

El eneagrama *sauriano*: geometrías de la memoria en el cine de Carlos Saura durante la Transición democrática española

Ernesto Perez Moran*

*Universidad de Medellin, Colombia

Resumen

El cine de Carlos Saura durante la Transición democrática española tiene un fuerte componente revisionista. La memoria y su representación impregnan un cuerpo de seis películas que pivotan sobre esa vuelta atrás que llevan a cabo los personajes *saurianos*. Analizados uno a uno y realizando una lectura transversal, llama la atención que responden a lo que parece ser una disposición –más o menos consciente– que se repite hasta adquirir la categoría de esquema. Lo hemos llamado “Eneagrama Sauriano” porque supone la reiteración de una serie de figuras arquetípicas cuyas funciones están al servicio de la memoria, hasta conformar algo similar a un modelo memorístico (¿extrapolable?) a cargo de un cineasta que no dejaba nada al azar en sus realizaciones. Y ese modelo, además, nos permite delinear las principales características de la memoria en el cine de Carlos Saura.

Palabras Clave: Cine, Carlos Saura, Memoria, Personajes, Cine Español, Cine y memoria

Abstract

Carlos Saura's filmography during Spanish Transition is strongly revisionist. Memory and its representation imbue a group of six films that revolve around this return the characters of Saura implement. A comparative analysis of them reveals the saurian characters shape some kind of scheme. We've called "Carlos Saura's Enneagram" because it implies the repetition of a group of archetypes subordinate to the Memory. Our main objective is to define a memory model by a film director who never left nothing up to fate. This model also makes possible to delineate the main characteristics of the memory in Saura's cinema.

Keywords: Cinema, Carlos Saura, Memory, Characters, Spanish Cinema, Cinema and Memory

Introducción y estado de la cuestión

En enero de 2016 arrancaba un proyecto titulado *La memoria y su representación audiovisual. El caso de Carlos Saura durante la Transición española (1974-1982)*, financiado por la Universidad de Medellín (Colombia) y que se ha propuesto estudiar el modelo *sauriano* sobre la memoria (y si este existía realmente) durante la Transición democrática española,¹ para posteriormente establecer este corpus como un modelo de referencia memorístico para un cine, el colombiano, inmerso en un inminente proceso de revisión al albur de lo que se ha llamado el Postconflicto, periodo en el que se encuentra actualmente el país.

Con esa vocación de adelantarse al tiempo de la memoria, uno de los elementos más descolantes en el grupo de películas de Carlos Saura que versan de manera directa sobre la memoria² durante el periodo de la Transición son los personajes que pueblan esas narraciones, cuyas particularidades hacían entrever que de ellos podrían salir estimulantes analogías, contrastes e, incluso, una taxonomía que sirviera de *modelo*

¹ Existe cierto consenso en situar el arco temporal de la Transición desde la muerte de Franco, un 20 de noviembre de 1975, hasta las primeras elecciones que ganó el PSOE, en 1982. *La prima Angélica* no entraría en esta horquilla por algunos meses, pues se estrenó el año anterior, pero en el momento de abrirse el proceso transicional el filme de Saura estaba aún en cartelera, por lo que no sería conveniente abstraerlo del análisis.

² Quedan fuera otras películas dirigidas por Saura durante estos años y que no tratan el tema de manera directa: *Deprisa, deprisa* (1980), *Bodas de sangre* (1981) y *Antonieta* (1982).

memorístico, ejemplo de cómo establecer un esquema de la memoria a través de unas figuras articuladas conscientemente en su condición de símbolos.³ En otras palabras y como interrogantes previos, planteamos: ¿Cabe una clasificación de los personajes en las películas objeto de estudio?, ¿es posible detectar unos ejes maestros en el diseño y disposición de los mismos y, si es así, esa construcción está al servicio de la memoria en el discurso *sauriano*?

La respuesta a esas preguntas late bajo muchos estudios sobre el director, cuya cinematografía ha sido sobradamente estudiada. Lo que nos atrevemos a afirmar es que no existe una categorización de personajes transversal en torno a estas películas, menudeando los estudios individualizados de los filmes –Evans (1984)– o los acercamientos incluidos en los guiones que editó el productor Elías Querejeta, el análisis de casos concretos más centrados en la recepción –Sánchez Vidal (1986)– y especialmente en torno a *La prima Angélica*, debido a la polémica desatada con motivo de su estreno –Galán (1973)– y las panorámicas generales sobre tal obra –Sánchez Vidal (1988), Hidalgo (1981), Rodríguez Fuentes (2013)–, muchas de las cuales han sido extremadamente útiles a la hora de llevar a cabo este estudio.

Objetivos y Métodos

La propuesta consiste en seleccionar seis películas del periodo a cargo del cineasta aragonés que afrontan de modo directo el tema de la memoria, la revisión histórica en definitiva (de forma más o menos simbólica o metafórica): *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1976), *Elisa, vida mía* (1977), *Los ojos vendados* (1978), *Mamá cumple cien años* (1979) y *Dulces horas* (1982).⁴ Para el análisis de la muestra se elaboraron escaletas secuenciadas –con el correspondiente minutado– y un estudio de todos los personajes presentes en ellas, trabajo previo con el que podremos establecer la presencia de uno u otro, las acciones que realiza y su relevancia en la/s trama/s. Sin embargo, una base cuantitativa no debe ensombrecer la clave cualitativa de la aproximación: con una voluntad estructuralista⁵ trataremos de reducir las funciones de los personajes y si existen unos *personajes tipos* en la filmografía *sauriana* del periodo con los cuales establecer un *modelo memorístico*.

Taxonomía

Lo primero que llama la atención al analizar la nómina de estos, es que de los seis títulos, cinco –con la excepción de *Los ojos vendados*, que, no por casualidad, es el filme con menos personajes, ocho– pivotan en torno a la familia, o al menos ese es su núcleo narrativo (Haislop, 2013, p. 112). Proporción suficiente

³ Hopewell (1989, p. 249) realiza un exhaustivo recorrido por los distintos símbolos utilizados, afirmando además que 'estos rasgos culturales no están recogidos en un solo individuo'.

⁴ Son referencias obligadas, a manera de alusión, dos películas enlazadas en el tiempo, aunque fuera de este periodo: *El jardín de las delicias* (1972) y *Ana y los lobos* (1973), ya que suponen antecedentes esenciales para entender el ciclo transicional *sauriano*.

