

*Princesas rojas: la memoria traumática  
y la vivencia clandestina*

Carolina Sanabria  
Universidad de Costa Rica

Resumen

El presente artículo aborda la película costarricense *Princesas rojas* (2013) de Laura Astorga a partir de la problemática que se presenta en el seno de una familia de la clase media que regresa a su Costa Rica natal tras haber participado de forma activa de las actividades de apoyo a la revolución de Nicaragua. El film se ambienta en los años 80, tras la reciente conquista de la democracia que se ve amenazada por los embates de la contrarrevolución. En realidad, este panorama configura el telón de fondo para el relato de una narración íntima, desde la focalización en que esa participación revolucionaria condiciona las relaciones familiares cotidianas. El trabajo se centra en elementos puntuales que de esta situación se derivan: la itinerancia constante, la vivencia clandestina y el clima hostil de silenciamiento y desconfianza entre sus miembros, todo lo cual configura una memoria (histórica y familiar) que resulta traumática desde su fuente de enunciación, a saber, su protagonista, la pequeña Claudia.

Palabras clave: clandestinidad – familia – memoria – habla – revolución

La escritura de *Princesas rojas* de Laura Astorga (2013) debe verse en el influjo femenino en la producción fílmica de la región, como lo plantea María Lourdes Cortés, en la que se narran temáticas arraigadas en necesidades y temores protagonizadas por lo general por mujeres y niños (2005: 474-475). Pese a su narración convencional, el film en cuestión lleva implícito un planteamiento renovador en la

lograda construcción intimista de una historia en el lenguaje cinematográfico del país, que hasta entonces y en términos generales se había venido moviendo entre el neocostumbrismo urbano y el intimismo concebido esquemática y artificiosamente, en todos los casos aprisionado en las mencionadas referencialidades a la idea de nación (Sanabria 2011). En este sentido, la película de Astorga se enmarca en una periodización que se gesta a partir de una etapa en que aparecen temas nuevos que inciden en un tratamiento fílmico diferente propio de la evolución del lenguaje cinematográfico, como una nueva sensibilidad con el modo de narrar, de fisicidad y sus formas de rebeldía, al margen del modelo hegemónico, con una ruptura de tono y un nuevo planteamiento de la identidad (Imbert 2010: 25).

La memoria traumática y la expresión fílmica

En la corta historiografía cinematográfica costarricense, *Princesas rojas* viene a dar continuidad a lo que se conoce como modelo narrativo de formación, que en este caso se asocia a un acto traumático doble: la herida nacional y familiar. En efecto, el film añade un matiz adicional a la perspectiva infantil del relato de formación: la relación con el entorno político. Se trata de un relato de declarado corte autobiográfico. El ejercicio de expresión se relaciona con la construcción de la memoria social de pasados traumáticos, siendo en el caso de Astorga el conflicto con el vecino país de Nicaragua uno de los más visibilizados y vigentes. La particularidad en esta forma de narración es que la fuente enunciativa remite a una protagonista femenina, la pequeña Claudia (Valeria Conejo), que muestra su evolución personal a

lo largo de una serie de experiencias que la llevan a afrontar una nueva situación de acomodamiento personal y que en definitiva habrán de suponer al mismo tiempo el término de la infancia. Se parte entonces del choque, de la separación violenta del medio natal –el espacio de crianza– de Claudia y de su hermana pequeña Antonia (Aurora Dinarte) en una vuelta a un país que no reconocen y en el que no quieren vivir. Sus recuerdos están, más bien revestidos de utopismo en relación con la convulsa Nicaragua de imprecisa memoria que geográficamente se diluye en las canciones y los bailes rusos, los cuentos infantiles de las zarinas (en sustitución de los clásicos), la experiencia y los principios organizativos del campamento de *pioneros* (scouts) en la celosa colección de pines que guarda en un pañuelo rojo.

