

#21

«IBEROFUTURISMO» HERIDO: ESTÉTICA Y REINICIOS EN *EVA* (KIKE MAÍLLO, 2011)¹

Isabel Alvarez-Sancho
Oklahoma State University



Resumen || En este ensayo analizo la película de ciencia ficción *Eva* (Maíllo, 2011) a través de lo que denomino «iberofuturismo»: la creación y el estudio de productos e iniciativas culturales que, relacionándose con el pasado y el presente del panorama de los estudios ibéricos, atienden también a sus formulaciones de futuro. Usando los presupuestos teóricos de Alison Landsberg y Hannah Arendt para interpretar las significaciones de su estética y su representación de los nuevos comienzos, propongo que *Eva* presenta un «iberofuturismo herido», que, como la «cultura herida» concebida por Cristina Moreiras (2002), muestra los intersticios de difícil sutura en la relación entre el pasado, presente y futuro, algo que puede considerarse una alegoría de los reinicios ocurridos durante el periodo de la Transición, época que coincide con la parte «retro» de la estética de *Eva*.

Palabras clave || *Eva* | Kike Maíllo | Iberofuturismo | Transición | Ciencia ficción | Hannah Arendt

Abstract || This essay analyses the science fiction film *Eva* (Maíllo, 2011) through what I call “Iberofuturism”: the creation and study of cultural products and initiatives that, while relating themselves to the past and present of the panorama of Iberian Studies, deal with formulations of the future. I use the theories of Alison Landsberg and Hannah Arendt to interpret its aesthetic and its portrayal of new beginnings, and propose that *Eva* offers a “wounded Iberofuturism”, that, like the “wounded culture” theorized by Cristina Moreiras, shows the hard-to-suture interstices in the relationship between past, present, and future, something that can be considered an allegory of the Spanish Transition, an era that coincides with the “retro” aesthetics of the movie.

Keywords || *Eva* | Kike Maíllo | Iberofuturism | Transition | Science fiction | Hannah Arendt

Resum || En aquest assaig analitzo la pel·lícula de ciència ficció *Eva* (Maíllo, 2011) per mitjà del que anomeno «iberofuturisme»: la creació i l'estudi de productes i iniciatives culturals que, relacionant-se amb el passat i el present del panorama dels estudis ibèrics, atenen també a les seves formulacions de futur. Partint dels pressupostos teòrics d'Alison Landsberg i Hannah Arendt per interpretar-ne els significats de l'estètica i la representació dels nous començaments, proposo que *Eva* presenta un «iberofuturisme ferit», que, com la «cultura ferida» concebuda per Cristina Moreiras (2002), mostra els intersticis de difícil sutura en la relació entre el passat, el present i el futur, fet que pot considerar-se com una alegoria dels reinicis esdevinguts durant el període de la Transició, època que coincideix amb la part «retro» de l'estètica d'*Eva*.

Paraules clau || *Eva* | Kike Maíllo | Iberofuturisme | Transició | Ciència-ficció | Hannah Arendt

Debido a su estética «retrofuturista» y a su singular trama —que, ambientada en el futuro, engarza ciencia ficción y melodrama— *Eva* (Maíllo, 2011), la película por la que Kike Maíllo ganó el Goya a la mejor dirección novel en 2012, por un lado se vincula a y por otro se aparta de similares producciones del denominado «cine con niño» español². Su representación de la infancia comparte características con otras producciones anteriores y posteriores: tanto *Eva*, la niña que da nombre a la película, como el prototipo robótico infantil que se crea, oscilan entre la inocencia y la crueldad³. Asimismo, el hecho de que se rememoren eventos acaecidos diez años antes del presente intradiegético, unido a la estética de los años setenta, remite al tono nostálgico de las películas del «boom de la memoria» en las que habitualmente se representa la infancia. Sin embargo, en *Eva*, la nostalgia no va ligada a una perspectiva crítica con respecto a la Guerra Civil y la posguerra. Asimismo, si hemos de hacer caso a la publicidad del filme, la obra de Maíllo es pionera en el cine español en llevar a la pantalla a robots (y, por tanto, a niños robóticos), ya que, además, es una de las pocas obras que sitúan su acción en el futuro (concretamente en el año 2041). Esta conjunción de elementos hace difícil su interpretación dentro de los parámetros habituales. La figura del niño en el cine español, como ha indicado Sarah Wright, «has emerged as a central figure in the politics of memory» (2013: 14), y suele representar el pasado⁴. Entonces, ¿qué significa la incorporación de niños con connotaciones futuristas en un ambiente también futurista? Si bien Wright demuestra que es posible interpretar *Eva* a la luz de la política de la memoria⁵, ¿sería también factible, debido a la singularidad de este filme, formular un marco hermenéutico que encuentre relaciones no solo con la memoria, sino también con el futuro y, a la vez, enlace con la política española?

En este ensayo propongo analizar *Eva* a través de lo que denomino «iberofuturismo», entendido como la creación y el estudio de productos e iniciativas culturales que, relacionándose con el pasado y el presente del panorama de los estudios ibéricos, atienden a sus formulaciones de futuro, ya sea por presentar una ambientación futurista o por indicar ramificaciones éticas orientadas al porvenir. El «iberofuturismo», así pensado, se diferencia de otros movimientos que tratan del futuro, tan dispares como el «futurismo» de Filippo Tomasso Marinetti —la vanguardia italiana que defendía la belleza de la tecnología y de la guerra, y cuyas ideas fueron adoptadas por la ideología fascista— y el «afrofuturismo», que, según Alondra Nelson, «can be broadly defined as “African American voices” with “other stories to tell about culture, technology and things to come”» (2002: 9). Usaré el término «iberofuturismo» de manera diametralmente opuesta a lo propuesto por Marinetti, que propugna la destrucción violenta del pasado y el entusiasmo ciego con respecto al porvenir. Por el contrario, mi análisis pretende mantener

NOTAS

1 | Agradezco sus valiosos comentarios a todos aquellos que leyeron versiones anteriores de este trabajo: Erik G. Ekman, Elena Cueto Asín, Francisco Fernández de Alba, Matthew Marr, Wan Sonya Tang, Kathleen Vernon y Nicholas Wolters. Estoy particularmente en deuda con Marcela T. Garcés, por haber organizado el seminario del que surgió este proyecto, y por su inagotable generosidad intelectual. Asimismo, doy las gracias a los evaluadores anónimos de este estudio, sin los cuales no me hubiera sido posible repensar algunas partes claves de mi argumento.

2 | Para un estudio genérico del «cine con niño», véase la monografía de Erin K. Hogan, *The Two cines con niño: Genre and the Child Protagonist in Over Fifty Years of Spanish Film (1955-2010)*.

3 | La representación de la personalidad de los niños de manera ambigua es común a películas tan diversas como *Marcelino pan y vino* (Vajda, 1954), *El espíritu de la colmena* (Erice, 1973), *La lengua de las mariposas* (Cuerda, 1999), *Pa negre* (Villaronga, 2010) o la más reciente *Verano 1993* (Simón, 2017).

