UCLA
Mester

Title

El recuerdo fracturado de la Guerra Civil española: trauma individual y colectivo en La prima Angélica

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/44w505kz

Journal

Mester, 36(1)

Author

Simón, Andrés Pérez

Publication Date

2007

DOI

10.5070/M3361014667

Copyright Information

Copyright 2007 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

El recuerdo fracturado de la Guerra Civil española: trauma individual y colectivo en *La prima Angélica*

Andrés Pérez Simón
University of Toronto

> Supongamos, y es un ejemplo un tanto banal, que si para Proust su infancia es una serie de detalles más o menos poéticos en torno a un ambiente familiar, para mí esos recuerdos son mucho más violentos: es una bomba que cae en mi colegio, y una niña ensangrentada con cristales en la cara. Y eso no es una invención literaria, es un hecho real. Por eso yo creo que esa atmósfera de la guerra de alguna forma gravita, o debe gravitar, sobre mí, y por consecuencia tiene que gravitar sobre las cosas que hago.
>
> Carlos Saura

En el presente ensayo analizaré la película *La prima Angélica* (1973), del director español Carlos Saura, haciendo especial énfasis en la relación entre la fallida memoria del personaje de Luis y el trauma colectivo de la Guerra Civil española. En *La prima Angélica*, filme galardonado con el Premio del Jurado en el festival de Cannes, Saura cuestiona la historia oficial legitimada por el régimen de Franco sin necesidad de acudir a una retórica abiertamente política. De un modo similar a la magdalena proustiana, pasado y presente chocan abruptamente en la mente de Luis (José Luis López Vázquez), un hombre de edad madura que es asaltado por recuerdos de opresión sexual y adoctrinamiento religioso durante una breve visita a Segovia, ciudad en la que vivió los años de la Guerra Civil (1936–1939) junto a la familia de su tía materna. En 1973, casi cuarenta años después de la contienda, Luis vuelve a Segovia para trasladar los restos de su difunta madre al panteón familiar.

Saura lleva a cabo desplazamientos temporales desde 1973 a 1936 pero, en contra de la convención realista, hace que sea el mismo actor

el que represente los papeles de niño en 1936 y adulto en 1973, sin recurrir a ningún tipo de maquillaje o cambio de ropa. Como consecuencia de esto, las transiciones temporales no se corresponden con una gama distinta de significantes en el cuerpo del personaje, excepto los signos faciales y el tono de voz que maneja López Vázquez.

El presente ensayo se compone de tres partes. En la primera sección comienzo por situar la Guerra Civil española en el contexto histórico-político de la época, para después explicar la singularidad de *La prima Angélica* en relación con el resto de la filmografía de Saura. En la segunda parte analizo el procedimiento a través del cual el director español vulnera las convenciones cinematográficas que distinguen entre pasado y presente, y el modo en el que Saura privilegia el recuerdo individual por encima de la historia oficial. En la tercera y última sección de este ensayo propongo una revisión fenomenológica de *La prima Angélica*, en consonancia con el afán que Saura muestra por incorporar las experiencias del pasado en el horizonte de comprensión del presente. Junto a Jan Mukarovský, quien desarrolla la dualidad artefacto/objeto estético en el seno de la Escuela de Praga, me referiré a la historicidad de la comprensión en los términos establecidos por Gadamer. Trataré además de incorporar una aproximación hermenéutica desde el campo de la teoría del trauma.

Hasta la fecha, han sido dos los autores que más atención han prestado al problema de la memoria en *La prima Angélica*. Ignacio Sánchez Vidal analiza la película en su estudio *El cine de Carlos Saura* (1988), publicado hace casi ya dos décadas; mientras que Vicente Sánchez-Biosca presta especial atención al filme en su reciente libro sobre el cine y la guerra civil española (2006). Sánchez Vidal incorpora documentación muy relevante para comprender la génesis y la recepción del filme de Saura, desde extractos del guión original hasta artículos publicados por la prensa franquista. Sánchez-Biosca, por su parte, estudia *La caza* y *La prima Angélica* en un capítulo de su libro que se titula, muy significativamente, "La España imposible: traumas, retornos y exilios." Además, la compilación de entrevistas publicada por Linda M. Willem en 2003 constituye un excelente punto de partida para conocer las poéticas de Saura. Reconociendo la importancia de estos estudios previos, me propongo profundizar en la forma en la que la ruptura de la convención realista en *La prima Angélica* se articula mediante una relación dialéctica con la fragilidad de la memoria del personaje de Luis.

Para facilitar la comprensión de este ensayo a los lectores no familiarizados con la Guerra Civil española, presentaré a continuación un breve resumen de la historia de la contienda bélica. El 14 de abril de 1931, el rey Alfonso XIII abandona el poder después de un significativo ascenso de los partidos republicanos en las elecciones municipales, celebradas dos días antes. El exilio del rey marca el comienzo de la II República, un ambicioso proyecto democrático que se irá erosionando paulatinamente hasta desembocar en la guerra de 1936. A finales de 1931, el nuevo parlamento aprueba una Constitución que altera considerablemente la estructura socioeconómica de España. Entre otras medidas, se instituye el carácter laico de la nación, se requisan tierras de la iglesia y se otorga el voto a las mujeres. Esta política reformista, con Manuel Azaña al mando del gobierno, encuentra la oposición de los sectores más conservadores, afines a la iglesia y a los terratenientes. Conviene tener en cuenta que el comienzo de los años treinta no es precisamente el mejor periodo para el nacimiento de una democracia liberal en Europa, ya que Mussolini y Hitler están en el poder en Italia y Alemania, respectivamente, y Stalin hace lo propio en la Unión Soviética. Después de la victoria de las fuerzas de la izquierda —el frente popular— en las elecciones de febrero de 1936, varios sectores del ejército español comienzan a planificar un golpe de Estado. En los últimos días de la II República, el socialista Largo Caballero llega al gobierno y anuncia la inminente "dictadura del proletariado," mientras se suceden las agresiones y actos vandálicos contra periódicos y organizaciones de izquierda y derecha. El 17 de julio de 1936, tres militares dirigen un levantamiento militar: José Sanjurjo, Emilio Mola y Francisco Franco. Aunque el golpe de Estado es reprimido por las autoridades, el levantamiento da lugar al estallido de la Guerra Civil. El 18 de julio, un día después del alzamiento, el país está ya sumido en la guerra fratricida.

