



**Universidad**  
Zaragoza

# Trabajo Fin de Grado

**LA MEMORIA SUBJETIVA EN EL CINE DE CARLOS SAURA (1965-1982)**

THE SUBJECTIVE MEMORY IN THE CINEMA OF CARLOS SAURA (1965-1982)

Autor

Alejandro Lucas Martínez

Director

Alberto Castán Chocarro

Titulación del autor

Grado en Historia del Arte

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Año 2023

## LA MEMORIA SUBJETIVA EN CINE DE CARLOS SAURA (1965-1982)

### ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	2
2. OBJETIVOS .....	2
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	3
4. METODOLOGÍA.....	5
5. EL CINE DE CARLOS SAURA EN SU CONTEXTO: TARDOFRANQUISMO Y TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA.....	6
6. LA MEMORIA Y SU REPRESENTACIÓN EN EL CINE DE CARLOS SAURA .....	9
7. EL CICLO MEMORÍSTICO DE CARLOS SAURA .....	11
8. CONCLUSIONES .....	19
9. ANEXOS .....	19
9.1. BIOGRAFÍA DE CARLOS SAURA, CREADOR DE MEMORIA .....	19
9.2. RELACIÓN DE PELÍCULAS OBJETO DE ESTUDIO .....	22
10. BIBLIOGRAFÍA.....	29

## **1. INTRODUCCIÓN**

¿Qué es la memoria? ¿Puede la memoria modificar nuestros recuerdos? ¿Puede ser la memoria un elemento que articule una carrera cinematográfica? ¿Puede referenciarse la memoria de un país a través de la memoria personal? ¿Es la memoria el elemento vectorial de la carrera del cineasta Carlos Saura?

Estas son las preguntas con las que hemos comenzado a cuestionarnos si la carrera del cineasta Carlos Saura estaba articulada a través de este concepto. Y hemos encontrado en su cine una serie de constantes que permiten llegar a dicha consideración.

El trabajo que se presenta a continuación nos va a hablar de memoria en el cine de Carlos Saura en el periodo que va desde 1965 hasta 1982, momento en el que rueda sus películas más personales, en el que tiene que combatir a la censura hasta 1977. Se trata de un amplio periodo de tiempo que se corresponde con el cine más crítico y alegórico del autor. Nos encontramos en este periodo con un gran número de películas que se podrían agrupar en un ciclo memorístico o articulado en torno a la memoria. Debido a la coincidencia de ese elemento en todas ellas, vamos a hablar de un ciclo de cine memorístico.

Debido a nuestro interés por el cine español y en especial por el cine de los años 60 y 70 hemos decidido realizar este estudio. Carlos Saura ha sido durante 60 años un autor fundamental para el cine español, con un importante reconocimiento a nivel internacional, y, es por eso, por lo que hemos escogido analizar su carrera en este trabajo.

## **2. OBJETIVOS**

Los objetivos principales de este trabajo son:

1. Analizar el modo en el que el concepto de memoria es utilizado en el cine de Carlos Saura, especialmente entre 1965 y 1982, para establecer en qué medida parte de las vivencias personales del propio autor podrían convertirse en un reflejo de la memoria general de la nación española.
2. Establecer los recursos a través de los que Carlos Saura habla de la memoria para poder analizar este concepto.
3. Localizar en las películas de Carlos Saura ejemplos de estos recursos, para analizar la importancia que el concepto de memoria tiene en su filmografía.

4. Contextualizar el cine de Carlos Saura en el cine de su época, para comprender su importancia como cronista del tardofranquismo.

### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Carlos Saura debería ser uno de los autores españoles más analizados desde el punto de vista académico debido a la deriva intelectual que caracteriza su cine.

En referencia a la bibliografía existente sobre el tema analizado, encontramos varias monografías:

Son destacables las monografías de Sánchez Vidal y de Alberto Sánchez. En *El cine de Carlos Saura* (1988),<sup>1</sup> Sánchez Vidal nos traza de una manera cronológica el análisis de las películas dirigidas hasta ese momento por Carlos Saura, analizadas de forma pormenorizada y estableciendo todos los detalles de cada una de ellas, y en el capítulo “Itinerario”, incluido en el catálogo de la exposición dirigido y editado por Chus Tudelilla, *Carlos Saura. Los sueños del espejo* (2007),<sup>2</sup> profundiza en el tema de la fotografía en la obra de Saura. Más recientemente ha escrito la monografía *Retrato de Carlos Saura* (1993)<sup>3</sup>, un volumen actualizado de las películas realizadas por Carlos Saura hasta ese momento. Así mismo, Alberto Sánchez en su libro *Carlos Saura* (2011)<sup>4</sup> nos presenta al director a través de sus diferentes películas. Ambos nos presentan una visión algo limitada de la filmografía de Saura ya que no abarcan toda la producción del autor.

Entre los estudios más tempranos caben destacar los realizados por Galán (1973),<sup>5</sup> Gubern (1979)<sup>6</sup> e Hidalgo (1981)<sup>7</sup>. Galán elabora un estudio coetáneo al estreno de *La prima Angélica*, donde explica las consecuencias de la película con la censura, Gubern publica una monografía del autor en el marco del Festival Iberoamericano de Huelva, e Hidalgo, cuyo libro fue realizado mediante el contacto directo que el autor tuvo con el cineasta durante el rodaje de *Dulces horas* y en el que se analiza dicho rodaje.

---

<sup>1</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988.

<sup>2</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., “Itinerario”, en Chus Tudelilla (dir. ed.), *Carlos Saura. Los sueños del espejo*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2007, pp. 30 – 37.

<sup>3</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Galaxia Gutember, 1993.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ, A., *Carlos Saura*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2011.

<sup>5</sup> GALÁN, D., *Venturas y desventuras de la prima Angélica*, Valencia, España, Fernando Torres editor, 2009.

<sup>6</sup> GUBERN, R., *Carlos Saura*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, D.L. 1979.

<sup>7</sup> HIDALGO, M., *Carlos Saura*, Madrid – Ediciones JC, D.L., 1981.

Entre los libros más recientes encontramos los de D'Lugo (1991),<sup>8</sup> primer libro sobre Carlos Saura en inglés, donde recorre la obra de Saura desde sus inicios hasta ese momento. En él aborda la relación entre el cineasta y la ideología cultural que históricamente ha frustrado y manipulado las expresiones de individualidad en la sociedad española. Y la obra colectiva coordinada por Lefere (2011),<sup>9</sup> donde se relatan aspectos singulares de la trayectoria del autor, a través de las ponencias de un coloquio sobre Saura celebrado en Bruselas. También la obra de Rodríguez Fuentes (2013),<sup>10</sup> compendio de 16 artículos que retratan la figura de Carlos Saura desde un gran número de aspectos como el impacto de sus primeras películas, las relaciones con Buñuel, las huellas de la guerra civil, el simbolismo en sus películas de los años 70, el cine social o el musical de su última época. Si bien estas dos últimas obras mucho más actuales comprenden gran parte de su producción, se echa en falta una monografía que abarque la totalidad de la obra de Carlos Saura.

En el tema de la memoria son destacables: los artículos de Hopewell (1989),<sup>11</sup> autor que traza un bosquejo sobre la trayectoria de diferentes directores de cine y entre ellos de Carlos Saura. Colmeiro (2005),<sup>12</sup> que nos habla sobre la relación entre la memoria histórica y el olvido y su papel en la construcción de la identidad cultural en la España Contemporánea, a través de una variedad de textos, documentales, películas..., que han configurado la cultura española desde la guerra civil hasta nuestros días. El interesante artículo de García Ochoa (2008),<sup>13</sup> que nos ha servido para establecer en parte la metodología de estudio realizado. Planes Pedreño (2018),<sup>14</sup> que nos habla de la existencia de dos tipos de memoria en el cine de Saura analizando el *flash-back*, la imagen mental y la metaelipsis en dos largometrajes del maestro. Y, por último, el artículo de Pérez Morán (2018),<sup>15</sup> que nos habla del carácter revisionista del cine de Saura creando el concepto de cine sauriano y la existencia de un cierto esquema que se repite en el conjunto de las películas del periodo comprendido entre 1965 y 1982, sin

---

<sup>8</sup> D'LUGO, M., *The films of Carlos Saura. The practice of seeing*, Princeton University Press, 1991.