De todos estos elementos, la película utiliza la idea de las emperatrices soviéticas para el título, en consonancia con el cartel chirriante que mezcla el cubismo de las formas y el montaje ruso característico de la escuela de Eisenstein: es un primer indicio que corrobora la red de relaciones y de conflictos internacionales más divergentes e insólitos por remotos. Lo que permite dar cuenta de la ideologización de la expectación– es que tan dulces y añorados recuerdos se localicen en instancias de idealización tan ideológicamente machacada: de la Rusia idílica del siglo XVIII a la inestable Nicaragua sandinista, con menciones a Cuba donde las niñas habían participado en campamentos, actividades demonizadas y contrastadas en el discurso político oficial de la Costa Rica supuestamente pacífica del convulso contexto centroamericano de principios de los años 80. El film no trata ni se ambienta geográficamente en la revolución nicaragüense, y del país sólo se alcanza a ver, al inicio del film, la salida por la frontera, con unas didascalías que ubican la llegada de la familia a la frontera de Costa Rica (Peñas Blancas). Siendo pues la ciudad un lugar básico en la trama, *Princesas Rojas* no muestra un emplazamiento que figure como presencia reconocible o perennemente

reconocible (García Gómez y Pavés 2014: 15). Los espacios cerrados en que se enmarca el desarrollo de la trama acentúa el interés por la interioridad de los personajes en un film que al fin de cuentas es intimista.

La película entonces arranca a partir de ese viaje de vuelta, manteniendo el tono de secretismo que estará presente en toda la narración, en virtud de las actividades políticas de los padres que vuelven al país para seguir colaborando con la revolución, como lo hicieron algunos costarricenses. Esta vuelta que pretende ser definitiva está muy lejos de serlo: marca apenas el inicio de una serie de movilizaciones (físicas y emocionales) a lo interno de la nueva patria en unas condiciones que permitirá a Claudia conocerse mejor a sí misma y también a sus padres. Por eso para las niñas no es tan simple como un cambio de locación, que por más proximidad geográfica deja de suponer un choque cultural puesto que implica una vida construida de otro modo, donde la naturalización de la violencia asociada al vecino del norte se traslada al espacio íntimo en el nuevo país.

Aunque la militancia política es lo que mina a la familia, no deja de persistir en el film cierta simpatía por la izquierda. Así se aprecia en el cromatismo dominante a partir de la amplia paleta de tonos rojizos –tonalidad asociada tradicionalmente a la pasión, la sangre derramada presumiblemente por la misma revolución– en la vestimenta, iluminación y *atrezzo* en general. Esta idea se refuerza en las últimas imágenes –esta vez no de ficción sino de carácter documental– de la dictadura de Somoza y la guerrilla de Nicaragua. No se trata sólo de un tono con remisiones ideológicas, sino claramente también vinculado a la violencia, al vertimiento de la sangre de los que participaron de la confrontación armada y de la herida en Claudia, finalmente abandonada a su suerte.

Estructuralmente el film se compone de una serie de actos violentos: parte de uno –la separación de su espacio vital– y cierra con otro, que implica una nueva y desconcertante,

dada la inestabilidad política del país, desmembración vinculada al territorio, como lo manifiesta desolada Claudia: “Quiero ir a mi casa... Nicaragua”, a lo que su hermana susurra como respuesta: “Yo también”. Así pues “[l]a película crea una tensión constante sobre el destino de esta familia que vive al filo de la tragedia producida por la persecución política y por el conflicto de la Guerra Fría” (Díaz Arias 2013: 3). El inicial conlleva una ruptura en la cotidianidad infantil a la vuelta impuesta hacia lo que de manera paradójica se ha postulado casi desde la opinión unánime como una vida mejor, esto es, el lugar edénico por excelencia. Tales pormenores constituyen asimismo parte fundamental de la información narrativa que ayuda a precisar la historia no oficial, dependiente, antes que de datos de archivo, de recursos tan frágiles como el recuerdo y la imaginación, que se focaliza desde otra perspectiva de otro sector de los vencidos, aquí doble o triplemente marginado en cuanto a posición política (izquierda), franja etaria (infancia) y grupo genérico (femenino). Estas marcas referenciales pasan a convertirse apenas en el punto donde se concentra el verdadero drama.

