

2014

# Carlos Saura y la Relativización de la Historia y la Memoria Antes de la Transición

Luis Guadaño

*Old Dominion University*, lguadano@odu.edu

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.odu.edu/worldlanguages\\_pubs](https://digitalcommons.odu.edu/worldlanguages_pubs)

 Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [Mass Communication Commons](#), and the [Other Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

## Repository Citation

Guadaño, Luis, "Carlos Saura y la Relativización de la Historia y la Memoria Antes de la Transición" (2014). *World Languages and Cultures Faculty Publications*. 17.

[https://digitalcommons.odu.edu/worldlanguages\\_pubs/17](https://digitalcommons.odu.edu/worldlanguages_pubs/17)

## Original Publication Citation

Guadaño, L. (2014). Carlos Saura y la relativización de la historia y la memoria antes de la transición. *Cine y*, 4(1), 52-78.

This Article is brought to you for free and open access by the World Languages & Cultures at ODU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of ODU Digital Commons. For more information, please contact [digitalcommons@odu.edu](mailto:digitalcommons@odu.edu).

## **CARLOS SAURA Y LA RELATIVIZACIÓN DE LA HISTORIA Y LA MEMORIA ANTES DE LA TRANSICIÓN**

Luis Guadaño  
Old Dominion University

La idea principal del presente trabajo es la de intentar darle una nueva perspectiva a tres películas de Saura- *El jardín de las delicias* (1970), *La prima Angélica* (1973) y *Cría cuervos* (1975)- que las pondría en relación con el espíritu de la transición y no solamente con la oposición política al régimen de Franco.<sup>1</sup> La crítica ha analizado estas películas principalmente desde una perspectiva que hace referencia al contexto histórico-político específico de su aparición dentro de la dictadura de Franco. Así, por ejemplo, se han interpretado como los últimos coletazos críticos al Régimen poco antes de su desaparición en 1975 siguiendo lo que Vicente Hernández-Esteve ha definido como una "concepción grosera de la teoría de la mimesis que reunía artificial y superficialmente un análisis político de una coyuntura concreta con la lectura de un film" (43). Si además tenemos en cuenta, como Paulino Viota señala (8), que el Régimen permitió este tipo de películas para dar, tanto de cara al exterior como al interior, una imagen más tolerante, el potencial crítico que se ha querido ver en ellas queda bastante reducido, convirtiéndose en meros instrumentos para describir lo que estaba pasando en el ámbito político y social. Curiosamente, estas interpretaciones tienden a sustentar la idea estereotípica que el crítico pueda tener de España, en vez de centrarse en las películas en sí. Porello, y como Talens y Zunzunegui señalan "the existing histories of Spanish cinema tend toward sociological approaches, economic descriptions of the Spanish film industry, and so on. Often times the films themselves, as cultural artifacts, are missing, either because of the critical point of view adopted by the authors, or simply due to lack of space" (36).

---

<sup>1</sup> De aquí en adelante me referiré a *El jardín de las delicias*, *La prima Angélica* y *Cría cuervos* como *Jardín*, *Angélica* y *Cría*.

Si además tenemos en cuenta, como recoge Enrique Brassó, que Saura declaró varias veces que "If I were essentially political I wouldn't make films but dedicate myself to another activity where politics could play a greater part"(40), la posibilidad de reinterpretar sus películas desde una perspectiva que tenga en cuenta otros aspectos más allá de la ideología aparece como un posible camino a seguir. Por ello, si nos separamos de esta posible lectura ligada al contexto histórico-político o a una determinada aproximación teórico-ideológica e intentamos situar las películas de Saura dentro del contexto cultural de la época en la que aparecen, estos films podrían considerarse como el ejemplo cinematográfico de una transición previa que, según Ramón Buckley, se desarrolla y termina antes de la transición política, y que estaría caracterizada, dentro de la literatura, por el giro experimentado entre algunos escritores desde el realismo social y el marxismo hacia su propia historia o memoria personal.<sup>2</sup> Esta giro en el cine español podría localizarse parcialmente dentro del llamado Nuevo Cine Español (NCE) en el que, según Augusto M. Torres (32), se va a producir una separación de los esquemas fílmicos imperantes durante los años 50 y principios de los 60.<sup>3</sup> En este sentido, y adelantándose a la tesis mantenida por

---

<sup>2</sup> En relación con el abandono del marxismo y el giro hacia la historia personal, Buckley señala que " ...a partir de 1968 se produce la desbandada de toda una generación de escritores unidos, hasta aquel momento, por su compromiso con el marxismo. Lo que se desintegraba, para aquellos escritores, no era sólo una determinada ideología, sino el concepto mismo de Historia. a partir de aquel momento, aquellos escritores se refugiarían en su propia historia (con minúscula), es decir, su propia memoria" (xv).

<sup>3</sup> Roman Gubern (309) situa la aparición del NCE entre 1962 y 1967, y su desaparición entre 1967 y 1970. Respecto a Saura, le sitúa en un periodo de transición entre la generación de los 50 y la del NCE aunque comparta ciertas características con los del NCE (319-320). Esta idea desarrollada por Sally Faulkner está basada en su tesis de que el cine producido durante los años 60 en España no se puede dividir como tradicionalmente se ha hecho, en profranquista o viejo cine español (VCE) y antifranquista o nuevo cine español (NCE), porque, como ya se señaló anteriormente, dicha división se ha establecido desde unos parámetros ideológicos que en la práctica no funcionan al analizar los films del periodo. La razón para cuestionar dicha división radica en que una gran mayoría de las películas, debido a que los equipos técnicos que las componían trabajan en producciones de ambas tendencias, muestran una serie de rasgos híbridos tanto en relación con la técnica cinematográfica utilizada como en la aparición de elementos críticos con el franquismo, lo que la lleva a definir el cine del periodo como contradictorio (9-11). En relación al mismo periodo y como complemento al análisis de

Buckley sobre una transición cultural previa, Francisco Llinás en *El cine y la transición española* señala que "...podría afirmarse que el cine de la transición se produce, básicamente, antes de la desaparición del régimen franquista y que las películas realizadas durante la tan mencionada transición a la democracia...son, ante todo, la lógica prolongación del cine producido en los últimos años de la dictadura" (2).

Desde esta perspectiva, las tres películas de Saura que aquí voy a analizar, *El jardín de las delicias* (1970), *La prima Angélica* (1973) y *Cría cuervos* (1975) servirían como ejemplo de una reflexión fílmica que cuestiona el pasado poniendo en duda, no tanto la facticidad de la Historia y de la memoria sino la relevancia que esos datos adquieren dependiendo del marco de referencia temporal desde el que se tienen en cuenta. Así, lo que las películas parecen estar proponiendo no es una crítica más o menos metafórica, indirecta o encubierta del franquismo o de las consecuencias de la guerra civil española sino que serían uno de los primeros intentos de desmitologización del pasado histórico al relativizar la importancia y fiabilidad tanto de la Historia como de los recuerdos. Este tipo de aproximación a las películas serviría para resituirlas dentro del contexto cultural de la época, la incertidumbre del futuro después de la muerte de Franco, y también para vincularlas con el cambio respecto a la reinterpretación de la historia española que, desde un punto de vista político, comienza a experimentarse a partir de 1975 con el famoso pacto de silencio, se materializa en la esfera pública con la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) en diciembre de 2000, y acaba institucionalizándose en 2007 con la aprobación en el Congreso de los Diputados de la ley para la recuperación de la memoria histórica el 31 de octubre de

---

Faulkner, se puede consultar el estudio de Santos Zunzunegui *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959 – 1971)* que también aporta una visión nueva del cine de los años 60 separándose de la tradicional aproximación artístico ideológica, aunque no sigue exactamente la línea de Faulkner.