<sup>9</sup> LEFERE, R., *Carlo Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor libros, 2001.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ FUENTES, C., *Desmontando a Saura*, Málaga, Luces de gálibo, 2013.

<sup>11</sup> HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco*, Madrid, El arquero, 1989.

<sup>12</sup> COLMEIRO, J.F., *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Arthropos, 2005.

<sup>13</sup> GARCÍA OCHOA, S., "El coche como metáfora de la relación de pareja en el cine de Carlos Saura". *De arte*, N° 7, 2008.

<sup>14</sup> PLANES PEDREÑO, J.A., "Actitudes ante el recuerdo en el cine de ficción de Carlos Saura durante el tardofranquismo y la transición española: de la memoria activa de *Los ojos vendados* (1978) a la memoria pasiva de *Dulces horas* (1982)", *Historia y comunicación social*, 2019, Vol 25, N° 1.

<sup>15</sup> PÉREZ MORÁN, E. "El eneagrama sauriano: geometrías de la memoria en el cine de Carlos Saura durante la Transición democrática española", *Observatorio Journal*, Vol 12, N° 1, 2018.

duda mucho más específicos y que han sido de mucha utilidad para analizar el tema estudiado.

Las películas del periodo citado con anterioridad podrían agruparse como un ciclo memorístico debido a que su hilo conductor es la memoria. No se ha encontrado este concepto en ninguna de las obras mencionadas, pero consideramos que es interesante esta denominación dado el punto en común de todas ellas.

En cualquier caso no se ha encontrado ningún artículo que analice la memoria en el cine de Carlos Saura desde una posición poliédrica, es decir, desde tantas perspectivas y analizando un número tan elevado de películas.

Los artículos encontrados se refieren a un número reducido de películas y el análisis que de ellas se realiza es limitado.

#### 4. METODOLOGÍA

Por lo que respecta a la metodología, según nos indica Santiago García Ochoa,<sup>16</sup> para analizar películas se utiliza a menudo la metodología iconológica fílmica de Panofsky, ya que, los tres niveles que propone en su sistema de análisis, pueden adaptarse al estudio de las películas, incorporando los avances aportados por otras metodologías posteriores, especialmente la semiótica.

Estos tres niveles son:

- 1) “Impresión de realidad y participación del universo diegético”: Sería la identificación por parte del espectador de códigos característicos del lenguaje cinematográfico.

Así Carlos Saura para hablar de la memoria, utiliza códigos como el *flash-back*, el *flash-forward* o la duplicación de personajes.

- 2) “Repertorios temáticos”: el espectador debe ser capaz de reconocer códigos cinematográficos o extra cinematográficos, relacionados con la intertextualidad.

En este sentido, Saura se sirve de canciones y fotografías para hablar de la memoria.

- 3) “Valores simbólicos”: el espectador debería ser capaz de entender cómo se imbrican los diferentes códigos y segmentos significantes en el texto fílmico.

La familia o la guerra civil son aspectos clave para Saura en el tema que nos interesa: la memoria.

---

<sup>16</sup>GARCÍA OCHOA, S., “El coche como metáfora...” op .cit. pp. 193-196.

Una vez establecida la metodología general se ha utilizado la segmentación narratológica para analizar cada una de las películas seleccionadas siguiendo a Planes Pedreño.<sup>17</sup> Consiste en elaborar un documento con las escenas y secuencias estableciendo en cada una de ellas el componente analizado y cómo éste ha sido utilizado por el director para canalizar el eje que vertebra su cine, es decir, la memoria.

## **5. EL CINE DE CARLOS SAURA EN SU CONTEXTO: TARDOFRANQUISMO Y TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA**

A principios de los años 60, concretamente en 1963, se produce en el cine español una tímida apertura con el ascenso de José María García Escudero<sup>18</sup> y la suavización de la censura, que propició el surgimiento del fenómeno denominado “Nuevo Cine Español”, con la incorporación de nuevos directores recién salidos de la Escuela de Cine y con muchas novedades que contar. Se trata de un cine muy cercano a la realidad social narrando en las películas tanto los intereses de los propios jóvenes, como las relaciones amorosas y cierta contestación social.

Así nos lo indica Mirito Torreriño en el libro *Historia del cine español* de Román Gubern:

Además de regular la censura, García Escudero intentó aplicar una política en dos direcciones, una industrial y otra cultural, y desde un principio tuvo que enfrentarse a las reticencias de una industria anquilosada y acostumbrada a subsistir de las subvenciones. Una industria que, a pesar de aprovecharse flagrantemente de las medidas de protección, pronto se le bautizó con el despectivo mote de “director-general de video-clubs”, en alusión tanto a su cargo anterior como presidente de la Federación Española de Cine-Clubs, como de su defensa de los aspectos más culturales relacionados con los cinematográfico, al tiempo que se le atacaba por su apuesta por un cine de autor, ajustado en la medida de lo posible a los estándares de los “nuevos cines” europeos, en detrimento de la vieja industria.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> PLANES PEDREÑO, J.A., “Actitudes ante el recuerdo...”, op .cit. pp. 151-159.

<sup>18</sup> NAVARRETE, L., *Ana y los lobos. La metáfora fílmica o del surrealismo ideológico*, Frame. Revista de Cine de la Facultad de Comunicación Nº2, 2007, pp. 1-10.

<sup>19</sup> TORREIRO, C., en Román Gubern (dir. ed.) *Historia del cine español*, Madrid, Signo e Imagen, 2009, p. 304.

Según José Luis Sánchez Noriega, el llamado Nuevo Cine Español hay que comprenderlo dentro de una renovación que, en todo el mundo, tiene lugar en la década de los sesenta, cuyo trasfondo es tanto sociopolítico como generacional.<sup>20</sup>

Carlos Saura con *Los golfos* (1959) fue un precursor de este tipo de cine con tintes neorrealistas. Pero sin duda hay muchos otros autores que podrían entrar en este tipo de cine como Manuel Summers con *La niña de luto* (1964), Basilio Martín Patino con *Nueve cartas a Berta* (1966), Miguel Picazo con *La tía Tula* (1964), Francisco Regueiro con *El buen amor* (1963) o Jesús Fernández Santos con *Llegar a más* (1963).

Durante esta época, finales de los años sesenta, surge en Barcelona la Escuela de Barcelona, muy influida a nivel formal por la Nouvelle Vague francesa aunque vacía de contenido. Se trató de un movimiento de carácter experimental que, según nos indica José Luis Sánchez Noriega, aboga por la permeabilidad a la cultura pop, el distanciamiento irónico y la ciencia-ficción.<sup>21</sup>

Mirito Torreiro en el libro *Historia del cine español* de Román Gubern lo explica así:

La Escuela de Barcelona fue un movimiento fuertemente contestatario respecto al cine establecido y no menos fuertemente contestatario desde varios frentes. En realidad, sus miembros hicieron gala de un olímpico desprecio por el cine comercial, tanto madrileño como barcelonés.<sup>22</sup>

Entre sus autores podemos encontrar a Vicente Aranda con *Fata Morgana* (1966) o *Las crueles* (1969), Gonzalo Suárez con *Diritambo* (1967) o *El extraño caso del Dr. Fausto* (1969) o la carta de presentación del movimiento *Dante no es únicamente severo* (1967) de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Ya en la década de los años setenta se produce un recrudecimiento de la censura provocada por los escándalos acontecidos en los años anteriores con *El verdugo* (1963) de Luis García Berlanga, *Tristana* (1969) y *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel. Esta última película premiada en Cannes con la Palma de Oro y censurada por el Vaticano, sufrirá una repercusión altamente negativa en su viabilidad comercial, de hecho no será

---

<sup>20</sup> (cfr) SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 465.

<sup>21</sup>(cfr) *Ibidem*, p. 471.