El 1 de octubre de 1936, Franco es nombrado jefe de Estado en la ciudad de Burgos. El nombramiento tiene lugar a menos de tres meses del estallido de la guerra, cuando España está todavía dividida entre el bando nacional y el republicano, éste último todavía gobierno legítimo de la II República. El bando nacional, dirigido por Franco, va sumando territorios hasta conquistar Madrid el 1 de abril de 1939, fecha oficial del final de la contienda. La victoria de las fuerzas conservadoras habría sido imposible sin el apoyo logístico de los ejércitos italiano y alemán, que utilizan España como un banco de pruebas de lo que luego será

la Segunda Guerra Mundial. Por el contrario, el bando republicano no recibe el apoyo de las democracias occidentales, ya que Francia, Reino Unido y Estados Unidos se declaran neutrales tras el estallido del conflicto. Ante la falta de apoyo de estas naciones, la República pasa a depender casi exclusivamente de la Unión Soviética, que suministra armamento bélico a un alto coste, y condiciona las decisiones del agonizante gobierno republicano a las políticas dictadas desde Moscú.

Se estima que en estos tres años mueren al menos medio millón de personas, y tras el final de la guerra se inicia una dictadura que se extiende hasta 1975, año de la muerte de Franco. A pesar de sus afinidades con los fascistas, el gobierno español no llega a participar en la Segunda Guerra Mundial. Al hacerse inminente la derrota de Italia y Alemania, Franco lleva a cabo un progresivo alejamiento de las dos naciones que tanto le habían ayudado a conquistar el poder. En la década de los cuarenta, Franco impone a la población los valores ultraconservadores del denominado "nacionalcatolicismo" pero, al mismo tiempo, se preocupa de que su ideología no sea tachada de fascista por las potencias aliadas. Este viraje ideológico se hace patente en la propia industria cinematográfica, puesto que se pasa de la retórica totalitaria en filmes propagandísticos como *Raza* y *Rojo y negro*, ambos de 1942, a una significativa "ausencia de referencias [a la guerra] entre 1943 y 1949" (Sánchez-Biosca 149). En la década de los cincuenta, el régimen franquista obtiene la legitimación de los Estados Unidos, especialmente a partir de los tratados de 1953, al cimentar su proyecto de Estado en la defensa de la civilización cristiana ante el ateismo de la Unión Soviética.[1]

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. La ya mencionada idea del nacionalcatolicismo, peculiar adaptación del nacionalsocialismo hitleriano, evidencia hasta qué punto religión y política marchan unidas en el régimen de Franco. En las escuelas, las iglesias y los medios de comunicación se legitima el levantamiento militar alegando que el golpe franquista fue en realidad una "cruzada" cristiana contra la amenaza comunista y atea de la II República.

Cuando estalla la guerra, en julio de 1936, Saura cuenta apenas con cuatro años de edad. Entre 1936 y 1939 vive junto a su familia

los sufrimientos de la contienda en Madrid, Valencia y Barcelona. El recuerdo de aquellos años de dolor e incertidumbre quedará marcado para siempre en el futuro director de cine.[2] En 1974, un año después de terminar *La prima Angélica*, Saura habla así de sus recuerdos de infancia y del personaje de Luis:

> Nunca he estado de acuerdo, tal vez a causa de mi experiencia personal, con esa afirmación comúnmente extendida que asegura que la infancia es la época dorada de la vida. Me parece, por el contrario, que la infancia es una época particularmente insegura, porque, entre otras cosas, es vivida enteramente por un mundo interpuesto, que se desarrolla a través de grandes miedos, de carencias de todo tipo. Y todo esto deja una huella profunda, imborrable, sobre todo cuando, como en el personaje de mi película, tiene que vivir en el seno de un medio hostil. (Saura citado en Sánchez Vidal 84)

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* (1981) y *¡Ay Carmela!* (1990). En *La caza*, Saura aborda el tema de manera indirecta para poder evitar la censura franquista. El mismo título de la película sugiere ya la semejanza entre salir a matar conejos y asesinar republicanos, sobre todo teniendo en cuenta que el paraje al que acuden los cuatro amigos fue escenario de la guerra. Además, uno de los cazadores es un consumado francotirador que destacó en las filas nacionales.[3] En cambio, en *El jardín de las delicias*, *La prima Angélica* y *Dulces horas* el director español examina el trauma colectivo de la Guerra Civil a través de los recuerdos y vivencias de sus personajes, quienes sufren de amnesia y se sienten frustrados al intentar reconstruir su pasado vital. En *¡Ay Carmela!*, ya quince años después de la muerte de Franco, Saura aborda sin tapujos el tema de la guerra mediante una comedia que transcurre linealmente hacia un final trágico.

