

# Imaginarios del Franquismo: *La prima Angélica y El espíritu de la colmena*

Mercedes MIGUEL BORRÁS/ Isabel ARQUERO BLANCO  
*Universidad de Valladolid (UVA) / Universidad Complutense (UCM)*

## *Abstract*

In 1974 *La prima Angélica* (C. Saura) and *El espíritu de la colmena* (V. Erice) coincided in the Spanish screens. Those films covertly criticized the dictatorial repression, allowing to sense a spirit of change in Spanish society.

Although the two films were developed from different cinematographic approaches, they display common settings, characters and conflicts; they belong to the collective imagery of an era. *La prima Angélica* is set at the end of Franco's regime, but goes back to the Civil War, creating a tormented memory of those years. The metaphorical framework that envelopes *El espíritu de la colmena* is the expression of the censorship which was in force at the time the film was shot, the throes of Franco's regime. Conceived as an ensemble, they come out enriched, establishing a sort of secret dialogue which provides an interesting approach to the dictatorship.

## *Resumen*

En 1974 coincidían en las pantallas españolas *La prima Angélica*. Films que criticaban soterradamente la represión, dejando sentir el espíritu de cambio presente en la sociedad española.

Aunque realizadas desde planteamientos cinematográficos distintos, poseen escenarios, personajes y conflictos comunes; pertenecen al imaginario colectivo de una época. *La prima Angélica* se sitúa en las postrimerías del franquismo para remontarse a la Guerra Civil, creando una memoria atormentada de esos años. El entramado metafórico que envuelve a *El espíritu de la colmena* es la expresión de la censura vigente cuando se produjo la película, los estertores del franquismo. Concebidas como un conjunto en su relación se enriquecen, estableciendo una suerte de *diálogo secreto* que proporciona un interesante acercamiento hacia la dictadura.

Meses antes de la muerte de Franco, aún con la amenaza de la censura sobre sus cabezas, coincidían en las pantallas españolas *La prima Angélica y El espíritu de la colmena*. Producidas por Elías Querejeta, y concebidas bajo una misma crítica soterrada a la represión, dejaban sentir el espíritu de cambio presente en la sociedad española. Una forma de entender la narración, de la que también daban cuenta otros cineastas como José Luis Borau, Jaime Chavarrí y Basilio Martín Patino, que dio lugar a un cine

intelectual y metafórico que arremetía contra el franquismo recuperando la memoria de los oscuros años de la posguerra.

No podríamos entender *La prima Angélica* y *Espíritu de la colmena* sin la inestimable colaboración del productor Elías Querejeta. El ejemplo de Víctor Erice es revelador, pues el encuentro con Querejeta marcó una de las peripecias más controvertidas de la reciente historia del cine español<sup>1</sup>. Un punto es *El espíritu de la colmena*, film concebido con imágenes puras – el cinematógrafo, el mito de Frankenstein, la infancia... –, cada secuencia, escena, plano, puede ser leído aisladamente, como un poema. Metáforas de una dictadura cuyas garras represoras aún tenían cierta firmeza en los años setenta. Pero es el tándem Saura-Querejeta quien mejor contribuyó en la creación de este imaginario franquista. Durante más de diez años y a lo largo de nueve films, fueron creando caleidoscopios de la dictadura: *La caza* (1965), *Peppermint frappé* (1967), *Stress es tres tres* (1968), *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1975) y *Elisa vida mía* (1976).<sup>2</sup>

El cine deja impresas en sus imágenes las huellas del pasado, puede mostrar censuras, omisiones... “decirnos más sobre la sociedad que las ha realizado que del hecho histórico que evoca” (Sorlin, 1985). “Es un operador del imaginario colectivo, medio de comunicación que es más productor de la historia que testigo de la misma” (Zunzunegui, 1994). *La prima Angélica* y *El espíritu de la colmena* pertenecen al imaginario colectivo de una época. Aunque están realizadas desde planteamientos cinematográficos distintos, poseen escenarios, personajes, conflictos y situaciones comunes. De manera que en su relación se enriquecen, disparando sus sentidos hacia otras dimensiones que provocan nuevas lecturas. Concebidas como un conjunto establecen una suerte de diálogo secreto que proporciona un interesante acercamiento a los años de la dictadura<sup>3</sup>.