⁵ Esta investigación está inspirada, lejanamente, en el análisis que hace Vladimir Propp (1983) de las funciones del héroe y los motivos, en la obra fundacional *Morfología del cuento*.

como para justificar una clasificación en torno a los roles familiares como base de lo que denominamos el *eneagrama sauriano*.⁶

El hijo/a protagonista

Todos los protagonistas, sin excepción, funcionan como guardianes de la memoria o como descubridores de un pasado que el discurso estructura en torno a atípicos *flashbacks*, memorias no fiables, recuerdos resbaladizos que a veces no se distinguen del presente.⁷ Cada protagonista, o cada binomio según los casos, será un testigo, una instancia vicaria del espectador para revisar la Historia, para visitar el pasado. En *Cría cuervos*, Ana (que aparece en 47 de las 49 escenas que conforman el filme⁸) asiste en silencio a las distintas relaciones interfamiliares a través de saltos que ella impulsa con su testimonio ya de adulta.

En este punto se establecen fértiles diferencias al abordar el pasado, pues si aquí el eje es el testimonio del presente, en *Dulces horas* será una reconstrucción de hechos pretéritos, forzada y ficcionalizada por Juan (38/39), quien monta un teatrillo para recrear esa memoria, al tiempo que se recurre a los *flashbacks*, algo a lo que renuncia casi por completo *Mamá cumple cien años*, pues es la llegada de Ana (28/43) la que –acompañada de la frase que repite sobre que todo 'está igual' (Esc. 2, 3 y 4)– provoca que afloren recuerdos en ese lugar anclado en el pasado. Otra llegada, la de Luis (55/56) en *La prima Angélica*, es análoga a la de *Mamá cumple cien años*, aunque en este caso la frontera entre el pasado y el presente se difumina gracias a las metalepsis. Además, este título mantiene un doble protagonismo entre Luis y Angélica (29/56), que comparte, a su vez, con Elisa/Luis y Luis/Emilia en *Elisa, vida mía* y *Los ojos vendados*, respectivamente. En estos dos títulos, cada protagonista converge con el otro hasta llegar a ser casi la misma cosa: Elisa (53/60) adoptará y hará suya la actitud y el legado de su padre (44/60) y Emilia (32/47) conseguirá realizar los ejercicios de memoria emotiva a los que tan dado es Luis (35/47).

En todos los largometrajes el protagonista intentará o se verá forzado a desarrollar ejercicios de memoria emotiva y cabe señalar que hay personajes que aparecen en todas las escenas, lo que viene motivado por la focalización interna y esos ejercicios memorísticos: el Juan de *Dulces horas* y el Luis de *La prima Angélica* intervienen en todas las escenas menos en una (en ambos casos ese pasaje (el 24 y el 21, respectivamente) en el que no aparecen se corresponde con un recuerdo suyo, lo que hace que estén presentes como narradores implícitos). El subjetivismo va apuntalándose.

La madre

⁶ Eduardo Haro-Tecglen (1975, p. 9), en su prólogo al guion de *La prima Angélica*, y basándose en Descartes, establece el eneagrama como 'la huella del recuerdo'. Nosotros tomamos esa nomenclatura para establecer las nueve puntas del mismo en cuanto nueve 'tipos' (en terminología *eisensteiniana*) de personajes.

⁷ A mayor abundamiento en torno a los saltos temporales, recomendamos acudir a Pérez Simón (2007) y a Bloch-Robin (2011), quienes explican de forma precisa las cuestiones de focalización interna y el uso de la metalepsis como modos de quebrar las particulares analepsis *saurianas*, entre otras valiosas reflexiones.

⁸ En adelante, y para simplificar, señalaremos entre paréntesis el número de escenas con respecto al total en las que aparece el personaje. Así, si Angélica interviene en 47 de las 49, se indicará así: (47/49).

El estereotipo de madre en este corpus es el de una mujer servicial, dedicada a sus tareas domésticas, supeditada a su marido y cariñosa con sus hijos, aunque algo inestable y generalmente enferma, además de interpretada por la misma actriz que encarna a su hija y excepcionalmente motor de la acción. Débil es la madre de Elisa en la película que lleva su nombre, quien gusta de coser y cuya relevancia (3/60) es solo notable en cuanto a que funciona como oposición a Luis, y los descubrimientos que va haciendo Elisa generan que se cambie la impresión inicial sobre esa progenitora. Algo idéntico a lo que ocurre en *Dulces horas*, pues Teresa (14/39) responde punto por punto al perfil trazado más arriba aunque adquiere una mayor trascendencia, habida cuenta de la relación edípica que mantiene con su hijo Juan. Además, el protagonista encuentra en Berta, la actriz que interpreta a su madre en la ficción creada por él, una doble de esta, por lo que empieza una relación con la joven. Ese vínculo maternofilial tiene su antecedente en *Mamá cumple cien años* con una progenitora (12/43) demiúrgica y que se pasa los días recordando (otra vez el eje de la memoria), tiene tres hijos –esquema heredado de *Ana y los lobos*–, es temperamental, piadosa y ella sí es motor de la acción, lo que supone una excepción al esquema patriarcal planteado en el resto de filmes.⁹ En este caso, la variación viene de la mano del tono de comedia bufa.

En *Cría cuervos* y *La prima Angélica* había comenzado a cuajar el modelo de madre doliente y pasiva. En el primer caso, María (9/49) es una mujer anclada a la cama, víctima de terribles dolores –‘debilucha’ (Esc. 31) en palabras de Rosa, la criada– y celosa con su marido. Su tendencia al drama consolida este rasgo tipo, al igual que los otros citados como paradigma (volvemos a ver a la misma actriz interpretando el papel de la madre y la hija), algo que también ocurre en *La prima Angélica*, con la progenitora de esta (7/56), una señora consagrada al cuidado de los niños –como lo era la esposa de Antonio en *El jardín de las delicias*–, piadosa y a ratos estricta. La madre de Luis, Luisa (3/56), es una señora elegante, muy ‘femenina’ y de nuevo arrollada por la presencia paterna. Se completa así una silueta común en el ciclo que cincela un personaje al albur de los acontecimientos, subordinado al patriarca, aunque con ciertos matices y excepciones ya citados.

El padre

Paradigma de esta figura, Anselmo es el padre de la protagonista de *Cría cuervos*. Militar, ausente y adúltero, su relevancia viene más por su presencia aludida que por la real, apareciendo en ocho escenas de las 49 totales y su velatorio está plagado de referencias a Franco (Gámez, 2001). En *La prima Angélica* el padre de Angélica es Miguel (6/56), un fascista fatuo y rencoroso, interpretado por Fernando Delgado, quien encarna también a Anselmo, el marido de Angélica (en un estimulante juego de referencias onomásticas cruzadas que luego desbrozaremos).