El jardín de las delicias y *La prima Angélica* 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. Hasta bien entrados los sesenta, la posibilidad de combatir

la ideología oficial parecía únicamente posible mediante de la adaptación de motivos del neorrealismo italiano. Como señala Juan Cobos, en películas como *Ladrón de bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica, "[. . .] había paro, seres ateridos, infraviviendas, niños que trabajaban antes de la edad sin poder acudir al colegio, carencia de aguas en las casas [. . .]" (61), elementos que convenientemente trasplantados a la realidad española dejan abierto cierto espacio de denuncia. En literatura, el realismo de posguerra monopoliza la mayor parte de la escena artística hasta principios de los sesenta, cuando llegan nuevas corrientes europeas y la novela del *boom* latinoamericano. *El Jarama*, novela publicada por Rafael Sánchez Ferlosio en 1962, constituye un ejemplo extremo de realismo literario, lindante con el conductismo. En *El Jarama*, el narrador imita a una cámara que registra desde fuera el día de unos muchachos en el río. Como resultado de ello, el lector tiene que inferir la psicología de los personajes a partir de sus movimientos y acciones, ya que carece de acceso a la mente de éstos. En sus inicios como director, Saura se muestra fascinado por esta manera de retratar las estancadas vidas de los jóvenes españoles dando prioridad al *showing* ante el *telling*. Como señala Agustín Sánchez Vidal, el montaje final de la película *Los golfos* (1959–1962) contiene una escena del río Manzanares que supone un homenaje a *El Jarama*, "[. . .] novela que Saura quiso adaptar durante algún tiempo" (29).

Tras sus dos primeras películas, *Los golfos* y *Llanto por un bandido* (1963), *La caza* marca el inicio del periodo de madurez estética de Saura. Aunque *La caza* se sustenta en un estatuto de ficción escrupulosamente realista, es éste el primer filme en el que Saura se aleja de postulados objetivistas o neorrealistas. Resulta muy significativo que, en distintos momentos de la película, el director aragonés incluya planos de los protagonistas acompañados por su monólogo interior. Se trata de la primera película en la que Saura trabaja con Elías Querejeta, quien tras fundar su productora en 1963, le ofrecerá apoyo económico, protección ante la censura del régimen y ayuda en la difusión de su obra en festivales internacionales (Caparrós 139–144).

La carencia de identidad del individuo que pierde su memoria resulta patente en *El jardín de las delicias*. En esta película, la familia del empresario Antonio Cano intenta hacerle recuperar la memoria después de su accidente de coche, no tanto por compasión hacia el hombre sino por un motivo mucho más mundano: se trata de que Cano recuerde el número de la cuenta bancaria en Suiza en la que

guarda su dinero. Para combatir la amnesia del personaje, los familiares de Cano escenifican distintos episodios de su vida con la esperanza de activar su recuerdo. Éste es el primer filme de Saura en el que los actores José Luis López Vázquez y Lina Canalejas representan dos edades distintas sin que tenga lugar cambio alguno de maquillaje o de ropa. En *La prima Angélica*, Saura elige a los mismos actores para explotar este recurso antiilusionista de una manera mucho más ambiciosa. El potencial semántico de este último trabajo nace precisamente de la interrelación entre la técnica fílmica y el tema que Saura plantea: la fragilidad de la memoria. Una gran diferencia entre las dos películas es que, mientras que la convención realista no se ve amenazada en *El jardín de las delicias*, resulta mucho más complicado definir el estatuto ontológico de varias escenas en *La Prima Angélica*. Saura construye la primera película a partir de la focalización externa, para luego presentar "the exteriorized dramatization of memory and history" (Vernon 129) mediante unos personajes que presentan breves obras teatrales ante el amnésico Antonio Cano. En cambio, *La prima Angélica* contiene momentos de focalización interna que dan lugar a la inclusión de imágenes oníricas—por ejemplo, la escena inicial del bombardeo del colegio—que se pueden asignar a la falible mente de Luis.

Iniciaré la segunda parte de este ensayo con un resumen argumental de la película, para después proceder a analizar algunas escenas específicas. Después de la mencionada escena del bombardeo, el espectador presencia la exhumación de los restos de un cadáver en el monasterio de Montjuic en Barcelona. Los huesos contenidos en la bolsa son los de la madre de Luis, fallecida veinte años atrás. La idea de Luis es llevar los restos hasta Segovia, ciudad originaria de su madre, para depositarlos en el panteón familiar según la voluntad de ella. La vuelta a Segovia sume a Luis en un estado de ansiedad y desconcierto, después de casi cuatro décadas sin visitar la pequeña ciudad castellana. El hombre se siente desorientado al revivir el dolor que experimentó en esta ciudad durante el verano de 1936, cuando sus padres lo dejaron con la familia de su tía Pilar mientras ellos se quedaban en Madrid. Lo que en principio iba a ser una simple estancia veraniega se convirtió en una traumática separación después de estallar la Guerra Civil.

La vuelta a Segovia reaviva en Luis los complejos no superados de su niñez: el amor hacia su prima Angélica, que ahora es una mujer y cuya hija, también llamada Angélica, le recuerda a la niña que

conoció; el temor a la sexualidad inculcado por los curas en Segovia; y el miedo hacia la rígida figura del padre, quien como comunista y ateo fue responsable de las matanzas de la guerra a ojos de la familia de su madre. El niño Luisito, tremendamente dependiente de su madre, tuvo que ver como ésta volvía a Madrid mientras él quedaba con una familia de fuertes convicciones religiosas, una familia que apoyó el levantamiento militar contra la II República.