El propósito de estas páginas es rastrear en la reconstrucción del universo ficticio de ambos films, acercarnos a la expresividad de su lenguaje, allí donde radica el carácter poético. El lenguaje poético, afirma García Berrio (1994), no puede ser neutral; en él convergen rasgos poéticos y lingüísticos que en su articulación cobran singularidad estructural pues convocan asociaciones sentimentales – dada su capacidad connotativa – distintas de la neutralidad comunicativa. La literalidad de un texto, su

<sup>1</sup> Su primera colaboración se inició en 1969 con *Los desafíos* (obra de tres episodios codirigida con Claudio Guerin, José Luis Egea). Tras *El espíritu de la colmena*, su posterior encuentro fue en 1982 con *El sur* – obra inacabada según el realizador por la ausencia de escenas que debían rodarse precisamente en el sur, y, que sin embargo el productor consideraba completa. Este problema provocó la ruptura de sus relaciones.

<sup>2</sup> La relación entre Carlos Saura y Elías Querejeta se prolongó durante otros tres films: *Mamá cumple cien años* (1979), *Deprisa, deprisa* (1980) y *Dulces horas* (1981).

<sup>3</sup> Este tema ha sido objeto de la investigación *Comunicación Icónica. Imágenes de la Historia Contemporánea* (Subvencionado por la Junta de Castilla y León. Investigadora Principal: Mercedes Miguel Borrás, 2005-08).

función poética se produce en “ese exceso de material significativo presente en el lenguaje. Un juego creado en las relaciones (sintagmáticas y paradigmáticas) de las palabras que las lleva a alejarse de su uso cotidiano, las vuelve ambiguas y las convierte en una lengua extraña” (Jakobson, 1985). Todo aquello que el lector-espectador reconoce como literario, germen del universo poético del artista<sup>4</sup>.

Ese *exceso* que expresa la poética en un film lo hallaremos en la construcción imaginaria del universo ficticio (diégesis), sus códigos y símbolos; ya sea en el interior de un plano, como en los sentidos producidos en su interrelación, ya sea en su carácter secuencial. Un ejemplo de lo que venimos diciendo podremos encontrarlo en *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, V. De Sica, 1948): la fuerza dramática del escenario vacío por el que caminan al ocaso del día Antonio y su hijo tras perder la bicicleta en la que tenían puestas todas sus esperanzas; o también en la descomposición espacial generada por el montaje en *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potiomkin, S. M. Eisenstein, 1925).

Es sobrecogedora la expresión del desgarro de la mujer herida, en la secuencia del ataque de las fuerzas del zar en las escalinatas del palacio de Odessa. El director, con la sintaxis que le otorga el cine, corta, despedaza literalmente el cuerpo de una mujer que, herida de muerte, se desgarra por dentro, en una descomposición espacial que va más allá del propio espacio de representación (Miguel Borrás, 2009: 75).

No aludimos al concepto de poética en un sentido no estructural, pues no se trata de desvincular al cine de su esencia narrativa. Es precisamente su narratividad lo que nos ayuda a penetrar en el acto poético que se produce en el flujo de sus imágenes:

*La prima Angélica* se sitúa en las postrimerías del franquismo, los años setenta, y se remonta a la Guerra Civil. Presente y pasado se van interrelacionando a través de la mirada de su protagonista, Luis, a quien el encuentro con el paisaje le va transportando hacia otros tiempos. Escenarios que definen los enigmáticos personajes de Saura y se han constituido, como señalamos, en la memoria atormentada de este periodo.

*El espíritu de la colmena* parte de un hecho concreto, los problemas de una familia represaliada en un pueblo, para mostrar el aislamiento y la tristeza de los primeros años de la posguerra. Sin embargo, el entramado metafórico que envuelve al film, su poética, es la expresión de la censura vigente en España cuando se produjo la película, los últimos años del franquismo. Film a caballo entre la narración y la poesía, está concebido con imágenes puras, mito fundamental del cine español.