2007.<sup>4</sup> Contextualizados así, los tres films dejarían de ser una simple crítica puntual del franquismo para pasar a ejemplificar un proceso mucho más general relacionado con el cuestionamiento del valor de los contenidos de la historia y la memoria a partir de los cuales establecer una historia fundacional y nueva identidad para la sociedad española postfranquista, origen de lo que ahora se denomina Cultura de la transición o CT.<sup>5</sup>

El enfoque general que van a seguir las películas para explorar la relación entre la memoria, la historia y sus contenidos tiene como punto de partida técnico el parecido que existe entre el funcionamiento de la consciencia y el cine. Este parecido servirá para mostrar cómo tanto la historia como la memoria son dos entidades de las que no nos podemos fiar puesto que ambas se pueden manipular y transformar; la historia se rescribe o reinterpreta; la memoria se difumina y nos traiciona con el paso del tiempo. Precisamente estas son dos de las características que no sólo podrían servir para caracterizar a la transición española sino también a todo el periodo postransicional que llega hasta nuestros días. En cierta medida, el éxito de la transición política dependía precisamente de dos factores. Por un lado era necesario olvidar la confrontación bélica, como explica Teresa Vilarós (1-21). Por otro lado, y para evitar un resurgimiento de las hostilidades entre la izquierda y la derecha, se imponía una reescritura o reinterpretación de la historia que evitara volver a la situación vivida en España durante los años treinta. Este proceso va a ser el origen de lo que Víctor Pérez Díaz (35-40) definió como la invención de la sociedad civil y será, partiendo de un pacto de silencio, el germen del que nacerá la

---

<sup>4</sup> Aquí es interesante resaltar cómo, Norberto Alcover Ibáñez habla de una continuidad temática que se puede establecer entre *Jardín y Deprisa, Deprisa*, por un lado y *Angélica y Cría* y *Los ojos vendados* por otro que funcionaría como respuesta a esa falta de seguridad respecto al futuro que muestra en las películas aquí analizadas y que vendrían a sugerir la falta de un cambio real entre el franquismo y la democracia, por lo menos en su primera fase.

<sup>5</sup> Sobre este aspecto se puede consultar *CT o la Cultura de la Transición. 35 años de crítica de cultura española* (2012).

democracia española a partir de 1975.<sup>6</sup> Pero para que esta "invención" se pudiera llevar a cabo era necesaria una transición cultural que desarticulara primeramente tanto la historia como la memoria para poder, desde un punto de vista político como señala Gregorio Morán, "... admitir una falacia tan burda como la de que en aquella pelea política no había vencedores ni vencidos, sino que todos, hermanados ante el altar de la Patria, se ofrecían ufanos para arrinconar a los irreducibles del viejo régimen. De la Secretaría General del Movimiento y del Partido Comunista, líderes responsables sellaban un pacto de honor, no exento de características sicilianas, para un futuro común y un pasado inexistente" (24).

Precisamente las películas de Saura pueden servir para ilustrar cómo se lleva a cabo este proceso de separación, desde un punto de vista cultural, del pasado inmediato español y cómo esta separación no se produce de la misma manera que dentro de la transición política. De hecho, lo que a nivel cultural se presenta como un proceso meditado y racionalizado, en la cita de Morán aparece como una tautología axiomática de conveniencia que había que imponer para poder seguir adelante.<sup>7</sup>

Por otro lado, y si tomamos por válidas las características que, según Herzberger (Buckley, *doble transición*, xv), definían a la nueva novela que se desarrolla más o menos al mismo tiempo que el NCE, en la que "... la Historia se ve desprovista de su supuesta

---

<sup>6</sup> Santos Juliá (82-83) matiza que, si bien dicho pacto de silencio se produjo por una cuestión de intereses mutuos entre la izquierda y el franquismo para establecer un marco común de cara al futuro de la democracia en España, el periodo de la Transición destaca por la gran cantidad de debates, publicaciones, monumentos, novelas, etc., que se hicieron eco de la suerte corrida durante todos esos años por los republicanos y seguidores de la izquierda. Este reconocimiento dentro del ámbito público implica, según Juliá, que el pacto de silencio fue visto por la sociedad como exclusivamente político, dejando abierta la puerta a que se pudiera dialogar sobre ese pasado dentro de otros marcos.

<sup>7</sup> Esta sensación de Gregorio Morán, se puede corroborar a través del documental de Cecilia Alonso *Después de...* realizado entre 1979 y 1981 en el que se aprecian los intentos de distintos dirigentes políticos por minimizar los enfrentamientos entre la extrema derecha y la izquierda durante dicho periodo. Para un breve análisis de los problemas por lo que pasó esta película por la forma que tuvo de enfocar el problema de la transición se puede consultar el cuaderno editado por la Filmoteca de la Generalitat de Valencia *El cine y la transición política española*.

unidad, de su supuesta 'progresión' de esa supuesta 'coherencia', que impide toda disensión en la manera de captar el pasado ..." veremos que las películas de Saura se podrían situar dentro de la misma tendencia. Pero el director no se va a parar ahí, puesto que si la historia ya no sirve como referente objetivo para situarnos en relación a unos hechos, parece que todavía nos queda la experiencia vivida, los recuerdos o la memoria, para poder recuperar esa conexión con el pasado. Ante esto, Saura parece reaccionar negándole a la memoria lo mismo que le negó anteriormente a la historia: la de ser digna de confianza. El resultado será la relativización definitiva del pasado, del que, si bien se conocen algunos de sus hechos, se pierde la posibilidad de fijarlo de una manera absoluta porque el paso del tiempo y las nuevas experiencias transforman, por distanciamiento y reasociación, su importancia y su interpretación. Y, si como señala James Phillips, "...past, present, and future –whether real, remembered, or imagined- keep interacting in ways that hold them ntrinsically open to new, often unexpected, possibilities..."(73), la tarea de intentar fijar o determinar los contenidos de la Historia o de la memoria se puede entender como un sinsentido.

Para ver de qué manera los films de Saura podrían considerarse como un cuestionamiento del papel de la Historia y la memoria antes del pacto de silencio y de la aparición del debate público sobre la memoria histórica, voy a tener en cuenta tres películas suyas en las que, progresivamente, el director va a poner en entredicho primero la objetividad histórica, después la poca fiabilidad de la memoria y, por último, la degradación temporal del presente para ejemplificar el proceso de relativización que sufre el pasado. Para mostrar esta secuencia vamos a ver primero algunos de los componentes técnicos de los que se vale Saura. Después veremos cómo en cada una de las películas aparece transformado un elemento del pasado que sirve como ilustración de lo que ocurre con los recuerdos y por último y ligado a lo anterior, cómo la guerra civil española, ejemplo omnipresente del pasado histórico español, sufre la misma transformación, adelantándose, con ello a las discusiones que se producirán casi treinta años después sobre la necesidad de

recuperación de la memoria histórica.

El camino que Saura va a seguir es el paulatino alejamiento de los componentes técnicos que representan una cierta objetividad. Lo que va a hacer poco a poco es subjetivizar la narración dejando que casi todo el peso de la misma caiga sobre el protagonista. Así, vamos a pasar en *Jardín* de una narración que podríamos definir como independiente y totalmente separada del punto de vista de su protagonista, Antonio, a la recuperación de manera involuntaria de unas determinadas vivencias en *Angélica*, y por último, a una narración en primera persona totalmente subjetiva en *Cría*.