<sup>22</sup> TORREIRO C. en Román Gubern (dir. ed.) *Historia del cine español*, op. cit, p. 323-324.

estrenada en España hasta 1981, como así nos lo indica Santos Zunzunegui en su libro *Los felices sesenta:*

Lo que hará que la película desaparezca como película española, UNICI, la productora verá su futuro amenazado y habrá que esperar dieciséis años para que el filme sea estrenado en España y más de veinte para que recobre su nacionalidad.<sup>23</sup>

En este momento se darán varias tendencias o vías en el cine español.

Una de las vías, en las que podríamos encuadrar las películas de Carlos Saura, sería en aquellas de corte intelectual que hacen una crítica al régimen franquista desde dentro a través de la alegoría, bastante difícil de comprender por los espectadores pero muy apreciado por los críticos y festivales. En este grupo de directores destacan Víctor Erice con *El espíritu de la colmena* (1973), Jaime de Armiñán con *Mi querida señorita* (1972) o José Luis Borau con *Furtivos* (1975). Se trata de un cine basado en propuestas muy maduras, voluntad autoral, intimismo de las historias, que propician la reflexión y la capacidad para situarse en el contexto sociopolítico del momento según nos indica Sánchez Noriega.<sup>24</sup>

Otra de las vías englobaría las comedias basadas en el desarrollismo que perpetuaban los valores franquistas, como las películas del denominado landismo. Películas protagonizadas por Alfredo Landa como *No desearás al vecino del quinto* (1970) de Ramón Fernández y otras comedias por el estilo que, según nos indica José Luis Sánchez Noriega,<sup>25</sup> se conocerán como “españoladas”, un subgénero autóctono de gran tirón popular gracias a cómicos muy populares en el momento. Allí se plasman temas como la censura, las obsesiones sexuales, el asombro ante el turismo, la superioridad masculina, la mujer independiente y sin prejuicios, la cultura rural frente a la urbana...

Finalmente tenemos la llamada tercera vía, con películas comerciales pero con una cierta crítica aunque soslayada. Una especie de vía intermedia entre las otras dos comentadas anteriormente en la que destaca Roberto Bodegas con películas como *Los nuevos españoles* (1974) o *Vida conyugal sana* (1973), películas de José María Forqué con guion de José Luis Garcí. Películas producidas en su mayoría por José Luis

---

<sup>23</sup> ZUNZUNEGUI, S., *Los felices sesenta*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 55.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 475.

<sup>25</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, op. cit., p. 474.

Dibildos, principal productor de la tercera vía, y protagonizadas por José Sacristán, prototipo del hombre normal español.

Se trata de películas con gancho para el público pero con aspectos dramáticos y que tienen en cuenta el contexto social, dirigidas a la clase media y puestas en pie por cineastas de la oposición política según nos indica Sánchez Noriega<sup>26</sup> en su libro *Historia del Cine*.

En este caldo de cultivo enmarcamos la mayoría de las películas del periodo crítico y alegórico de Carlos Saura que analizaremos en este trabajo.

## **6. LA MEMORIA Y SU REPRESENTACIÓN EN EL CINE DE CARLOS SAURA**

La memoria sería la capacidad humana consistente en el recuerdo de hechos que han acontecido en el pasado. Según nos indica Alain Lieury: “sería la capacidad de restituir la información contenida en un mensaje en ausencia de este último o de reconocer dicha información entre otros mensajes”.<sup>27</sup>

Dentro de los diferentes tipos de memoria que existen podríamos establecer la memoria autobiográfica como la que puede retrotraer al ser humano a los recuerdos de su primera infancia. Tal y como recuerda Alberto Oliveiro en *La memoria: el arte de recordar*: “Penfield señala que existirían eneagramas o huellas de recuerdos establemente codificados en los circuitos cerebrales, eneagramas que pueden activarse con alguna preparación para despertar una oleada de recuerdos perdidos en apariencia.”<sup>28</sup> Pero la memoria es engañosa y los recuerdos que se obtienen del pasado no son como ocurrieron realmente sino que se reelaboran continuamente, según nos indica Alberto Oliverio<sup>29</sup>.

La memoria en el cine ha sido un tema recurrente en filmografías como las de Ingmar Bergman o Woody Allen. El psicoanálisis y los recuerdos han fundamentado carreras cinematográficas en la mayoría de los países con una cinematografía potente.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 475.

<sup>27</sup> LIEURY, A., *La memoria*, Barcelona. Biblioteca de Psicología .Editorial Herder, 1985, p. 11.

<sup>28</sup> PENFIELD recogido en OLIVERIO, A., *La memoria: El arte de recordar*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 119.

<sup>29</sup> OLIVERIO, A., *La memoria: El arte de recordar*, op. cit., p. 119.

La memoria es uno de los temas que Carlos Saura trabaja en la mayoría de su filmografía. Este autor se identifica con las palabras de Unamuno que decía que “las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos” como nos indica Agustín Sánchez Vidal<sup>30</sup> en su libro dedicado al cineasta aragonés.

Según José Antonio Planes Pedreño<sup>31</sup> podemos diferenciar dos tipos de memoria en el cine de Carlos Saura:

- “Memoria pasiva o narcótica”: a la que pertenecen películas como *Peppermint frappé* (1967), *La madriguera* (1969), *La prima Angélica* (1973), *Cría Cuervos* (1975) o *Dulces horas*(1982), en las que los personajes se ven arrastrados hacia una espiral de rememoración que no se puede controlar, a la que se añaden fantasías. Esto hace que se tiñan de subjetividad y que sea complicado discernir lo que es fantasía y lo que es realidad. Planes Pedreño recuerda que los personajes de la memoria pasiva se dejan arrastrar por la actividad evocatoria, no tanto para poner solución a conflictos interiores que les abruman en la actualidad como, más bien, para volver a experimentar las fuertes sensaciones y emociones de antaño y, de esta manera, evadirse de un presente desprovisto de alicientes y expectativas.<sup>32</sup>
- “Memoria activa o rehabilitadora”: a la que corresponderían películas como *El jardín de las delicias* ( 1970), *Elisa, vida mía* (1976) o *Los ojos vendados* (1978) en las que el personaje principal intenta crear a través de la memoria resultados específicos. Según José Antonio Planes Pedreño “en la memoria activa, los personajes rememoran con ahínco experiencias propias o ajenas, con la finalidad de extraer algún tipo de conocimiento o enseñanza de las mismas que pretenden trasladar a sus circunstancias del presente”.<sup>33</sup>

Por ello en muchas de sus películas los personajes recuerdan momentos de su vida. Unas veces son recuerdos reales y otras veces lo son reinventados o redibujados por los propios personajes. Ello posibilita la riqueza de las películas saurianas en cuanto a su estructura se refiere. Sobre este aspecto se puede citar un dato muy interesante en la película *Elisa, vida mía*, en ella se utiliza un recurso muy curioso para contar el pasado que son los escritos que realizan algunos personajes en los que se alteran los recuerdos

---

<sup>30</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, op. cit., p. 84.

<sup>31</sup> PLANES PEDREÑO, J.A., “Actitudes ante el recuerdo...” op.cit., pp.151-159.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

de otro personaje. Es decir, el padre, Fernando Rey escribe una autobiografía de su hija, Geraldine Chaplin pero alterando sus recuerdos.

La memoria como recurso sauriano la podemos encontrar en otras muchas películas del autor y se muestra sobre todo a través de un elemento como es el desván, donde se encuentran los recuerdos de la familia. También el mobiliario juega un papel fundamental al traer al presente los demonios familiares como ocurre en *La madriguera*. Y la podemos encontrar también, fundamentalmente, en los álbumes de fotos, aspecto que será desarrollado en otro apartado.

En otras películas como *El jardín de las delicias* se escenifican escenas teatrales para que el protagonista recuerde. Así lo recoge Agustín Sánchez Vidal en su libro *El cine de Carlos Saura*.<sup>34</sup> El teatro es, por otro lado, una manera de canalizar los recuerdos, y por lo tanto, la memoria. Además de en la película citada, este recurso se observa en *Los ojos vendados*, en la que, mediante ejercicios teatrales, se trata de traer al presente el pasado a través de las sensaciones que se recuerdan. Esto viene a remarcar la idea de que los recuerdos son una reinención subjetiva de las personas.