En este largometraje se produce un desdoblamiento mediante el padre de Luis (con una presencia también limitada: 5/56), ausente, dominante y, como variación, representante de la izquierda republicana, estableciendo la dialéctica general de la película. Igual que José, uno de los hermanos de *Mamá cumple cien años*, quien ejerce el rol patriarcal también en la distancia, pues el personaje de *Ana y los lobos*

⁹ No en vano, se ha señalado atinadamente que ‘en *Mamá cumple cien años* se inicia el cuestionamiento del matriarcado que culminará en *Dulces horas*’ (Sánchez Vidal, 1993, p. 520).

desaparece aquí, dado que José María Prada, el actor que lo encarnaba, había fallecido poco antes de comenzar el rodaje de *Mamá cumple cien años*. Su retrato preside la mesa durante las comidas familiares y su presencia, que se limita a una escena (sacada directamente, aunque recortada, de *Ana y los lobos*), viene dada más por las alusiones, sus fotos, sus insignias –muy valoradas por Luchi– y sus uniformes, que la pequeña y delatora Carlota se prueba como si de su sucesora se tratase (Oms [1981] afirma que las hijas han heredado los vicios de sus mayores). Volvemos a encontrarnos ante un militar altivo y que revela el simbolismo de estas figuras (otro padre, el de Antonio en *El jardín de las delicias*, llega a asegurar que 'lo importante son los símbolos'), que van silueteando el perfil de ese dictador por entonces ausente y con rasgos similares a los de José, cuyo nombre bíblico no debe ser despreciado, habida cuenta del tratamiento casi virginal que se le da a la mamá que cumple cien años y que en la primera escena exclama, como prueba de que José es el sosias de Franco, que 'hoy hace tres años que te has ido' (la película se estrena en 1979). En *Dulces horas*, Juan, por cuarta vez en el ciclo, ejercerá de padre *in absentia*, descrito como cínico y estafador por la abuela y más aludido que presente en el metraje (4/39); estamos ante alguien autoritario, mujeriego y que lesiona físicamente a su hijo. Padre hay también en *Elisa, vida mía*, aunque en este caso no responde a los rasgos citados debido a que la relación paternofamiliar entre Luis y Elisa eleva a ambos a la categoría de protagonistas, si bien al inicio ella dejará claro que 'nunca tuve mucha relación con mi padre' (Esc. 1). Por último, en *Los ojos vendados* el padre no existe, excepción que permite establecer que en cuatro de los seis largometrajes este personaje funciona como un difuminado patriarca, autoritario, de conducta reprochable y militar, en lo que es un trasunto a veces más o menos explícito del pasado que esa memoria trata de hacer emerger en este ciclo.

La tía

A medida que descendemos en el árbol genealógico, la trascendencia de las figuras va disminuyendo, lo que se advierte en los bocetos de las distintas tías que pueblan los relatos *saurianos*. La de Luis en *Los ojos vendados* apenas aparece (2/47), a pesar de que el protagonista de niño vivía con ella (como lo harán el Luis de *La prima Angélica* o las hermanas de *Cría cuervos*). Ella es atractiva y cariñosa, hasta el punto de seducir a su sobrino. También lateral es la presencia de Pilar en *Dulces horas*. Ávida lectora de la biblia y defensora de España como la 'reserva espiritual de Occidente' (Esc. 23), no se molesta en esconder su ideología, algo que tampoco hace la tía de Luis en *La prima Angélica*, doña Pilar Fuentes, una mujer elegante y un tanto crítica, siempre bien arreglada y amante de su casa y del piano, que ya no puede tocar debido a su edad. Pilar hace un chocolate que funciona como el té y la magdalena en la novela de Marcel Proust *Por el camino de Swann* (Du côté de chez Swann, 1913), despertando los recuerdos de un protagonista (Esc. 17) que no puede evitar sumergirse en ellos, atrapado en ese lugar al que solo iba a dejar los restos de su madre. El diseño de las tías se va perfilando en función de su carácter representativo: al igual que las abuelas, pero con un papel más activo, ellas son garantes familiares y encargadas a veces de despertar la memoria, casi siempre desde un polo opuesto al del protagonista, como muestra la relación entre Pilar y Luis en *La prima Angélica*.

Más autoritaria aún es la Luchi (15/43) de *Mamá cumple cien años*, mujer moralista y ambiciosa que quiere sacar tajada de la herencia –además de coquetear con cualquiera– y para ello no duda en intentar asesinar

a su madre política, mientras procura meter en vereda a su hija rebelde y demostrar que es la que mejor conoce a esa familia que ella trata de liderar. Unas riendas que tomará la Paulina de *Cría cuervos*, un personaje que, al igual que Luchi, sí será motor de la acción desde su carácter de elemento represivo y estricto, aunque el funcionamiento es inverso. Si Luchi conocía a la familia y eso le daba poder, Paulina (16/49) llega a un ambiente que desconoce y eso genera problemas. Quiere reinstaurar un orden que ella juzga inexistente con la madre enferma y para ello trata de imponerse a las tres niñas y a la criada, sin desatender sus necesidades sexuales –en esto sí coincide con Luchi– mediante el flirteo con el guapo Nicolás. Paulina simboliza la vieja educación, el viejo orden que implanta esa recién llegada que luce un vestuario clásico y agarrotado, como todas las tías en estas películas. Su simbolismo represivo, que comparte con el resto de estos personajes, hará que la protagonista reaccione contra ella, elevándola a la categoría de principal antagonista, como luego ocurrirá en *Mamá cumple cien años*.

Las hermanas

Curiosamente, es esta figura la que más se repite en el cine de Saura del periodo, aunque con un peso cambiante. En *Elisa, vida mía* Isabel (10/60), la hermana de Elisa, demuestra tener más memoria que ella y se encuentra supeditada a su marido, en lo que supone una antítesis de la protagonista, quien a lo largo de la película pasará, arco de transformación mediante, de estar vitalmente más cerca de ella a acabar pareciéndose a su padre y seguir sus pasos. Contrariamente a lo que ocurre con Juan y su hermana en *Dulces horas*: el protagonista discute al principio con Marta (11/39) por la distinta visión que tienen de su madre, pero al final se da cuenta de que su hermana no estaba tan errada, aunque él desarrolla su propia trama y la presencia de Marta de mayor es sustituida por su personaje de niña en los distintos *flashbacks*. En *Mamá cumple cien años*, Natalia (14/43) y Carlota (13/43) recuperan el binomio que se advertía en *Elisa, vida mía*, pero polarizando los rasgos. La primera es una liberada belleza que gusta de fumar porros y seduce cual Lolita ibérica a Antonio, el marido de Ana, mientras Carlota obedece a Luchi sin chistar, acusa a Natalia cuando esta se rebela y se prueba el uniforme militar del difunto José. Transparentando el carácter simbólico de ambas, Natalia recuerda a esos progres *hippies* de la Transición, un tanto frívolos y provocadores, y Carlota a los militares demócratas que trataron de borrar toda huella de su pretérita adscripción franquista.