Si partimos de una definición canónica de lo que puede ser definido como *flashback* y la aplicamos a las tres películas, veremos que dicha técnica va desapareciendo poco a poco y va siendo sustituida por la idea de continuidad aplicada a lo que se puede considerar un montaje temático que viene determinado por la asociación simbólica de ideas entre secuencias en vez de por la continuidad temporal o espacial. Si en *Jardín* aparece una clara diferencia entre pasado y presente gracias a las representaciones teatrales, que no a la utilización del *flashback*, esta diferenciación va a desaparecer casi por completo en *Angélica* al unir el uno con el otro a partir de objetos comunes que activan la regresión, pero sin que se produzca un claro corte entre el presente y el pasado. Esta continuidad vuelve de nuevo a aparecer, mucho más acentuada, en *Cría*. Aquí, y gracias al *panning*, Saura va a crear un complicado efecto que deja al espectador dudando sobre el orden y el tiempo de la narración, obligándole a reconsiderar lo que se acaba de presentar ante sus ojos porque no parece haber ninguna señal que indique que se ha producido un salto temporal.

Otro de los elementos que Saura va a empezar a utilizar, también de forma progresiva, es un procedimiento narrativo que, como recoge, entre otros, Augusto M. Torres (385) ya utilizó Ingmar Bergman en *Smultronstället* (1957) y que consiste en mantener la apariencia actual de un personaje en el pasado. Esta técnica aparecerá de manera aislada en *Jardín* -la escena del sueño de Antonio Cano con su tía- mientras que en *Angélica* pasará a tener una importancia central para el desarrollo narrativo de la película. En



*Cría* se servirá de otra técnica consistente en utilizar a Geraldine Chaplin a la vez como la madre de Ana y Ana de mayor para apoyar la idea de continuidad.<sup>8</sup> A este procedimiento narrativo también se le puede unir la repetición de varios actores representando a personajes distintos en el pasado y en el presente que tiende a fortalecer la subjetividad de la narración por medio de la continuidad. Con estas repeticiones se resalta la idea de asociación, como podemos veremos más adelante en *Angélica* -al equiparar Luis al padre de Angélica con su marido-, como método de organización de los recuerdos individuales.<sup>9</sup>

Esta repetición de actores en *Angélica* y en *Cría*, donde dos actrices, Lina Canalejas y Geraldine Chaplin, interpretan a la vez el papel de madre y de hija, parece sugerir una conexión entre pasado y presente basada más en la función desempeñada por el personaje que por el parecido físico.<sup>10</sup> Esta diferencia es importante para comprender cómo funciona el proceso de separación de la historia y el giro hacia la memoria. Si lo que se resalta es la función, ya que es lo que permite la repetición de los actores, lo de menos es quién fuera ese personaje en particular. Así, lo que se recuerda es un ejemplo de una situación en concreto en un momento determinado cuando se encuentra otra parecida. En este sentido podríamos decir,

---

<sup>8</sup> Esta misma técnica la volverá a utilizar Manuel Gómez Pereira en *El amor perjudica seriamente la salud* (1996) para poder establecer una continuidad que refleje los cambios físicos de los dos personajes principales, Santi y Diana. En una misma escena veremos cómo se sustituye a Juanjo Puig Corbé (Santi de mayor) por Gabino Diego (Santi de joven) o a Ana Belén (Diana de mayor) por Penélope Cruz (Diana de joven) manteniendo la misma acción y haciendo desaparecer momentáneamente a los dos actores volviendo a entrar en pantalla sustituidos por los otros dos.

<sup>9</sup> Sobre este aspecto se puede ver la novela de Carmen Martín Gaité *El cuarto de atrás* (1978) en la que compara la memoria con un desván en el que se colocan las cosas no por orden de llegada, sino por el espacio que ocupan.

<sup>10</sup> James Phillips (72) sugiere que esta forma de repetición de actores encarnando diferentes personajes proyecta el pasado hacia el futuro teniendo como resultado que este último aparezca siempre indeterminado y expuesto a posibles transformaciones. Esta continua indeterminación del futuro tiene como consecuencia que también el pasado varíe de manera continua cada vez que se produce una nueva situación en el presente, puesto que conlleva una reinterpretación de ese pasado a la luz de la nueva situación.

por ejemplo, que en el ya mencionado caso de Luis en *Angélica*, el obstáculo que tiene para poder llegar a tener una relación sentimental con su prima es el padre de Angélica -cuando eran pequeños- y el marido de Angélica 30 años después. Es este impedimento el que le lleva a señalar el parecido de Anselmo con el padre de Angélica y no al revés.<sup>11</sup>

Pero además la importancia de estas repeticiones estriba en que sitúan la narración en el presente de la película, es decir, 1970 para *Jardín*, 1973 en *Angélica* y 1995 en el caso de *Cría*. La inclusión de canciones modernas - *Fis y verais* de José Vivo Eggers, *Change it all* de The Friends Band Co. y *¿Por qué te vas?* cantada por Jeanette-contrapuestas a la coplas folklóricas de los años 30 y 40 interpretadas por Imperio Argentina -*Recordar, Rocío y ¡Ay, Maricruz!*- sirven para contextualizar de manera general el marco temporal en el que se desarrolla cada una de las escenas.<sup>12</sup> Evidentemente, la utilización de canciones modernas apunta hacia la localización de las películas en el presente y no en el pasado, por una simple cuestión cronológica. Además, esta forma de organizar el pasado mediante canciones que se pueden adscribir a una determinada época rompería la dependencia en las fechas en favor de una ordenación basada en la organización del pasado a partir de asociaciones subjetivas, cumpliendo un papel similar a la anteriormente mencionada repetición de actores, y como la famosa cita de Proust y el olor de la magdalena parece sugerir en *Angélica*.

Por último, otra de las características que apuntan hacia la

---

<sup>11</sup> Lo normal hubiera sido, ya que le conoció antes, que fuera Anselmo el que se pareciera al padre de Angélica y no al revés. Es decir, si seguimos la coherencia temporal, el actor que interpreta al padre de Angélica durante la guerra civil debería de haber interpretado también al marido de Angélica. La foto que le enseñan a Luis nos muestra a una persona que no tiene ningún parecido con el padre. Sin embargo durante toda la película vemos al actor Fernando Delgado ejerciendo como padre y marido de Angélica a la vez, puesto que estamos "viéndolo" de dos formas: a través de Luis -como padre de Angélica- y como marido de Angélica, desde el punto de vista de la cámara.

<sup>12</sup> Recordar no es de manera literal una copla. La canción, según recoge Marianne Bloch-Robin (56) es un vals compuesto por el francés Charles Borel-Clerc en 1931 para *Su noche de bodas*, versión de *Her Wedding Night* en español dirigida por Florián Rey y filmada en los estudios de Jointville-le-pont.

idea de que las películas se están desarrollando en el presente es que no tienen una conclusión o un final puesto que no hay una acción que cierre el proceso desencadenado a lo largo de las películas. No sabemos qué es lo que pasa con los protagonistas después y no lo podemos prever sino solamente especular. En este sentido es en el que las películas parecen apelar al presente y a un futuro que siempre está por hacer, en oposición a un pasado histórico supuestamente definido. Los tres personajes principales de cada película, Antonio, Luis y Ana, no parecen resolver sus conflictos, sino que simplemente los presentan. Así, Antonio en *Jardín* parece estar en proceso de recuperación pero no sabemos si lo logra o cuándo lo logra. En *Angélica* Luis, por su parte, no termina de resolver su relación ni con Angélica ni con su pasado. Por último en *Cría* Ana, como ella misma señala, no acaba de comprender bien lo que pasó aquel verano. En cualquiera de los tres casos, se apela al espectador para que sea éste el que determine una posible conclusión o desarrollo posterior de la película: en *Jardín* acabamos con un plano subjetivo del inconsciente de Antonio que ve a toda la familia en silla de ruedas; *Angélica* acaba con Angélica madre e hija mirando directamente a la cámara de manera inquisidora, como si estuvieran preguntándole al espectador sobre sus propios recuerdos. En *Cría* se acaba con las chicas yendo al colegio como si eso fuera el presente. Parece que se nos quiere engañar o hacernos olvidar que es Ana 20 años más tarde la que está contando lo que pasó durante aquel verano, ya lejano en su memoria. Las tres películas quedan así abiertas hacia el futuro, y sin un *happy ending*, porque no se resuelve el problema que se plantea en un principio.

