la memoria de supervivencia, su cualidad de memoria secundaria o de segunda generación, su base en el desplazamiento, su carácter vicario y tardío. La post-memoria es una forma poderosa de memoria precisamente porque su conexión con el objeto o la fuente no se establece a través del recuerdo, sino de la representación, la proyección y la creación, a menudo basadas en el silencio más que en la palabra, en lo invisible más que en lo visible. Por supuesto, esto no quiere decir que la memoria de los supervivientes en sí no esté mediada, sino que está más directamente conectada con el pasado desde el punto de vista cronológico. (Hirsch, 2001, p.5, traducción propia)

## Filmografía

Astudillo Muñoz, C. 2014. *El gran vuelo* [Película]. Barcelona, Un Capricho Producciones.

## Referencias bibliográficas

- Álvarez, O. y Cappelloni, J. [FelliniA Tierra de cine]. (18 de agosto de 2017). *XIII MARFICI: Entrevista con la documentalista chilena Carolina Astudillo – FM 96.5 Residencias*. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=yq6hh-Q9VYg&ab\\_channel=FelliniATierradecine](https://www.youtube.com/watch?v=yq6hh-Q9VYg&ab_channel=FelliniATierradecine)
- Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós.
- Berger, J. (1998). “Usos de la fotografía”. *Mirar*. Traducido por Pilar Vázquez Álvarez. Ediciones de la Flor, pp. 67-84.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Antes el tiempo*. Traducido por Antonio Oviedo. Adriana Hidalgo, 2000.
- Hirsch, M. (2001). “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”. *The Yale Journal of Criticism*, 14, nro. 1, pp. 5-37.
- Iniesta, M. (2020). “De lo personal a lo político: memoria y autoficción feminista en el cine de Carolina Astudillo”. *Nexus*, Nro. 28, pp. 1-13.
- Joly, M. (2006). *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin.
- Joly, M. (2009). *La imagen fija*. Traducido por Víctor Goldstein. La Marca.
- Jurado, J. [Literatura Andaluza en red]. (16 de abril de 2020). *Laia Quílez Esteve y Carolina Astudillo: “Figuras del exilio en documentales y cine”*. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=D268O6DxZ-M0&ab\\_channel=LiteraturaAndaluzaenRed](https://www.youtube.com/watch?v=D268O6DxZ-M0&ab_channel=LiteraturaAndaluzaenRed)
- Pérez Guevara, J. A. [242 películas después]. (15 de noviembre de 2015). *Entrevista a Carolina Astudillo Muñoz* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/lzb7qFyfD8A?feature=shared>
- Pérez Nieto, E. (2021). “La voz en los ensayos audiovisuales de Carolina Astudillo. Análisis de *El Gran Vuelo* (2014) y *Ainhoa, yo no soy esa* (2018) a partir del esquema comunicativo de Julia Kristeva”. *Doxa Comunicación*, nro. 32, pp. 207-224.
- Quílez Esteve, L. (2014). “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”. *Historiografías*, Nro. 8, pp. 57-75.