---

<sup>4</sup> Dudley Andreu señala que es “una especie de contaminación de lo verbal por lo icónico”; Arheim y Francastel afirman que la figura activa un modo de pensamiento distinto al verbal ordinario; Lyotard añade que es una máquina de guerra contra la primacía del lenguaje; el lugar donde emerge el deseo, lo primario. Véase Aumont, Jacques (1992): “La significación de la imagen”, en *La Imagen*, Paidós Comunicación.

Desde ese *exceso* expresado en la poética del lenguaje, la carga simbólica que se genera entre ambos films, accederemos a los imaginarios del franquismo.

### EL ESPÍRITU DE LA COLMENA

*El espíritu de la colmena* tiene su primer impulso en un proyecto sobre el monstruo de *Frankenstein* —personaje que formaba parte del imaginario de obsesiones infantiles de Elías Querejeta, cuyo guión escribieron Víctor Erice y Ángel Fernández Santos. Se trataba de una historia ambientada en los años setenta, protagonizada por una profesora de matemáticas, de unos treinta años, que recibe un telegrama de su hermana avisándole de la inminente muerte de su padre. La mujer toma un tren y vuelve al pueblo para ver a su padre, quizá para arreglar cuentas. Cuatro semanas antes de comenzar el rodaje, los guionistas descartaron toda la parte centrada en la edad adulta del personaje.<sup>5</sup>

Erice y Fernández Santos cambiaron el espacio y el tiempo para centrarse en la infancia de *Ana* (Ana Torrén). El viaje que debía iniciar la protagonista al reencuentro de su padre es un itinerario que se traslada al espectador. En concreto, a la generación de niños de los años cuarenta que descubrieron el cinematógrafo en una proyección pública y no a través de la televisión como lo hace la mayoría del público infantil en nuestros días.

## Dos figuras primordiales en la poética de Erice

### Cinefilia: los hijos del cinematógrafo

Partiendo de una escena primordial de *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931),<sup>6</sup> el director construye la escena primordial de *El espíritu de la colmena*, que no es otra que la de la verdad mostrada en la mirada de Ana viendo la película. Se siente fascinada por el espíritu de la película, y le convoca en un viejo caserón abandonado. Es el primer vínculo de Ana con el monstruo y se produce en el interior de una sala de cine, en la oscuridad de la proyección, en un momento vital de su infancia. Una experiencia vital para una niña de seis años, que es capaz de asimilar lo que muestran las imágenes cinematográficas como percepción de la realidad y no como ficción.

Se plantea así una de las ideas capitales de la poética de Víctor Erice: entender el cine como una forma de conocimiento; como caudal de imágenes proyectado en la memoria colectiva de la generación de los niños de la posguerra española. A partir de esta premisa, que interpreta su propia naturaleza de cineasta, se vertebra un método de

<sup>5</sup> Circunstancia que molestó al productor de la película pues, según Ángel Fernández Santos, era la que realmente le gustaba. No en vano años después haría con Carlos Saura, *Elisa, vida mía* con un argumento muy similar. En el documental *Huellas de un espíritu*. Dirigido por Carlos Rodríguez. Guión de Carlos F. Heredero. Canal+ España, 1998.

<sup>6</sup> Víctor Erice tuvo en cuenta una imagen de la película Whale que tenía recortada en su mesa de trabajo. El fotograma reproducía el encuentro de una niña con el monstruo a orillas de un lago, y que está presente en su primera experiencia del cine como espectador.

indagación que tiene su centro en la mirada primordial, en esa mirada primitiva de *Ana* en la oscuridad de la sala de proyecciones de su pueblo (Hoyuelos).

