

## Los nudos de la memoria. El viaje del tardofranquismo a la democracia en *La prima Angélica*, de Carlos Saura

Reynaldo Lastre  
University of Connecticut

Años después de la Guerra Civil (1936-1939) y la dictadura franquista (1939-1975), la Transición a la democracia<sup>1</sup> emergió bajo un dilema (la memoria y el recuerdo del horror), que nos sitúa en las siguientes interrogantes: ¿cómo recordamos el pasado de la dictadura y de la guerra? ¿qué olvidamos y qué recordamos de ese pasado? ¿cómo juzgarlo? Mi ensayo indagará en la recuperación de la memoria en el filme *La prima Angélica* (1973) de Carlos Saura, estrenada en las postrimerías de una dictadura que, decrepita y enferma como su líder, comenzaba a expiar sus primeras culpas. Para desarrollar esta tesis, me apoyaré en los conceptos y problemáticas que Paul Ricoeur desarrolla en *La memoria, la historia y el olvido* (2004) donde analiza la representación del pasado a partir de los tres ejes del título de su libro.

Parte de la obra de Carlos Saura está atravesada por un grupo de obsesiones: los traumas de la Guerra Civil, el autoritarismo del régimen franquista, el pasado, la muerte, etcétera<sup>2</sup>. El regreso a ciertos temas se debe a la fuerte condición autoral<sup>3</sup> de su trabajo, refrendada por dos importantes estudiosos de su obra: Agustín Sánchez Vidal y Marvin D'Lugo.<sup>4</sup> En ese repositorio de obsesiones, tienen un sitio especial la memoria y el olvido —y la pugna interna que se establece entre ambos—, que son los elementos que desarrollará con más fuerza en *La prima Angélica*. El filme narra el viaje de Luis (José Luis López), un hombre de mediana edad que se dedica al negocio de los libros a mediados de los setenta. Parte desde Barcelona —ciudad donde reside— hasta Segovia con el propósito de dar sepultura a los restos de su madre fallecida veinte años atrás. Allí

---

<sup>1</sup> Hay diferentes periodizaciones de la Transición en España: Preston. *El triunfo de la democracia en España, 1969-1982*; Tusell. *La transición española a la democracia*; Tusell en colaboración con A. Soto Carmona eds. *Historia de la Transición, 1975-1986*; entre otros, proponen fechas que oscilan entre 1969 y 1975. Me atendré aquí a la demarcada por Teresa Vilarós en *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Ya desde la primera página del texto podemos leer que la Transición es, para Vilarós, “el periodo cubierto [que] abarca los veinte años comprendidos entre 1973, año del asesinato del entonces presidente del Gobierno almirante Luis Carrero Blanco, y 1993, que señala con la firma del tratado de Maastricht la definitiva y efectiva inserción de España en la nueva constelación de Europa” (1).

<sup>2</sup> Dentro de su extensa bibliografía, las que tocan el tema de forma más elocuente son *La caza* (1965), *Stress-es-tres-tres* (1968), *La madriguera* (1969), *El jardín de las Delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *Cria cuervos...* (1976), *Elisa, vida mía* (1977), *Los ojos vendados* (1978), *Mamá cumple cien años* (1979), *¡Ay, Carmela!* (1990)

<sup>3</sup> De las tres acepciones de autoría cinematográfica que brindan Bordwell, Staiger y Thompson, me referiré aquí solo a la que la identifica con “el autor como personalidad que deja su sello incluso en las obras más estandarizadas” (326).

<sup>4</sup> Sánchez Vidal. *El cine de Carlos Saura*; D'Lugo. *The films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*.

se reencontrará con parte de su familia materna, que cuidó de él en la época de la Guerra Civil, cuando apenas tenía diez años. Sus padres se incorporaron a la guerra del lado republicano, mientras que en la casa de sus tías se profesaba una ideología falangista. El filme es la reconstrucción de ese pasaje de su niñez, a través de una pugna entre memoria y olvido. Esta pugna se presenta aquí de acuerdo a la siguiente dialéctica descrita por Ricoeur:

El olvido es percibido primero y masivamente como un atentado contra la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad, una laguna. La memoria, en este sentido, se define, al menos en primera instancia, como lucha contra el olvido (532).