#### La vivencia clandestina

En Nicaragua, la ofensiva final de la Revolución Popular Sandinista culmina en 1979, cuando el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) asume las responsabilidades de gobierno tras la caída del dictador Somoza, pero el proceso abierto se prolongó hasta 1990. Las didascalías ayudan a contextualizar el panorama en referencia a las amenazas a la revolución nicaragüense que enfrentan a los grupos de oposición contrarrevolucionarios –también conocidos como *la contra*– financiados por la administración Reagan.

Ese período previo a las elecciones de 1990 corresponde al momento en que la familia de Felipe Rodríguez (Fernando Bolaños) y su esposa Magda (Carol Sanabria), jóvenes idealistas –entre tantos combatientes

internacionales cuyos principios movieron a ciudadanos de todo el mundo a colaborar con la revolución–, deciden trasladarse de regreso al país natal con sus dos hijas para continuar desde ahí la colaboración con el FSLN. Una vez instalados en una casa escogida por la organización –vigilada e intervenida telefónicamente–, a Magda, por ejemplo, se le ve falsificando salvoconductos y pasaportes, mientras que Felipe colabora en un primer momento en cuestiones más estratégicas junto con otros miembros.

No deja de ser destacable en el film la articulación sobre la base de una dinámica que en el ensayo de Freud de 1920 se explica a partir de la oposición binaria de carácter intermitente en el niño que juega con el carrete que sustituye a la madre y que se conoce como el *fort-* (desaparición, alejamiento) - *da* (reaparición-cercanía), esto es, como acto de pérdida y recuperación, que asimismo aparece constante a lo largo de la película. Tras su repentina marcha, Magda reaparece dos veces furtivas lo que supone un evidente desequilibrio en las niñas, la última de las cuales con intenciones de llevárselas a escondidas. La dinámica tapona la disipación, pero igualmente toma forma con la internalización de la conciencia: en términos de Derrida, del vocabulario del ir y venir, del paso, del camino y del encaminamiento, de lo cercano y de lo lejano (1986: 167). Esta intermitencia se aprecia no sólo en ella, sino en la de su padre, cada vez más esporádicas. Funcionan en modo acorde con el clima de furtividad en que la familia se mueve y que incluso la que pretende Magda hacia el final no implica finalización del periplo iniciado al inicio.

#### La errancia constante

Al inicio del film, la llegada a Costa Rica no supone el fin de la movilidad física, o sea, de su inestabilidad, sino tan sólo el inicio de un continuo periplo de instalaciones a lo largo del país y de las familias de los padres, a partir de lo cual las niñas pasarán a ser paulatinamente abandonadas. La errancia es

inexplicada y alargada en virtud de las consecuencias de la situación de clandestinidad, lo que determina la escisión de espacios que se evidencia cuando entran en contacto en el nuevo medio escolar. Precisamente a raíz de ese ambiente que roza la hostilidad en las relaciones con los padres y que revela paulatinamente el hogar como un lugar extraño, la protagonista recurre, por supervivencia, a un espacio de realización personal que logra encontrar en el arte (el canto).

En suma, todo el relato fílmico está en tránsito de países a padres que igualmente mueven a lealtades familiares que también se fuerzan a perder y luego a recuperar para de nuevo volver a perder. No se establece ocasión para ajustar, asentar los afectos, incluida la pérdida de su imagen idealizada que se aboca al hecho de que se trata de un film de aprendizaje a la vida, que adelanta el proceso de adolescencia –de alejamiento o desconfianza hacia los padres y nueva constitución de un núcleo que los suplanta (Alberca 2010: 16)–, como las amigas del colegio, que se desarticula y apunta a una inestabilidad antes de tiempo. De este modo, la dinámica interna (familiar) se corresponde con la externa (nacional, política), a lo largo de cual el film oscila como una *road movie* que constituye, desde el punto de vista narrativo, un relato discontinuo, basado en lo imprevisto, marcado por accidentes de recorrido en una huida que corre hacia adelante, como punto de fuga (Imbert 2010: 292-293) que en sentido estricto tampoco queda resuelta al final.