Ana es hija del cine, una figura<sup>7</sup> constitutiva del pensamiento poético de Víctor Erice, utilizada por el escritor de cine, crítico y ensayista Serge Daney<sup>8</sup> en términos de *Cinéphilie*, cinefilia, es decir, filiación al cine. La cinefilia es una experiencia primordial que se vive en un momento de la infancia y que Daney usaba para describir la necesidad de los adolescentes de situar en el ámbito del imaginario del cine las referencias capaces de ligarles a la realidad, sobre todo en los periodos que preceden a los grandes conflictos bélicos.

La identificación de los niños de la posguerra española – la generación de Erice – con “los hijos del cinematógrafo” es un tema clave y recurrente en su poética, a través del cual conectan armónicamente la pluralidad de presencias que se integran en su película.

#### La Imagen documental avivada por el sustrato de la ficción

Toda la especulación formal del film queda desbordada por la captación de un momento único: el instante en el que *Ana* ve cómo la niña de la película muere, hecho que percibe como realidad y no como ficción. El mejor momento que Erice ha filmado nunca, según afirma el director, pues revela la capacidad del cinematógrafo para registrar un acontecimiento real. En este instante el cine se confunde con la vida de la protagonista – esa irrupción de la dimensión documental en la ficción – es otra de las figuras de pensamiento que circulan en la poética del cineasta.



Imagen del origen, ficción



Imagen documental

Erice pone en valor el pleno sentido de la imagen documental avivada por el sustrato de la ficción. Se oponen así dos modos de conciencia divergentes pero

<sup>7</sup> “La figura es un adorno del estilo, el resultado de una voluntad de forma del escritor. El adorno puede afectar a las palabras con que se reviste el pensamiento y se constituyen así las figuras de palabras y las figuras de construcción (asíndeton, pleonismo, anáfora, epanalepsis, etcétera), o bien al pensamiento mismo, dando lugar a las figuras de pensamiento” (Lázaro Carreter, 1984: 185).

<sup>8</sup> “Serge Daney (París, 1945-1992) [...] sin duda el más valioso de su generación, cuya labor puede hoy ser comparada con la que en su día llevó a cabo el que fue uno de sus primeros maestros: André Bazin. Antiguo redactor-jefe de *Cahiers du cinéma*, responsable durante varios años de las páginas de cine y televisión, a la par que editoralista, en el diario *Libération*, el último año de su vida fundó la revista *Trafic* (Erice, 1995).

complementarios, cuya unidad forma parte de esa verdad de la Historia del cinematógrafo, a la que se accede cuando se niegan las escalas de percepción de lo real. La ficción tiene forma de ensueño y, en la mirada de Ana, es la verdad.

### **La imagen de la colmena**

La casa donde vive *Ana* con sus padres, en un pueblo de Castilla hacia 1940, está iluminada por la luz color miel creada por Luis Cuadrado y clausurada por las celdillas hexagonales de las vidrieras diseñadas para tal efecto por el padre del operador, a semejanza de las originales del palacete donde se rodaron los interiores. La colmena es la imagen epigrama que expresa con precisión el habitáculo donde reside la familia.

#### La familia

Metáfora de la abejera, la familia experimenta esa consumición del tiempo, ese silencio evocador de la presencia de unas vidas extrañas – el padre, la madre, las hijas, las abejas – inmersas en el círculo cerrado del hogar; aisladas en el tiempo, en un lugar donde las campanas llaman al Rosario y por donde transitan con la mirada esquiva caminando por calles embarradas donde se oye el rumor del viento y el chirriar de las bicicletas.

#### Los padres como sombras

Anclado en el contexto de la España de los años cuarenta, se muestra a los padres como formando parte de un universo que se contempla desde la mirada de la infancia. Ángel Fernández Santos y Víctor Erice vivieron la posguerra española cuando eran niños. Para ellos los mayores fueron con frecuencia “*un vacío, una ausencia*” (Erice y Fernández Santos, 1976) y así lo reflejan en la película. Perfilaron las figuras de los padres como si se tratara de sombras; no quisieron saber más de ellos.