Las memorias de estos años asaltan al Luis adulto a lo largo de toda la película, bien a través de un estímulo sensorial, como cuando oye a su tía tocar una canción en el piano; o al encontrarse con un conocido de la infancia, como el antiguo compañero de colegio Felipe Sagún, quien es un sacerdote en 1973. Sin embargo, no se trata únicamente de un doloroso proceso de descubrimiento individual, ya que hacia el final del filme la adulta Angélica se derrumba y le confiesa su frustración vital. Su matrimonio con Anselmo carece de sentido más allá de las apariencias de familia burguesa, motivo por el que Angélica busca desesperadamente consuelo en Luis, el primo a quien no había visto durante más de cuarenta años. Luis, quien a sus años sigue soltero y parece insensible a cualquier afecto, rechaza en un primer momento a Angélica. Sin embargo, no podrá evitar los recuerdos de su amor infantil en las últimas escenas de la película, en las cuales la ambigüedad hace imposible distinguir con total seguridad qué acontecimientos pertenecen a 1936 y cuáles a 1973.

La tensión semántica que se produce cuando dos actores de edad madura representan tanto a unos niños como a unos adultos llega a su punto culminante en la escena 24. Luis y Angélica adulta suben a la buhardilla de su tía para buscar recuerdos de su niñez y, tras encontrar unos cuadernos escolares, comienzan a leerlos sentados en el tejado. En este momento de la película, el espectador ya sabe que la mujer está siendo engañada por su marido Anselmo, ya que ella misma ha confesado su infelicidad a Luis durante un momento de intimidad. Los dos adultos comienzan a besarse en el tejado hasta que una voz masculina llama a Angélica desde el interior de la casa. Sin embargo, no se trata de su marido sino de Miguel, el padre de la niña Angélica en 1936, quien viste la camisa azul de la Falange Española. Se ha producido un nuevo deslizamiento temporal dentro de una misma escena, sin ninguna indicación formal por parte de Saura. Pero, más allá de este recurso técnico, queda una pregunta imposible de contestar con total certeza: ¿son Luis y la mujer Angélica los que se han

besado o, al contrario, se trata de un beso infantil entre Luisito y la niña Angélica? Es el espectador el único que puede interpretar este espacio de indeterminación.

Como ya se ha indicado, Saura propone una reescritura de las técnicas cinematográficas canónicas. Pasado y presente se entrelazan en *La prima Angélica*, mientras el personaje de Luis es asaltado por recuerdos de la opresión ideológica, religiosa y sexual que tuvo que sufrir en la España de los tardíos años treinta. En *La prima Angélica* se suceden escenas pertenecientes a 1973 y 1936 pero, en ciertos momentos, los dos tiempos confluyen sin necesidad de marcadores canónicos de transición temporal. Pero, ¿qué técnicas utiliza Saura para apartarse de las convenciones cinematográficas? Para Justo Villafañe y Norberto Mínguez, una de las operaciones convencionalmente asociadas al salto atrás en el tiempo es el "cambio de aspecto (vestimenta, apariencia visual, edad) del personaje narrador al ser representado visualmente en el *flashback*" (204). Otro procedimiento para transmitir cambio de tiempo en el cine realista consiste en alterar el ambiente sonoro. Estas dos operaciones o, mejor dicho, la violación de estas dos normas convencionales, adquieren una importancia capital en *La prima Angélica*.

Para comprender este ataque a las convenciones fílmicas, es necesario tener en cuenta los roles del plano y de la escena en la idea moderna de montaje, desarrollada fundamentalmente a partir de la segunda década del siglo pasado. A nadie escapa que, después de directores como David W. Griffith y Sergei M. Eisenstein, el concepto de montaje se constituye como un elemento central del arte fílmico. Si en los comienzos del cine la cámara permanece inmóvil mientras registra la acción de los actores, con el avance del montaje las escenas pasan a ser concebidas como un ensamblaje de planos. Los planos se organizan como partes de una unidad superior, la escena, que sigue funcionando como un continuo espacio-temporal. La composición de escenas mediante planos hace necesaria la institución del *raccord*, que no es sino el "[. . .] elemento que permite al espectador orientarse en el espacio diegético y que hace que esos cambios de plano con continuidad o proximidad espacial apenas sean perceptibles" (Villafañe y Mínguez 210). Para mantener la continuidad entre planos hay que mantener distintos tipos de *raccord*, como son los de iluminación, los de sonido, y la posición de los personajes. En *La prima Angélica*, Saura vulnera especialmente el *raccord* de posición, el cual indica que los personajes siguen estando en el mismo lugar aunque no estén

visibles en el plano. En contra de esta operación, Saura cambia la distribución de personajes al abrir y cerrar los planos, ya que sustituye a los personajes de 1973 por ellos mismos en 1936. Esta alteración de la continuidad temporal se hace especialmente patente en la segunda mitad de la película, a partir del momento en el que Luis vuelve a Segovia después de haber intentado huir en un primer momento.

Para explicar este procedimiento, analizaré a continuación la tercera escena de *La prima Angélica*, en la que el pasado y el presente de Luis se confunden por primera vez. A punto de llegar a Segovia desde Barcelona, Luis detiene el coche para andar un poco y observar desde lejos la ciudad que no visita desde hace décadas. Saura combina entonces una panorámica del campo con Segovia a lo lejos, que se corresponde con la visión subjetiva de Luis, con planos externos del personaje caminando por la carretera. Cuando oye el ruido de un coche que se detiene fuera de escena, Luis gira el cuello hacia su derecha y, al mismo tiempo, Saura abre el enfoque de la cámara para dar a conocer qué está sucediendo. Al abrirse el plano, puede verse a los padres de Luis bajarse de un coche antiguo, ataviados con ropa de los años treinta. La madre moja un pañuelo en agua de colonia y lo aplica a Luis, mientras le dice que así le pasará el mareo por el viaje en coche. En este momento, José Luis López Vázquez no está representado el papel de Luis, un adulto apático e introspectivo, sino el de Luisito, un niño nervioso e inseguro.