Además de los recursos citados anteriormente, Carlos Saura utiliza otros muchos recursos para canalizar no sólo su memoria como persona y como cineasta, sino también la memoria de su país. Entre ellos podemos destacar, la familia, la música, la fotografía, la guerra civil o los recursos estilísticos. Son aspectos que se van a desarrollar en los siguientes epígrafes.

## 7. EL CICLO MEMORÍSTICO DE CARLOS SAURA

Carlos Saura dedica a la memoria un ciclo de 12 películas que va desde 1965 y se extiende hasta 1982, donde reflexiona sobre sus recuerdos y la memoria del país, coincidente con la guerra civil, el tardofranquismo y la transición democrática. En este ciclo las películas van a ser una reflexión sobre las facultades mnemónicas del ser humano.

El análisis se realizará en torno a diferentes aspectos que se desarrollan a continuación:

- **La técnica cinematográfica:** Los elementos fílmicos basados en el lenguaje cinematográfico son muy importantes en las películas para hablar del pasado de los personajes. Entre ellos podemos destacar el *flash-back*, que consistiría en reflejar un

---

<sup>34</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, op. cit., pp. 72-74.

acontecimiento que ha ocurrido en el pasado del personaje y el *flash-forward* que sería la narración de un acontecimiento futuro del personaje. Tanto el *flash-back* como el *flash-forward* son recursos técnicos habituales en el cine de Saura y en este ciclo de películas sobre la memoria los utiliza de una forma singular a través de los actores mediante el cambio en la edad de los personajes. Todo esto redonda en la importancia y complejidad que tiene la presencia de la memoria en su cine. En este apartado aparecerán aspectos que Carlos Saura utiliza para hablar de la memoria y que tienen que ver con el lenguaje cinematográfico.

Son muchos los recursos estilísticos que Carlos Saura utiliza en sus películas para expresar diferentes aspectos, unas veces para sortear a la censura y otros para expresar de una manera poética lo que sentía en esos momentos. Pero sin duda son utilizados por el autor para hablar sobre la memoria.

Uno de los recursos más originales de la filmografía de Saura es la permanencia de la edad biológica actual del protagonista en los *flash-back* cuando debía ser de una edad biológica menor. Este recurso se empezó a practicar tímidamente en *El jardín de las delicias* (1970), en la escena en la que el protagonista está con su tía. Este fantástico recurso ahí descubierto lo va a utilizar y perfeccionar en *La prima Angélica*, en la que ese juego con la edad del protagonista hace que el espectador tenga que permanecer atento a otros aspectos de la narración para saber si se está en la época en la que la película se cuenta o en un *flash-back*. De hecho hay una escena muy llamativa, cuando el protagonista de camino a Segovia asiste como adulto a un *flash-back* que ya había aparecido antes en la película en la que sus padres le despedían antes de dejarle con su familia materna para pasar el verano. En esa escena tan compleja aparece él como adulto cuando debía ser niño. Realmente aparece dos veces como adulto, como espectador y como protagonista de la escena. Esto atestigua los juegos de espejos que tanto le gustan al autor.

Este recurso utilizado por Saura en esta película ha sido comparado con el utilizado por Ingmar Bergman en su película *Fresas salvajes* (1957). Realmente no es exactamente el mismo recurso ya que en la película de Bergman el protagonista veía su vida asistiendo como niño y en la película de Saura el protagonista participaba del *flash-back* como adulto.

No solamente utiliza este rasgo de estilo Carlos Saura en sus películas sino que utiliza otro que es muy llamativo y que puede llegar a crear situaciones ambiguas entre sus personajes. Este recurso es la utilización de los mismos actores para diferentes

personajes en el pasado y en el presente. Esto se observa en la película *La prima Angélica* con varios personajes:

- El mismo actor hace del padre de Angélica en 1936 y de su marido en 1973, lo que hace que la mirada del protagonista sea peculiar. Pero realmente no es él, es otro (eso se ve en una foto que Angélica adulta le enseña) pero Luis lo ve como si fuera la misma persona. Esto entronca con la idea que he expresado ya anteriormente de Unamuno de que la memoria es engañosa y la construimos nosotros mismos.
- También la actriz que hace de Angélica adulta en 1973 hace de la madre de Angélica en 1936 (Lina Canalejas).
- Y definitivamente la actriz que hace de Angélica niña en 1936 hace en la época actual de la hija de Angélica en 1973, con la que se llega a una confusión sexual ya que al aparecer el protagonista como adulto cuando debía ser un niño da una sensación perturbadora de la relación.

Una vez descubierto ese recurso lo utilizará en otras películas como *Cría cuervos*, en la que la misma actriz, Geraldine Chaplin encarna a su hija de adulta que cuenta la historia desde el futuro y a su madre en el pasado, y también en *Elisa, vida mía*, en la que la misma actriz es utilizada para encarnar a su madre en el pasado y a ella misma en el presente. Esta relación que mantiene con el padre hace pensar en el incesto en diversos momentos debido a la confusión de planos temporales.

- **Objetos que aparecen incluidos en la narración:** Aquí podemos citar el uso de las fotografías. Las fotografías como elemento físico incluidas o no en los álbumes de fotos son elementos muy interesantes que otorgan mucha información del pasado de los personajes.

A Carlos Saura le interesa la fotografía y los álbumes de fotos como vehículo para hablar de los temas anteriormente citados, la familia y la memoria. Es un recurso muy interesante que utiliza en numerosas de sus películas, a saber, las fotos que aparecen en *La madriguera*, sobre la niñez de la protagonista, las fotos de la exposición que organiza la familia de *El jardín de las delicias*, para que el personaje recuerde, los álbumes de fotos de *Cría cuervos*, que nos habla de cómo son los personajes, lo mismo que sucede en *Elisa, vida mía*, cuando las dos hermanas revisitan su infancia a través

del álbum de fotos familiares o *Los ojos vendados*, donde se observa también este recurso al hablar de la infancia del protagonista.

Es importante explorar en este punto la relación que Carlos Saura establece entre fotografía y tiempo. Carlos Saura es consciente de que la fotografía es un registro de lo que fue, de la capacidad casi mágica que posee la química fotográfica para atrapar una imagen, la luz y la sombra de un momento vivido, real e innegable.

El realizador profundiza en estos instantes pasados, los cuales permanecen congelados entre nosotros y en nuestra percepción de dichos recuerdos asociados a la imagen. El ejemplo de *Elisa, vida mía* y la fotografía heredada del padre resulta clarificador sobre el tipo de juegos fotográficos temporales que apasionan al director, como así indica A. Mensuro en el capítulo “Artificio en la obra de Carlos Saura” el libro dirigido y editado por Asier Mensuro *Otras miradas*.<sup>35</sup>

Lo que ocurre en estas películas lo explica Carlos Saura al hablar de su interés por los álbumes de fotografías y lo recoge Agustín Sánchez Vidal en su libro *El cine de Carlos Saura*

Nada me produce más pavor y al mismo tiempo me atrae más que esos álbumes familiares donde se recogen minuciosamente las peripecias de los personajes que han participado en la vida tribal... En los grupos numerosos siempre hay alguien de mirada melancólica: esa niña de pelo negro y grandes ojos no puede ocultar su destino complicado. Por el contrario, hay otras personas nacidas con el signo del optimismo en la cara y se les puede predecir fácilmente un futuro risueño<sup>36</sup>.

Saura fue un fotógrafo profesional que habitualmente realizaba exposiciones de fotos y que cultivó esta técnica durante toda su vida. Decía: “lo que más me impresiona, es que al hacer una fotografía la realidad se transforme inmediatamente en pasado. Eso me da terror”.<sup>37</sup>

Como apunta Agustín Sánchez Vidal:

En la filmografía de Saura, las fotos fijas mantienen una relación muy compleja con las imágenes en movimiento, a las que acompañan y tutelan a lo largo de todo el proceso. No sólo como notas de localizaciones, recuerdos de rodaje o importantes piezas dentro

---

<sup>35</sup> MENSURO, A., “Artificio en la obra de Carlos Saura” en Asier Mensuro (dir, ed.), *Otras miradas de Carlos Saura*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2009, p. 22.