Si ahora ponemos en relación cada película con los elementos narrativos que aparecen en cada una de ellas, podremos ver en qué puede consistir la propuesta de Saura desde la perspectiva adoptada en este trabajo. *Jardín* va a aparecer caracterizada como una confrontación directa entre la memoria histórica y la memoria individual en la que se presenta una imposibilidad de diálogo entre las dos. Al recurrir a las representaciones de la vida de Antonio Cano, en vez de a la utilización de *flashbacks* o a la idea de continuidad para presentarnos a nosotros los espectadores la trayectoria vital del

protagonista, lo que parece estarse sugiriendo es precisamente la artificialidad, y con ello hasta cierto punto, la falsedad de la historia tal y como la conocemos. Lo que aparece en la película definido como hechos, los componentes de las representaciones familiares, no tienen ningún valor si la persona que los ve, Antonio, no les puede dotar de un sentido propio, aun cuando sean efectivamente hechos relacionados con su vida. Lo que se está cuestionando así es tanto el modo de representación y la selección de dichos hechos históricos como su importancia. Saura no va a utilizar ninguno de los componentes narrativos que posteriormente utilizó en *Angélica o Cría* para representar la unión entre presente y pasado ya que entonces estaría presentando la posibilidad de recuperación de ese pasado individual a través de la historia. Así, lo que *Jardín* parece resaltar es la preponderancia de la memoria individual sobre la histórica como garante del sentido que ciertos hechos o vivencias pueden tener para un individuo en particular.

Pero si bien en *Jardín* parece concluirse que la memoria tiene un papel más importante que la historia, el siguiente paso consistirá en el cuestionamiento de la validez de la lectura e interpretación de estos hechos desde una perspectiva más personal. Esto es lo que plantea en *Angélica*. Aquí Saura va a intentar crear un *continuum* entre pasado y presente apelando a la existencia de ciertos elementos -olores, espacios, objetos, etc.- que nos transportan al pasado vivido. Para ello se va a alejar de la representación teatral que utilizó en *Jardín* y resaltaré las características asociativas de la memoria mediante la idea de continuidad y, como señalé anteriormente, mediante el uso del *panning*.<sup>13</sup> Pero si bien con ello está apoyando la conexión entre pasado y presente, lo que también está haciendo es romper la diferencia que se establece entre la realidad externa y las impresiones personales. De hecho en la

---

<sup>13</sup> Algunas de las escenas en *La prima Angélica* no pueden ser consideradas como una unión por continuidad valiéndose del *panning*. Sirva como ejemplo la sutura que se puede apreciar en la escena en la que Luis se fija en el cuadro de S. Sebastian y comienza a recordar la guardia vestida de romano. Si bien se produce esta unión por continuidad de ideas a través del cuadro, desde un punto de vista técnico hay que señalar que hay, si bien de una manera prácticamente imperceptible, un *jump cut* que señala un corte en el montaje.

película aparecen dos puntos de vista. Por un lado hay un punto de vista objetivo, el presente de Luis y los problemas que tiene con su familia. Por otro estaría el punto de vista subjetivo que correspondería a las imágenes que vemos cuando Luis recuerda el pasado. El ver a Luis en el presente como si fuera un elemento más e, inmediatamente, verlo todo desde su propio punto de vista, unido a la repetición de actores, cuestiona la fiabilidad de los recuerdos y nos muestra el presente como principio ordenador del pasado. Si esto es así, entonces el pasado no es algo fijo sino que está sujeto a continuo cambio. A ello hay que sumarle también la falta de fiabilidad que los objetos o situaciones que generan esta regresión tienen como detentadores de la conexión con el pasado. El olor de la magdalena de Proust puede funcionar como interruptor, pero el recuerdo al que aparezca unido no será una rememoración exacta sino una mezcla del pasado con el presente. Por ello, Luis solamente se puede ver como una persona mayor dentro de su pasado porque lo que está haciendo es ver ese pasado desde su propio presente, que es él mismo. Por la misma razón en los recuerdos de Luis el marido de Angélica tiene que ocupar el puesto del padre de la misma y no al revés.

Todo este proceso, que apunta hacia la idea de que el pasado no es algo objetivo, que sufre transformaciones porque la memoria, al igual que la historia, está determinada por el presente, va a acabar siendo cuestionado de manera definitiva en *Cría*. Para poder mostrar esto, Saura va a equiparar el presente actual de filmación, 1975, con el pasado diegético de la película, desplazando el presente de la narración a 1996. Este desplazamiento temporal, acompañado por el uso del *panning*, crea un efecto por el que es muy difícil averiguar si se ha producido algún salto temporal dentro del pasado diegético o si, por el contrario, la narración sigue una coherencia cronológica. A esta técnica va unida la ausencia prácticamente total de Ana como narradora puesto que la película parece desarrollarse como si estuviéramos viviendo el presente de ese verano de 1975 con Ana. De esta manera, toda la película es, implícitamente, un *flash-forward* -es Ana en 1996 contándonos cómo no comprende lo que le ocurrió en 1975- presentado como si fuera un *flashback* que no reconocemos

como tal hasta que aparece Ana de mayor, puesto que lo que estamos viendo son los recuerdos de Ana de aquel verano de hace veinte años.<sup>14</sup>

La paradoja que esto va a producir se refuerza por el anacronismo que se plantea en la película. Si bien para Ana lo que vemos es parte de su pasado, para los espectadores formaba parte de su presente, 1975, puesto que es de ese verano del que se habla y es Ana con ocho años la que aparece en escena. Esta contraposición entre presente-pasado y futuro-presente cuestiona precisamente el proceso de la memoria. Es difícil entender por qué Ana no puede recordar algo que para los espectadores, pero sobretodo para Ana, aparece relacionado con su presente diario. De lo que cuesta darse cuenta, por la forma en que el film está construido, es que Ana tiene problemas para recordar, entender y organizar porque ha pasado el tiempo, y con ello, sus recuerdos se han ido volviendo borrosos y confusos. Esta situación, que crea un intrincado laberinto temporal, pondría punto final al intento por mostrar, de una manera mucho más explícita, cómo el pasado se va desvaneciendo, cómo lo que parece tan claro y obvio en el presente se vuelve difuso y confuso en el futuro.