Después de que la madre alivie el mareo de Luisito, éste pronuncia sus primeras palabras en la película. Debido a su relevancia, creo necesario citar este diálogo inicial entre el niño y sus padres:

> Luisito: Mamá, yo no quiero ir con la abuela. Quiero quedarme con vosotros.
> Madre: Lo mismo dijiste el verano pasado. Menuda llorera. Y luego lo bien que lo pasaste. ¿Ya no te acuerdas? Este año eres mayor y no vas a llorar, ¿verdad?
> L: Yo quiero estar siempre con vosotros.
> M: No es posible, hijo. Enseguida vendremos a buscarte. Un mes pasa enseguida. No seas tonto.
> Padre: ¡Vamos, Luisa, que se hace tarde!
> M: Lo vas a pasar estupendamente. Acuérdate el año pasado: no querías volver a Madrid.
> P: Sí, hombre, sí, ¡como Dios lo vas a pasar con esas brujas!

Cuando Luisito y su madre hablan cara a cara, Saura los presenta desde un plano muy corto, casi un primer plano. Sin embargo, lo que más me interesa es hacer notar el rendimiento semántico que obtiene el director cuando muestra, a través de un plano general, a los tres personajes camino del coche familiar. Considero que, en este momento, Saura ya ha trazado las líneas básicas en la correlación de fuerzas. Por un lado aparece la madre, que trata con cariño a su hijo mientras se esfuerza en rescribir sus recuerdos para así paliar el trauma de la separación ("¿Ya no te acuerdas?" "Acuérdate el año pasado"). Por el otro lado, el autoritario padre interviene primero para cortar la conversación y, después, para desacreditar las palabras de la mujer ("¡como Dios lo vas a pasar con esas brujas!"). Y, finalmente, emerge Luisito, el hijo que sólo se atreve a comunicar sus sentimientos ante su madre y que, cuando interviene el padre, se muestra sumiso. Es evidente que Saura se aleja de los patrones del cine realista al combinar dos espacios y tiempos distintos. Junto a esta maniobra puede detectarse un segundo procedimiento antiilusionista, el cual consiste en la repetición parcial de una escena de la película. En la primera escena del filme se observa a unos niños entre los escombros de un colegio bombardeado, con la imagen acompañada por una música de coro religioso que ha sido incorporada en el proceso de montaje. Esta escena reaparece en el tramo final de la película con variaciones en el color de la imagen y, sobre todo, con el sonido de las bombas al caer sobre el colegio.[4] La imposibilidad de esclarecer por completo la ontología de estas imágenes (¿son alucinaciones de Luis? ¿Son recuerdos fidedignos?) muestra de qué modo la técnica fílmica entra en estrecha relación con la imposibilidad de reconstruir unos recuerdos traumáticos.

Creo que el estudio de la situación psíquica de Luis puede beneficiarse de la aplicación de los últimos desarrollos en la teoría del trauma, como los propuestos por Angelika Rauch, en una línea que incorpora la tradición hermenéutica de Gadamer. Rauch aplica el concepto de historicidad de la comprensión a la práctica del psicoanálisis, reclamando así la importancia del sujeto interpretativo en relación con el hecho que originó el trauma. En palabras de Rauch: "Emphasis on the reality of traumatic shock (as abuse, stress, accident, and so on), however important it may be, loses sight of a hermeneutic dimension of psychoanalytic therapy [. . .] the question of how meanings are associated or bound to the understanding of life's events" (112). Werner Bohleber, en un reciente trabajo sobre la reconstrucción del

recuerdo y el psicoanálisis, ha incidido en el hecho de que "[. . .] el análisis de trastornos tempranos nos ha enseñado cuán deformado y distorsionado puede estar el material autobiográfico por los procesos de escisión" (110). De su estudio se deduce que la reaparición de recuerdos traumáticos en el paciente no consiste en un simple fenómeno de "repeticiones puras" (120), sino que hay distintos factores conscientes o inconscientes que alteran estos *flashbacks*. En el caso concreto de *La prima Angélica*, puede observarse que los recuerdos de Luis están lejos de ser exactos en numerosas ocasiones. La vuelta a la casa de su tía se traduce en recuerdos como la ejecución de su padre por parte de un pelotón de fusilamiento franquista. Sin embargo, este *flashback* no se corresponde con la realidad, pues el padre sigue vivo en 1973. De un modo similar, una visita al salón de actos de su antiguo colegio le hace recordar la película *Los ojos de Londres*, pero las imágenes que ahora cree volver a ver no pertenecen a una película de misterio sino a un apocalíptico filme de ciencia ficción.