<sup>36</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, op. cit., pp. 99-100.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 106.

Para saber más sobre el Saura fotógrafo se puede acudir entre otros a SAURA, C., *España, años 50*, Madrid, La Fábrica, 2016, SAURA, C., *El Aragón de Saura*, Colección Luis Buñuel. *Cine y Vanguardias*, 2018 y SAURA, C., *Saura x Saura*, Toledo, La fábrica editorial, 2009.

de la trama, sino que llegan a configurar propuestas y desmentidos en paralelo. Así en *Peppermint frappé* José Luis López Vázquez fotografía a la esposa de su amigo, para apropiársela. En *Cría cuervos*, las fotografías que Ana Torrent enseña a su abuela son como un genoma visual de la familia... En *Elisa, vida mía*, Geraldine Chaplin se desapega de la imagen de su padre, heredera de su madre... Por no hablar de las fotos que fijan y puntúan la acción de *La caza* o de *Ana y los lobos*. Un procedimiento que suele estar asociado a la violencia.<sup>38</sup>

- **Recursos sonoros:** A cada momento histórico le corresponde un tipo de música que crea una idiosincrasia especial y una sensación de pertenencia de una generación. Cada generación se reconoce en un tipo especial de música que acompaña diferentes momentos de su vida. Al igual que la fotografía, Saura utiliza la música para evocar recuerdos en los protagonistas que redundan en los espectadores, los cuales pueden identificarse con ellos. Por ello va a utilizar música de su niñez, música de Imperio Argentina, con canciones como “Recordar” en *El jardín de las delicias* o “¡Rocío, ay mi Rocío!” en *La prima Angélica*, que evocan en el personaje el recuerdo de la madre y la del primer amor. Así lo indica F. Luque Gutiérrez en su artículo “Ay Rocío: copla y desgarró en *La prima Angélica* y *el séptimo día de Carlos Saura*.”<sup>39</sup>

El mismo recurso subraya la idea de regreso a la niñez en *Cría cuervos* con la canción “¡Ay Maricruz!” o con “La Lirio”, una canción de Concha Piquer, en *Los ojos vendados*. Así nos lo indica Miguel Ángel Lomillos:

Como es sabido, la copla fue la música popular predominante en la República, la guerra civil y las primeras décadas del franquismo. Carlos Saura, que había nacido en 1932 recordaba estas canciones de su niñez en un texto autobiográfico, ‘Recuerdos de la guerra civil’. Su inserción en las películas realizadas en el tardofranquismo viene a evocar este pasado, especialmente el pasado republicano truncado por la guerra civil. La memoria y sus traumas subyacentes es uno de los temas principales del cine de Saura de los años 60 y 70.<sup>40</sup>

- **Recursos argumentales:** En las películas uno de los elementos más relevantes son los argumentos que las dotan de entidad. Es ahí donde los autores pueden explorar para

---

<sup>38</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., “Itinerario”, op. cit., pp. 30-37.

<sup>39</sup> LUQUE GUTIÉRREZ, F., “Ay Rocío: Copla y desgarró en *La prima Angélica* y *El séptimo día de Carlos Saura*” en *De cómo la copla canta el deseo de la mujer. X Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo*, (Madrid), Asociación Cultural Trama y Fondo, (2019). Disponible en : <https://www.tramayfondo.com/la-copla/pdf/actas/Fernando-Luque-Gutierrez.pdf>

<sup>40</sup> LOMILLOS, M.A., “El desengaño femenino: la huella de la copla en *La prima Angélica* y *Cría cuervos*”, Asociación cultural Trama y Fondo, Brasil, p. 10.

narrar aspectos que a ellos les interesan. En el plano argumental la memoria queda recogida a través de la recurrencia a dos asuntos muy presentes en este grupo de películas: la familia, y su importancia en la construcción de la identidad del individuo, y el recuerdo de la guerra civil española.

Saura, en sus películas, presenta a la familia como un microcosmos social que muchas veces termina devorando a sus propios miembros. Son muchas las películas en las que se analiza el lado oscuro de los miembros de la familia, que en la mayoría de los casos se mueven por interés. Esto se observa en películas como *El jardín de las delicias*, en la que una familia hace lo posible para que su progenitor y esposo amnésico recuerde la combinación de una caja fuerte con dinero. Para Saura no hay ningún miembro de la familia que tenga buenos valores.

De hecho, el final original de la película era otro como así señala A. Sánchez Vidal:

La película terminaba con una jauría de perros que atacaba a la familia en el jardín, pero planteaba dificultades de rodaje y se eliminó, sustituyéndolo por la imagen de los personajes en silla de ruedas. De esta forma, en lugar del casi inevitable final sauriano abocado a la muerte física, se logra algo mucho más terrible e igual de eficaz. Porque durante el proceso de desvelamiento de la vida y personalidad de Antonio Cano toda la tribu ha quedado en evidencia y, como él, paralizada en la común tela de araña.<sup>41</sup>

Esto se observará en otras películas del autor como *Ana y los lobos* (1972) y *Mamá cumple 100 años* (1979), donde, no solo hace un análisis de la familia como ente social, sino que también las utiliza para analizar la memoria del propio país. Sánchez Vidal<sup>42</sup> considera que en ambas películas se tratan los tabús de los que no se podía hablar en la época franquista, el sexo, los militares y la religión, que encarnan cada uno de los hijos de la familia.

En la película *Cría cuervos* se disecciona una familia burguesa con un militar autoritario que engaña a su mujer y que provoca el estado de melancolía en el que se encuentra su esposa. Se trata del análisis de una familia prototípica del tardofranquismo. En 1978 José Luis Blanco Yega, en la revista *Cine para leer*, indicaba al respecto:

Los largos insomnios proporcionan a Ana la ocasión de presenciar reyertas conyugales, el ir y venir de su memoria se detiene en detalles que jamás ha comprendido, la figura del padre, un don Juan militar que emblematiza la flagrante contradicción entre la honorabilidad del uniforme y la sórdida vulgaridad de quien lo viste.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., "Itinerario", op .cit., p. 75.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>43</sup> SÁNCHEZ, A., *Carlos Saura*, op. cit., p. 90.

En *La prima Angélica*, la familia es analizada en clave política y desde dos perspectivas: los vencedores, con los que convive el protagonista, y, los vencidos, con los que no puede convivir a pesar de que son sus progenitores.

Durante todo el régimen franquista era habitual que en las familias españolas no se hablara de la situación ocurrida en la guerra civil y la primera posguerra. De hecho, hasta 1969, muchos hombres denominados “topos”, permanecían ocultos en sus propias casas por miedo a ser delatados e ir a la cárcel y sufrir torturas. Debido a toda esta presión las familias no hablaban de lo acontecido en el pasado, y tampoco y por ende, este tipo de temas eran tratados en el cine.

Lo importante de esta película es que es una de las primeras en las que se ve y se habla de dichos temas desde el punto de vista de una familia en la que hay vencidos. El siguiente párrafo de Agustín Sánchez Vidal así nos lo indica: “El protagonista, en el verano de 1936, tuvo que descender del coche, en el verano en el que sus padres le iban a dejar contra su voluntad, con la familia materna, que por motivos ideológicos, no simpatizaba con su padre.”<sup>44</sup>

Así pues, desde los años sesenta, la generación de Carlos Saura trata el tema de la guerra civil española intentando dar un punto de vista diferente: el de los vencidos.

En un principio este tema se trata de una manera alegórica con películas como *La caza* (1965), en la que mediante alegorías se podía deducir el tema tratado si bien era muy complicado de descifrar por un público no instruido, no así por la Censura que, como nos indica Cueto: “La Censura lo entendió perfectamente y García Escudero podría declarar tiempo después a Hernández Les: ‘ cuando llegó *La Caza* enseguida supimos que se trataba de una parábola sobre los vencidos’.”<sup>45</sup> Y en el siguiente fragmento de Rodríguez: “en el mismo escenario geográfico en el que treinta años antes las tropas franquistas lucharon y vencieron a las republicanas –con las cicatrices topográficas todavía presentes, se desarrolla ahora la sádica matanza de conejos indefensos ( trasposición simbólica) y tiene lugar la autodestrucción de los hombres que ganaron la guerra”.<sup>46</sup>

Ya en los años setenta se comienza a hablar desde el punto de vista de los vencidos pero tratado tímidamente como en *El jardín de las delicias* a través de ciertas escenas teatrales, o en *Ana y los lobos* y *Mamá cumple 100 años*, en la que se critica a la

---

<sup>44</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, op. cit., p. 90.