Por último, en *Cría cuervos* aparecen las dos hermanas más pequeñas (hermanos hay también en *Dulces horas* y en *Elisa, vida mía*, aunque su corta edad no les permite desarrollarse como personajes con relevancia dramática) del cine de Saura del periodo. Hablamos de Irene (23/49) y Maite (21/49), las hermanas de Ana. Irene, la mayor, funciona como Carlota, siempre fiel a los dictados y comportándose como la hija ideal, mientras que Maite, por su bisoñez, sigue dócilmente a Irene. Esta queda como la antítesis de Ana, en una pareja que cristaliza de forma casi constante en estas películas, entre la sumisión y la rebeldía. El cineasta se coloca en el segundo bando, como veremos al establecer los rasgos de la memoria.

La abuela

Presente en tres de las seis películas, su importancia es variable. Doña Rosario (6/39), la abuela de Juan en *Dulces horas*, es la más estereotipada. Amante de la corrección y de las novelas rosas de Carmen de Icaza, odia el lenguaje soez, carga contra la juventud porque 'no tiene respeto a nada' (Esc. 10) y suele dormir entre parlamentos, pues, como variación, esa familia ha sido contratada por el protagonista para recrear el pasado, en un precedente de lo que años después hará Fernando León de Aranoa en su debut cinematográfico, *Familia* (1996). Doña Rosario ataca con virulencia al padre ausente de Juan y olvida sus réplicas, mostrándose, sin embargo, preocupada por dar una buena impresión como actriz. En *La prima Angélica* ya se producía un desdoblamiento debido al protagonismo de ambos: la abuela de Luis (2/56) se muestra firme con la educación religiosa de su nieto frente a los padres, de quienes desconfía por su ideología; la de Angélica reza con fervor, y su actitud ante el inicio de la guerra está teñida de fatalismo (4/56). Este binomio, dentro aún del cliché, aboceta personajes laterales representantes del franquismo más carpetovetónico, apoyo y legitimación de las tradiciones familiares.

Será en *Cría cuervos* donde este tipo encuentre su hábitat más fértil. La abuela de Ana (8/49) es quien tiene más profundidad (trasunto del Antonio de *El jardín de las delicias*, amnésico y cuyos intentos de su familia para que recuerde convierten el largometraje en un viaje memorístico). A pesar de estar sumida en un mutismo absoluto y sin adscripción ideológica precisada, adora mirar fotos y escuchar discos antiguos; es una especie de guardiana de la memoria a quien Ana ayuda en su perpetua nostalgia, símbolo del inmovilismo de aquella generación (Evans, 1984). La niña le ofrecerá un veneno, que ella se dispone a aceptar antes de saber que es tan solo bicarbonato y la fantasía de Ana hará llorar a la anciana en una de las mejores escenas de la película (Esc. 33).

El marido

Con poca relevancia en términos dramáticos, este personaje se encuentra en la mayoría de los filmes. Hablamos del Julián de *Elisa, vida mía* (9/60), casado con la hermana de la protagonista, que presume de tener un trabajo importante, acude a lugares comunes de modo contumaz, muestra cortas entendederas, lo ve todo fácil –frente a las dudas de Luis–, desprecia abiertamente a su esposa y concentra su presencia en el arranque del largometraje. Símbolo de la nueva burguesía biempensante, lo odioso de su figura resta profundidad a su construcción, pero supone el estilete favorito de un cineasta que recurre a este personaje en *Los ojos vendados*, a través del dentista y marido de Emilia, Manuel (6/47), un machista fatuo y altanero que desdeña la cultura y cuyo peso aquí es más notable, pues, al separarse de su esposa, fomenta que esta caiga en brazos de Luis. Otro Luis, el de *La prima Angélica*, debe soportar los tópicos y las contradicciones de Anselmo –este sí, con una importancia dramática mayor (7/56)–, en su desdoblamiento temporal con el padre fascista de Angélica. Que Anselmo rechace la lectura a favor de la televisión donde 'te lo dan todo mascado, digerido' (Esc. 14), que afirme que 'han pasado más de treinta años y todavía hay quien se acuerda de la guerra' y que 'el tiempo lo borra todo' (Esc. 15) establece una oposición entre los protagonistas que tratan de recordar –los guardianes de la memoria de espíritu revisionista– y estos tipos que se empeñan en olvidar. Para más inri, Anselmo es convertido en un especulador, sugerente anticipación de lo que ocurre en la actualidad en España y que Saura volverá a abordar en *Mamá cumple cien años*. En la misma órbita simbólica se expresa Lara, en su texto presente en el guion de *La prima Angélica*:

Anselmo no es sino la cara desarrollista del fascista de 1936, su heredero natural, la actualidad de un personaje al que se observa con casi cuarenta años de perspectiva histórica. Perspectiva que se completa con el hecho de que respecto a Angélica –y, a través de ella, también respecto a Luis y a la relación mantenida entre ambos–, padre y marido juegan un mismo papel, compuesto de autoritarismo, desprecio hacia la persona de la niña/mujer y represión de sus apetencias (Lara, 1975, p. 158).

Esta figura está ausente en *Cría cuervos* y en *Mamá cumple cien años*, pues el Antonio de este último filme no encaja del todo en ese esquema. Sin embargo, en *Dulces horas* reaparece bajo la piel del marido de Marta, que reniega de hablar del pasado (Esc. 4). Cuatro ocasiones en las que aparece este rol con la misma función: criticar a esos esnobos burgueses que no están tan lejos de aquellos estamentos franquistas que representan los padres.

La criada

No utilizamos el término peyorativo a la ligera, pues de esta manera se dibuja un personaje que aparece con similares rasgos en cuatro ocasiones. Olga (8/33) en *Dulces horas* es lenguaraz, atractiva y se deja toquetear por el protagonista a cambio de unas monedas, permitiendo adivinar con su indiferencia que desprecia a sus empleadores; la obediente Solange (7/43) de *Mamá cumple cien años* asiste con cierta incredulidad al disparatado mosaico familiar que la rodea y Maruja (5/54), la criada de doña Pilar en *La prima Angélica*, es sin embargo más amable. En este filme encontramos una duplicación, pues Angélica en el presente también tiene una mujer de servicio, estilosa y apocada, muy distinta de la sirvienta que más relevancia y profundidad adquiere: la Rosa (9/49) de *Cría cuervos* es libidinosa, cariñosa con las niñas aunque firme, se enfrenta a Paulina por los nuevos métodos de esta, desprecia la debilidad y su función principal es contar hechos pasados sobre la familia a Ana, testigo que nos va descubriendo la realidad encerrada en ese particular lugar. Un personaje que siendo lateral subraya las relaciones de jerarquía dentro de la familia.