#### La *careless talk* como aprendizaje

El aprendizaje de la protagonista de *Princesas rojas* se liga así a dos percepciones: la vivencia en perpetua clandestinidad y la posibilidad de ejercitar la expresión, constitutivo elemental de su subjetividad, claramente reprimida en función de un contexto bélico. La mayor parte de los parlamentos con los progenitores tiene que ver directamente con la posibilidad de callar o

contar –y en ese caso hasta cuánto–. También involucra la circulación de información sobre diferentes situaciones que las niñas atestiguan (la visita al consulado estadounidense de la madre, su posterior reaparición) y que pasa por otros tamicos familiares, a saber, los abuelos y tíos. Se tiene entonces una nueva propuesta en el desolador panorama distópico previsto desde mediados del siglo pasado por Eric Blair en el que la intervención directa de la causa política en el seno familiar llega a perjudicar la dinámica de sus miembros y transformarse en una derivación a pequeña escala del estado vigilante y represor.

En esa manifestación evidente como a partir de las rupturas generacionales (Thomas 2015: 236), los padres no ofrecen explicaciones y por su evidente contundencia física terminan imponiéndose a las hijas pequeñas. Y es que la disposición de sus actividades impone el secreto en virtud del peligro, lo que implica la delación, como le dice Felipe a Magda: “Tuve que reportar a su mamá. Ellos tienen que saber quién entra en esta casa” (Astorga, 2013). Por tal razón, el habla resulta fatídica y se regula su circulación, incluyendo lo que tiene que ver con la dinámica familiar. En este estado de cosas, todo lo que se hace y se dice debe ser moderado, contenido, o mejor, suprimido, estrategia asumida incluso en quienes participan en una causa política encomiable como la integración en un movimiento como el FSLN cuyos orígenes se anclaron en la lucha anticolonialista, que se extiende a la familia. En uno de los pasajes más dramáticos, cuando están recién llegados al primero de los sucesivos hogares en Costa Rica, Felipe exhorta con determinación a sus niñas: “Vean, chiquitas, no pueden escondernos nada [...] ¡nunca! ¡nada! [...] o guardar un secreto, ¿está claro?” (Astorga, 2013).

En ese sentido también lo había recogido el escritor madrileño Javier Marías en uno de los más elocuentes pasajes de su novela monumental *Tu rostro mañana* (2002-2007) donde aludía, en un entorno igualmente bélico, a la campaña propagandística de los aliados conocida como la *careless talk*

dirigida a la población civil sobre la base de que el enemigo tiene oídos por todas partes para ponerlos en guardia no sólo con posibles espías sino que se recomendaba, se ordenaba e imploraba el silencio como norma general. Se trataba de una de las estrategias de las que hicieron uso a lo interno de Inglaterra para contrarrestar las posibles consecuencias de las maniobras de la potencia nazi. Como los destacados por Orwell, los principios de la esta campaña tienen la propiedad de adecuarse a cualquier circunstancia de cualquier parte, como en la Guerra Mundial que señala Marías: “Se desconfiaba de cualquiera [...] se recelaba del vecino, del pariente, del profesor, del colega, del tendero, del médico, de la mujer, del marido [...]” (2010: 322). Las bases mismas de la *careless talk* inoculan la desconfianza ante cualquiera y engendra recelo de hasta los más íntimos por cuanto éstos pueden terminar convertidos en los propios enemigos, como pretenden estimular sus promotores. En todo caso, de ahí se deriva un clima paranoico que semeja y remite asimismo al panorama orwelliano, que su autor, coincidentemente inglés –es decir, que había experimentado la vivencia de ser ciudadano de un país en guerra–, había previsto en 1984 como un año imaginario, bastante próximo, por cierto, que se ambienta en *Princesas rojas*. La *careless talk* no es sólo estrategia de guerra declarada, sino de guerrillas y de posguerra.