Quiero iniciar ahora la tercera y última sección de este ensayo, en la que compararé mi interpretación de la película con la recepción original de 1973. Hay que tener muy en cuenta que, al evitar una configuración unívoca y cerrada, Saura plantea *La prima Angélica* como una estructura artística deliberadamente abierta a la concretización del espectador. Siguiendo la terminología propuesta por Jan Mukarovský, puede afirmarse que el artefacto permanece invariable mientras que el objeto estético en 2007 es diferente al que la comunidad receptora produjo después del estreno de la película en 1974. Mukarovský se adelanta varias décadas a la Estética de la Recepción cuando afirma a finales de los años treinta:

> Al juzgar una obra artística, no juzgamos el artefacto material, sino el 'objeto estético,' que es el equivalente inmaterial de dicho artefacto en nuestra conciencia, resultado del encuentro de los estímulos generados por la obra con la tradición estética viva, que pertenece a la colectividad. El objeto estético está sujeto a cambios, aunque siempre se refiere a una misma obra material. Los cambios del objeto estético se producen cuando la obra penetra en nuevos ambientes sociales, diferentes del de su origen [. . .] En el curso del tiempo una obra materialmente idéntica puede asumir sucesivamente toda una serie de objetos estéticos muy diferentes

> entre sí, cada uno de los cuales corresponderá a otra etapa evolutiva de la estructura del arte dado. (225)

El espectador siempre activa su propia enciclopedia de conocimientos a la hora de dar sentido a la propuesta artística pero, y esto es un factor clave, nunca puede permanecer completamente ajeno a las circunstancias socioculturales de su propio tiempo. Por lo tanto, al preguntarse "¿qué significa *La prima Angélica*?" hay que tener en cuenta que la película está lejos de contener un significado oculto que permanece invariable ante el paso del tiempo. No es de extrañar que el propio Saura se niegue a contestar a esos entrevistadores que quieren oír de su boca la explicación "definitiva" (Willem xi) del significado de sus películas. El cineasta aragonés siempre ha mantenido que, una vez terminado el rodaje, corresponde al espectador determinar el potencial semántico de la película. En el caso de *La prima Angélica*, se puede comprobar que las respuestas del público han variado según la época. Después de su estreno en 1974, los grupos ultraderechistas atacaron varios cines en los que se proyectaba el filme porque consideraban que se trataba de una mofa directa a los sagrados valores nacionalcatólicos. Jesús Vasallo, periodista adscrito al régimen, criticó duramente a Saura por ridiculizar a la Falange Española (Sánchez Pascual 86). En la misma línea política, muchos izquierdistas españoles acogieron *La prima Angélica* como un ataque frontal a los ganadores de la Guerra Civil. Albert Turro, por ejemplo, destacó el "feroz anticlericalismo" de Saura en una crítica publicada después del estreno.

Treinta años después de la muerte de Franco, *La prima Angélica* sigue constituyendo el retrato del infierno personal de un niño durante la Guerra Civil española. Luis sigue traumatizado por una doble catástrofe: el enfrentamiento que destruye su país y da lugar a una larga dictadura, y la ruptura de la armonía familiar que se produce a causa de la división ideológica. Al volver a Segovia vuelve a experimentar el dolor de haberse separado de su madre durante los tres años de guerra, y de ver luego cómo la familia materna rompe toda relación con su padre debido a las inquietudes izquierdistas de éste. En 1973, cuando Saura termina la película, Franco gobierna todavía España y no es posible plantear un debate abierto sobre las causas de la contienda. La reacción de Luis al visitar Segovia muestra hasta qué punto este adulto ha interiorizado como pecado propio unos acontecimientos de los que en nada se le puede hacer responsable. La

imposibilidad de una reconstrucción colectiva del pasado condena a Luis a asumir una culpa que le ha sido impuesta desde fuera. Bohleber explica que esta autoinculpación es frecuente entre aquellos que han sido víctimas de catástrofes humanas y que no han tenido después acceso a un ejercicio de memoria colectiva:

> Engarzar tales experiencias traumáticas en un contexto narrativo no es algo que pueda conseguir el individuo particular en un acto idiosincrásico, sino que precisa también de un debate social sobre la verdad histórica del suceder traumático así como sobre su renegación y rechazo [. . .] En el caso de que predominen las tendencias sociales de rechazo o los pactos de silencio, los supervivientes traumatizados se quedan solos con sus experiencias. En vez de encontrar apoyo en la comprensión de los demás, es frecuente que sea la propia culpa la que se erija entre ellos en principio explicativo. (122–123)

Tras la muerte de Franco en 1975, se inicia un proceso de renovación de las estructuras políticas, sociales y económicas que culmina con la implantación de la democracia en España. Al desaparecer la dictadura, el espectador ya no confronta *La prima Angélica* como el drama de alguien a quien no se le permite voz propia, puesto que la situación política en España está normalizada. De ahí que la mayor amplitud de nuestra perspectiva actual facilite una interpretación de la película menos sujeta a condicionamientos ideológicos, sin necesidad de explicar cada escena como un ataque velado a la dictadura. Aunque la pervivencia del pasado en la mente de Luis remite a las heridas no cicatrizadas de la guerra, es posible leer hoy *La prima Angélica* en clave más intimista, anteponiendo el drama personal al colectivo. Conviene no olvidar que en la película la sexualidad del protagonista queda reprimida de por vida, ya que Luis sigue soltero y solitario en su edad adulta. No es casualidad que, en la escena de Luisito vestido de romano en la iglesia, el salto del presente al pasado se produzca mientras Luis observa el cuadro *San Sebastián* de José de Ribera. Esta pintura muestra el dolor del mártir y a la vez contiene un cierto grado de erotismo, ya que el santo aparece desnudo. Luisito, que coquetea con la niña Angélica en la iglesia, nunca podrá superar el sentimiento de culpa que le fue inculcado en su infancia.