Visto lo anterior, y siguiendo los componentes técnicos que aparecen en las películas, nos hemos ido alejando poco a poco de una relación directa con el contexto político, centrándonos más bien en los recuerdos. Desde esta perspectiva, la mención de acontecimientos históricos puede ser entendida como parte de la contextualización necesaria para el desarrollo de las películas. Si a ello sumamos, como le dijo a Antonio Castro en una entrevista, que Saura prefiere "...hablar de cosas relacionadas con vivencias personales..."(292) lo lógico es que aparezcan aquellas cosas que forman parte de su vida. Ahora bien, la trayectoria de algunos de estos acontecimientos, tanto históricos como personales, que aparecen en estas tres películas forma un todo coherente con lo que

---

<sup>14</sup> La voz de Ana no sirve para devolvernos al presente de la narración, 1996, sino que actúa como nota explicativa. Esta utilización de la voz en *off* sería así una forma de negar la idea de que los sonidos o los olores sirven como motores para recordar algo de manera fehaciente.

he señalado sobre las técnicas narrativas que utiliza y su relación con la relativización del pasado. En este sentido dichos acontecimientos van a sufrir también una relativización que complementa y apoya la llevada a cabo mediante las técnicas narrativas. Para ver este proceso me voy a centrar en tres elementos que aparecen en cada una de las películas y que son constatables como reconocibles fuera de su utilización ficcional dentro de los films. En *Jardín* será el cuadro *La carga*, de Ramón Casas, en *Angélica* la película de Walter Summers *Los ojos de Londres*, y en *Cría*, el marco temporal de la película.

*El Jardín de las delicias* cuenta la historia del proceso de recuperación del industrial Antonio Cano, que ha perdido la memoria a consecuencia de un accidente de circulación. La familia necesita el dinero que tienen en una cuenta en Suiza para afrontar ciertos compromisos de la empresa de construcción que poseen. El problema que se les plantea es que Antonio es el único que sabía el número de dicha cuenta. Para intentar sacar a Antonio del estado en que se encuentra, la familia decide llevar a cabo una serie de representaciones teatralizadas de aquellos acontecimientos que, desde el punto de vista de la familia, fueron relevantes en su vida para ver si al contemplarlos empieza a recuperar la memoria.

El momento crucial en el proceso de recuperación de Antonio parece que ocurre durante una de las "sesiones" en las que no se produce una representación teatral sino la narración de la trayectoria de la fábrica y la familia. Esta "sesión" se corresponde con la escena en la que D. Pedro relata la historia de la fábrica familiar desde sus orígenes hasta el momento del accidente de Antonio. Mientras D. Pedro narra la historia Antonio, en una silla de ruedas empujada por la enfermera, va recorriendo una sala llena de fotografías en las que se muestra la evolución de la empresa familiar. Antonio no parece prestar excesiva atención hasta que D. Pedro pone en marcha una grabación del último discurso de Antonio. Al oírlo, Antonio reconoce su voz y, poco a poco, comienza a repetir, al unísono con la grabación, las palabras del discurso. En esta escena podemos ver dos cosas: se reproduce, de manera condensada, el esquema que la familia ha seguido en todas las representaciones anteriores -la

linealidad histórico-cronológica desde el pasado al presente más inmediato- y también el intento de reproducción fiel, en este caso a base de fotografías y grabaciones sonoras, de ciertos acontecimientos.

La primera fotografía que aparece en esta escena no es una fotografía propiamente dicha. Se trata de un cuadro, *La carga*, pintado por Ramón Casas (1866-1932). En el cuadro aparece representada, según D. Pedro, la primera fábrica de la familia Cano. La utilización de este cuadro, y la historia que hay detrás del mismo, puede servir para ejemplificar cómo la película apunta a la idea de la diferencia entre historia y memoria.

Siguiendo el estudio de José Luis Díez, el cuadro fue parcialmente pintado o terminado en 1899 (460). En 1903 Casas lo llevó a una exposición en París donde inmediatamente se interpretó, puesto que el cuadro estaba firmado como si hubiese sido pintado en ese mismo año, como una representación de la represión de una huelga obrera ocurrida en Cataluña en 1902. La pintura, de corte naturalista, tiene al fondo la silueta de un edificio con tres chimeneas. A medio fondo se ve una masa de gente y un grupo de guardias civiles cargando contra ella. En primer plano aparece otro guardia civil a caballo acosando a un manifestante o trabajador en el suelo.

Si bien *La Carga* pudiera hacer referencia a los problemas socio-económicos de principios de siglo, en la película aparece sin ese matiz. Sirve para que Antonio vea cuál era la fábrica original en la que trabajó su abuelo. Lo que me interesa del cuadro es precisamente el valor que tiene en relación con los acontecimientos históricos. La lectura llevada a cabo en 1903, hasta cierto punto errónea por el desconocimiento del contexto de producción del cuadro, desaparece en la película. Para D. Pedro, la pintura es importante porque en ella aparece la primera fábrica que tuvo la familia y no por lo que el cuadro en sí parece representar desde un punto de vista histórico. D. Pedro diluye el primer plano del cuadro, que aparece mucho más detallado, quedándose con la borrosa imagen de la fábrica al fondo, es decir, invirtiendo el orden de composición del cuadro. Esta reestructuración la podríamos



interpretar desde la perspectiva contextual de la evolución de la familia. Para D. Pedro, los acontecimientos que aparecen representados no parecen ser importantes porque no son hechos vividos ni por él ni por Antonio. Su relación con la pintura se establece a través del lazo familiar y no histórico, puesto que representa el origen del cambio en la forma de vida de la familia Cano, que pasa de ser de clase humilde, en la época del abuelo, poco a poco, mediante el esfuerzo de D. Pedro primero y después el de Antonio, llegar a tener un nivel de vida mucho más alto.<sup>15</sup> De hecho, esta utilización del cuadro enfatiza la primacía de lo subjetivo sobre lo histórico puesto que se contrapone, en cierta medida, a la línea seguida por la familia de Antonio en otra representación anterior. D. Pedro, el padre de Antonio presenta una serie de fotografías de la fábrica durante esta sesión de una manera mucho más personal que mediante la estricta escenificación histórico-objetiva de la vida de Antonio. Si a esto le sumamos que es la primera vez en la que se sirve del propio Antonio, reproduciendo con una grabadora el discurso que dio años antes en la fábrica, el resultado no puede ser otro que su aparente recuperación, proceso empezado con la separación del contexto histórico de *La Carga* y el giro hacia la propia memoria personal como sustentadora del pasado.

*Angélica* va a girar en torno a la posibilidad de encarar y recuperar el pasado a través de esa memoria personal que en *Jardín* parecía estar por encima de la Historia. Luis, un editor de mediana edad, lleva los restos mortales de su madre, enterrada en Barcelona, al panteón familiar que se encuentra en Segovia, ciudad en la que pasó su infancia separado de sus padres a causa de la guerra civil. Poco a poco, y no de manera consciente en un principio, va a empezar a rememorar parte de su vida con la familia de su tía durante el conflicto bélico.

Si en *Jardín* vimos cómo se ponía en entredicho la importancia de la Historia en favor de la memoria, en *Angélica* la

---

<sup>15</sup> Quizás esta idea se vea más claramente si utilizamos como simil un cuadro en el que, por ejemplo aparezca Alfonso XIII. Para el actual Rey de España, Juan Carlos I, el cuadro puede tener una connotación familiar puesto que es un retrato de su abuelo. Para otra persona, el cuadro puede tener características históricas porque representa a un Rey de España.

inclusión de la película *Los ojos de Londres* puede servir como ejemplo de cómo se produce la puesta en entredicho de la fiabilidad de esas experiencias y recuerdos personales para conservar de manera fehaciente el pasado. A su vez, y siguiendo un todo coherente con el resto de *Angélica*, sirve para ilustrar cómo el paso del tiempo no solamente modifica los recuerdos, sino que también cambia los espacios en los que éstos se desarrollaron siendo sustituidos por otros nuevos que tienen significación dentro del presente y que definitivamente relativizan la importancia del pasado.<sup>16</sup>

El film *Los ojos de Londres* va a aparecer en *Angélica* dos veces. La primera vez cuando Luis se encuentra con un antiguo compañero de colegio, Felipe Sahagún, al que en principio no reconoce porque se ha hecho cura y va vestido con una sotana. Felipe va a evocar distintos recuerdos comunes de su infancia con Luis para ver si éste consigue acordarse. Entre estos recuerdos va a mencionar la película de Walter Summers, señalando el miedo que les producían los ojos de uno de los personajes.<sup>17</sup> La segunda vez que se hace referencia a la película es cuando Luis decide visitar su antiguo colegio. Entra en lo que en tiempos fue el cine y ahora es el salón de actos. Tras verle recorrer parte del salón, le vemos mirar fijamente hacia el lugar donde estaba situada la pantalla de proyección y empezar a recordar un fragmento de la película.