*La prima Angélica*, como también sucede con otras películas del director estrenadas en la misma década, prefigura esa obsesión en la venidera producción cultural española. Esto sucede principalmente porque la tensión entre memoria y olvido crece después del franquismo, pues a la represión dictatorial que indujo un olvido prematuro de una memoria (la de la Guerra Civil en la posguerra),<sup>5</sup> se suma el otro olvido pactado durante la Transición democrática (Winter 10). Esa refiguración del cambio en la percepción de la memoria no es privativa de la obra de Saura, pues en la misma época confluyen filmes que proyectan intenciones parecidas, como *El espíritu de la colmena* (1974), de Víctor Erice, que fue producida, al igual que *La prima Angélica*,<sup>6</sup> por Elías Querejeta. Compartir esa necesidad significa que el tema de la memoria no es solo una particularidad de la autoría de Saura, sino que responde a una ambición mucho más amplia, de un grupo o generación que comenzaba a rebelarse contra la memoria oficial impuesta por el franquismo.

*La prima Angélica* se realiza justo en el año del atentado al almirante Luis Carrero Blanco, presidente del gobierno. De cierta forma, Carrero Blanco representaba la posible continuidad del régimen tras la muerte del dictador, ocurrida dos años después. El filme llega en un momento de crisis en la filmografía española, acorralada entre la exhibición y la distribución por las multinacionales norteamericanas (Torreiro 346). Todavía en este momento las instituciones de la censura jugaban un papel decisivo, ya que determinaban con criterios ideológicos las subvenciones para cada proyecto filmico. El caso de *La prima Angélica* es paradigmático en este sentido, pues, como ha comentado Román Gubern, fue visionada por seis ministros y, además, sufrió de forma palpable la intolerancia de los sectores adictos al régimen, que sabotearon su exhibición en diferentes locales del país (34)<sup>7</sup>. Pero la crisis de la filmografía española a la que reacciona este filme, como también otro de sus trabajos anteriores, *El jardín de las delicias*, no es solo en relación a la exhibición y distribución, sino a tendencias, prácticas y estilos narrativos anquilosados. Estas películas “representan la culminación de un progresivo alejamiento de Saura respecto del realismo imperante en el cine español durante los años cincuenta y principios de los sesenta” (Pérez Simón, 164).

---

<sup>5</sup> Como ha recordado Pérez Simón en su estudio sobre el filme, “*La prima Angélica* no constituye el único trabajo del cineasta aragonés en el que está presente el recuerdo de la guerra fratricida. De diferente manera, el trauma de la contienda aparece también en *La caza* (1965), *El Jardín de las delicias* (1970), *Dulces horas* (1971) y *¡Ay, Carmela!* (1990)” (164).

<sup>6</sup> Una relación de estas dos grandes películas del cine español puede hallarse en Mercedes Miguel Borrás e Isabel Arquero Blanco. “Imaginarlos del Franquismo: *La prima Angélica* y *El espíritu de la Colmena*”.

<sup>7</sup> Un análisis pormenorizado de la acogida que la dictadura hizo del filme puede hallarse en José Jurado Morales, “*La prima Angélica* de Carlos Saura en el contexto del tardofranquismo”.

El proceso de representación cinematográfica del desplazamiento de Luis al pasado tiene un prólogo en la escena inicial del filme, cuando los efectos de un bombardeo son percibidos en el interior de una casa —luego sabremos que se desarrolla en el interior del colegio católico donde ha estudiado en Segovia—, mientras escuchamos a su vez a un coro de niños entonando el salmo “El señor es mi pastor”. Con esta estrategia, Saura sitúa el foco de atención en dos polos fáciles de identificar: la infancia y la Guerra Civil española.

Luis, sin sospecharlo, se va a enfrentar en ese viaje a Segovia a una guerra de memorias: la memoria personal que intenta imponerse a la memoria organizada por el discurso oficial del régimen franquista. La sepultura de los restos de su madre impone un regreso al lugar donde vivió los tres años más traumáticos de su vida. Al trauma personal de la separación de sus padres, se suma el trauma colectivo de la guerra. El filme reconstruye ese regreso como una reescritura de una historia que se ha querido usurpar. Esta historia “se inscribe en nosotros sin recuerdo, cómplice subterráneo de nuestras angustias indecibles” (Vilarós 11).