Saura refuerza el dolor, la culpa y el deseo sexual de Luis/Luisito mediante el símbolo arquetípico de la sangre. La sangre, presente en el cuadro del santo traspasado por las flechas, también aparece en una pintura en casa de la tía Pilar. La tenebrosa imagen de una monja con llagas en las manos y un gusano saliendo del corazón no sólo aterra al niño Luisito, sino que pervive en las pesadillas cuando el hombre vuelve a Segovia en 1973. Precisamente, cuando Luis sufre esta pesadilla en la casa de su anciana tía se produce un salto temporal cargado de enorme significación. Después de despertarse asustado, el hombre va a la cocina para beber un vaso de agua y entonces advierte que unas gotas de sangre están cayendo junto a él. Cuando el plano se abre Saura muestra a la niña Angélica en 1936, con la mano en la nariz después de recibir supuestamente un golpe de Luisito. En el despertar sexual de los dos niños, esta sangre connota el tránsito de niña a mujer en Angélica.

La sumisión de Luis hacia la figura del padre también constituye otro poderoso elemento arquetípico.[5] Al igual que sucede con la represión eclesiástica, la lectura puramente ideológica no es la única que está contenida en la película. De vuelta a 1936, es evidente que la ideología del padre de Luisito ha provocado la separación de la familia, ya que la familia de la madre es conservadora y el padre es socialista. El adulto Luis nunca podrá superar el vacío de la figura paterna, como se muestra en el cementerio de Barcelona en la segunda escena del filme. La frialdad de las relaciones entre padre e hijo queda de manifiesto cuando el ya anciano progenitor no se molesta en salir del coche mientras Luis presencia de pie el traslado de los restos de su difunta madre. El miedo que Luis sufre hacia la figura del padre le lleva a confundir, de vuelta a Segovia, al marido de su prima Angélica con el tío falangista que conoció en 1936. Saura potencia esta confusión al utilizar al actor Fernando Delgado para los papeles de Anselmo (marido de Angélica en 1973) y Miguel (padre de la niña Angélica en 1936), aunque en este caso el actor cambia de atuendo y el cambio de tiempo resulta fácilmente identificable. Luis identifica al esposo de Angélica con el autoritario tío que participó en el alzamiento de julio del 36, porque para él estos dos personajes representan un mismo rol opresor. Es tal el trauma que sufre Luis que le resulta incapaz comprender que un hombre de cincuenta años en 1973 no pueda ser el mismo adulto en 1936, a pesar de que la familia intente demostrárselo con fotografías.

Luis identifica los dos roles masculinos porque en 1973 su sumisión ante el cabeza de familia no es política sino sexual, ya que todavía siente un deseo frustrado hacia la mujer que antes fue la niña Angélica. En la última escena de la película, Saura encierra a los dos hombres en la misma habitación después de que se produzca un último salto atrás en el tiempo: una patrulla militar ha capturado a Luisito y a la niña Angélica intentando huir de Segovia en bicicleta. El gran impacto de esta escena se debe al hecho de que Saura condensa las relaciones de poder que han estado latentes en toda la película. El fascista Miguel camina seguro de sí mismo, armado con un cinturón, dispuesto a castigar al indefenso Luisito. El niño aguanta los golpes arrodillado, ahogando sus gritos. Considerando que los dos personajes están representados por actores adultos, la escena puede interpretarse no sólo como el castigo de Miguel a Luisito, sino de Anselmo a Luis. En conclusión, puede hablarse de la interpretación actual de *La prima Angélica* en términos de un viraje hacia constantes antropológicas en detrimento de mensajes ideológicos coyunturales.

En su conocido relato "Pierre Menard, autor del Quijote," Borges concibe la historia de un imaginario escritor francés que vive obsesionado con escribir un libro que sea palabra por palabra igual que el de Cervantes. Para Menard, la cuestión no es escribir *otro* Quijote, sino *el* Quijote. Manuel Asensi ha descrito brillantemente el empeño de Menard como un conflicto entre dos hermenéuticas irreconciliables: por un lado, la idea de románticos como Novalis, quienes proclaman la necesidad de identificarse al completo con el autor original para poder comprenderlo; por el otro, la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, quien entiende el acto de lectura como una fusión de horizontes de sentido (249). Para Gadamer, como para Hans Robert Jauss y Paul Ricoeur después, la comprensión del pasado sólo es posible cuando el intérprete incorpora su propio horizonte de comprensión. El cine de Saura comparte esta convicción de que el acercamiento a un hecho pretérito carece de validez si no se incorpora la experiencia del presente. De ahí que el cineasta español recurra a un actor de edad adulta para representar a la vez los papeles de hombre y de niño en *La prima Angélica*. En palabras de Claire Clouzot, en el filme "[. . .] se siente así [. . .] la fusión entre el hombre y el niño, con la fuerza que el recuerdo tiene en el hombre adulto" (Clouzot citada en Sánchez Vidal 85). Como afirma el propio Saura en una entrevista concedida en 1988: "I proceed from the assumption that anyone without remembrances and past experiences is

a nonentity. Everybody is that which he has lived, and if he loses this, he remains naked, without any protection, devoid of everything. Therefore I always insist that one cannot deny that which he has lived; his memory must stay animated" (Saura citado en Zeul 107). La aparición de *La Prima Angélica* en 1973 se explica precisamente como un intento de reconstruir la memoria colectiva de España mediante la presentación del trauma individual del personaje de Luis. Tras la muerte de Franco, y una vez posibilitado un debate abierto sobre la guerra que dividió España, la dominante semántica de *La prima Angélica* apunta más al drama humano de un adulto que sigue siendo incapaz de disociar sus instintos sexuales del sentimiento de culpa que le fue inculcado durante su niñez.