Lo que vamos a presenciar es, desde el punto de vista de Luis una recreación tanto del antiguo cine como de un fragmento de *Los ojos de Londres* en el que veremos una persecución a través de una especie de vertedero o edificios en ruinas en donde predomina la tonalidad azul y en la que todos los personajes que aparecen llevan la cara cubierta con una especie de visores telescópicos. La importancia de esta escenificación, de todo este recuerdo, es que pone en tela de juicio la veracidad de lo recordado. La escena que

---

<sup>16</sup> Esta idea aparecerá más claramente, como veremos un poco más adelante, relacionada con la guerra civil y sus consecuencias.

<sup>17</sup> Para un análisis más detenido de *Los ojos de Londres* (*The dark Eyes of London*, USA *The Human Monster*) se puede consultar el libro de Andy Boot *Fragments of Fear* (16).

vemos de *Los ojos de Londres* no forma parte de la película dirigida por Summers sino que es más bien una recreación cinemática del cartel que se hizo como propaganda para su exhibición en España y que no aparece en *Angélica*.

El título que *The Dark Eyes of London* tuvo en español no es *Los ojos de Londres*, sino *Los misteriosos ojos de Londres*. La simplificación del título se puede deber a que en el cartel aparecen destacadas las palabras "ojos" y "Londres" en rojo y mayúsculas. En el cartel predomina la tonalidad azul, igual que en el recuerdo de Luis, aunque la película fue filmada en blanco y negro. En la parte superior del afiche se ven dos ojos de los que salen unos haces de luz azulados que se corresponderían con los visores que aparecen en la rememoración de Luis y que explicarían por qué Luis se refiere a ellos como unos ojos inquisidores. Por último, en *The Dark Eyes of London* no aparece ninguna persecución o escena que se pueda ligar de manera alguna con lo que vemos en *Angélica*, lo que puede apuntar a la idea de que la reconstrucción que Luis lleva a cabo se podría relacionar con otras situaciones personales vividas durante su estancia en Segovia y que acabarían interfiriendo con sus recuerdos de la película. De esta manera, lo que vemos es cómo la memoria tampoco sirve como medio para poder volver al pasado vivido, sino que simplemente acaba convirtiéndose en una construcción mental que adolece de los mismos problemas que la Historia.

#### 4- ¿El presente como pasado?: *Cría Cuervos*.

Para terminar de mostrar el proceso de disolución y relativización del pasado, Carlos Saura va a cuestionar la certeza y claridad que el presente parece tener al plantear una película narrada desde el futuro. *Cría* es la historia de Ana que, a mitad de los años 90, empieza a recordar e intentar explicarse las cosas que pasaron durante el verano del año 75, cuando ella tenía siete u ocho años, y que no acaba de comprender. De la película se pueden destacar dos ejemplos que pueden servir para mostrar cómo Saura completaría el proceso iniciado en *Jardín*: por un lado estaría la forma de tratar la temporalidad y, por otro y ligado a él, cómo se reconstruye el pasado a partir de los elementos que forman parte del presente.

Anteriormente, y dentro del apartado técnico, me referí a que

Saura no se sirve del *flashback* en sus películas y para ello me apoyé en una definición más o menos estandarizada de lo que se entiende por ello. Si comparamos esa definición con *Cría*, se puede apreciar que en esta película no hay tampoco *flashbacks* porque, por un lado, no se avisa al espectador de que la película narra acontecimientos pasados y, por otro lado, porque la primera vez en que el espectador es capaz de darse cuenta de la condición de pasado de lo que se narra es gracias a la escena en la que, sin producirse ningún corte, pasamos de ver a Ana de pequeña a verla de mayor. Si hasta ese momento el espectador ha podido pensar que lo que se está contando, por la puesta en escena y la decoración, forma parte tanto de su propio presente como del presente de la película, a partir de este momento el marco temporal de lo que se está narrando va a quedar en suspensión. A ello hay que sumarle que no está muy claro tampoco cuál es el orden de los hechos que ocurrieron durante ese verano porque aparecen desordenados. Ana, veinte años después, es capaz de recordarlos, pero no parece tener la habilidad, si lo que está es contándonos lo que pasó, de hacerlo de una manera lineal. Por ejemplo no sabemos exactamente cuándo murió la madre de Ana. Sabemos que fue antes que el padre, pero no sabemos si ocurrió ese mismo verano. Ana, veinte años después, no parece estar hablándonos siguiendo lo que sería una forma de narrar tradicional, sino que nos presenta sus recuerdos de una manera mucho más informal, como si nos conociera, casi pidiéndonos que la interrumpamos para que nos clarifique algunos puntos que nos puedan parecer oscuros.<sup>18</sup>

Esta informalidad en la narración se podría relacionar con la idea de que los espectadores estarían al tanto, por lo menos de manera contextual, sobre la vida de Ana. Aquí es donde podemos ver cómo se produce esa situación paradójica que se va a desarrollar a lo largo de toda la película. Si el pasado de Ana, 1975, se convierte en el presente de los espectadores, ¿cómo es posible que Ana no sea

---

<sup>18</sup> Sobre los parecidos entre la representación fílmica y la representación mental se puede consultar Jean-Louis Baudry "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema."

capaz de entender algo que ahora mismo es tan real? Así es cómo se pondría en tela de juicio, al igual que en *Angélica*, la fiabilidad de la memoria para reconstruir el pasado. Todo lo que vamos a ver en la pantalla son los recuerdos, tanto personales como personalizados, de Ana sin que aparezca de manera palpable otro punto de vista con el que confrontar lo que nos cuenta.<sup>19</sup> Parece que no podemos dudar de Ana, que incluso recuerda el vestido que llevaba puesto el día que fueron a la finca de Alfonso, pero sí podemos reflexionar sobre cómo el paso del tiempo vuelve incomprensible el presente.

El otro aspecto de *Cría*, la reconstrucción de un pasado que no hemos vivido, se acercaría a la manera en que aparece el cuadro *La carga en Jardín*. Para ello me voy a centrar en la escena en la que Ana lleva a su abuela, que está en una silla de ruedas, al lugar donde ésta tiene colgadas una serie de fotografías de cuando era joven. Mientras la abuela las mira, Ana empieza a preguntarle cosas sobre las fotos. La abuela no puede hablar, solamente asentir o negar con la cabeza, lo que vuelve las preguntas de Ana un juego de acertijos en el que vamos a verla recomponiendo la historia de su abuela desde la perspectiva de la niña. Así, las fotos de un hotel en Suiza se vuelven, para Ana, en el lugar idílico en el que su abuela pasó el viaje de novios, llegando incluso a señalar cuál era la habitación que sus abuelos ocuparon durante su estancia. Toda esta historia, que parece sacada de un serial radiofónico de los que escucha Rosa, la criada, es negada por la abuela. Lo que entonces estamos presenciando es cómo se articulan hechos desde un cierto punto de vista para que tengan una cierta lógica. Si bien el referente puede