Huyendo de todo psicologismo, impropio de los niños cuando observan el mundo y lo juzgan. El padre, Fernando (Fernando Fernán Gómez), se advierte como un ser introvertido y hermético, dedicado a un trabajo intelectual de observación de las abejas, que vive distanciado de sus dos hijas y que no muestra afecto por ellas. La hermana mayor, *Isabel* (Isabel Tellería) y *Ana*, abandonadas a su suerte, aprenden solas al margen de la escuela y de la familia y perciben al padre como un silencio. La madre, *Teresa* (Teresa Gimpera), la mujer que escribe una carta, parece estar también ausente.

*Teresa* y *Fernando* experimentan, a través de su escritura, un diálogo clandestino que ha sido mutilado por la experiencia de la guerra. Los dos escriben, pero no hablan entre sí, parecen ausentes: *Teresa* de frente, *Fernando* da la espalda. Las figuras de los padres son una representación de esas imágenes primordiales expresadas con cierto esquematismo y que remiten al recuerdo de los mayores de Víctor Erice y Ángel Fernández Santos. Los padres forman parte del elenco de vencidos de la guerra, que en la parábola del director se asimila a todos los contendientes, independientemente del bando en el que militaran, como supervivientes sometidos a una profunda mutilación: al exilio de sí mismos.

A partir del esbozo de las figuras de los padres, Víctor Erice nos introduce en el símbolo vertebrador de la mirada de la protagonista, para quien sus padres son sombras.

### **El silencio, espacio donde se edifica el vacío**

Las calles del pueblo y los campos por donde transitan los personajes son parajes vacíos en los que se concreta el mundo inmóvil que los rodea. Un repertorio de ruidos y sonidos que registra las pulsaciones de lo invisible y que se subraya mediante el silencio. La contemplación, auténtica dimensión para apreciar la duración de las cosas, valora el conjunto sutil de los planos sonoros manifiesto en la armonía de las formas. Su sordina impone descartar “la poética del vacío” con la que el cineasta expresa la temporalidad mediante el recurso a la reiteración y la contigüidad.

Incluso, en el dormitorio de los padres, espacio de intimidad, lo que está fuera de campo se subraya para ampliar y agrandar ese pequeño territorio donde sobreviven en el más estricto mutismo. Hasta tal punto que durante su vigilia la madre puede volver a acariciar los ecos de un sueño, el otro sueño que conocemos de *Teresa* y que está asociado al ruido del tren. Mediante la llamada de la campana de la estación, la mujer puede recuperar el territorio de su sueño, esa paz que necesita para poder cerrar los ojos y descansar.

El vacío no es una presencia inerte sino que aspira a captar el soplo de las cosas, a traducir el tiempo vivido – inmóvil – en espacio viviente. El silencio es lugar donde se edifica.

### **El encuentro con los fantasmas**

Lo mismo ocurre con *La Morte Rouge*, el pueblo rodeado de pantanos, en el Canadá francés, y lugar cinematográfico que Víctor Erice nunca ha podido encontrar en los mapas, “... seguramente porque sólo existió en la imaginación de los guionistas de *La garra escarlata*”, título de la primera película que el cineasta recuerda haber visto de niño. El paraje – en los alrededores de Québec, según el atlas que Sherlock Holmes escudriñaba con su lupa –, da nombre a su último film presentado en el contexto de la exposición *Erice-Kiarostami. Correspondencias*<sup>10</sup>.

Deslumbrada por el personaje del monstruo, *Ana* le hace preguntas a su hermana *Isabel*, que la asusta diciéndole que *Frankenstein* es un espíritu que ha visto por Hoyuelos y que se le puede aparecer. Una mañana, en un corral abandonado, *Ana* se encuentra con un maquis herido. La niña le lleva comida porque cree que se trata del

---

<sup>9</sup> *La garra escarlata*, película “de miedo” dirigida por Roy William Neil en 1944, donde Sherlock Holmes y el doctor Watson descubren al asesino de *La Morte Rouge* (Erice, 2006).

<sup>10</sup> Exposición comisariada por Alain Bergala, en 2006. En España fue exhibida en El centro de Cultura Contemporánea (Barcelona) y en La Casa Encendida (Madrid).

monstruo que ha visto en la película. El guerrillero, al igual que *Frankenstein*, es abatido y *Ana* huye de una realidad que no alcanza a comprender.