Todo comienza cuando Luis, de camino a Segovia en su auto, se detiene en medio de la carretera, preso de un impulso —trastocado luego en recuerdo— que emerge de su interior. Ricoeur distingue dos tipos de recuerdo, “por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección —*pathos*— su llegada a la mente, y, por otra parte, el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección” (19-20). En esta escena se produce la primera manifestación. De acuerdo a Ricoeur, la representación del recuerdo tiene como principio “considerar el conjunto de la realidad como un mundo de ‘imágenes’ (559). Si el cerebro se vale de imágenes para reconstruir fragmentos de realidad o evocar recuerdos, es lógico que el arte cinematográfico se apropie de este principio para representarlos también.

La representación ocurre de la siguiente manera. Luis se muestra reflexivo mientras conduce su auto, algo que se puede intuir gracias a un primer plano de su rostro. Cuando se detiene y sale, advierte un suceso que aconteció en ese mismo sitio, pero treinta y siete años atrás. Mientras contempla Segovia a lo lejos, su *Seat* moderno ha desaparecido, y en su lugar vemos la imponente carrocería de un Ford de los años 30. De allí descienden sus padres, que lo persuaden, tras recuperarse de un terrible mareo, a quedarse un tiempo con su abuela y sus tías. En ese momento, ellos no pueden saber que los conflictos políticos del país iban a desembocar en una guerra, y que lo que era inicialmente una estancia de verano, como en temporadas anteriores, se convierte para Luis en tres largos años de separación.

Sin embargo, Luis transita en esta escena, de forma muy orgánica, de observador de un momento de su pasado a objeto del recuerdo. En este momento Saura presenta una insólita construcción temporal, pues ese niño de nueve años al que los padres agasajan está interpretado por José Luis López Vázquez, el mismo actor que encarna al Luis de mediana edad. De esa forma, funde lo que se conoce, siguiendo a David Bordwell, como “escenificación relatada” —esto es, la representación de un acontecimiento del pasado a través de un *flashback*— con “la representación directa”, ubicada en el tiempo presente de la narración (77-78). Es como si, gracias al doble rol del protagonista, se fundieran dos tiempos históricos en el mismo espacio, provocando, de acuerdo a la fragilidad de su memoria, una fractura de la convención realista que el filme ostentaba en un inicio (Pérez Simón 162). Ese doble rol alimenta en el protagonista un nuevo tipo de *yo*, que se asemeja a lo que Todorov denomina *yo presente*:

El yo presente es una escena en la cual intervienen como personajes activos un yo arcaico, apenas consciente, formado en la primera infancia, y un yo reflexivo, imagen de la imagen que los demás tienen de nosotros —o más bien de aquella que imaginamos que estará presente en sus mentes—. (26)

Bajo este nuevo rol el protagonista recorre el metraje de la película, escondiendo, bajo una misma apariencia, naturalezas contradictorias de su propio ser. Ya en Segovia, Luis visita la casa de su tía Pilar, la parroquia, su viejo colegio católico, y nuevamente experimenta esas inundaciones de recuerdos que en apariencia habían sido reprimidos. El proceso de recuperación de esos recuerdos bloqueados tiene relación con la neurosis en el sentido en que Tzvetan Todorov lo retoma.

Es sabido que el psicoanálisis atribuye un lugar central a la memoria. Así, se considera que la neurosis descansa sobre ese trastorno particular en la relación con el pasado que consiste en la represión. El sujeto ha apartado de su memoria viva, de su conciencia, algunos hechos y sucesos sobrevenidos de su primera infancia y que le resultan, de un modo u otro, inaceptables. Su curación —mediante el análisis— pasa por la comprensión de los recuerdos reprimidos. [...] Mientras estaban siendo reprimidos, los recuerdos permanecían activos (obstaculizaban la vida del sujeto); ahora que han sido recuperados, no pueden ser olvidados, pero si dejados de lado. (Todorov, 24)