El clero

La presencia de este estamento no es todo lo abundante que podría pensarse, habida cuenta de los distintos antecedentes y el discurso de Carlos Saura. El peso de los sacerdotes y las monjas en estos filmes es escaso: en *Elisa, vida mía* la directora del colegio aparece en una escena y no pone muy buena cara cuando la protagonista recuerda que en el suyo las monjas las hacían caminar en formación, a lo que sor Teresa, que así se llama, concluye que 'los tiempos cambian' (Esc. 25). Será *La prima Angélica* la que mayor concentración de clérigos presente.¹⁰ En primer lugar, la monja mortificada (Esc. 33 y 38) que se le presenta

¹⁰ Que para Sánchez Vidal (1988, p. 91) es una 'confusión' de figuras eclesíásticas 'a través de la que se retrata el continuismo de una iglesia solo evolucionada en lo externo'.

a Luis en sueños, con un candado en la boca, un gusano saliéndole de la pechera y estigmas que generan el miedo en el niño; en segundo lugar, el padre Sagún, que reprende a Luisito por esconder unas fotos de anatomía y que encuentra su correlato en el presente con otro sacerdote cuya bonhomía no empaña el carácter represivo de un estamento en el que el padre que impartía clases a Luis supone el paradigma: describe de forma teatral la muerte de un niño a manos de las fuerzas de la República, en una escena (43) reveladora de la inteligencia de Saura para lanzar sus dardos sin adoctrinar. En último lugar tenemos al cura que está con los niños cuando el comedor salta en pedazos por efecto de una bomba, al principio y al final del filme. Queda el clero como símbolo de la represión religiosa, que ha coadyuvado a convertir a Luis en un 'esclerótico emocional' (Hopewell, 1989, p. 71).

Otras figuras

Hay distintos personajes aledaños, que creemos no permiten su caracterización como arquetipos, pero que conviene citar en una sucinta enumeración, desde el guapo militar Nicolás en *Cría cuervos*, también infiel; el Juan de *Mamá cumple cien años*, violento e interesado; el enloquecido Antonio de *Dulces horas* y sus disparatados parlamentos o el don Andrés de *Los ojos vendados*, que dice no recordar casi nada, hasta ese portero de *La prima Angélica* que desempeña un rol similar de desmemoria, pasando por personajes sin línea y cuya intervención es anecdótica, ya sean los topógrafos de *Mamá cumple cien años* o la ayudante de Manuel en la consulta de *Los ojos vendados*, entre otros ejemplos, que no son muchos realmente, pues este tipo de personajes aparece con cuentagotas en el cine de Saura. Por último, 76 personajes en seis películas arrojan una media bastante reducida.

Características de la memoria

Partiendo de esta taxonomía, ya se pueden definir las principales características del eje vertebrador del cine de Saura, la memoria. Para concluir con los rasgos de esta idea central, nos serviremos no solo del eneagrama sino de elementos recurrentes en la filmografía de este periodo, utilizando como legitimación algo que el propio Saura ha declarado en varias ocasiones, 'nada de lo que hay en mis películas es casual' (Hopewell, 1989, p. 244).

La memoria objetualizada

Se puede observar que la memoria suele encontrar ciertas reificaciones. En primer lugar, las miradas al espejo y la aparición de estos elementos especulares son extraordinariamente copiosas en todas las películas: en *Los ojos vendados* Luis se mira al espejo (Esc. 9), como Ana hará en *Mamá cumple cien años* (Esc. 5) y otro Luis, el de *La prima Angélica* (Esc. 26). En todos los casos, las palabras o los gestos del actor dan a entender que está recordando. También en *Los ojos vendados* la primera vez que ciegan a Emilia ella se encuentra frente al espejo del camerino (Esc. 25). En *Dulces horas* la madre de Juan se mira al espejo

(Esc. 5) y en *Elisa, vida mía* Luis escribe que 'ese hombre que veo en el espejo quiere empezar una vida distinta' (Esc. 5), marcando un distanciamiento que recuerda a la cita de Saura en torno al pasado: 'Tengo una fotografía de cuando era niño y sé que soy yo porque lo dicen, pero en el fondo no me reconozco' (Cruz, 2016) y mucho antes ya se lo había declarado a Kinder (1983, p. 63) cuando explicaba una de las ideas al crear *La prima Angélica*: 'Tú no puedes verte a ti mismo como a un niño'. Así, este elemento suele ser un detonante que dispara los recuerdos en un plano simbólico, para lo cual sugerimos el repaso por algunos símbolos que realiza Ruiz Vega (1999, p. 81).

En el caso de *Elisa, vida mía* los dos protagonistas no solo se miran al espejo, sino que las miradas en sus conversaciones, directas, remiten a invisibles espejos, correlatos de su relación, pues mientras se va culminando la convergencia vital de la hija con respecto a la biografía del padre, las analogías se desarrollan como una maniobra especular a través de la escritura, cuyos reflejos tratan de confundir al espectador acerca de la autoría de la misma. Si Elisa se mira en Luis como en un espejo, este elemento parece inspirar las tres maniobras principales en cuanto a los personajes y sus analogías:

- 1) Utilización de los mismos nombres: Luis y Antonio aparecen hasta en tres ocasiones en sendos filmes y hay seis nombres que se repiten al menos una vez (Anselmo, José, Juan, Ana, Pilar y Teresa), creando un juego de ecos identitarios.
- 2) Uso de los mismos actores: Norman Briski interpreta a dos Antonios, ambos maridos, tanto en *Elisa, vida mía* como en *Mamá cumple cien años*; Pedro Sempson será el padre de Luis en *La prima Angélica* y de Juan en *Dulces horas*; Isabel Mestres es Marta en ese filme y otra hermana, la de Elisa; Lola Cardona hace de tía en *Dulces horas* y en *La prima Angélica*; Ana Torrent no solo será la protagonista de *Cría cuervos*, sino que aparece como la pequeña Elisa; Josefina Díaz encarna a la abuela de *Cría cuervos* y también a la tía de Luis en *La prima Angélica*; por último, Geraldine Chaplin es Ana en *Mamá cumple cien años*, Emilia en *Los ojos vendados*, Elisa y su madre en *Elisa, vida mía* y Ana de mayor y su madre en *Cría cuervos*. Guadaño (2013, p. 59-60) lo explica así: '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'. Hopewell (1989, p. 69) señala que el hecho de que José Luis López Vázquez encarnase a Luis en *La prima Angélica* y antes a Antonio en *El jardín de las delicias*, tenía como fin 'personificar al español de la posguerra'. Muchos años antes, Lara (1975, p. 152) ya hablaba de Luis como un 'personaje-prototipo, representante de una generación'.
- 3) Planteamiento de las mismas acciones en similares personajes: como ya hemos visto, el Juan de *Dulces horas* es muy similar al Luis de *Los ojos vendados*, que tiene rasgos también parecidos al Luis de *La prima Angélica* (ambos se detienen en un camino dos veces), mientras que ese Juan quiere morir solo, algo que también declara el Luis de *Elisa, vida mía*. Esta cadena la hemos desarrollado durante la taxonomía, por lo que no insistiremos más en ello.