4 | Siguiendo a Jo Labanyi, los niños en el cine español son habitualmente interpretados como una manifestación de los fantasmas de la historia, es decir, de los secretos reprimidos del pasado que afectan al presente (2000). Algunos de los muchos análisis recientes que, en una línea similar, relacionan a los niños con el pasado «fantasmal» son los de Sarah Wright (2013), Sarah Thomas (2017) y Antonio Córdoba (2018).

5 | Específicamente, Wright usa para su análisis de *Eva* el concepto de «memoria

vivo el pasado (o, en su caso, denunciar las tensiones derivadas de una mirada tan centrada exclusivamente en el futuro que pretende acabar con la memoria), y considerar las concepciones de futuros posibles como un arma para denunciar e interpretar lo ocurrido, a la vez que para repensar los retos del porvenir. Por otro lado, mi estudio no se enfoca necesariamente, como el afrofuturismo —o su reformulación para los nuevos tiempos, el «afrofuturismo 2.0»— en la lucha de las minorías étnicas y su relación con la tecnología, pero sí comparte con este movimiento el reconocimiento de la importancia y el potencial de formular narrativas de futuro propias y de resaltar sus intersecciones con el pasado y el presente. En este ensayo, el examen de la estética y de la tematización de la imposibilidad de un proyecto de futuro duradero muchas veces reiniciado en *Eva* sirve para repensar el pasado y el futuro de la política española desde una perspectiva crítica. Mi análisis, que usará los presupuestos de Alison Landsberg y Hannah Arendt, propone que *Eva* presenta un «iberofuturismo herido», que, como la «cultura herida» teorizada por Cristina Moreiras (2002), muestra los intersticios de difícil sutura en la relación entre el pasado, presente y futuro, algo que no solo remite a la actualidad global y al futuro, sino que también puede considerarse una alegoría de los reinicios ocurridos durante el periodo de la Transición, época que coincide con la parte retro de la estética de la película.

Es significativo que el futuro, en clara contraposición a la cantidad de obras que tratan de la memoria, está, con notables excepciones, casi ausente de la ficción española más popular⁶. Aunque las representaciones del futuro procedentes del ámbito anglosajón son ampliamente consumidas, las producciones españolas tienden a evitar las descripciones del futuro incluso en las historias de viajes en el tiempo, como la película *Cronocrímenes* (Vigalondo, 2007), en la que el protagonista se transporta temporalmente, pero solo unos minutos, o en la popular serie *El ministerio del tiempo* (2015-2017), en la que los agentes viajan a varias épocas, pero nunca más allá del presente. Con todo, analizar y tener en cuenta las obras futuristas es de crucial importancia, y no siempre significa un escapismo que traslade al espectador a un tiempo o a un espacio foráneo. Es por eso que Rosa Montero califica sus novelas de ciencia ficción ambientadas en el futuro de «realistas» y añade que la ciencia ficción le parece «una herramienta poderosísima para hablar de este mundo y sus posibilidades» (2015). Al igual que el pasado, el tiempo y el espacio del futuro, su cronotopo, no puede ser experimentado de primera mano, pero puede ser accedido a través de narrativas capaces de cambiar nuestro entendimiento del pasado e interpelar nuestro presente, ya que las acciones del ahora tienen el potencial de alterar el porvenir. La historia del futuro representada en *Eva* puede ser interpretada, por un lado, como una reflexión sobre el pasado al que remite su estética de finales de los años 70 y principios de los

NOTAS

prostética» acuñado por Alison Landsberg (2004).

6 | Algunas de estas excepciones de temática futurista son la trilogía de Bruna Huski de Rosa Montero (2011-2018), otras novelas como *Sangre a Borbotones* (Reig, 2002) y *2020* (Moreno, 2013)), películas como *Acción Mutante* (de la Iglesia, 1993) y *Psiconáutas, los niños olvidados* (Rivero, 2015), o cortometrajes como *Error 0036* (Fernández, 2011). Para más información sobre obras de ciencia ficción (generalmente ambientadas en el futuro) véase *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (VV. AA., 2018).

80, en los que, al igual que en la película, en España se debaten los retos derivados de la brecha entre generaciones, y se decide quién puede participar plenamente en la sociedad y cómo establecer los reinicios. Por otro lado, *Eva* interpela a la ética del futuro, ya que hace reflexionar sobre cómo afrontar problemáticas similares en las próximas épocas, en las que la pugna entre el pasado y el futuro, y la relación con los «otros», o aquellos considerados no humanos, apuntarían a nuevos referentes.

Aunque las obras ambientadas en el futuro sean relativamente escasas en la ficción española, las reflexiones sobre el futuro son más fáciles de encontrar. Por ejemplo, la responsabilidad por el futuro del planeta, y por las próximas generaciones, parece haberse ido incrementando en los últimos años, sobre todo después de la crisis económica que comenzó en 2008. Así, uno de los enfoques del 15-M consiste en crear un futuro para la juventud (significativamente, uno de los grupos organizadores fue «Juventud sin futuro»). También es destacable el movimiento estudiantil «Viernes para el futuro» que demanda soluciones para el cambio climático. Este objetivo de crear un futuro accesible se combina, en algunas ocasiones, con el rechazo a las propuestas enraizadas en el pasado que, en España, se materializa no solo en la oposición a la cultura franquista, sino también en el cuestionamiento de lo que Guillem Martínez denominó «Cultura de la Transición» (2016). Las referencias al futuro que, con diferentes objetivos y consecuencias, afloran en productos culturales que, aunque no representen el futuro, lo interpelan, no son nuevas. Aparecen desde el prólogo a la primera gramática castellana de Antonio Nebrija —en el que se aboga por fijar la lengua «compañera del imperio» (1981: 97) para «los tiempos que están por venir» (1981:101)— y llegan hasta películas recientes, como *El olivo* (Bollaín, 2016), cuya última frase, «A ver si esta vez lo hacemos un poquito mejor», que se refiere a los próximos dos mil años, exhorta al futuro y a la conciencia ecológica. Otras veces, el enfoque en el futuro que se combina con la ruptura con el pasado se representa, en las obras de ficción, de manera crítica. Por ejemplo, el niño protagonista de la película *Pa Negre* que, al final, toma la decisión de desligarse de su pasado para acceder al futuro encarnado en el bando ganador, acaba traicionando a su madre (aunque, como he argumentado en otro lugar (2016), no pueda librarse completamente de los fantasmas heredados). La mirada al futuro de *Eva*, que considero «herida», exhibe las brechas entre las generaciones y los tiempos a la hora de volver a empezar, y muestra las grandes dificultades para construir un proyecto de futuro duradero.