<sup>45</sup> CUETO, R., *La caza de Carlos Saura...*, 42 años después, Madrid, Ediciones de la Filmoteca, 2008, pp.241-242.

<sup>46</sup> RODRÍGUEZ. A., *Carlos Saura*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp.61.

dictadura pero de una forma muy compleja a través de símbolos. Como ya había sucedido con *La caza*, la censura detectó estas estrategias narrativas, tal y como recoge Sánchez Vidal:

Me parece, salvo error u omisión, que la vieja madre es el Régimen, apoyado en sus hijos, José, el ejército; Juan, el dinero y Fernando, la Iglesia. Estos tres lobos son los que desechan a Ana, que es la Monarquía. Las niñas Carlota, Victoria y Natalia, son el pueblo...Me parece un guión negativo en todos los órdenes, que busca el desconcierto del pueblo en una hora muy delicada de España.<sup>47</sup>

Será en *La prima Angélica* donde ya se recuerdan, a través de *flash-back*, escenas que ocurrieron en ese periodo y por primera vez se escucha aunque tímidamente la voz de los vencidos. Hablando de cómo los recuerdos han influido en el protagonista y sobre el marido de la prima Angélica, Alfonso Sánchez nos indica: “Su marido es el vencedor de una guerra sobre la que Luis no tiene más memoria que el bombardeo de la escuela”.<sup>48</sup>

Según nos indica Fernando Luque Gutiérrez:

*La prima Angélica* causó un notable revuelo en el marco sociopolítico de su estreno. No podría esperar un resultado distinto para una obra consagrada a la recuperación de la memoria reprimida por la entonces ya agonizante dictadura franquista, y que formaliza cinematográficamente los traumas psicológicos del bando perdedor en una guerra cada vez más lejana en el tiempo aunque todavía presente.<sup>49</sup>

*La prima Angélica* es una película que se articula sobre la memoria. En este caso sería sobre la memoria no solo de un personaje, sino también de un país o al menos de una parte de él. A través del personaje protagonista, Luis, somos testigos de lo que ocurrió en España casi cuarenta años antes, durante la guerra civil. Se observa a través de sus ojos el punto de vista de los vencedores de la guerra y algo que es más novedoso en la época, el punto de vista de los vencidos.

Asimismo, Agustín Sánchez Vidal en su libro *El cine de Carlos Saura* hace la siguiente consideración:

Hay un texto fundamental para entender toda la filmografía de Saura, y en particular *La prima Angélica* y sus, hasta cierto punto, derivaciones en *Cría cuervos*, *Dulces horas* y su proyecto ¡Esa luz!, se titula “Recuerdos de una guerra civil” y recoge sus notas para una película o una trilogía sobre la vida española entre 1936 y 1975, reflejando por

---

<sup>47</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, op.cit., p.78.

<sup>48</sup> SÁNCHEZ, A., *Carlos Saura*, op .cit, p.85.

<sup>49</sup> LUQUE GUTIÉRREZ, F., “Ay Rocío: Copla y desgarró...,” op.cit.

tanto la guerra civil y sus repercusiones sobre las generaciones que la padecieron directa o indirectamente.<sup>50</sup>

Saura no hablará de una manera directa de la guerra hasta que rueda *¡Ay Carmela!* (1990), en la que se veía este punto de vista que antes se había silenciado.

## 8. CONCLUSIONES

Una vez examinados los elementos que conforman el corpus del trabajo se puede concluir que Carlos Saura utiliza numerosos recursos para hablar de la memoria a través de su cine.

Por un lado, utiliza aspectos formales como los *flash-back* para hablarnos del pasado y sus consecuencias en el futuro y, por otro, utiliza hallazgos fílmicos originales para establecer estos recovecos de la memoria y cómo es percibida por el sujeto. El hecho de utilizar un personaje adulto en un momento en el que debía ser interpretado como un niño hace que percibamos su pasado y su memoria de una manera alterada.

Por otro, utiliza también para analizar el concepto de memoria y sus derivadas algunos elementos que le sirven para canalizarla tales como la familia, fuente de recuerdos de infancia, la fotografía unida a ese reducto familiar y percibida desde los álbumes de fotos como un elemento para recordar un pasado más o menos feliz. O los desvanes donde se amontonan objetos en forma de recuerdos, por no hablar de otros aspectos como las canciones, la música, que es memoria viva de cada generación.

También y como elemento que trata de superar su generación en particular y el país tras los años 30 del siglo XX utiliza la Guerra Civil para exorcizar demonios interiores y por lo tanto como parte de sus recuerdos y su memoria aparecen en sus películas.

Con ello es posible aducir que la obra de Carlos Saura, desde 1965 con *La Caza* hasta 1982 con *Dulces horas*, bebe de este elemento tan importante para el ser humano, tan subjetivo y capaz de ser modificado como la MEMORIA.

## 9. ANEXOS

### 9.1. BIOGRAFÍA DE CARLOS SAURA, CREADOR DE MEMORIA

---

<sup>50</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura, op. cit.*, p .84.

Carlos Saura nació en el seno de una familia, cuyo padre, Antonio Saura, era técnico del Ministerio de Hacienda y su madre, Fermina Atarés, pianista.

A pesar de que se inicia en la fotografía su vida cambia cuando se matricula en el Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas de Madrid, que fue el antecedente de la Escuela Oficial de cinematografía donde Saura ejercerá de profesor.

Su obra es de una gran extensión y comienza por dos medimétrajes, *La tarde de domingo* (1957) y *Cuenca* (1958), la cual, obtuvo premios en los festivales de San Sebastián y Bilbao, valiéndole a Saura el Premio del Sindicato de Cinematografía.

Su primer largometraje fue *Los golfos* (1959), una historia sobre jóvenes marginados que fue presentada en el Festival de Cannes, donde tuvo una buena acogida, si bien se granjeó el rechazo por parte de la censura franquista.

Posteriormente rueda "*Llanto por un bandido*" (1963), una biografía de José María El tempranillo.

Tras su encuentro con Elías Querejeta se forma un tándem que se mantendrá durante las siguientes 13 películas y será uno de los dúos más potentes de la época y que será fundamental en su primera época.

Su primera colaboración fue *La caza* (1965), un thriller psicológico considerado por algunos como una metáfora de la Guerra Civil. Con esta película le llegó a Saura la consagración como realizador a nivel internacional, tras recibir el Oso de plata a la mejor Dirección del Festival de Berlín.

Esta línea de trabajo tuvo su continuación en sus películas posteriores, *Peppermint frappé* (1967), *Stres es tres, tres* (1968) y *La madriguera* (1969), en las que indaga en las relaciones entre hombres y mujeres.

Saura colabora además en estas películas con el guionista Rafael Azcona así como en las tres siguientes, *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) y *La prima Angélica* (1973) en las que intenta desentrañar los mecanismos de poder de la dictadura franquista y que fueron muy atacados por la férrea censura del momento.

Tras la muerte del dictador Carlos Saura pudo realizar sus películas con más libertad. Su primera película en democracia fue *Cría Cuervos* (1975), una historia sobre el mundo infantil y *Elisa, vida mía* (1977), que incide en las relaciones paterno filiales y *Los ojos vendados* (1978), sobre la tortura.

Termina la década con *Mamá cumple 100 años* (1979).

La colaboración con Querejeta finaliza con *Deprisa, deprisa* (1980), una revisión de *Los golfos* (1959) y *Dulces horas* (1982).