El análisis al que se expone Luis para llevar a cabo la curación de estas heridas del pasado conlleva enfrentar estos golpes de memoria que, como la magdalena de Marcel Proust<sup>8</sup> citada por el personaje en una escena/secuencia del filme, aparecen involuntariamente. El enfrentamiento, para este tipo de recuerdo pasivo del que hablaba Ricoeur, tiene un carácter reflexivo. La primera meditación está directamente ligada a los diferentes “lugares de memoria”<sup>9</sup> que desencadenan los recuerdos. Esas inscripciones, como las llama explícitamente Ricoeur (522), pueden ser sitios físicos, en el caso del pueblo que el personaje visita; o personas, en el caso de su tía Pilar y de la propia prima Angélica; o bien colores, sabores, sonidos, etc. Esos lugares de memoria van a engendrar otra historia (523), la historia reprimida, que, al ser recordada, “opera siguiendo las huellas de la imaginación” (21). Es por eso que en estas representaciones los personajes del pasado que se evocan aparecen bajo la forma de interlocutores que Luis se tropieza en el presente. La prima Angélica de su niñez es la hija de la propia Angélica del presente, mientras que el padre de su prima es visualizado bajo la forma de su esposo actual. Todas estas violaciones del “modo de representación institucional”<sup>10</sup> van a producir un espacio indeterminado, que puede ser entendido como el espacio irreal que elabora Luis para enfrentar sus traumas.

Pero el enfrentamiento a este trauma del pasado encuentra una superposición triple en la película. Luis no solo se enfrenta a la memoria de la Guerra Civil, sino también al hecho de que esa guerra contribuyó a la definitiva ruptura de la armonía familiar que coloca a sus padres del

---

<sup>8</sup> *En busca del tiempo perdido I*; para un estudio sobre la memoria y los recuerdos en la obra de Marcel Proust, ver Gilles Deleuze. *Proust y los signos*.

<sup>9</sup> “Lugares de memoria” es un término acuñado por el filósofo francés Pierre Nora. Para un análisis pormenorizado del concepto, ver “Pierre Nora. Insólitos lugares de memoria”, en Paul Ricoeur. *La historia, la memoria, el olvido*, 518-530.

<sup>10</sup> Noel Burch propone englobar en este término a un grupo de convenciones y normas que se estandarizaron aproximadamente en la década de 1910, cuando el cine superó su estado primitivo. Ver en su libro *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*.

lado republicano y a la familia materna del lado falangista. Además, en la estructura más profunda de la memoria, se enfrenta a su gran historia de amor: la prima Angélica.

La tía Pilar y la prima Angélica van a ser agentes imprescindibles para la resolución de los dilemas de la memoria del personaje. Pilar representa el sustituto de la figura materna en su estancia en Segovia. Ella será el brazo protector que interviene en los momentos más tensos en los que Luis es reprendido por el resto de la familia. A través de la tía Pilar, que nunca llegó a casarse, Luis recibiría los primeros influjos de la imagen femenina como portadora de sexualidad. En aquellos años de niñez, compartiendo cuarto con ella, Luis pudo ver más de una escena de intimidad (la transparencia de la ropa de cama, la ropa interior en las mañanas), que canalizaría en su memoria en función del erotismo de la prima Angélica, que no podía brindarle demasiado en ese sentido por su condición infantil.

Por su parte, Angélica-niña fue el gran amor de Luis. En los recuerdos de este, ella se presenta bajo la apariencia de coqueta, madura -a pesar de su niñez- y juguetona a la vez. Si el espacio de la casa de Segovia fue la metáfora de las crispaciones ideológicas de la Guerra Civil, Angélica se convierte en el refugio donde encuentra momentos de sosiego. Si la vida con Angélica en la casa de la familia materna era un oasis en un desierto hostil, lo lógico sería escapar de esa contrariedad, pero llevando consigo el objeto del deseo. Como resultado, casi al final de la cinta planean un escape que no llega a efectuarse. A modo de castigo, el padre de la niña lo golpea. Lo que contribuye a desatar un momento doloroso para la memoria recobrada.

Un poco antes en la diégesis, Luis finalmente entierra los restos de su madre en el panteón familiar. Luego regresa a Barcelona. Durante el viaje, revive otra vez ese primer recuerdo, donde sus padres bajaban del viejo Ford para auxiliarlo con sus náuseas, de camino a la casa de la familia materna. Justo en ese instante, Luis decide cambiar de programa, y sustituye su actitud pasiva ante los recuerdos por una condición activa. Los convierte en objeto de su búsqueda.