En esta parábola sobre el cine como forma de conocimiento, el cinematógrafo se confunde con la propia biografía superando el carácter temporal de su existencia. (*Ana* podría haberse encontrado con *Frankenstein* en la neblina de la ciénaga de *La Morte Rouge* porque los espíritus sólo se le aparecen a quienes creen en ellos).

En el encuentro con los fantasmas de su primera experiencia cinematográfica, Víctor Erice, nos muestra la otra escena, la que descubre que el cine de hoy puede servir "... para hacer volver lo que – bien o mal – se ha visto una vez. Su futuro, en este sentido, es su pasado, pero a condición de contemplarlo con ojos desengañados, sin miedo" (Erice, 1998).

### La infancia es un territorio

Partitura de instantes donde se concretan acordes de vida y de muerte, el mundo de la infancia se percibe como un latido que explota frente a la fachada de la casona convertida en efigie donde habita la familia de *El espíritu de la colmena*. Las dos chiquillas irrumpen veloces en el jardín delantero dando brinco, correteando, jugando a que tienen miedo de *Frankenstein*, con sus pequeñas capas al viento – alas de mariposa propias de los mundos fantásticos de gnomos y hadas –, en una apoteosis de celebración de la quimera, gracias a la mediación del cinematógrafo. En el silencioso tedio de lo cotidiano se inserta la disparidad ruidosa de la ficción.

En otro momento memorable, la maestra *doña Lucía* (Laly Soldevilla) explica el organismo humano en el aula de las niñas, con un muñeco de fabricación casera, de tamaño aproximado al de una persona, pintado y recortado sobre madera, donde se van colocando los diferentes órganos. Un recuerdo de la infancia de Ángel Fernández Santos inspirado en el maestro Rincón, que enseñaba según las normas pedagógicas del Franquismo y al que el guionista observaba – no sin cierta envidia desde su ventana –, al no poder participar en la clase por su condición de niño educado en las leyes de la Institución Libre de Enseñanza.

La memoria cinéfila y los recuerdos de la infancia trenzan una retícula de sentidos orgánica, donde la vida y el cine se confunden.

Guiados por la conciencia mágica del mundo que tiene *Ana*, – donde todo lo que sucede se le aparece como señal de algo –, los espectadores de *El espíritu de la colmena* participan de un tiempo fragmentado – como el del cinematógrafo, el de la poesía –, que discurre en la meseta castellana hacia 1940, situado en el territorio imaginario de las narraciones infantiles que comienzan con "Érase una vez...", como si se tratase de un lugar que no figurara en los mapas. Se diría que dentro del relato fílmico, el pueblo donde vive *Ana* es un lugar imaginado, aunque bien sabido es que tiene un sitio concreto en la Historia. En la poética de Erice, la infancia es un territorio.



*LA PRIMA ANGÉLICA*

En enero de 1974, después de salvar diversos problemas con la censura, Carlos Saura y Elías Querejeta conseguían estrenar *La prima Angélica*. Este microcosmos de la sociedad española que abarca desde el estallido de la Guerra Civil hasta las postrimerías del franquismo, abrió, como es de suponer, muchas heridas, provocando un gran revuelo (no olvidemos que nos encontramos en los meses anteriores a la muerte de Franco). Las salas donde se proyectaba sufrieron diversos atentados por parte de la extrema derecha y, pese a las excelentes críticas, finalmente tuvo que ser retirada de las pantallas<sup>11</sup>.

El reencuentro con su familia, devuelve a Luis, un maduro hombre de negocios, imágenes de una niñez inmersa en la represión. Presente y pasado se dan cita, entrelazados, sin solución de continuidad. Forma recurrente en otros films del director como *El jardín de las delicias* o *Dulces horas* (mencionados más arriba), una suerte de memoria que forma parte ineludible del franquismo.