Durante este periodo el director es muy premiado en los mayores festivales del planeta recibiendo el Oso de plata a la mejor Dirección del Festival de Berlín por *Peppermint frappe*, premio del jurado en el festival de Cannes para *La prima Angélica*, premio especial de jurado en el festival de Berlín para *Cría cuervos* y Oso de oro en Berlín para *Deprisa, deprisa*.

En la década de los ochenta, comienza su colaboración con el productor Emiliano Piedra comenzando la realización de sus películas musicales, otra de sus grandes pasiones: el baile flamenco y el folklore. Esto da lugar a su trilogía más celebrada a nivel internacional: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), en colaboración con el bailar Antonio Gades.

En esta época también rueda dos películas históricas, *El dorado* (1987) y *La noche oscura* (1989) sobre Lope de Aguirre y San Juan de la Cruz y *Antonieta* (1982) coproducción con México sobre una poetisa mejicana.

En 1990 estrena una de sus obras más personales *¡Ay Carmela!* (1990), adaptación de Rafael Azcona de una relato de Sanchís Sinisterra que está ambientada en la guerra civil y que triunfó en la ceremonia de los premios Goya de ese año.

Durante esta época alterna películas de ficción como *Taxi* (1996), *Pajarico* (1997) o *Goya en Burdeos* (1999), con otras musicales como *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995) o *Tango* (1997).

A comienzos del siglo XXI rueda la ficción buñuelesca, *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001). Esta fase la remata Saura con *Salomé* (2002), el homenaje a Isaac Albéniz o *Iberia* (2005) y la vuelta al cine de ficción con *El séptimo día* (2004), una película inspirada en los sucesos de Puerto Hurraco.

La última etapa del cine de Saura ha estado marcada por películas musicales, unas ficcionadas como *Io don Giovanni* (2009) o *El rey de todo el mundo* (2021) y otras en formato documental como *Flamenco, flamenco* (2010) o documental como *Zonda, folklore argentino* (2015) o *Jota de Saura* (2016).

Su última película antes de fallecer el 10 de febrero de 2023 ha sido un documental sobre el origen del arte titulado *Las paredes hablan* (2022).

Según nos indica José Luis Sánchez Noriega<sup>51</sup> Carlos Saura ha desarrollado una de las carreras más amplias y consistentes del cine español de las cuatro últimas décadas, en

---

<sup>51</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, op.cit., p.467.

una evolución que va del cine intimista y críptico de los años setenta a las obras más vistosas de los últimos años.<sup>52</sup>

## 9.2. RELACIÓN DE PELÍCULAS OBJETO DE ESTUDIO

### LA CAZA

**Sinopsis:** Tres amigos se van de caza a un coto que fue escenario de una batalla durante la Guerra civil. Todos ellos están pasando momentos difíciles y lo que se suponía que iba a ser un día tranquilo entre amigos, se tuerce cuando los tres empiezan a recordar hechos del pasado y a enfadarse los unos con los otros.

**Dirección:** Carlos Saura

**Reparto:** Alfredo Mayo, Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Sánchez Polack, Ismael Merlo, José María Prada, Violeta García

**Nacionalidad:** España

**Año:** 1965

**Duración:** 93´

**Género:** drama

**Guión:** Angelino Fons, Carlos Saura

**Fotografía:** Luis Cuadrado

**Música:** Luís de Pablo

### PEPERMINT FRAPPÉ

**Sinopsis:** Julián es un médico muy conservador, pero su amigo Pablo ha vuelto del extranjero con una mujer sexualmente liberada. Julián, siente una gran

---

<sup>52</sup> CRISTÓBAL MUÑOZ, R., “Carlos Saura Atarés”, en Diccionario Biográfico Español. Disponible en: [Dbe.rah.es/biografias/carlos-saura-atares](http://dbe.rah.es/biografias/carlos-saura-atares), (consultado el 16/III/2023).

atracción morbosa hacia ella, hasta el punto de convertir a su enfermera en una réplica exacta de ella.

**Dirección:** Carlos Saura

**Reparto:** Alfredo Mayo, Ana María Custodio, Fernando Sánchez Polack, Geraldine Chaplin, José Luis López Vázquez

**Nacionalidad:** España

**Año:** 1967

**Duración:** 92´

**Género:** drama

**Guión:** Angelino Fons, Carlos Saura, Rafael Azcona

**Fotografía:** Luis Cuadrado

**Música:** Luís de Pablo

### **STRES ES TRES TRES**

**Sinopsis:** Un matrimonio emprende un viaje con un amigo de ambos. El marido es un hombre celoso y se entrega a un curioso juego facilitando el coqueteo entre su esposa y el tercero en discordia, con una venganza prevista en la recámara.

**Dirección:** Carlos Saura

**Reparto:** Fernando Cebrián, Geraldine Chaplin, Juan Luis Galiardo, Fernando Sánchez Polack, Charo Soriano

**Nacionalidad:** España

**Año:** 1968

**Duración:** 94´

**Género:** drama

**Guión:** Angelino Fons, Carlos Saura

**Fotografía:** Luis Cuadrado

**Música:** Luís de Pablo

### **LA MADRIGUERA**

**Sinopsis:** Teresa y Pedro viven una vida monótona y aburrida hasta que un buen día las relaciones de su matrimonio se intensifican hasta llegar a un violento desenlace. Todo por causa de unos muebles entre los que transcurrió la infancia

de Teresa. Pedro quiere deshacerse de ellos pero a Teresa le traen muchos recuerdos.

**Dirección:** Carlos Saura

**Reparto:** Geraldine Chaplin, Per Oscarsson, Teresa del río, Emiliano Redondo

**Nacionalidad:** España

**Año:** 1969

**Duración:** 102´

**Género:** drama

**Guión:** Carlos Saura, Rafael Azcona, Geraldine Chaplin

**Fotografía:** Luis Cuadrado

**Música:** Luís de Pablo

### **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS**

**Sinopsis:** La familia de un rico empresario, paralítico y amnésico por un accidente de tráfico, intenta que recobre la memoria representando escenas de su vida.

**Dirección:** Carlos Saura

**Reparto:** Mayrata O´wisedo, José Luis López Vázquez, Lina Canalejas, Luis Peña, Charo Soriano, Luchy Soto, Esperanza Roy

**Nacionalidad:** España

**Año:** 1970

**Duración:** 90´

**Género:** drama

**Guión:** Rafael Azcona, Carlos Saura

**Fotografía:** Luis Cuadrado

**Música:** Luís de Pablo

### **ANA Y LOS LOBOS**

**Sinopsis:** José es autoritario, coleccionista de trajes militares, pobre de espíritu. Fernando, perseguidor incansable de la unión mística con Dios. Juan, escritor de cartas enloquecidamente eróticas. La madre hidrópica añora antiguos esplendores. Las niñas que, entre juegos, encuentran muñecas enterradas y

torturadas. Y en medio de esta atmósfera tan extraña e inquietante está Ana, la institutriz inglesa de 25 años.

**Dirección:** Carlos Saura

**Reparto:** Charo Soriano, Fernando Fernán Gómez, Geraldine Chaplin, José María Prada, José Vivó, Rafaela Aparicio

**Nacionalidad:** España

**Año:** 1972

**Duración:** 101´

**Género:** drama

**Guion:** Rafael Azcona, Carlos Saura

**Fotografía:** Luis Cuadrado

**Música:** Luís de Pablo

### **LA PRIMA ANGÉLICA**

**Sinopsis:** Un hombre vuelve a su pueblo natal para asistir al entierro de su madre. Allí rememora su infancia y adolescencia, especialmente el amor que sentía por su prima Angélica.

**Dirección:** Carlos Saura

**Reparto:** José Luis López Vázquez, Lina Canalejas, Encarna Paso, Lola Cardona, Julieta Serrano, Luis Peña, Fernando Delgado.

**Nacionalidad:** España

**Año:** 1974

**Duración:** 101´

**Género:** drama

**Guion:** Rafael Azcona, Carlos Saura

**Fotografía:** Luis Cuadrado

**Música:** Luís de Pablo

### **CRÍA CUERVOS**

**Sinopsis:** Ana recuerda todo lo ocurrido desde la muerte de su padre, veinte años antes. Su hija, de nueve años, cree tener poder sobre la vida y la muerte de quienes viven con ella. Hay otro poder que Ana cree poseer: el de invocar la

presencia de su madre. Con ella, muerta hace años, revive una relación llena de ternura, y a veces, de dominio.