La historia de *Eva* comienza con el regreso de Álex, tras diez años de ausencia, a la nevada ciudad de Santa Irene, donde su hermano David y su exnovia Lana, ahora pareja de su hermano, trabajan en

la universidad de robótica donde él estudió. Álex ha sido reclutado por Julia, su antigua profesora, para finalizar el proyecto secreto de diseñar el *software* emocional de lo que será el primer robot libre legal, es decir, uno que supere la contradicción aparentemente insalvable de poseer capacidad de innovación y, a la vez, ser seguro. Para su prototipo, Álex decide usar de modelo a Eva, la hija de diez años de Lana y David, ya que no le parece aburrida, como los demás modelos humanos propuestos. Los ensayos de Álex con el prototipo no dan el éxito esperado, por lo que decide abandonar el proyecto, y este fracaso se entrelaza con las vicisitudes del triángulo sentimental, ya que la atracción entre Álex y Lana resurge. Al final de la historia, Lana le confiesa a Álex que Eva es un robot basado en el prototipo que él mismo diseñó hace diez años (un robot libre, pero que no pasó el control de seguridad), y ella completó cuando él se fue. Eva escucha esta conversación sin que ellos se enteren y, movida por la rabia que le provoca el descubrir su propia naturaleza, se escapa. Cuando Lana va a buscarla, durante un forcejeo, Eva empuja a su madre por un acantilado, de manera que Lana muere. Al final de la cinta, instado por Julia, Álex se ve obligado a desconectar a Eva (porque ha incumplido la primera ley de la robótica de Isaac Asimov, que dicta que un robot nunca debe hacer daño a un ser humano). La última escena muestra la aniquilación del cerebro robótico de Eva, que contiene un sueño en el que aparece jugando en una playa con Álex y Lana.

El argumento de *Eva*, por un lado, la enmarca dentro de una genealogía de obras producidas fuera de la península ibérica. Según sus creadores, la película se inspira en *Doctor Who* (Newman, Webber y Wilson, 1963-1989; 2005-), con elementos de *Beautiful Girls* (Demme, 1996) y *Blade Runner* (Scott, 1982) (Lijtmaer, Mailló y Fernández, 2011: 6, 41, 187), cuya influencia es particularmente palpable en elementos como el brillo de los ojos de los robots y el trauma de la niña al hacerse consciente de que no es humana. Sara Wright encuentra resonancias de las historias de Pigmalión, Pinocho, Frankenstein y Lolita (2013: 2-3). Asimismo, *Eva* contiene temas similares a obras posteriores que retratan las relaciones entre humanos y robots: filmes como *Robot and Frank* (Schreier, 2012), *Her* (Jonze, 2013) y *Ex Machina* (Garland, 2015), y series como *Humans* (Vincent y Brackley, 2015-) y *Westworld* (Nolan, Joy y Gross, 2016-). A la vez, *Eva* muestra cuestiones referidas al «iberofuturismo», es decir, relacionadas con la política del pasado y del futuro de España. A continuación, analizaré, en primer lugar, la manera en que la estética «retrofuturista» involucra a la audiencia, para lo que me basaré en las teorías que Alison Landsberg propone para examinar la conexión afectiva del público con la ficción histórica, y, en segundo lugar, las ramificaciones derivadas de la representación de los nuevos comienzos, para lo que utilizaré la concepción de la natalidad formulada por Hannah Arendt.

La estética de *Eva*, a la vez reconocible y sorprendente, provoca en la audiencia una mezcla de empatía y desfamiliarización, lo cual es frecuente en las películas de ciencia ficción⁷. En *Engaging the Past*, Alison Landsberg arguye que, para que ocurra conocimiento y conciencia histórica cuando se experimenta la cultura de masas, «the affective engagements that draw the viewer in must be coupled with other modes that assert the alien nature of the past and the viewer's fundamental distance from it» (2015: 10). Para Landsberg, los mecanismos estéticos no son necesariamente reaccionarios, sino que las obras de ficción pueden alcanzar simultáneamente la conexión afectiva y la distancia que crea la conciencia histórica a través de «various stylistic and formal devices —interruptions in the visual field, alienating language and sounds, the calling of attention to mediating devices, technologies and so on» (2015: 6). Los creadores de *Eva* explican que su «retrofuturismo» trata de crear una atmósfera acogedora —en los edificios, objetos, ropas, música y efectos sonoros— en la que los adelantos tecnológicos no interrumpen la historia, sino que permanecen en el trasfondo (Lijtmaer, Maíllo y Fernández, 2011: 57). Sin embargo, la escenografía que mezcla elementos de un pasado y un futuro cercano incita tanto nostalgia como extrañamiento, y, de manera similar a la propuesta de Landsberg, posibilita un acercamiento afectivo que impide la mera identificación y puede dejar paso a una reflexión ética⁸.

Numerosos elementos procedentes de la estética de los años setenta y ochenta dan paso a una conexión nostálgica: la arquitectura y diseño de interiores, ropas, coches, música e incluso los juguetes de niños. Algunos objetos tecnológicos tienen una forma *vintage*: por ejemplo, el teléfono de Álex toma como modelo una Nintendo antigua, los robots en el trasfondo de la ciudad y la universidad recuerdan a aquellos que aparecían en las películas de los ochenta, y Dorotea, la recepcionista medio humanoide de la facultad, que se sostiene sobre un pedestal metálico, está inspirada en una Vespa. La canción que suena en una de las escenas con mayor carga emocional, cuando Álex y Lana bailan en una fiesta, es «Space Oddity» de David Bowie, cuyo tema y cantante (aunque la película se estrenara antes de su fallecimiento) retrotrae a la audiencia a otra época. Estos elementos sitúan al espectador en un periodo específico de la historia española, activando la nostalgia de un tiempo perdido en el que otro futuro era posible. La película, que se estrena en un momento en el que empiezan a cuestionarse más que nunca las decisiones tomadas en la época de la Transición, posibilita una conexión afectiva con esta época tan significativa, a la vez que yuxtapone los componentes nostálgicos con otros que dificultan la identificación del espectador.

Algunos elementos que rompen con lo familiar del pasado son vistos en el trasfondo: por ejemplo, los robots que aparecen como

NOTAS

7 | El término «retrofuturismo», fenómeno común a otras obras de ciencia ficción como *Blade Runner* (Scott, 1982), *Nunca me abandonas* (Romanek, 2010), *Her* (Jonze, 2013) o *La langosta* (Lanthimos, 2015), es el usado por los creadores de la película para calificar su estética (Lijtmaer, Maíllo y Fernández, 2011). Aunque mi análisis podría ser relacionado con otras obras de ciencia ficción, en este estudio me propongo analizar los significados que la estética retrofuturista de *Eva* arroja en relación al «iberofuturismo».

8 | El «giro afectivo» y la dimensión ética y política del afecto han sido el foco de recientes investigaciones en el campo de los estudios ibéricos, con importantes obras como el volumen colectivo *Engaging the Emotions in Hispanic Culture and History* (VV. AA., 2016). También, en *Lost in Transition* (Song, 2016), H. Rosi Song usa la clave afectiva para leer lo que denomina el «memorial project» de la transición, y sigue a Paul J. Smith, entre otros, que mantiene que la emoción es un método de acercamiento cognitivo (2004). De un modo similar, considero que la vinculación afectiva provocada por la estética «retrofuturista» de *Eva* puede producir un impacto cognitivo en sus espectadores.