---

<sup>19</sup> Un ejemplo de lo que he llamado recuerdos personalizados se puede ver en la escena en la que el padre de Ana está tocándole los senos a Rosa, la criada, a través del cristal de la ventana. Esto es evidentemente algo que Rosa le ha contado a Ana y ella se lo imagina como si estuviera presente. Por ello, en esta escena vemos cómo Ana está presente y ve a su padre con Rosa y seguidamente la vemos entrar con su madre por la puerta. Este hecho es el que Marianne Hirsch en *The Generation of Postmemory* (*Poeticstoday*, 29:1 Spring 2008) define como una posmemoria que consiste en el trasvase generacional de la memoria de una generación a la siguiente, pero no como memoria recordada sino como memoria creada o proyectada cuya misión es la de lidiar con una serie de hechos traumáticos que todavía no se pueden comprender o asumir. Si Hirsch habla en términos del holocausto judío, en el caso de Saura se puede adscribir a la Guerra Civil española, el Franquismo y la Transición.

ser el mismo, las fotografías colgadas en la pared, la forma de comprenderlos es distinta. No sabemos qué importancia pueden tener para la abuela, pero de lo que si podemos estar seguros es de que la luna de miel no fue como Ana piensa porque no estuvo allí y no hay ninguna manera de saberlo porque la abuela no lo puede contar. Lo único que Ana puede hacer es intentar recomponer la luna de miel utilizando aquello que para ella representa lo que tiene que ser un viaje de novios, planteándose, con ello, la reestructuración del pasado desde la perspectiva del presente, puesto que es éste el que selecciona e interpreta lo que es relevante tanto para una sola persona como para un grupo.

Si bien en las tres películas se menciona la guerra civil como parte de un pasado más o menos lejano, a este respecto creo que habría que hacer algunas consideraciones, teniendo en cuenta el énfasis que la crítica ha puesto en este tema sin intentar analizar los posibles paralelismos que puedan existir en la forma de tratar y representar tanto los elementos pertenecientes a la memoria con los considerados históricos. Aunque la guerra civil aparece en las tres películas, el tratamiento que de la misma se hace no se puede considerar más relevante que otros aspectos que aparecen en los films. Evidentemente la guerra civil supuso un gran trauma para la población española, como demuestra la cantidad de tinta vertida durante los últimos doce años de debate sobre la memoria histórica, pero es una cuestión que forma parte de un pasado lejano y que poco a poco se ha ido diluyendo con el tiempo hasta que ha acabado perdiendo esa aureola de acontecimiento trágico-victorioso que tuvo para una determinada generación de españoles. Este aspecto se puede constatar, sobre todo, en los cambios que se aprecian entre *Jardín*, *Angélica* y *Cría* y que siguen un esquema parecido al que apunté anteriormente en relación con la memoria. En *Angélica*, por ejemplo, la guerra civil aparece como contexto referencial de la relación entre Luis y Angélica. En este sentido, el contexto referencial puede servir para aquellos espectadores que vivieron la guerra civil de una manera consciente puesto que Luis y Angélica, por la edad

que tienen, no comprenden muy bien lo que pasa.<sup>20</sup> En *Cría*, por su parte, la guerra civil aparece como una referencia del pasado que ya no tiene importancia.

Dejando al margen, por un momento, la relación que pueda existir entre la censura de todo aquello que pueda representar a la España republicana y los intentos por llevar al cine su ideología de una manera más o menos directa, lo que se nos está presentando son las vivencias personales de un determinado grupo de personas que, de distintas formas, tuvieron relación con la guerra y con el franquismo.<sup>21</sup> En este sentido, la coincidencia de la instauración de la II República con la primera comunión de Antonio Cano en *Jardín*, el estallido de la guerra civil mientras Luis está en Segovia en *Angélica*, o la mención tangencial de la misma en *Cría*, sirven para situar temporalmente unos acontecimientos en relación con diferentes generaciones de españoles para los que la guerra civil tiene una significación e importancia distinta. Si nos ceñimos al argumento del que parte este trabajo, que las películas de Saura pueden servir para mostrar la relativización tanto de la memoria como de los procesos históricos, podremos ver que la importancia de la guerra civil se va diluyendo a lo largo de las tres películas. En *Jardín*, la guerra civil aparece como un elemento más para contextualizar la infancia de Antonio Cano. Curiosamente, aparece como una película en blanco y negro dentro de la misma película. De la pantalla saltará el padre de Antonio vestido de soldado y a continuación el padre le dirá que su madre ha muerto. Esta parece ser la única mención que se hace de

---

<sup>20</sup> En una de las escenas que ocurren en el pasado, Angélica y Luis aparecen hablando sobre los problemas familiares. Angélica señala que, según sus padres, el padre de Antonio es malo y que si le cogen lo van a fusilar. Antonio no entiende por qué su padre es considerado como una mala persona y se imagina el momento de su fusilamiento.

<sup>21</sup> A este respecto se puede incluir *Torre partida* (1957), de Pedro Lazaga, que también presenta la lucha republicana a través del maquis, llegando incluso a ser galardonada y que se adelantaría 14 años a la temática de *Jardín*, o 19 años a la que aparece en *Angélica*. Por las mismas razones se podrían añadir también *El crucero Baleares* (1941) de Enrique del Campo o *Rojo y negro* (1942) de Carlos Arévalo que en su día fueron estrenadas, si bien rápidamente quitadas de la circulación por la censura. Otro caso interesante es *La muralla* (1958) de Luis Lucía en la que se plantea la devolución a un republicano de los bienes que le fueron robados, mediante la falsificación de documentos durante la guerra civil, veinte años después.

la guerra en toda la película.

En *Angélica* el tratamiento será más o menos parecido. La guerra sirve como contexto para situar dos historias que se prolongan en el tiempo: por un lado la de Angélica con su primo Luis y, por otro, la del padre de Luis con la tía Pilar. La guerra aparece entonces como un recuerdo lejano que en el presente de la película no parece tener excesiva importancia, como podemos ver en el hecho de que la tía Pilar, cuando se está despidiendo de Luis al final de la película, se dirigirá a él para que le diga algo a su padre de su parte. Tras un intento inicial, que detiene a Luis por un momento, la tía Pilar decide dejar las cosas como están y exclama un lacónico "No, nada" que puede entenderse como un intento de reconciliación que, después de tantos años, no tendría ya ningún sentido por el tiempo que ha transcurrido.

Para sustentar esta idea sobre la relativización de la guerra civil me voy a centrar en dos escenas de *Angélica*: La primera ocurre en el cuarto de baño mientras Luis y Anselmo se están lavando las manos. Anselmo le dice a Luis que sabe que le consideran como la oveja negra de la familia, porque su padre era republicano, pero no acaba de comprender por qué Luis le encuentra parecido al padre de Angélica. Anselmo reconoce que él era pequeño durante la guerra y que por aquel entonces vivía en Burgos, lo que demuestra que no puede existir ninguna relación entre los dos. Pero además de esto, Anselmo añade algo que precisamente apunta hacia la lejanía de la guerra y su relación con una determinada generación al señalar que su hija no sabe nada de la guerra porque "el tiempo lo borra todo".

La otra escena en la que aparece la guerra en el presente muestra un paralelismo con los cambios ocurridos en el colegio de Luis, cuando rememora *Los ojos de Londres*, y se desarrolla en la parcela que Anselmo ha comprado para edificar una casa. El terreno llega hasta unos bunkers construidos durante la guerra civil y que, al hacer la casa encima de ellos, acabarán por ser derruidos. Es decir, sobre el pasado, los bunkers, se va a edificar el presente, borrando con ello cualquier rastro de la guerra.