Así de esa dinámica –familiar, política– tan particular llega Claudia a extraer su personal lección de aprendizaje que le permite finalmente reivindicar su decisión individual, a postular su propio albedrío, que se consuma con las mismas tácticas del enemigo: la amenaza. Si antes de la sustitución de la madre por el arte había en ella un apego a la familia –manifestado en la resistencia a las separaciones, como al despedirse de su madre en el primer abandono–, después de su marcha sustituye su interés y atención por el canto y ante la segunda aparición se niega a marcharse con ella. Esta decisión es producto del aprendizaje, que marca esta contradicción flagrante con respecto a lo enseñado por sus padres y que se manifiesta en la posición que

adopta, de modo que tras ser violentada con la expulsión del cómodo medio del coro donde había encontrado refugio, y en los lavabos del aeropuerto antes de ser obligada a abordar el avión, le espeta a Magda: “Si yo la acuso usted puede ir a la cárcel”. Tras la estupefacción generada ante de su interlocutora, se atreve apenas a apostillar tímidamente: “dijo Tita” (Astorga, 2013). A ciencia cierta la pequeña protagonista no tiene idea precisa del *qué*, esto es, del contenido mismo de la eventual acción delatoria y menos probablemente ante *cuál instancia*, en vista de que el film no establece que se figure conocer siquiera con cierta claridad las actividades que realiza su madre ni los movimientos respectivos, tan sólo la sospecha de la existencia de una anomalía. Y en ese sentido constituye una muestra donde la enseñanza familiar chirría con el interés personal (individualista hasta rayar en la delación y la mezquindad) de sus miembros.

En cierto sentido Claudia se está limitando a repetir las palabras que le había escuchado alguna vez a su abuela, como bien dice. Esta manifestación elocuente lo es tanto por el asunto en sí como por el acto mismo de rebelión y coacción que lleva implícito y que supone el punto culminante del proceso de desfamiliarización: de ahí que la acción siguiente se cobre como resultado el abandono de la propia hija y la separación de su apegada hermana. Pero su fuerza reside en tanto determinación última, en la calidad y tono del enunciado que apuntala el camino de aprendizaje a la vida, en el que se consuman las dos transformaciones paralelas que desde el inicio de la película se aprecian sobre el sujeto según el esquema narratológico de Suleiman: la transformación de la ignorancia (de sí mismo) en conocimiento (de sí mismo) que se encamina a la transformación de la pasividad en acción (1979: 24), siendo aquí esta última no una acción propiamente como tal sino la posibilidad de amenaza que la podría desencadenar. Ello conduce a un proceso de su autora que, de manera colateral, elabora, años después, bajo un intento de toma de distancia en la que se trata bajo la narración fílmica la materia dolorosa, como

una forma consonante con lo que Marías designaba como ‘el habla funesta’, procesada artísticamente a través del tiempo. Así la experiencia se encausa de manera productiva, como respuesta a lo real del trauma con el que en este caso su pequeña alter ego Claudia culmina su proceso de aprendizaje, ligado inequívocamente a la locución.

Cierre: el fin de la infancia y la identificación del espectador

Uno de los mayores logros del film reside en articular una narración simple y focalizada en la perspectiva de la niña protagonista, al punto de que el espectador sabe lo mismo que ella y mira desde su óptica. No es gratuito que la mayor parte de planos –cerrados, lo que aumenta la sensación de cercanía, de intimidad de la historia– muestra a las niñas solas o interaccionando entre sí –lo que permite desarrollar un apego mayor– y pendientes de sus padres. Por esa razón tampoco son abundantes los planos que comparten con ellos, más preocupados por su lucha e ideario políticos. En cambio, la relación afectiva que el film propone está en las hermanas: Antonia chilla, el primer día de escuela, porque se ve separada no de su madre, sino de su hermana, a la que busca en el receso, que el clímax, en la separación entre ambas, refuerza con dramatismo acentuado.