En último lugar, y no por muy estudiada, la presencia de fotografías funciona como *marcadores memorísticos*. *Dulces horas* empieza con un álbum familiar, al igual que *Cría cuervos* arranca con un recorrido por las fotografías familiares y Ana (Esc. 14) le mostrará un panel lleno de instantáneas a su abuela

(como los familiares de Antonio procederán de modo idéntico en *El jardín de las delicias*). Otro álbum aparece en *Elisa, vida mía* (Esc. 9), en *Mamá cumple cien años* la protagonista hace fotos y Luis en *Los ojos vendados* tiene un panel de corcho en el que aparecen varias fotografías fruto de sus investigaciones. Por último, y sin agotar los ejemplos, es curioso que en la escena de la Magdalena de Proust en *La prima Angélica* (Esc. 17) la familia se ponga a ver imágenes del pasado.

La memoria subjetivizada

Como muchos autores han afirmado antes,¹¹ la memoria no es objetiva en el ciclo *sauriano*, como demuestran los ejercicios de 'memoria emotiva' que aprende a desarrollar –la memoria como indicador del arco de transformación del personaje– la protagonista de *Los ojos vendados*: la primera vez que lo intenta (Esc. 13), Luis le dirá, en lo que parece una síntesis de las intenciones del director, que 'Este trabajo quiere reconstruir un momento del pasado mediante la descripción sensible y minuciosa de objetos, de olores, de colores, de sensaciones, de personas... ¿Me entiendes? Detrás de un detalle, que te puede parecer insignificante, hay quizás una mina'. No muy alejada de esa Emilia está la protagonista de *Elisa, vida mía*, quien se sirve de los sueños como recuerdos, y su padre habla en un momento dado de 'la memoria pasada', que se va recuperando con la edad (Esc. 30b). También a esos ejercicios recuerda el parlamento del cura en *La prima Angélica* (Esc. 43, mencionada más arriba).

La memoria y la mirada de Ana en *Cría cuervos* –quien en un momento dado se pregunta por la fuerza de los recuerdos– están mediatizadas por las distintas versiones (la de Rosa, por ejemplo, algo que se evidencia en la escena con el padre, la décima) y por el mundo que ella crea, un mundo de fantasía en el que nada es lo que parece, mucho menos los recuerdos, y los de Ana, como bien indica Hopewell (1989, p. 252), 'no son muy de fiar'. Luis, en *La prima Angélica*, con su omnipresencia, comete los suficientes errores como para afirmar que esa falibilidad viene motivada por la mencionada subjetividad, como atinadamente señala Guadaño (2013, p. 54), quien sostiene que ciertas películas de Saura no proponen tanto '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', ya que, según el autor, 'tanto la historia como la memoria son dos entidades de las que no nos podemos fiar, puesto que ambas se pueden manipular y transformar' (Guadaño, 2013, p. 55).

Luis equivoca los recuerdos y llega a confundir a Anselmo con el padre de Angélica, lo que motiva que sea el mismo actor quien interprete a ambos, al decir de varios autores (Sánchez Vidal lo expone claramente). Elisa, en la sexta escena, confiesa su dificultad para recordar e Isabel va corrigiendo sus errores cuando su hermana rememora una cena familiar ocurrida años atrás. La eficacia de esta escena es que a través de un *flashback* (Esc. 8) hemos visto el juego de té azul, como lo recordaba Elisa, por lo que el espectador lo ha dado por información fiable, hasta que Isabel nos saca del error y esa falibilidad, gracias a la disonancia,

¹¹ Alcover (1991, p. 91) formula que el cine de Saura 'se sumerge en la realidad como dato objetivo (el «universo dado» o la «vida española»), pero con la finalidad de asumirla como realidad subjetivizada (el «universo propio» o la «experiencia española *sauriana*»), hasta el punto de que al final del proceso el dato inicial aparece reformulado y expresado desde coordenadas tan personales que es el «dato/Saura», es decir, el mismo autor comunicándose a través de sus propias imágenes'.

genera una mayor sorpresa. Tan poco de fiar es la memoria *sauriana* que el Juan de *Dulces horas* decide contratar a unos actores para que recreen episodios familiares pasados.

Y es que la representación en este ciclo adquiere la categoría de constante. Aparte de lo anterior, encontramos el montaje teatral que vertebra la narración de *Los ojos vendados*, en torno a la tortura; en *Elisa, vida mía* Luis monta una obra de teatro con sus alumnos (el auto calderoniano *El gran teatro del mundo*), que recuerda en la distancia a otro Luis –el de *La prima Angélica*–, disfrazado de romano en el colegio, como las niñas de *Cría cuervos* escenifican un teatrillo improvisado con los atuendos de los mayores, y no sería disparatado afirmar el carácter teatral del desenlace de *Mamá cumple cien años*, en el que los personajes se quedan inmóviles al final tras la bajada desde los cielos de esa matriarca plenipotenciaria.

En ese mismo universo entre realidad y representación como manifestaciones de la memoria subjetivada, los sueños también encuentran una habitualidad llamativa. Episodios oníricos hay en *Mamá cumple cien años*, que ella tiene y cuenta detalladamente (Esc. 11) –al igual que hacía en *Ana y los lobos*– ya que ‘tengo tantas cosas que recordar’ (Esc. 21); Luis (*La prima Angélica*) sufre pesadillas con fantasmas del pasado (Esc. 33), como la Emilia de *Los ojos vendados* le cuenta un sueño a Luis –‘al quitarme la venda había perdido la memoria’ (Esc. 31)– y Luis en *Elisa, vida mía* se ve atormentado recurrentemente por unas *buñuelianas* cabezas de caballo que el propio Saura reconocía que era un sueño del cineasta aragonés (Sánchez Vidal, 1988, p. 123). Por último, la narración de *Cría cuervos* se cierra con el *over* de Irene contando su sueño, algo que también ocurre en el último parlamento de *Los ojos vendados* (‘No sé si lo que estoy contando ahora ha sucedido realmente o si me lo estoy imaginando’) y en el postrer episodio onírico que describe la matriarca de *Mamá cumple cien años* –cuenta que al borde de la muerte, vio pasar su vida (Esc. 37)– y que también clausura el largometraje.

La memoria circular

Es recurrente el que ese personaje que llega para recordar, esquema que siguen cuatro de las seis películas, haga hincapié en la inmutabilidad de la realidad. Ana en *Mamá cumple cien años* exclama a su llegada, como ya vimos, que todo ‘está igual’, algo que también hace el Luis de *La prima Angélica*. Ambos van identificando las diferencias –nunca sustanciales– de los distintos lugares a los que vuelven. Posteriormente, Luis (Esc. 29) entra en la capilla del colegio y exclama que ‘está igual’, como Elisa en la película que lleva su nombre habla del sueño que ha tenido: ‘Todo está exactamente igual que antes’ (Esc. 7).