Es este el momento de la reivindicación. Luis procede a la reescritura de la historia, capitalizada por una memoria colectiva que había padecido todo tipo de abusos<sup>11</sup>. Se trata de una memoria que retrocede frente al avance de la memoria individual, para así escenificar una nueva organización del recuerdo. El protagonista busca en el ático de su tía, donde se acumulan infinidad de objetos del pasado, una caja con sus cuadernos de anotaciones. El hallazgo de este material supone un salto cualitativo. Se introduce entonces el archivo como un nuevo espacio de la memoria. Ahora todo se presenta mucho más claro: en sus notas redescubre el dogmatismo de los sacerdotes católicos que tuvo de maestros en el colegio. Se percata además de la discrepancia ideológica entre la familia materna y sus padres, en el centro de las polaridades de la guerra. Redescubre al mismo tiempo la violencia de los bombardeos. Finalmente, la represión que sufrió al profesar aquel amor infantil por su prima. A través de este descubrimiento de corte testimonial el director esclarece un relato que podía naufragar en las aguas de lo irreal, pues de acuerdo a Ricoeur, “el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (41).

Una de las entradas en su cuaderno rememora la muerte de un niño de su edad, narrada con la voz y el aliento de uno de estos sacerdotes. Las inflexiones buscan una identificación con

---

<sup>11</sup> No por gusto Todorov tituló su libro sobre el tema *Los abusos de la memoria*. Su comienzo es iluminador: “los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria” (11).

el fallecido, repulsión del hecho y finalmente, odio a los ejecutantes, es decir, a los comunistas. Se trata de un uso instrumental del capital sensitivo de un hecho ignominioso, en apoyo de la propaganda del régimen. Al enlazar la muerte del chico a manos de la “furia roja” con el discurso de la muerte que desarrolla el sacerdote, se induce a los niños estudiantes a desarrollar un examen de autoconciencia. En este momento, los lazos del filme con el contexto histórico son claros, pues:

Tanto en la guerra como en la posguerra, la iglesia española aparece como un pilar fundamental en el aparato de legitimación ideológica de las autoridades franquistas. No hay sector de la vida sociocultural, desde el sistema educativo a la censura de películas, que no sea controlado por representantes de la iglesia católica. (Pérez Simón 163)

La recuperación de este recuerdo acarrea en Luis varias vicisitudes. Entre otras cosas, viene a representar “la diferencia entre la historia enseñada y la memoria vivida” (Ricoeur 508). Luis ahora recibe a modo de doctrina los preceptos que ya conocía a través de los comentarios de su familia materna. Sin embargo, este saber se le presenta de forma conflictiva y turbulenta, porque su compromiso substancial es con sus padres, centro de ataques por parte de ese lado vencedor que representan la escuela y la casa.

La crítica de Saura aquí va dirigida precisamente a la alianza entre dictadura y religión que propició el franquismo, y que ya habitaba en forma de germen en la hostilidad de la educación católica anterior al régimen. El examen de conciencia conducía a expurgar los pecados, que ya no eran solamente los que consigna/indica la Biblia, sino los que señalaba la ideología dominante. La simpatía por el comunismo podía convertirse en un pasaje al infierno, que el sacerdote describe no en términos de espacio, sino de tiempo, usando una estrategia discursiva para explicar la eternidad que recuerda a la usada por James Joyce en *Retrato de un artista adolescente* (104-121). La evocación de este recuerdo funciona como un arma eficaz para esquivar la censura e infiltrar una fuerte crítica al nacionalcatolicismo instaurado por Franco, consumada con la superposición de Luis niño y Luis adulto. De esa forma, los señalamientos a los dogmatismos de la iglesia en el pasado remitían directamente a los del presente.

Este influjo de la iglesia, que abarcaba todos los momentos del colegio —como podemos intuir a través de la escena en el comedor, con una lectura de pasajes de la Biblia durante el almuerzo—, también se extendía hasta el hogar. A la estrategia del examen de conciencia se le sumaba la confesión a la que estaban sometidos los miembros de las familias católicas. Luis recuerda cómo el sacerdote que mantenía vínculos con la casa de su tía intentó arrancarle una confesión sobre presuntas relaciones entre él y su prima. Este supuesto pecado se cimentaba sobre la base de un pequeño cuaderno de imágenes que representaban los órganos sexuales femeninos, hallado entre las pertenencias de Luis. Ese nuevo discurso sobre el sexo, que se remonta al siglo XVIII, como explica Michel Foucault (38), y que se manifiesta desde la ausencia (es decir: se vigila, reprime y controla sin ser mencionado), marcó la vida de Luis durante aquellos años en Segovia.