El film tiene ausencia de enfoques psicologizantes con tan poco interés en condenar ni explicar la conducta de los padres –sus motivaciones para participar en la guerrilla ni de sus sucesivas y respectivas traiciones ideológicas y familiares– ni tampoco de ilustrar o instruir al público de lo que en su momento constituyó un problema político de una nación la cual llegó a involucrar tangencialmente a la vecina. Pretender lo contrario supondría algo que no se le puede pedir al arte. La película se limita a contar una historia a través de una sutil adhesión visual con lo que su protagonista percibe a lo largo de su trayecto desde una expresividad que queda manifiesta en los

numerosísimos primeros planos subjetivos, en una transformación del personaje en espectador, del que Deleuze ha reflexionado su tratamiento cinematográfico distinguiendo que si en el mundo adulto el niño padece de cierta impotencia motriz, ésta lo capacita más para ver y para oír (1996: 14). En este sentido, no sólo los actos del personaje no bastan para expresar la densidad del contenido. Desbloquean asimismo el dar cuenta del desplazamiento narrativo que se produce a la mirada de la niña, a quien vemos mirar durante toda la película. La cámara no deja de asumir su perspectiva con sus respectivos contraplanos, en un montaje que está dado diegéticamente desde el aprendizaje que se devela como el efecto de descubrimiento con el que se vincula la *road movie* (Imbert 2010: 293).

Antes de que se opere el proceso de adolescencia –momento crucial donde emergen mundos desconocidos y preocupantes, fuera del ámbito familiar conocido (Alberca, 2010: 18)–, Claudia es llevada forzosamente a esa descompensación. Este proceso termina, a la larga, cuajando una identificación con el espectador que de entrada podría resultar difícil en virtud de una situación cuyas protagonistas mantienen diálogos y muestran gestos, sobre todo iniciales, que podrían antojarse caprichosos, como las riñas constantes y conductas en apariencia voluntariosas o inmotivadas. En una escena más adelante, la presunta barrera bien podría acrecentarse con la engañosa indocilidad de Claudia –a diferencia de su hermana pequeña– que no atiende a los llamados de su tía mientras deambula abstraída por el jardín de los vecinos e imprevisiblemente se zambulle a la piscina, como si se sugiriera un proceder evasivo antes que producto de una rebeldía per se, pero sucede que a este punto ya se ha establecido mayor proximidad (sin embargo, aún no terminada de consolidar) que se construye también con los planos cerrados. Con el subsiguiente desarrollo de acontecimientos, la eventual resistencia que los personajes infantiles podrían suscitar en el espectador va siendo poco a poco removida.

Hacia el final se cuaja como una identificación que modela por una certeza, que no es otra que la más abrumadora constatación de su orfandad. Está trabajada desde una variante que admite la convivencia con los padres, aquí propuesta como fragmentada por ausente e intermitente, y estructurada desde la vuelta consciente a través de lo visual en la representación del *fort-da*. El estatuto de su condición infantil, frágil, se ve matizado también por su herida familiar que produce que la identificación de las niñas con las figuras idealizadas del título termine funcionando como un recurso desencantado y paródico. El film se sitúa en el paso decisivo del fin de la infancia que marca el aprendizaje doloroso de la conciencia de saberse en soledad, donde el que se le enfrenta no es el extraño sino el propio, los familiares más cercanos.

#### Ficha técnica

Título original: Princesas rojas

Año: 2013

Directora: Laura Astorga

Guión: Laura Astorga y Daniela Goggi

Música: Lester Paredes

Fotografía: Julio Constantini

Elenco: Valeria Conejo (Claudia), Aurora Dinarte (Antonia), Fernando Bolaños (Felipe), Carol Sanabria (Magda) María José Callejas, Ivette Guier, Álvaro Marengo.

Productora: Hoy y Asociados / La Feria Producciones

Duración: 100 min

Color

Sinopsis: A finales de los años 80, en medio de la lucha entre el gobierno revolucionario sandinista de Nicaragua y la *contra*, una familia costarricense, comprometida con los primeros, regresa a su país vecino, Costa Rica. Los padres continúan desde ahí su colaboración con el Frente Sandinista de Liberación Nacional en situación de clandestinidad. Desde la focalización en la hija mayor de 9 años, Claudia, la película muestra el difícil proceso de acomodamiento a la nueva realidad.