«extras» en algunos planos, el gato robótico que acompaña a Álex, los hilos de luz azules en forma de esfera que salen del tocadiscos retro, y las estrellas en forma de cruz que aparecen en el sueño final de Eva en la playa. Por otro lado, tanto Max como Eva parecen humanos, pero poseen elementos tecnológicos, como los cilindros dentro de la niña, y las luces que a veces se iluminan en los ojos de ambos. Otras desfamiliarizaciones tienen que ver con el espacio. Existen varios elementos que, simbólicamente, separan físicamente a los personajes. Álex ve habitualmente a Eva a través de vallas. Eva descubre que es un robot mirando a través de una cúpula de cristal que tanto conecta como separa el estudio de Álex del mundo exterior, en una escena que sugiere el espejo lacaniano. Finalmente, la audiencia presencia la muerte de Lana a través del cristal de su habitación de hospital. Asimismo, la localización de la historia en la ciudad ficticia de Santa Irene, siempre cubierta de nieve, provoca un extrañamiento en la audiencia. La película, filmada en Suiza y los Pirineos, exhibe una climatología muy diferente de la de las representaciones tradicionales de España, más similar al paisaje del norte de Europa y lo que puede considerarse el norte global tecnológico. Según los creadores de la película, la nieve es tanto un marco para la acción como un elemento que produce una indeterminación espacial y temporal, ya que:

enmarca la acción y la destaca. Los personajes, situados sobre un lienzo blanco, se dibujan de manera nítida. Apenas se necesita un gesto para mostrar emoción, tan solo una gota de sangre para violentar una escena. En *Eva* la nieve proporciona, además, una cualidad aislante. El frío conserva, ayuda a suspender la realidad. Una cualidad necesaria y envolvente para una historia como esta, instalada en un futuro imperecedero (Lijtmaer, Maíllo y Fernández, 2011: 38).

Podría también añadirse que la nieve, y el resto de separaciones y desfamiliarizaciones, no solo aíslan las emociones y sitúan *Eva* en un horizonte futuro e indeterminado, sino que, si seguimos a Landsberg, pueden interrumpir la identificación nostálgica y la transforman en una conexión reflexiva. Las aparentes incoherencias, por un lado, hacen que la audiencia se haga consciente de las brechas y divisiones que ocurren en una época determinada entre las visiones más antiguas y los nuevos avances, algo que ocurre tanto en el pasado como en el presente. Si bien Katherine O. Stafford ha señalado la existencia de «francoesteins» en la cultura española contemporánea, aquellos «monstruos, figuras anacrónicas que ya no caben en el horizonte de una España supuestamente moderna, europea y democrática, [...]» (2017: 14), en *Eva* también aparecen estas «monstruosidades» anacrónicas derivadas de la contraposición entre los varios tiempos, pero vienen del futuro. Por otro lado, de una manera similar al aprofuturismo, que cuestiona la supuesta división digital según la cual las minorías no alcanzarían los avances tecnológicos (Nelson, 2002: 9), el «retrofuturismo» de *Eva* sugiere las ansiedades relativas

a la inscripción de España en el mundo científico y digital, a la vez que apunta a una realidad presente y futura: la de muchos científicos españoles emigrados a otros países. La estética, a la vez familiar y extraña, refleja el «iberofuturismo herido» mostrando, mediante la inscripción en el pasado y la alusión al futuro, las brechas que aparecieron en el inmediato posfranquismo y siguen apareciendo en un periodo como el actual, marcado por las decisiones tomadas en los años setenta y ochenta. Además, mediante la mezcla de identificación y separación, facilita que el público reflexione sobre las posibilidades e imposibilidades de los nuevos comienzos que se muestran a través de la trama.

Los varios reinicios que ocurren en la película, por un lado se relacionan y, por otro, cuestionan las teorías de la natalidad de Hannah Arendt. En *The Human Condition*, Arendt concibe la natalidad como la capacidad humana de comenzar, tanto porque el nacimiento biológico trae al mundo algo nuevo, como porque los humanos pueden efectuar nuevos comienzos con sus acciones⁹. Si bien todas las actividades humanas están conectadas con la natalidad, de las tres que Arendt analiza —labor, trabajo y acción— la última es la más cercana. «Labor» se refiere a las actividades movidas por la necesidad y la supervivencia, asociadas al consumo y la reproducción; «trabajo» se relaciona con la producción artesanal, la habilidad de construir y mantener un mundo para el uso humano, creando artefactos a partir de materia bruta que durarán más allá de la propia mortalidad; y, finalmente, «acción» es la habilidad política, ligada al habla, a la unicidad de cada persona y a la pluralidad humana, que solo puede ser ejercitada con otros. La acción es una entelequia en el sentido filosófico (es decir, tiene un principio y fin en sí misma) (Kampowski, 2008: 26) y contiene otros dos rasgos importantes: la impredecibilidad y la irreversibilidad. A través de la acción, los humanos ejercen su libertad, no entendida como libertad de elección o libre albedrío, sino como la capacidad para empezar.

En *Eva* aparece el significado dual de natalidad (como creación y como capacidad para efectuar nuevas acciones), y las categorías de labor, trabajo y acción, también aplicadas a entes poshumanos. Por un lado, se muestra la creación o varios «nacimientos» del prototipo en el que Álex trabaja, lo cual va unido a su capacidad de nuevos comienzos (ya que ha de ser un robot libre). En contraste con otros robots que ejercen trabajos puramente funcionales, más relacionados con «labor», en el prototipo y en *Eva* las categorías «trabajo» y «acción» convergen, ya que son a la vez artefactos creados a partir de materiales brutos e individuos capacitados para la acción. Es más, las acciones de ambos son un fin en sí mismas, ya que no está claro cómo son útiles a los humanos, y se demuestra la impredecibilidad e irreversibilidad de las mismas: por ejemplo, *Eva* acaba provocando la muerte de Lana, algo que no puede ser

NOTAS

9 | Para algunos estudiosos de Arendt, hay una tercera acepción de natalidad. Debido a su relación con la pluralidad humana y lo político, Adele Senior entiende la natalidad como «being together with others who bear witness to our unique appearance in a political capacity» (2016: 71). Patricia Bowen-Moore identifica una tercera natalidad vinculada al «timelessness of thought» (1989: 77), que supone una experiencia mental, en contraste con la inconsciencia radicada en el mal, como es teorizada por Arendt en su controvertido artículo sobre el juicio de Eichmann, «The Banality of Evil» (Arendt, 1963a). Existe, sin embargo, un consenso entre los críticos con respecto al hecho de que la natalidad se refiere a la relación entre el nacimiento y la capacidad para empezar, expresada en la capacidad humana para la acción.

previsto ni modificado. Sin embargo, mientras que para Arendt la acción es, sin duda, una capacidad política (tradicionalmente hablando), los temas presentados en *Eva*, relacionados con la mayor o menor capacidad de acción de los robots, muestran asuntos más vinculados a la biopolítica (o, en este caso, «robo-política»).