**Dirección:** Carlos Saura

**Reparto:** Ana Torrent, Florinda Chico, Geraldine Chaplin, Germán Cobos, Héctor Alterio, Mónica Randall

**Nacionalidad:** España / Francia

**Año:** 1975

**Duración:** 107´

**Género:** drama

**Guion:** Carlos Saura

**Fotografía:** Teo Escamilla

**Música:** Luís de Pablo

## **ELISA, VIDA MÍA**

**Sinopsis:** Elisa, recién separada, acude junto a su hermana y la familia de ésta, a celebrar el cumpleaños de su padre al que no ha visto desde hace 20 años.

**Dirección:** Carlos Saura

**Reparto:** Fernando Rey, Geraldine Chaplin, Norman Brinsky, Ana Torrent, Isabel Mestres, Joaquín Hinojosa

**Nacionalidad:** España

**Año:** 1977

**Duración:** 125´

**Género:** drama

**Guion:** Carlos Saura

**Fotografía:** Teo Escamilla

**Música:** Luís de Pablo

## **LOS OJOS VENDADOS**

**Sinopsis:** Luis es un director de teatro que después de escuchar a una mujer argentina en un acto contra la tortura y la dictadura, queda muy impresionado. Utilizando esto como base, él prepara una obra y le ofrece a Emilia, la mujer de su dentista, de la que está enamorado, un papel en el montaje.

**Dirección:** Carlos Saura  
**Reparto:** Geraldine Chaplin, José Luis Gómez  
**Nacionalidad:** España/Argentina  
**Año:** 1978  
**Duración:** 93´  
**Género:** drama  
**Guion:** Carlos Saura  
**Fotografía:** Teo Escamilla  
**Música:** Luís de Pablo

## **MAMÁ CUMPLE 100 AÑOS**

**Sinopsis:** La abuela está a punto de cumplir 100 años y todos los miembros de la familia se trasladan a la finca para felicitarla. A la vieja casa llegan los dos hijos, Fernando y Juan, sus respectivas esposas y sus tres hijas. También llega Ana, la antigua institutriz y su marido argentino. A la cita sólo falta José, el más pequeño de los hijos, que murió hace unos años. Todos los hijos esperan que la anciana muera para parcelar la finca, construir una urbanización y salir de la ruina.

**Dirección:** Carlos Saura  
**Reparto:** Rafaela Aparicio, Geraldine Chaplin, Amparo Muñoz, Fernando Fernán Gómez, Charo Soriano, José Vivó, Norman Brinski  
**Nacionalidad:** España  
**Año:** 1979  
**Duración:** 94´  
**Género:** drama  
**Guion:** Carlos Saura  
**Fotografía:** Teo Escamilla  
**Música:** Luis de Pablo

## **DULCES HORAS**

**Sinopsis:** Juan ha tomado una decisión que puede parecer extravagante. Convencido de que su vida está marcada por la influencia del recuerdo, ha reconstruido minuciosamente su pasado contratando a varios actores que interpretan a todos los personajes. Un mecanismo con el que Juan espera poder dibujar su pasado para entender qué le está ocurriendo en este momento.

**Dirección:** Carlos Saura

**Reparto:** Assumpta Serna, Iñaki Aierra, Álvaro de Luna, Alicia Hermida, Alicia Sánchez, Isabel Mestres, Antonio Saura

**Nacionalidad:** España/ Francia

**Año:** 1982

**Duración:** 108´

**Género:** drama

**Guión:** Carlos Saura

**Fotografía:** Teo Escamilla

**Música:** Luís de Pablo

## 10. BIBLIOGRAFÍA

- BRASÓ, E., *Carlos Saura: introducción incompleta*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974.
- COLMEIRO, J.F., *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Arthropos, 2005.
- CRISTÓBAL MUÑOZ, R., “Carlos Saura Atarés” en Diccionario Biográfico Español. Disponible en: [Dbe.rah.es/biografias/carlos-saura-atares](http://dbe.rah.es/biografias/carlos-saura-atares), (consultado el 16-III-2023).
- CUETO, R., *La caza de Carlos Saura...42 años después*, Ediciones de la Filmoteca, 2008.
- D’LUGO, M., *The films of Carlos Saura. The practice of seeing*, Princeton, NJ Princeton University Press, 1991.
- GALÁN, D., “*Venturas y desventuras de La prima Angélica*”, Valencia, España, Fernando Torres editor, 2009.
- GRUESO, N., *Carlos Saura: en busca de la luz*, Córdoba, Berenice, 2019.
- GUBERN, R., *Carlos Saura*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, D.L. 1979.
- GUBERN, R., (dir. ed.), *Historia del cine español*, Madrid, Signo e Imagen, 2009.
- HIDALGO, M., *Carlos Saura*, Madrid, Ediciones JC, D.L, 1981.
- JURADO MORALES, J., “*La prima Angélica de Carlos Saura en el contexto del tardofranquismo*”, *Hispanic Research Journal*, Vol 12, Nº 4, Universidad de Cádiz, Agosto 2011.
- HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco*, Madrid, El arquero, 1989.
- LEFERE, R., *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor Libros, 2001.
- LOMILLOS, M.A., “El desengaño femenino: la huella de la copla en *La prima Angélica* y *Cría cuervos*”, Asociación cultural Trama y Fondo, Brasil.
- LIEURY, A., *La memoria, Biblioteca de Psicología*, Barcelona, Herder, 1985.
- LUQUE GUTIÉRREZ, F., “Ay Rocío: Copla y desgarró en *La prima Angélica* y *El séptimo día* de Carlos Saura”, en *De cómo la copla canta el deseo de la mujer. X Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo*, (Madrid), Asociación Cultural Trama y Fondo, (2019). Disponible en: <https://www.tramayfondo.com/la-copla/pdf/actas/Fernando-Luque-Gutierrez.pdf>
- NAVARRETE, L., *Ana y los lobos. La metáfora fílmica o del surrealismo ideológico*, Frame, Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, Nº 2, 2007.
- MARTÍN, M., *Introducción al análisis fílmico a través de Elisa, vida mía*, 1984.

- MENSURO, A., *Otras miradas de Carlos Saura*, Ayuntamiento de Zaragoza, 2009.
- MILLÁN BARROSO, P., *Cine, flamenco y género audiovisual*, CD con ilustraciones.
- OLIVERIO, A., *La memoria. El arte de recordar*. Madrid. Alianza Editorial, 2000.
- PÉREZ MORÁN, E., “El eneagrama sauriano: geometrías de la memoria en el cine de Carlos Saura durante la Transición democrática española”, *Observatorio Journal*, Vol 12, Nº 1, 2018.
- PLANES PEDREÑO, J.A., “Actitudes ante el recuerdo en el cine de ficción de Carlos Saura durante el tardofranquismo y la transición española: de la memoria activa de *Los ojos vendados* (1978) a la memoria pasiva de *Dulces horas* (1982)”, *Historia y comunicación social*, Vol 25, Nº 1, 2019.
- RODRÍGUEZ, A., *Carlos Saura*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
- RODRÍGUEZ FUENTES, C., *Desmontando a Saura*, Málaga, Luces de gálibo, 2013.
- SÁNCHEZ, A., *Carlos Saura*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2011.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, Caja de ahorros de la Inmaculada, 1988.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Tres aventuras americanas*, Colección Aragón y América, Zaragoza, Edelvives, 1990.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1993.
- TUDELILLA, C., (dir. ed.), *Carlos Saura: Los sueños del espejo*, Huesca, Diputación de Huesca, 2007.
- SAURA, C., *Saura x Saura*, Toledo, La Fábrica editorial, 2009.
- SAURA, C., *España, años 50*, Madrid, La Fábrica editorial, 2016.
- SAURA, C., *El Aragón de Saura*, Colección Luis Buñuel. Cine y Vanguardias, 2018.
- ZUNZUNEGUI, S., *Los felices sesenta*, Barcelona, Paidós, 2005.