#### Bibliografía:

Alberca, M. 2010. 'Las hijas de Ana Frank. Diarios íntimos y adolescencia', *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 36 (2): 9-25.

Arias, D. 2013. 'Princesas rojas', 30 de octubre (lectura en Mesa redonda *Cine y memoria en Centroamérica. A propósito de Princesas rojas*), San José, Costa Rica: Cátedra Humboldt y Universidad de Costa Rica.

Asturizaga, E. & Unzueta, C. 2008. 'El estatuto del juego en la clínica psicoanalítica con los niños', *Ajaju*, Vol VI (1): 1-21.

Cortés, M. L. 2016. *Fabulaciones del cine costarricense actual*. San José, Costa Rica: Uruk.

\_\_\_\_\_. 2005. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus.

\_\_\_\_\_. 2010. 'El inesperado auge del cine centroamericano'. *Escena, Revista de las Artes*, 33 (67): 83-90.

Deleuze, G. [1985] 1996. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Derrida, J. 1986. *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Trad. Haydée Silva. Escuela de Filosofía, Universidad Arcis, [online] [accesado el 1 de agosto de 2015], [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)

*El espíritu de la colmena*. 1973. Dirigida por Víctor Erice [DVD]. España: Elías Querejeta P. C.

Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer*. 1920. [online] [accesado el 23 de agosto de 2015], [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)

- García Gómez, Francisco y Pavés, Gonzalo M (coords.). 2014. *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra.
- González López, M. C. 2005. *Visión sociopolítica en la novelística de Silvia Bullrich*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Infancia clandestina*. 2011. Dirigida por B. Ávila. [DVD]. Argentina-España-Brasil: Habitación 1520 Producciones / Historias Cinematográficas Cinemania / Antártida/ Academia du filmes.
- Imbert, Gérard. 2010. *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- López Gallego, M. 2013. 'El Bildungsroman. Historias para crecer', *Tejuelo*, 18: 62-75.
- Marías, J. 2010. *Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós*. 3ª Ed. Barcelona: Debolsillo.
- Martí i Puig, S. 2006. 'Nacimiento y mutación de la izquierda revolucionaria centroamericana'. En: Martí i Puig, S. y C. Figueroa, eds. *La izquierda revolucionaria en Centroamérica. De la lucha armada a la participación electoral*. Madrid: Catarata, pp. 15-52.
- Martí i Puig, S. y Santiuste Cué, S. 2006. 'El Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN): de guerrilla victoriosa a oposición negociadora'. En Martí i Puig, S. y C. Figueroa, eds. *La izquierda revolucionaria en Centroamérica. De la lucha armada a la participación electoral*. Madrid: Catarata, pp. 53-90.
- Princesas rojas*. 2013. Dirigida por L. Astorga [DVD]. Costa Rica: Hol y Asociados / La Feria Producciones.
- Sanabria, C. 2011. 'La referencialidad a la Nación en la cinematografía costarricense del siglo XXI. Apreciaciones críticas', *Revista Comunicación*, 20 (2): 18-31.
- \_\_\_\_\_. 2013. Princesas rojas, relato de formación, *La Nación, Áncora*, 03 de noviembre, p. 8.
- Suleiman, S. 1974. 'La Structure d'apprentissage: Bildungsroman et roman à thèse', *Poétique*, 37: 24-42.
- Thomas, S. 2015. 'Rupture and reparation. Postmemory, the child ser and graphic violence in *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila 2012)', *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 12: 3, pp. 235-254.
- Tinianov, Y. 1970. 'Sobre la evolución literaria'. En Todorov, T., ed, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Orwell, G. 1979 [1949]. 1984. Barcelona: Destino.
- Venegas, W. 2013. 'Crítica de cine: Princesas rojas', *La Nación, Ocio* [online] [accesado el 9 de diciembre de 2014] [http://www.nacion.com/ocio/cine/Critica-cine-emPrincesas-rojasem\\_0\\_1378862200.html](http://www.nacion.com/ocio/cine/Critica-cine-emPrincesas-rojasem_0_1378862200.html)