La relación de Arendt con la biopolítica parece ser fruto de constante reinterpretación por parte de la crítica. Efectivamente, su énfasis en los nuevos comienzos resalta la singularidad de los seres humanos y su capacidad para la acción, como respuesta a eventos como el Holocausto, que supusieron la privación de derechos políticos y la reducción de muchos ciudadanos a la biología. Es así que Giorgio Agamben considera a Arendt precursora del pensamiento biopolítico (1998). En una línea similar, Miguel Vatter arguye que Arendt hace la natalidad biopolítica al reconciliar vida y política, y muestra cómo la biopolítica puede convertirse en el sujeto de la resistencia a la dominación y a la tanatopolítica del totalitarismo (2006). Ariana Cavarero, sin embargo, acusa a Arendt de separar la natalidad del cuerpo de la madre (1989). Arendt también ha sido criticada por sugerir una separación categórica entre la vida privada y la pública, y lo social y lo político, ya que la política, en su opinión, es eminentemente pública y solo puede ser ejercida entre iguales, lo cual conlleva importantes ramificaciones de género, etnia y clase¹⁰.

La trama de *Eva* no contiene elementos relacionados con la política si esta es entendida, como hace Arendt, en el sentido público. Sin embargo, la película de Maíllo ilustra que la jerarquía entre los seres, que en este caso situaría a los humanos en la cumbre, también ocurre en el ámbito que Arendt consideraría privado. Significativamente, esta hegemonía va ligada a la apariencia física, ya que los robots más parecidos a los humanos (o a los animales domésticos) poseen mayor capacidad de acción. Los robots de servicio, que parecen grandes arañas o pulgas, efectúan tareas que Arendt denominaría «labor», como limpiar cristales. Los robots pedagógicos, como un caballo cuya forma es parecida a la biológica a tamaño reducido, pueden sentir dolor, pero son usados por los humanos para hacer pruebas en la investigación. Max, que ejerce de mayordomo de Álex, parece humano, pero, cuando baja su nivel emocional a petición de Álex, también cambia sus gestos a otros más robóticos. Otros robots son considerados «libres». Uno de ellos es Gris, el gato de Álex, que parece un gato biológico en forma y personalidad (aunque no tiene pelo, y se sugiere que no orina). *Eva*, el robot más libre, es casi idéntica físicamente a una niña biológica (hasta que se descubren sus componentes robóticos interiores). Ya el tráiler de la película alude a la primacía humana, al afirmar: «No importa tanto si los robots sienten o no, lo que importa realmente es lo que te hacen sentir».

NOTAS

10 | Debido al rechazo de Arendt a aceptar ciertos asuntos como políticos, sus posiciones feministas y antirracistas han sido frecuentemente cuestionadas. Un ejemplo palmario es su controvertido ensayo sobre los eventos de Little Rock de 1957, que aboga por la no interferencia del gobierno en las vidas de los niños y los asuntos privados, como la desegregación escolar (1959). Para más información, véanse los artículos recogidos en *Feminist Interpretations of Hannah Arendt* (VV. AA., 1995).

Esta jerarquía indica cuáles son los seres que pueden participar de una manera plena en la sociedad, y cuáles son dominados por los primeros. Por un lado, los humanos son capaces de realizar nuevos comienzos libremente, mientras que los robots o bien no son libres o, si lo son, son penalizados si efectúan acciones que dañan a un humano. Además, los humanos son los únicos capaces tanto de crear nuevas vidas (en este caso robóticas) como de terminar la existencia de otros seres artificiales sin mayores consecuencias. Otra diferencia entre los seres biológicos y robóticos tiene que ver con su temporalidad. Los robots, que no envejecen y, en principio, vivirían más, pertenecen a un tiempo que excede a los humanos, lo que demuestra que no todos los seres comparten una misma cronología. De este modo, se evidencia la cualidad foránea e inabarcable del futuro y la responsabilidad e inquietud de los humanos a la hora de crear un proyecto que les superará en el tiempo y no sea solo capaz de «labor» o «trabajo», sino que también tenga capacidad para efectuar acciones libres en un tiempo virtualmente ilimitado.

Todas estas cuestiones —quién tiene capacidad para actuar libremente y crear un futuro, quién es expulsado del mismo, ya sea por no poseer capacidad de acción libre o por poseer demasiada, y la brecha entre varias generaciones (muy acusada en Eva, ya que los niños ni siquiera se representan como humanos)—no solo remiten a problemáticas globales, sino también a otras cimentadas en la historia española. Los debates sobre quién y cómo debe intervenir en la nueva sociedad ocurrieron durante la época de la Transición, continúan en el presente en el que se vislumbra un agotamiento del sistema constitucional del 78, y apunta a un futuro marcado por la reinterpretación de la relación entre los humanos y no humanos (tanto animales como seres artificiales) y aquellos que se consideran «otros» dentro de la sociedad. *Eva* evidencia cómo la diferente capacidad de acción libre tiene consecuencias para el futuro, y muestra la disyuntiva entre libertad y seguridad, un tema recurrente en la España del posfranquismo. El *statu quo*, representado por Julia, que, simbólicamente, tiene acento extranjero, coarta las acciones de aquellos que propugnan la libertad, pero terminan decantándose por mantener la seguridad, como Álex, y eliminan los proyectos de futuro demasiado libres y peligrosos, como el encarnado en Eva. También se evidencia cómo algunos seres no participan en la creación de nuevos comienzos, ya sea porque se consideran únicamente mano de obra (como los robots de servicio), obsoletos (como Max, cuyo *software* no es el más moderno), o por motivos de género (como Lana, que cuenta a Álex que debió abandonar su investigación y dedicarse a la enseñanza cuando decidió centrarse en su familia, es decir, adoptar a Eva, la niña robótica que no pasó los controles de seguridad). Por último, se muestra una división muy acuciada entre los humanos adultos, que representan un proyecto en el que prima el compromiso entre los diferentes sectores, y el futuro «demasiado»

libre representado en los niños. Desde esta perspectiva, algunos aspectos problemáticos de *Eva*, como la relación entre Eva y Álex, que ha sido comparada con la que aparece en *Lolita* (Nabokov, 2003), adquirirían tintes alegóricos: el futuro y el pasado intentan atraerse, aunque posean diferentes naturalezas y medie entre ellos una distancia insalvable, que termina con la aniquilación del futuro por parte del pasado. En comparación con una producción de la época de la Transición como *La cabina* (Mercero, 1972), que puede ser interpretada como la eliminación del sujeto franquista de una sociedad en la que la infancia circula libremente, *Eva* reescribe la Transición y la critica, ya que no son aquellos hombres obsoletos los que son apartados de la sociedad, sino las niñas futuristas y demasiado libres. Sin embargo, el hecho de que, después de la eliminación de Eva, se muestre una coda en forma de sueño, que apunta a una continuación de su historia, conecta con otro fenómeno recurrente en la película que también puede ser relacionado con Arendt, la posibilidad, en este caso frustrada, de reiniciar después de un final, y la manera en que algunos aspectos anteriores siguen vivos con cada nuevo comienzo.