Esto podría explicar una característica de la memoria advertida por varios estudiosos: su circularidad, volver al punto de partida. Así, Luis en *La prima Angélica* debe regresar al lugar al que llegó al inicio, atrapado como está,¹² y retorna al mismo punto de la carretera para encontrarse con sus padres en el pasado. Haltintop ya aprecia esta característica y Miguel Borrás (2013, p. 10) señala las veces en que vemos el bombardeo del colegio como dos anáforas que inducen al espectador a participar en la búsqueda del protagonista.

Luis volverá también al camino en *Los ojos vendados*, en el mismo sitio donde conoció a Emilia, quien a su vez se recostará en ese lugar al final, un poco al estilo del Luis de *Elisa, vida mía*, para morir. Y Juan, en

¹² ‘Luis no busca los recuerdos, sino que estos le asaltan’ (Sánchez Vidal, 1988, p. 90).

Dulces horas, separará por dos veces a una pareja, en un gesto que se repite espaciado en el metraje (Esc. 11 y 32b).

Esa circularidad toma forma si recurrimos a una visión transversal de los espacios, pues a ciertos *loci* acuden los personajes de manera recurrente, y siempre a buscar en ellos el pasado: Luis en *Los ojos vendados* regresa a su antiguo trabajo y baja a la carbonera; al igual que el Luis de *La prima Angélica* sube al desván (Esc. 40) a buscar sus cuadernos escolares; la familia de *Mamá cumple cien años* se encuentra con objetos del pasado en el gran trastero de la casa (Esc. 22) y esa misma mamá rebuscaba entre cajas objetos de sus hijos en *Ana y los lobos*. En *Cría cuervos* (Esc. 8) Ana baja al sótano a buscar el bicarbonato que su madre le ordenó que tirase. Por último y como indica Sánchez Vidal (1988, p. 94), no olvidemos el inicio de *El jardín de las delicias*, mediante un *travelling* por un trastero como simbólica exploración de los recuerdos’.

La memoria dirigida

Todo lo anterior viene dirigido por ciertos personajes que plantean sinergias. En primer lugar, el vehículo de la memoria se desdobra: el protagonista, que suele llegar a recordar, que rememora (Luis, forzado, en *La prima Angélica*, Elisa en *Elisa, vida mía*, Emilia en *Los ojos vendados*, Juan en *Dulces horas*, Ana en *Mamá cumple cien años* y Ana en *Cría cuervos*) y por otro lado el guardián de la memoria, que suele ser un familiar de mayor edad (la mamá de *Mamá cumple cien años*, la abuela en *Cría cuervos*, o Luis en *Los ojos vendados*, entre otros).¹³ Enfrente, la figura del marido patán, que trata de olvidar, o aquellos que procuran borrar la historia ya no tanto por ignorancia como por intereses espurios (Paulina en *Cría cuervos* o, por acudir a un referente obligado, Juan en *Ana y los lobos*, al hacer desaparecer la muñeca que las niñas han encontrado enterrada exclamando que ‘aquí no ha pasado nada’).

En este ciclo se establecen combinaciones binarias en función de la edad y el género de los distintos personajes, además de que cada uno desempeñe su papel a favor o en contra de la memoria, como hemos probado. Así, se establece una oposición entre hombres y mujeres, pues en el caso de las segundas su retrato ofrece ciertos rasgos comunes. Las mujeres *saurianas* están supeditadas al marido: Ana en *Mamá cumple cien años*, Emilia en *Los ojos vendados*—aunque lo abandona para ir a caer en brazos de Luis, quien también se impone sobre ella, al menos profesionalmente—, Angélica y su madre, la mamá de Juan en *Dulces horas* y la de Ana en *Cría cuervos*. Incluso Elisa solo se liberará de su marido gracias a la influencia de su padre, otra figura masculina.

Se traza, por oposición, el retrato de maridos autoritarios e infieles: Antonio y Julián en *Elisa, vida mía*, el padre de *Cría cuervos*, el Antonio de *Mamá cumple cien años*, el progenitor de Juan en *Dulces horas*, Manuel en *Los ojos vendados* y el Anselmo de *La prima Angélica*. En todos los casos se ven estas dos figuras, perfectamente troqueladas en su constancia y que puede responder a lo que señala Alcover (1991, P.102): ‘La violencia se ejercita de forma casi específica en el matrimonio, institución por la que Saura siente una congénita manía, pues la concibe como la negación de las relaciones interpersonales y el establecimiento de un humillante sistema de servidumbres mutuas’.

¹³ Kovacs (1981, p. 51), a propósito de *El jardín de las delicias*, ya alude a los intentos de la familia de Antonio por restituir su memoria.

Como último detalle, hay una actividad que las mujeres realizan en cinco de las seis películas y que delinea la silueta de las féminas. Emilia cose en *Los ojos vendados* (Esc. 33) igual que la madre de Angélica (Esc. 12), la de Elisa (Esc. 16), la Teresa de *Dulces horas* (Esc. 10) o incluso Paulina en *Cría cuervos* (Esc. 40). Por lo que respecta a la segunda combinación binaria, se advierte una oposición entre los niños y los adultos. En *Cría cuervos* Ana simboliza la inocencia y la curiosidad, el afán de conocer frente a la estricta Paulina, empeñada en que ni siquiera se hable de la madre, en borrar las huellas de la memoria. Porras (2008, p. 147) cita a Kinder (1983, p. 85) cuando afirma que 'la presencia de niños en la pantalla es en sí una metáfora respecto a la infantilización de los ciudadanos de parte del Régimen, es decir, de la falta de autodeterminación del individuo y de la imposición pública de Franco como el padre de la nación', interpretación plausible (recuérdese al infantilizado Antonio de *El jardín de las delicias*) que incide en ese simbolismo perenne en Saura.

Una segunda opción es que el retorno memorístico se dirija precisamente a la fase de la infancia, algo que vemos en *Dulces horas*, en *La prima Angélica* y en *Los ojos vendados*. Y es llamativo que tanto en *Cría cuervos* como en *Dulces horas* y en *Mamá cumple cien años* (también en *Ana y los lobos*) los niños se disfracen de mayores y jueguen a interpretar un papel adulto, que generalmente está teñido de ademanes autoritarios y vestimentas militares.

Por último, y como cierre de nuestras argumentaciones, se debe mencionar la abundancia de reuniones familiares en torno a la mesa (Galán, 2009, p. 56), como núcleo de los ejercicios de memoria –o desmemoria– presentes en cinco de los seis largometrajes.