El recuerdo involuntario de la carretera en las afueras de Segovia, con sus padres aupándolo para evitar la tristeza de la separación, es fundamental en el proceso de recuperación del trozo de memoria perdida. Pero el panegírico del cura en el colegio en respuesta a la muerte de aquel niño a manos de los “rojos” será decisivo para su consolidación. La escena del bombardeo que marca el inicio del filme tiene un eco en la representación de otro bombardeo (o el mismo, nunca llegaremos a saber), que evoca Luis luego del relato de la muerte de aquel niño.

Esa imagen de la muerte, tan impactante para un chico de apenas diez años, es reconstruida por Luis al interior de un aula destruida, repleta de cadáveres. En este momento, se intuye que esa primera escena de la película podía ser posiblemente la primera imagen evocada por Luis, germinada en el momento de la exhumación de los restos de su madre. Pero la imagen, como anoté antes, es de otra naturaleza. No pertenece al recuerdo en estado puro, sino que ha sufrido la contaminación de la irrealidad. Este uso indiscriminado de la imaginación en ocasiones contaminará los recuerdos, pero en otros momentos solo sirve para ilustrar la tensión que vivió Luis en el entorno de la familia materna. Por ejemplo, cuando el papá de Angélica le comenta, presa de un odio visceral que portaba resquicios ideológicos, “tu padre será fusilado cuando entren los nacionales”, se sirve a Luis para evocar una escena muy similar a *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya, pero con su padre en el lugar de los ametrallados. Se trata de una invención infundada, pues como se advierte desde el inicio del filme, el padre está vivo en el presente de 1973.

El espacio de la memoria es inundado no solamente por la imaginación, sino también por los sueños. Sueños, o más bien pesadillas, que constituyen interesantes metáforas del dominio católico y su alianza con los falangistas. Basta recordar la horrible imagen de una monja portadora de estigmas, que se acerca con una vela en la mano, la boca sellada con un grueso candado, y un gusano saliendo de su corazón. Esa pesadilla, que remite de forma directa al cine surrealista de Luis Buñuel, penetra y corroe la memoria recobrada de Luis, para transformarse en su doble imaginario.

Otro momento en que la estrategia representacional de Saura permite extender esa crítica a los años del tardofranquismo se produce cuando el personaje intenta restablecer la vieja historia con su prima, y los intentos se mezclan con las evocaciones del pasado. En ese sentido, es importante recordar la escena donde, después de hallar los cuadernos en el ático, Luis invita a Angélica a salir al tejado de la casa. Allí se besan (o Luis lo rememora, no lo sabemos), mientras se funden presente y pasado nuevamente en la figura del padre de Angélica, que se presenta a los ojos del protagonista bajo el físico del marido actual de esta. El padre/marido de Angélica los llama con gritos enérgicos desde el interior de la casa, escenificando la voz de la vigilancia, el control y la represión.

Si Luis ha recobrado una memoria dolorosa, es justo que intente recuperar lo máspreciado y puro de esos recuerdos, o sea, el amor por su prima. Alcanzar esta meta supone rebasar varios obstáculos: Angélica está casada y tiene una hija; han pasado demasiados años desde que vivieron aquella historia de amor. Se han educado de formas completamente opuestas. Sin embargo, Luis sabe que a Angélica no le va bien en su matrimonio, según las confesiones que esta le ha hecho, y vive una vida resignada e infeliz junto a su marido. Aunque logró reavivar la llama de amor del pasado, Angélica estaba demasiado involucrada con su propio mundo como para dar el gran salto que implica irse con él a Barcelona y dejar su antigua vida atrás. De esa forma, el director nos obliga a no perder de vista el lugar de la prima en la recuperación de la memoria, que no es fin sino medio de un trayecto mucho más turbulento. Enfrentar los fantasmas de la religión permitía reconocer la actitud represiva de la iglesia y su complicidad con la dictadura. La nueva frustración de la historia amorosa que había quedado inconclusa es la evidencia de que no hay escape posible al horror que había permanecido silenciado, oculto, reprimido.