Para Arendt, los nuevos comienzos conllevan una interrupción a la continuidad, y, a la vez, no ocurren completamente desvinculados del pasado. En *Between Past and Future*, Arendt desarrolla la cita de René Char «our inheritance was left to us by no testament» (2006: 3-9), sugiriendo que las nuevas acciones no suponen exactamente un corte con el pasado, sino con la tradición. En *On Revolution*, Arendt analiza la originalidad de las revoluciones americana y francesa, y explica que la palabra «revolución» significaba un movimiento astronómico de regreso hasta que empezó a significar un estallido (1963b: 35). De la misma manera, en *The Life of the Mind: Willing*, siguiendo a Hegel, relaciona los ciclos con los nuevos comienzos: «The advantage of the cyclical element in particular is that it permits us to look upon each end as a new beginning» (Arendt, 1978: 50). La concepción de nuevos comienzos como eventos por un lado rupturistas del tiempo progresivo, pero por otro vinculados a algunas partes del pasado, puede conectarse con lo que Fanny Söderbäck denomina «tiempo revolucionario» (2014; 2016). Söderbäck basa su trabajo en el concepto de «revuelta» de Julia Kristeva, considerándolo un fenómeno temporal. Aunque Söderbäck no lo relaciona explícitamente, su concepción de «tiempo revolucionario» aúna los dos significados de revolución que Arendt indica: el de regreso y el de estallido. «Revolutionary time», según Söderbäck, «is best described as a movement of perpetual return into the past [...] but it is a movement of return that makes possible change and new beginnings» (2014: 50). Para Söderbäck, no regresar lleva al olvido, y, paradójicamente, a la repetición, mientras que el retorno sin un acercamiento crítico puede derivar en totalitarismo, ya que «repression leads to repetition indeed, but so does a return to past

events without displacement, working through and a sense of letting go» (2012: 321).

En *Eva*, varios personajes experimentan diferentes tipos de reinicios, que contienen distintas maneras de conservar el pasado o de romper totalmente con él. Por ejemplo, Álex, al principio de la película, regresa a la ciudad donde creció y estudió, a la casa de su padre, llena de recuerdos y fotos del pasado que él literalmente desempolva, para retomar un trabajo que dejó inacabado hace diez años, y una relación complicada con su exnovia, que ahora es pareja de su hermano. En los extras del DVD de *Eva*, hay algunas escenas que muestran a Álex, Lana y David diez años atrás. El hecho de que estas escenas hayan decidido cortarse de la versión final contribuye a mantener el pasado oculto, y pone el foco en los reinicios que ocurren al regresar, ya que las relaciones de Álex, aun dentro de un entorno conocido, son ahora distintas. Asimismo, Álex reinicia varias veces al prototipo, y Lana reinicia a Eva cuando esta colapsa. Cada uno de estos reinicios plantea cuestiones con respecto a qué porcentaje del pasado se recupera al empezar de nuevo, o de qué manera es posible modificarlo. Algunos reinicios parecen interrumpir el tiempo continuo y progresivo para proponer una vuelta cíclica, pero este regreso no siempre se relacionaría con el «eterno retorno» de Nietzsche, si entendemos el concepto como una repetición completa, sino que alude al «tiempo revolucionario», es decir, una recurrencia ligada a un desplazamiento, que, para Söderbäck, trae una renovación. Esta última posibilidad, sin embargo, no se realiza en *Eva*, ya que muchos nuevos comienzos o bien rompen completamente con el pasado, o bien llevan a otro reinicio o repetición, con pequeñas variaciones, de un patrón similar.

Los reinicios son constantes en uno de los *leitmotiv* de la película, la creación de robots. En primer lugar, se alude al reinicio total de un robot pedagógico, que supone una re-creación completa de su ser. La primera vez que Álex visita la universidad, unos estudiantes están experimentando con un robot en forma de caballo a pequeña escala. Cuando este no sigue sus instrucciones, deciden desconectarlo. Esto encoleriza a Álex, que les explica: «Podéis reiniciarlo, sí, pero, como lo habéis desconectado, os habéis cargado toda la memoria emocional, su alma. ¿Lo veis? Muerto. Si lo reiniciáis, parecerá el mismo caballo, pero, nunca, jamás, será el mismo». Esta escena sirve, por un lado, para que la audiencia conozca la frase con la que los humanos son capaces de desconectar permanentemente a un robot, «¿qué ves cuándo cierras los ojos?», a la vez que prefigura las desconexiones del prototipo y de Eva. También expone que, incluso en un universo en el que sería factible reinsertar memorias, el privar a un ser de esta mediante un reinicio total significa su muerte.

Los próximos reinicios son los del prototipo de Álex, en los que se muestran los cambios que se producen en la mente con cada nuevo

comienzo. El *hand-up*, del prototipo, es decir, su *software* emocional, está compuesto de esferas que rotan, cristales de diversas formas y anillos¹¹. Como Álex explica a Eva, cada una de las esferas contiene un *elemento* que forma la personalidad y capacidades del prototipo —que curiosamente aparecen en inglés—, como «constancy», «imitation», «memory», «colours», «place and time», etc., y que Álex puede variar de tamaño y posición. Luego de varias modificaciones, Álex se ve obligado a desconectar completamente el prototipo, después de que, a petición de Eva, aumente el tamaño de su orgullo y este le ataque tirándole un formón, en un gesto «retro-simbólico», que alude a una obra que se está rebelando contra su creador/escultor. La imposibilidad de volver a empezar después de esta última desconexión se hace más clara porque Álex decide abandonar el proyecto.

Sin embargo, no siempre el reinicio del prototipo es completo. La representación del *hand-up*, es decir, el *software* emocional que Álex está creando, es tomada de las teorías de la frenología del siglo XIX (Lijtmaer, Maíllo y Fernández, 2011: 86), y es similar a la «visión clásica» de las emociones, popularizada por Paul Ekman, según la cual estas ocupan una porción asignada de la mente y son de alguna manera incontrolables (Barrett, 2017). Asimismo, esta representación conecta con la descripción de la condición poshumana de N. Katherine Hayles:

I now find myself saying things like, «well, my sleep agent wants to rest, but my food agent says I should go to the store». Each person who thinks this way begins to envision herself or himself as a posthuman collectivity, an «I» transformed into the «we» of autonomous agents operating together to make a self (1999: 6).

Hayles vincula esta manera de entender la subjetividad poshumana con la noción de Deleuze y Guattari de «cuerpo sin órganos», es decir, «a dispersed subjectivity distributed among diverse desiring machines» (Hayles, 1999: 4). Asimismo, el prototipo ilustra otra idea de los filósofos franceses, la diferencia entre lo molar y lo molecular (1978). Las pequeñas piezas (lo molecular) componen un ser unitario (o molar): el *software* emocional, compuesto de cristales de varias formas, es comprimido por Álex en una pequeña bola, que tira a la cabeza del prototipo para activarlo. El hecho de que las emociones se representen divididas y maleables muestra la posibilidad de reforma de los seres. Si estos representan los proyectos futuros, se evidencia cómo cada proyecto está formado por diferentes elementos que pueden ser modificados sin tener que descartar la totalidad (o lo molar). Por el contrario, cuando el futuro se rebela contra su «creador», es necesario desconectarlo al completo. No obstante, aunque la película no plantea la posibilidad de reiniciar el prototipo después de la desconexión final, sí que apunta a algunos reinicios paradójicamente relacionados al final absoluto de algunos seres.