Conclusiones

Contestando a los interrogantes planteados al inicio, creemos posible, pues así lo hemos hecho, estudiar la filmografía de Saura en el periodo a través de unos personajes con roles definidos, catalogables en sus rasgos y funciones y al servicio de la memoria. A grandes rasgos, tendríamos a aquellos que buscan el pasado (los hijos), los que están supeditados al mismo (madres), quienes lo detentan en ausencia (padres), las que lo defienden (tías), las que sirven de contraste (hermanas), quienes fueron anuladas por él (abuelas) y aquellos que lo niegan (maridos).

Que esa taxonomía se corresponda con los distintos parentescos familiares lleva a afirmar que el principal tema de estos filmes –la memoria– viene vehiculado por la familia, o por la particular visión *sauriana* de la misma. Esa memoria, cruzando los distintos datos de tales personajes, puede siluetearse en sus principales características, íntimamente unida a los dos elementos necesarios para el desarrollo de la memoria: el tiempo y los personajes. En este sentido, la circularidad y la objetualización atienden más al primer elemento y la subjetivización y la memoria dirigida aparecen más atados al segundo, en un esquema que dibuja las puntas del eneagrama (cada una, un personaje), emergiendo en el centro de la geometría la memoria, como núcleo de la forma.

También debemos atender a las conexiones entre esa memoria multiforme y los elementos narrativos, pues si la memoria tiene una conexión íntima con los personajes (memoria subjetivizada), lo mismo ocurre con la estructura (memoria circular), el punto de vista (memoria dirigida) y la imagen (memoria objetualizada). Probamos así la afirmación de que los relatos estudiados se supeditan a la memoria.

Lo decía la protagonista de *Mamá cumple cien años*: 'Todo pertenece ya al pasado. Solo me quedan recuerdos (Esc. 9)', lo cual responde a la necesidad del autor de revisar el pasado, algo explicable por la imposibilidad de hacerlo durante 40 años. En la Transición (y antes y después), Saura se lanza a hacer lo que a varias generaciones de cineastas les fue vetado... Y es curioso que la última película del periodo en abordar el tema sea aquella –*Dulces horas*– en la que el protagonista recrea el pasado de un modo artificial (como ya hiciese la familia de Antonio en *El jardín de las delicias*, con el fin de que el protagonista recuperase la memoria). Fabrica su propia versión a medida, como si ese personaje no estuviera, tras varios intentos (el Luis de *La prima Angélica* o la Ana de *Mamá cumple cien años*, entre otros), satisfecho con sus incursiones en el pasado, porque la memoria es falible, y decidiese troquelar esta a medida. Ya lo advertía Hopewell (1989, p. 74) cuando afirmaba que 'en el caso de Luis, los recuerdos del pasado condenan el presente y los temores del presente condenan los recuerdos del pasado'. Saura no busca tanto un pasado ideal, sino una reconstrucción fidedigna, que nunca se consigue, según él mismo, por lo que esa maniobra de *Dulces horas* podría verse como la lúcida asunción de un fracaso, ya adelantado años atrás por la escena final de *El jardín de las delicias*. Fracaso fértil, qué duda cabe, pues marca el camino y los esquemas necesarios para futuras aproximaciones memorísticas desde el audiovisual, en busca del tiempo perdido.

Referencias bibliográficas

- Alcover Ibáñez, N. (1991). Carlos Saura: una vanguardia en solitario (1970- 1980). En J. Romaguera i Ramió, P. Aldázabal, y M. Aldázabal (coords.), *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español*, Actas del III Congreso de la A.E.H.C. San Sebastián, España: Filmoteca Vasca, 83-104.
- Bloch-Robin, M. (2011). 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 R. Lefere (ed.), *Carlos Saura una trayectoria ejemplar*. Madrid, España: Visor Libros, 47-65.
- Cruz, J. (31 de julio 2016). ¿Para qué haces una película sino para estar vivo? *El País*. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/07/30/actualidad/1469892063_815969.html
- D'Lugo, M. (1991). *The films of Carlos Saura*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Evans, P. (1984). Cría Cuervos and the Daughters of Fascism. *Vida Hispánica*, 33(2), 17-22.
- Galán, D. (1974). *Venturas y desventuras de La prima Angélica*. Valencia, España: Fernando Torres Editor.
- (2009). *Un joven llamado Saura*. Valladolid, España: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Gámez Fuentes, M. J. (2001). Maternidad y ausencia en *Cría Cuervos*. *Hispanic Research Journal*, 2(2), 157-168.
- Guadaño, L. (2013). Carlos Saura y la relativización de la historia y la memoria antes de la Transición. *Journal of Interdisciplinary Studies on Film in Spanish*, 4(1), 52-78.
- Haislop, M. (2013). La familia en el cine de Carlos Saura. En C. Rodríguez Fuentes, *Desmontando a Saura*. Barcelona, España: Luces de Gálibo.
- Hidalgo, M. (1981). *Carlos Saura*. Madrid, España: Ediciones JC.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco (1973-1988)*. Madrid, España: Ediciones El Arquero.
- Kinder, M. (1983). The Children of Franco. *Quarterly Review of Film Studies*, 8(2), 57-76.
- Kovacs, K. (1981). Loss and Recuperation in *The Garden of Delights*. *Cine-Tracts*, 4(2), 45-54.

- Miguel Borrás, M. y Arquero, I. (2013). Imaginarios del Franquismo: *La prima Angélica* y *El espíritu de la colmena*. *Orillas*, 1(2), 1-20.
- Oms, M. (1981). *Carlos Saura*. París, Francia: Editions Edilig.
- Pérez Simón, A. (2007). El recuerdo fracturado de la Guerra Civil española: Trauma individual y colectivo en *La prima Angélica*. *Mester*, 36, 160-178.
- Porrás Ferreyra, J. (2008). El séptimo arte y el estudio de las transiciones a la democracia: El cine español de la Transición. *Revista Politeia*, 31(41), 139-163.
- Propp, V. (1983). *Morfología del cuento*. Madrid, España: Fundamentos.
- Ruiz Vega, F.A. (1999). Goya en el cine de Carlos Saura. *Alazet*, 11, 73-97.
- Sánchez, A. (1991). *Carlos Saura*. Huesca, España: Festival de Cine de Huesca.
- Sánchez Vidal, A. (1986). El cine de Carlos Saura: Tipología de una recepción. *Artigrama*, 3, 369-383.
- (1988). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza, España: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- (1993). El cine español y la Transición. *Artigrama*, 10, 507-522.
- Guion de *Cría cuervos*. Madrid, España: Elías Querejeta Ediciones (1975).
- Guion de *La prima Angélica* (Prólogo de Eduardo Haro Tecglen y epílogo de Fernando Lara). Madrid, España: Elías Querejeta Ediciones (1975).