Tras el definitivo regreso de Luis a Barcelona no sabremos cuáles serán las verdaderas conquistas del desvelamiento de este trozo de memoria, ni podemos determinar si la recuperación

de ese saber turbador ha sido positiva o negativa. Frente a la posición que defiende el derecho a acceder a la memoria extraviada, nos recuerda Todorov que “también existe el derecho al olvido” (25). *La prima Angélica* prefigura esa ansiedad que va a padecer la sociedad española tras la muerte de Franco, quien constituía una especie de centro simbólico del régimen.

Si durante los largos años de dictadura Franco había sido para unos y otros el punto central, bien aquel contra quien había que luchar o bien aquel con quien había que pactar, muerto el dictador, España contempla y experimenta la disolución de un centro alrededor del cual se reunían y ordenaban los acontecimientos. (Vilarós 16).

La ansiedad aparece, de forma sintomática, en este personaje que se lanza a la recuperación de su pasado perdido. La difuminación de ese centro le desvela, de cierta forma, los lugares de la memoria que habían sido suprimidos. Estos lugares archivan el carácter simbólico de un pasado en la sexualidad de la prima Angélica, que a su vez se conecta al horror de la guerra. Tal vez por eso el director comienza el filme con esas imágenes bélicas de 1936, y termina con las lágrimas derramadas de la niña Angélica. La represión de su sexualidad infantil y la ruptura con el primer amor moldearon una soledad a la que él mismo alude en un momento de la narración (además de estar soltero en el presente del relato). Al mismo tiempo, la polarización de las ideologías a ambos lados del conflicto bélico fracturó la armonía familiar. El último paso para Luis sería el olvido por la discordia de los daños sufridos, como un cauce natural de la recuperación. Como ha dicho Ricoeur, el “perdón si tiene un sentido y si existe, constituye el horizonte común de la memoria, de la historia y del olvido” (581).

## Bibliografía

- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós, 1996.
- Bordwell, David, Janet Staiger, y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, 1997.
- Borrás, Mercedes Miguel, y Isabel Arquero Blanco. “Imaginario del Franquismo: *La prima Angélica* y *El espíritu de la Colmena*”. Disponible en <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/orillas-n-2-2013/> (Consultado el 17 de febrero del 2018).
- Burch, Noel. *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra, 1987.
- Colmeiro, José F. “Metateatralidad y psicodrama: Los escenarios de la memoria en el cine de Carlos Saura”. *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 26–1 (2001): 277–298.
- Deleuze, Gilles. *Proust y sus signos*, Anagrama, 1999.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Siglo XXI, 2005.
- García Ochoa, Santiago. “Una contribución al revisionismo filmosemiológico con su aplicación práctica: iconología del *Automóvil–Máquina del tiempo* en el cine de Carlos Saura”, *Signa* 18 (2009): 283–297.
- Gilles, Deleuze. *Proust y los signos*. Anagrama, 1999.
- Gubern, Román. Carlos Saura. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1979.
- Jurado Morales, José. “La prima Angélica de Carlos Saura en el contexto del tardofranquismo”. *Hispanic Research Journal*, Vol. 12–4 (2011): 357–68.



- La prima Angélica*. Dir. Carlos Saura. 1973.
- Lefere, Robin (ed.). *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Visor Libros, 2011.
- Preston, Paul. *El triunfo de la democracia en España, 1969-1982*. Plaza & Janés, 1986.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido I*. Valdemar, 2007.
- Quirosa–Cheyrouze y Muñoz, Rafael (Coord.). *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica de México, 2004.
- Simón, Andrés Pérez. “El recuerdo fracturado de la Guerra Civil española: trauma individual y colectivo en *La prima Angélica*” *Mester* 36–1 (2007): 168-178.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Fondo de Cultura Económica de México, 1985.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Paidós, 2000.
- Torreiro, Casimiro. “Del Tardofranquismo a la Democracia (1969-1982)” (eds), Torreiro, Casimiro; Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Perucha, José Pérez. *Historia del cine español*. Cátedra, 2009. 341-397.
- Tusell, Javier. *La transición española a la democracia*. Historia 16, 1991.
- Tusell, Javier y A. Soto Carmona (eds.). *Historia de la Transición, 1975-1986*. Alianza Editorial, 1996.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI, 1998.
- Winter, Ulrich (ed.). *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Iberoamericana, 2006.