NOTAS

11 | Esta representación de la subjetividad a través de líneas, círculos y otras formas geométricas, (que incluye sorprendentes efectos especiales premiados con un Goya) podría interpretarse como un símbolo de las diferentes temporalidades —lineal, cíclica, u otras concepciones alternativas— que son sugeridas mediante los varios reinicios de la historia.

Eva alude a varias muertes, tanto de humanos como de robots, que aumentan en intensidad afectiva a medida que avanza la historia. La primera es la del robot pedagógico en forma de caballo. La segunda se muestra de manera más oblicua: cuando Álex vuelve a la casa de su padre, Gris, su gato robótico, pasa delante de unas pequeñas cruces cerca de la casa, en una de las cuales se lee el nombre «Gris», por lo que el gato robótico puede interpretarse como un reinicio de un antiguo gato biológico. La caída fatal de Lana aparece al principio de la película, lo que convierte al resto de la historia en un *flashback* que muestra los eventos que llevan a esta caída y algunos posteriores. La muerte de Lana es filmada y percibida, de manera diferente la segunda vez, y se experimenta como un reinicio no idéntico: si al principio la audiencia puede sentir compasión por la niña que vuelve, perturbada, a casa de Álex, al final *Eva* representa tanto a la víctima como a la perpetradora. El final de la película coincide con el final de *Eva*. Julia indica a Álex que *Eva* debe ser desconectada: quizás como un castigo o quizás porque la manera en la que actuó muestra su capacidad inherente para el mal, de manera que el nombre de *Eva* se convierte en un símbolo no solo de la primera mujer (robótica), sino también de la primera pecadora, que se rebela contra su creador. Antes de que Álex la desconecte, ella menciona el libro *Las mil y una noches*, en el que cada noche hay un reinicio, una nueva historia contada para evitar la muerte. Cuando *Eva* oye «¿qué ves cuando cierras los ojos?», su mente se disuelve en hilos de luz y esferas, que contienen sus recuerdos, y la cámara enfoca una escena dentro de una de ellas: un nuevo comienzo para *Eva*, Álex y Lana, jugando en una playa, despreocupados, con dos perros aparentemente biológicos. Este reinicio como sueño asociado a la «muerte» de *Eva* cuestiona el final absoluto, a la vez que la continuidad lineal. En el final alternativo que aparece en los extras del DVD, *Eva* abre los ojos después de que Álex pregunte: «¿Qué ves cuando cierras los ojos?», y contesta «A ti, Álex; solo te veo a ti». Su respuesta sugiere que se vuelve humana, lo que supondría un nuevo comienzo sin fisuras insalvables. Sin embargo, el final elegido para la película tiene más que ver con el iberofuturismo herido: por un lado, muestra la posibilidad de nuevos comienzos incluso después de lo que es considerado un final absoluto —ya que la audiencia descubre lo que los robots ven «cuando cierran los ojos», en decir, lo que hay después del final—, pero, por otro lado, hace patente la imposibilidad de un reinicio duradero sino es de una manera ucrónica, que no participa de la historia de los vivos, lo que, curiosamente, es un motivo repetido en otras películas españolas en las que un niño tiene que morir para encontrar a sus padres y entroncar con su «verdadera» historia, como *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955) y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006).

Los diferentes reinicios, como los que aparecen en *Eva*, vertebrados a través de un consenso o disenso, son recurrentes en periodos de crisis histórica y coinciden con aquellos ocurridos en España durante los años que la película recuerda a través de su estética: los debates entre cuánto conservar del pasado, es decir, entre los reformistas y los rupturistas, fueron claves durante la Transición. La película también remite a problemáticas que pueden ser formuladas en el presente y el futuro; por ejemplo, la disyuntiva entre la reforma (o revolución) y la ruptura aparece también en el movimiento 15-M. El estreno de *Eva* es contemporáneo al origen del movimiento y recuerda, a la vez que prefigura, estos debates. La historia de *Eva* advierte, por un lado, de los riesgos de tomar una solución irreflexiva y aparentemente más sencilla que acabe completamente con la memoria y empiece de cero, como hacen los estudiantes con el robot pedagógico y como ocurrió con el pacto de olvido en España, o con la ley de amnistía de 1977. También retrata los conflictos de adaptación a la sociedad y de participación en el proyecto de futuro de los que abandonan su casa y vuelven después de unos años, como ocurre con Álex, y con muchos exiliados que regresan en los años setenta y ochenta a una España que no reconocen y en la que no encuentran una continuidad a las ideas republicanas y a los proyectos de futuro derivados de estas. Por otro lado, *Eva* articula la posibilidad de reforma —ya que en el prototipo se pueden modificar algunos de sus elementos y dejar otros intactos— y de la necesidad de una ruptura total, en caso de que ese proyecto reformado acabe atacando a su creador, como hace el prototipo. Finalmente, las muertes de Gris y Eva, que de alguna manera contienen reinicios (y, en menor medida, la de Lana), por un lado, apuntan a la constante posibilidad de reiniciar cuando algo muere, es eliminado, o no es exitoso, lo cual abre una pequeña esperanza, pero, por otro lado, ya que estos reinicios implican una pérdida irremediable o una posibilidad ficticia, se muestra la imposibilidad de creación de un nuevo comienzo duradero para los perdedores de la Historia oficial.

El «iberofuturismo herido» de *Eva* conecta con las reflexiones acerca de la recuperación del pasado y las formulaciones del futuro no solo mediante su estética —que, por medio de la nostalgia y la desfamiliarización «retrofuturista» facilita la reflexión ética—, sino también a través de la representación de los nuevos comienzos que muestran la distinta capacidad de participación en la vida pública de los diferentes seres, y cuánto del pasado puede o debe ser conservado en cada reinicio. Así entendida, *Eva* cuestiona el paradigma mítico-heroico que German Labrador (2019) propone como hegemónico de la cultura de la Transición, el que dicta que España vuelve exitosamente a su verdadero ser democrático y consensuado después del paréntesis de la dictadura. Por el contrario, *Eva* muestra, simbólicamente, las heridas, desigualdades, discontinuidades e imposibilidades para acceder al futuro que