Pero si en las dos películas anteriores la presencia de la guerra todavía se hace sentir de una manera más o menos explícita,



puesto que vemos parte de ella, en *Cría*, aparece solamente cuando Ana le pregunta a Rosa cuánto tiempo duró. Su respuesta no dejará dudas sobre la pérdida de importancia de la misma incluso para personas que estuvieron implicadas en ella, como la propia Rosa. En la contestación que le da a Ana no parece estar segura de hace cuánto tiempo ocurrió, como dando a entender que a ella eso no le preocupa porque, si bien perdió a su marido y a un hijo, son hechos del pasado que parece que no le van a ayudar en el presente.

Como vemos, en las tres películas el tratamiento de la guerra civil parece sugerir más un distanciamiento que un intento por hacerla perdurar. Con ello no estoy diciendo que las obras de Saura no puedan entenderse desde un punto de vista político, sino que lo que estoy haciendo es matizar su posible aspecto crítico que puede partir de una perspectiva mucho más sutil de lo que hasta ahora se ha visto. Si hay algo de subversión, ésta aparece a un nivel distinto del de la simple representación cinematográfica de una serie de acontecimientos que se pueden encontrar en los libros de historia.

Si, nos alejamos de la concepción grosera de la mimesis entre el análisis político y la interpretación de un film, con la que empezaba este trabajo, e intentamos leer las películas partiendo de ellas mismas, la conclusión a la que se puede llegar se aleja bastante de lo que hasta ahora la crítica ha señalado. Si *Jardín* cuestiona la historia en favor de la memoria personal, *Angélica* pone en entredicho la posibilidad de recuperar ese pasado a través de los recuerdos porque éstos sufren una transformación con el paso del tiempo que los adapta al presente. Por su parte, *Cría* muestra, jugando con el presente como si fuera pasado, cómo el primero, que parece tan claro en su momento, se vuelve borroso y confuso en el futuro. Por todo lo anterior, podemos concluir que a lo que las películas de Saura apuntan no es a un rescate, rescritura o reinterpretación de la Historia o de la memoria con la intención de mantener una lectura hegemónica que se contraponga o desdiga la instaurada con anterioridad. En este sentido, Saura realiza más una reflexión filosófica sobre cómo no son la Historia o la memoria en sí los caballos de batalla, sino que son los contenidos de ambas los que en realidad son objeto de debate a la hora de establecer una versión

institucionalizada de la Historia, de la memoria colectiva o, en última instancia como en el caso de España, de la memoria histórica. Y es esta fragilidad del contenido la que parece apuntar a la futilidad de intentar mantener vivos una serie de símbolos que, con el paso del tiempo pierden su estatus, tanto por conveniencia, que es a lo que apunta la cita de Gregorio Morán respecto a la Transición, como por su incongruencia temporal-contextual, que es a lo que apunta esta lectura de las tres películas de Saura.

### **Bibliografía**

- Alcover Ibáñez, Norberto. *Carlos Saura: una vanguardia en solitario (1970-1980)*. Biblioteca digital Miguel de Cervantes. <file:///F:/INVESTIGACION/IDEAS%20IN%20PROGRESS/MEMORIA%20HISTORICA%20SAURA/Carlos%20Saura%20una%20vanguardia%20en%20solitario%201970-1980.htm> Último acceso. 23 de septiembre 2012.
- Alonso, Cecilia, dir. *Después de...* (I parte: *No se os puede dejar solos*), (II parte: *Atado y bien atado*). P.C. Alés, 1981.
- Arévalo, Carlos, dir. *Rojo y negro*. CEPICSA, 1942.
- Baudry, Jean-Louis.. "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema." *Narrative, Apparatus, Ideology*. Philip Rosen, ed. New York: Columbia University Press, 1986. (299-318).
- Bergman, Ingmar, dir. *Smulstronstrället*. SvenskFilmindustri, 1957.
- Bloch-Robin, Marianne. "Música y narración en Dulces horas: de la inmersión nostálgica en la vorágine del pasado a la distancia irónica de la instancia narrativa superior." *En Carlos Saura: Una historia ejemplar*. Ed Robin Lefere (47-66) Madrid: Visor Libros, 2011.
- Boot, Andy. *Fragments of Fear*. London: Creation Books, 1996.
- Brassó, Enrique. *Carlos Saura*. Madrid: Taller de ediciones, 1974.
- Buckley, Ramón. *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996.
- Campo, Enrique del, dir. *El crucero Baleares*. Radio Films, 1941.
- Casas, Ramón. *La carga*. 1898-1903. *La pintura de historia del siglo*

- XX en España*. By José Luis Díez. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo del Prado, 1992. 461.
- Castro, Antonio. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, Editor, 1974.
- Díez, José Luis. *La pintura de historia del siglo XX en España*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo del Prado, 1992.
- Faulkner, Sally. *A Cinema of Contradiction. Spanish Film in the 1960's*. Edinburg, UK: Edinburg University Press, 2006.
- Filmoteca Generalitat Valenciana/ Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. *El cine y la transición política española*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana/ Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986.
- Fishman, J. Baldan Bembo, A. *Change it All*. Perf. The Friends Band Co. *Fis y verais*. Perf. José Vivo Eggers.
- Gómez Pereira, dir. *El amor perjudica seriamente la salud*. Sogetel. S.A./Bocaboca, P.S.A./ LeStudio Canal+/ DMVB Films, 1996.
- Gubern, Roman, Ed. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Hernández-Esteve, Vicente. "Descripción fílmica y análisis textual." *Eutopías*, 2 (1986): 39-54.
- Herzberger, David K. "Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain." *PMLA* 106 (1991): 34-45.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory* (Poetics Today, 29:1 Spring 2008).
- Juliá, Santos. "De hijos a nietos: memoria e historia de la Guerra Civil en la transición y en la democracia". *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*. Ignacio Olmos; Nikky Keilholz-Rühle; Günther Maiholdeds. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2010.
- Lazaga, Pedro, dir. *Torrepartida*. Santos Alcocer, P.C., 1956.
- León, Rafael de y Manuel L. Quiroga. *Rocío*. Perf. Imperio Argentina.
- Lucía, Luis, dir. *La muralla*. P.C. Balcázar, 1958.
- Llinás, Francisco. "Los vientos y las tempestades: el cine español de la transición". *El cine y la transición política española*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana/Consellería de

- Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986. (2-5).
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ediciones Destino, 1978.
- Morán, Gregorio. *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Perales, José Luis. *¿Por qué te vas?* Perf. Jeanette.
- Pérez Díaz, Víctor. *La primacía de la sociedad civil. El proceso de formación de la España democrática*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Phillips, James. *Cinematic Thinking: Philosophical Approaches to the New Cinema*. Stanford: Stanford UP, 2008.
- Rey, Florián. *Su noche de bodas*. 1931.
- Saura, Carlos, dir. *Cría Cuervos*. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1975.
- . *El jardín de las delicias*. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1970.
- . *La prima Angélica*. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1974.
- Summers, Walter, dir. *The Dark Eyes of London*. Pathe/Argyle, 1939.
- Talens, Jenaro and Zunzunegui, Santos. Eds. *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1998.
- Torres, Augusto M. *Diccionario Espasa cine español*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Turtle, Frank. *Her Wedding Night*. 1930
- Valverde, León, Quiroga. *¡Ay Maricruz!* Perf. Imperio Argentina.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Vito, Paulino. *El cine militante en España durante el franquismo*. Mexico DF: Filmoteca de la UNAM, 1982.
- VVAA. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A., 2012.
- Witting, Richard. *Recordar*. Perf. Imperio Argentina.
- Zunzunegui, Santos. *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959 –1971)*. Barcelona: Paidós, 2005.