Notas

1. Sánchez-Biosca explica cómo la Iglesia Católica se convirtió entonces en el principal agente de propaganda del régimen franquista, una vez que Franco se había alejado en la práctica de las versiones hispánicas del fascismo europeo—la Falange Española y las JONS. Como ejemplos de películas que exaltan los valores católicos ante la (supuesta) amenaza comunista, Sánchez-Biosca menciona: *La señora de Fátima* (1951), *Sor Intrépida* (1952), *La guerra de Dios* (1953), *El beso de Judas* (1953), *El canto del gallo* (1955) y *Un traje blanco* (1956). El cineasta Juan Antonio Bardem estrena *Muerte de un ciclista* en 1955, quizá la película que denuncia con mayor dureza la hipocresía burguesa y nacionalcatólica durante las tres primeras décadas del régimen franquista. No hay, en cualquier caso, mención explícita a la guerra en *Muerte de un ciclista*.

2. En 1978, Saura publica en la edición española de *Penthouse* unas notas bajo el título de "Recuerdo de una guerra civil," material en bruto del que tomará numerosas imágenes para sus películas.

3. La censura obligó a suprimir una escena en la que un cura presidía la matanza de un cerdo, porque se entendía que Saura estaba responsabilizando a la iglesia española de las muertes de la Guerra Civil. Otro aspecto relevante de *La caza* es que Luis Mayo, uno de los actores 'oficiales' del franquismo, interpreta en *La caza* el papel de empresario déspota que se ha enriquecido después de medrar. Es evidente que, para el público de la época, esta caracterización negativa de un actor pragmáticamente identificado con el régimen no podía pasar desapercibida. Además, el personaje que interpreta Mayo responde al nombre de Paco, una clara referencia a Francisco Franco que los organismos de censura no vieron o no se molestaron en señalar.

4. En la primera escena, en la que tanto el cura como los niños aparecen quietos durante segundos antes de ponerse en movimiento no se trata de imagen congelada, sino de unos actores que se quedan inmóviles. Los niños se muestran estáticos, de manera completamente antinatural, antes de ponerse en movimiento. Además, Saura elimina el sonido ambiente en esta escena inicial, algo que acentúa el efecto de irrealidad. Mientras que en la segunda escena del bombardeo se oyen todos los ruidos y gritos, estas primeras imágenes sólo vienen acompañadas por música de coro religioso, como ya he indicado. Por último, quiero referirme al color de la imagen como importante elemento antirrealista en la escena inicial. El comedor del colegio se muestra bajo un único tono grisáceo que elimina cualquier matiz en la pantalla. La única excepción que, por supuesto, no resulta casual, viene producida por el brillante color marrón de unas sillas que han permanecido inmunes al bombardeo. Gracias a sus conocimientos de fotografía, Saura consigue que el color de estas extrañas sillas sea el único que destaque entre la gama de grises. Según Sánchez-Biosca, esta escena "no estaba prevista en el guión" (219) y fue después del montaje final cuando Saura y Querejeta decidieron situarla al comienzo de la película.

5. Como afirman Jean Chevalier y Alain Gheerbrant sobre la autoritaria figura del padre: "He stands for all figures of authority in education, employment, the armed forces, the law, and for God himself. The role of the father is regarded as one which discourages attempts at independence and exercises an influence which impoversishes, constraints, undermines, renders impotent and makes submissive" (372).

Obras citadas

Asensi, Manuel. *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis, 1995.

Bohleber, Werner. "Recuerdo, trauma y memoria colectiva. La batalla por el recuerdo en el psicoanálisis." *Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica de Madrid* 50 (2007): 105–131.

Brasó, Enrique. "New Interview with Carlos Saura on La Prima Angélica." Carlos Saura. *Interviews*. Ed. Linda. M. Willem. 22–31.

Caparrós Lera, José María. *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Ariel, 1999.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *A Dictionary of Symbols*. London: Penguin, 1996.

Cobos, Juan. Ed. *Las generaciones del cine español*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.

Gadamer, Hans-Georg. "Truth and Method." Rev. ed. Trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York: Continuum, 2000.

Mukarovský, Jan. "¿Puede el valor estético tener validez universal?" *Signo, función, valor*. Ed. Emil Volek. Bogotá: Plaza y Janés, 1999. 220–232.

Rauch, Angelika. "Post-Traumatic Hermeneutics: Melancholia in the Wake of Trauma." *Diacritics* 28.4 (Winter 1998): 111–120.

Rubio Rubio, Miguel. "El cine de los años 60 y la transición." *Las generaciones del cine español*. Ed. Juan Cobos. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000. 66–79.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006.

Sánchez Vidal, Agustín. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.

Saura, Carlos. *La prima Angélica*. España: 1973.

Triana-Toribio, Nuria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003.

Turro, Albert. "La prima Angélica." *Dirigido Por* 13 (1973). 15 de octubre de 2007. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06928407599169506454480/p0000001.htm#1

Vernon, Kathleen M. "The Language of Memory: The Spanish Civil War in the Films of Carlos Saura." *Rewriting the Good Fight. Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*. Eds. Frieda S. Brown et al. East Lansing: Michigan State UP, 1989. 125–142.

Villafañe, Justo y Norberto Mínguez. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1996.

Willem, Linda M. Ed. *Carlos Saura. Interviews*. Jackson: UP of Mississippi, 2003.

Zeul, Mechthild. "Continuity, Rupture, Remembering: The Spanish Cinema During Franco's Time." *Carlos Saura. Interviews*. Ed. Willem, Linda M. Jackson: UP of Mississippi, 2003. 103–114.