ocurrieron en el pasado y que pueden volver a ocurrir. No obstante, si un último sentido de la natalidad de Arendt, como es explorado por Ursula Senior (2016) y Erika Hughes (2017), se refiere al potencial de acción de la audiencia al observar obras en las que participa la infancia, es posible que la representación de las brechas históricas ambientadas en el futuro en este ejemplo singular de «cine con niño» iberofuturista apele a la natalidad del espectador, es decir, a su capacidad de efectuar nuevas acciones que, conectadas con el pasado, influyan de manera liberadora en el porvenir.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (1998): *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, California: Stanford University Press.
- ALVAREZ-SANCHO, I. (2016): «Los otros fantasmas de la postmemoria: El “phantom” y los intertextos con *La plaça del Diamant*, *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*», *MLN*, vol. 131, 2, 517-535.
- ARENDT, H. (1959): «Reflections on Little Rock», *Dissent*, vol. 6, Winter, 45-56.
- ARENDT, H. (1963a): *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Nueva York: Viking Press.
- ARENDT, H. (1963b): *On Revolution*, Nueva York: Viking Press.
- ARENDT, H. (1978) *The Life of the Mind*, Nueva York: Harvest.
- ARENDT, H. (1998): *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press.
- ARENDT, H. (2006): *Between Past and Future*, Nueva York: Penguin Books.
- ASIMOV, I. (1986): *The Complete Robot Series*, Glasgow: Collins.
- BARRETT, L. F. (2017): *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- BOLLAÍN, I. (2016): *El olivo*.
- BOWEN-MOORE, P. (1989): *Hannah Arendt's Philosophy of Natality*, Londres: Macmillan.
- CAVARERO, A. (1989): «“A Child Has Been Born Unto Us”: Arendt on Birth», *philoSOPHIA*, vol. 4, 1, 12-30.
- CÓRDOBA, A. (2018): «Los niños perdidos zombis: La España postsecular y los descontentos con la memoria histórica en REC2», *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: vol. 6, 1, 1-22.
- CUERDA, J.L. (1999): *La lengua de las mariposas*.
- DE LA IGLESIA, A. (1993): *Acción Mutante*.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1978): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELGADO, L.E.; FERNÁNDEZ, P. y LABANYI, J. (eds.) (2016): *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Vanderbilt: Vanderbilt University Press.
- DEMME, T. (1996): *Beautiful Girls*.
- ERICE, V. (1973): *El espíritu de la colmena*.
- GARLAND, A. (2015): *Ex Machina*.
- HAYLES, N. K. (1999): *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: University of Chicago Press.
- HONIG, B. (ed.) (1995): *Feminist Interpretations of Hannah Arendt*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- HOGAN, E. K. (2018): *The Two cines con niño: Genre and the Child Protagonist in Over Fifty Years of Spanish Film (1955-2010)*, Edinburgh Edinburgh University Press.
- HUGHES, E. (2017): «Performing Remembrance, Enacting Resistance: The Holocaust, Youth, and Theatre of Action», Presentación, Biblioteca Edmon Low, Stillwater, Oklahoma, 7 de febrero.
- JONZE, S. (2013): *Her*.
- KAMPOWSKI, S. (2008): *Arendt, Augustine, and the New Beginning: The Action Theory and Moral Thought of Hannah Arendt in the Light of Her Dissertation on St. Augustine*, Cambridge/Grand Rapids: Eerdmans.
- LABANYI, J. (2000): «History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period» en *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Joan Ramon Resina (ed.), Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 65-82.
- LABRADOR MÉNDEZ, G. (2019). «Mudarse de estética: Rupturas ciudadanas de la Transición», Curso, Museo Reina Sofía, Madrid, <<https://www.museoreinasofia.es/actividades/mudarse-estetica>>, [1/29/2019].
- LANTHIMOS, Y. (2015): *La langosta*.
- LANDSBERG, A. (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Nueva York: Columbia University Press.
- LANDSBERG, A. (2015): *Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, Nueva York: Columbia University Press.

- LIJTMAER, L.; MAÍLLO, K. y FERNÁNDEZ, E. (2011): *Eva: Así se hizo la película*. Barcelona: Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya.
- LÓPEZ-PELLISA, T. (ed.) (2018): *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- MAÍLLO, K. (2011): *Eva*.
- MARTÍNEZ, G. (2016): *CT o la Cultura de la Transición*, Madrid: Debols!llo.
- MERCERO, A. (1972): *La cabina*.
- MONTERO, R. (2011-2018): *Serie Bruna Huski*, Barcelona: Planeta.
- MONTERO, R. (2015): «Mis novelas de ciencia ficción son las más realistas que he escrito», *El Cultural*, <<https://www.elcultural.com/revista/letras/Rosa-Montero/35940>>
- MOREIRAS, C. (2002): *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- MORENO, J. (2013): *2020*, Madrid: Lengua de trapo.
- NABOKOV, V. (2003): *Lolita*, Barcelona: Anagrama.
- NEBRIJA, A. (1981): *Gramática de la lengua castellana*, Madrid: Editora Nacional.
- NEWMAN, S.; WEBBER, C. E. y WILSON D. (1963-1989; 2005-): *Doctor Who*.
- NELSON, A. (2002): «Introduction: Future Texts», *Social Text*, vol. 20, 2, 1-15.
- NOLAN, J.; JOY L. y GROSS H. W. (2016): *Westworld*.
- OLIVARES, J. y OLIVARES, P. (2015-): *El ministerio del tiempo*.
- REIG, R. (2011): *Sangre a borbotones*, Madrid: Lengua de trapo.
- RIVERO, P. (2015): *Psiconáutas, los niños olvidados*.
- ROMANEK, M. (2010): *Nunca me abandones*.
- SCHREIER, J. (2012): *Robot and Frank*.
- SCOTT, R. (1982): *Blade Runner*.
- SENIOR, A. (2016): «Beginners On Stage: Arendt, Natality and the Appearance of Children in Contemporary Performance», *Theater Research International*, vol. 41, 1, 70–84.
- SIMÓN, C. (2017): *Verano 1993*.
- SMITH, P. J. (2004): «The Emotional Imperative: Almodóvar's *Hable con ella* and Televisión Española's *Cuéntame cómo pasó*», *MLN*, vol. 119, 2, 363-375.
- SÖDERBÄCK, F. (2012): «Revolutionary Time: Revolt as Temporal Return», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 37, 2, 301-324.
- SÖDERBÄCK, F. (2014): «Timely Revolutions: On the Timelessness of the Unconscious», *Journal of French and Francophone Philosophy*, vol. 22, 2, 46–55.
- SONG, H. R. (2016): *Lost in Transition: Constructing Memory in Contemporary Spain*. Liverpool: Liverpool University Press.
- SPIELBERG, S. (2001): *A.I. Artificial Intelligence*.
- STAFFORD, K. O. (2017): «“Recuerda que soy tu criatura”: De “francosteins” y su memoria» en Luengo, A. y Stafford, K. O. (eds.), *Perpetradores y memoria democrática en España*, *Hispanic Issues On Line*, 19, 13-25.
- THOMAS, S. (2017): «Sentimental Objects: Nostalgia and the Child in Cinema of the Spanish Memory Boom», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 42, 1, Otoño, 145-171.
- VAJDA, L. (1954): *Marcelino pan y vino*.
- VATTER, M. (2006): «Natality and Biopolitics in Hannah Arendt», *Revista de Ciencia Política*, vol. 26, 2, 137-159.
- VIGALONDO, N. (2007): *Los cronocrímenes*.
- VILLARONGA, A. (2010): *Pa negra*.
- VINCENT, S. y BRACKLEY, J. (2015-): *Humans*.
- WRIGHT, S. (2013): *The Child in Spanish Cinema*, Manchester: Manchester University Press.