Con guión escrito por Carlos Saura y Rafael Azcona, *La prima Angélica* escenifica los años de la dictadura a través del periplo vital de su protagonista (1936-1973), para efectuar una reflexión sobre la memoria. Asistimos al relato conducidos a través de la mirada de Luis o, mejor dicho, su memoria que en su torrencial fluir le (nos) bandea de un lado a otro hacia ese reencuentro con sus recuerdos. Un film en el que Carlos Saura “pone en escena, tanto el elemento político del franquismo castrador como el existencial del implacable paso del tiempo” (Losilla, 1997).

La intención transgresora de *La prima Angélica*, su ruptura con la narración clásica, es indudable y desvela una compleja estructura por la que circulan, como vasos comunicantes, los pensamientos de Luis, en los que van fluyendo imágenes de su infancia y madurez. Pero, pese a los sucesivos encuentros con el pasado, su fisonomía no cambia, Luis y Luis-niño siempre es interpretado por José Luis López Vázquez<sup>12</sup>. Los personajes con los que se encuentra forman parte de sus recuerdos, permanecen anclados en un tiempo lejano y alojados en su memoria, luchan por salir presentadote en formas un tanto distorsionadas, como veremos más adelante.

Un relato por el que fluye el deseo y la culpa, inscrito en un tiempo poético donde el pasado y el presente se entrelazan, en ocasiones, con lo onírico en forma de pesadilla. Tres flujos discurren imparables como una clepsidra por las retinas de Luis: el presente (situado en 1973), el pasado, que irrumpe constantemente en él, y un tiempo inscrito en el imaginario del protagonista, que no pertenece al orden del relato, sino a lo onírico, las pesadillas.

<sup>11</sup> Ese año el escritor y crítico de cine Diego Galán escribía un excelente libro sobre el tema: *Venturas y desventuras de La prima Angélica*.

<sup>12</sup> Saura ya había utilizado este recurso en *El jardín de las delicias*, inspirado en *Fresas Salvajes* (*Smulltronstället*, I. Bergman, 1957), aunque en ésta el personaje no intervenía en el relato, sólo era testigo de su pasado.

Los sentidos poéticos de *La prima Angélica* parten pues de la memoria del protagonista, y giran alrededor de dos anáforas: el bombardeo de la escuela y el encuentro de Luis con sus padres. Escenas cuyas acciones se repiten induciendo al espectador (a modo de catálisis), a participar en esa búsqueda: La primera, coincide con el arranque y el cierre de la película, pertenece a ese tiempo que hemos denominado imaginario y se manifiesta como un “estallido”. La segunda, se produce durante los dos viajes que efectúa Luis a Segovia, la ciudad donde pasó los veranos de su niñez; pertenece tanto al presente como al pasado y se muestra como una “evocación”.

### El bombardeo de la escuela

Escena que inaugura el film, introduciéndonos en un tiempo imaginario que, en su repetición, nos conduce hacia el epílogo, del que hablaremos más adelante, con el que se cierran sus sentidos poéticos.

La débil luz de las ventanas deja entre tinieblas un aula totalmente destruida. Unos niños huyen aterrorizados, otros yacen muertos en el suelo. La escuela es bombardeada. Imágenes con las que arranca la película y dan paso a la exhumación de los restos de la madre de Luis. Recuerdo, luego lo sabremos, provocado por una pesadilla, imagen creada por Luis-niño – al juzgarse culpable por desear a su prima, ya que se sabe despechado por su condición de hijo de “rojo” – que adquiere sentido inmersa en el devenir narrativo del film, cuando, tras besar a su prima, víctima de la culpa y el miedo ante la posibilidad de morir en pecado (tras escuchar los horrores acerca de la eternidad), Luis-niño, imagina el espanto de un bombardeo en su escuela. Ahora sabemos dónde se dirigían sus pensamientos en el cementerio mientras recoge los restos de su madre muerta, en el pecado franquista, hace 20 años.

### El encuentro con sus padres.

Esta escena nos traslada a un tiempo evocado que pertenece a los recuerdos y que en su repetición vertebra el relato en dos partes, marcadas por los dos viajes a la ciudad que efectúa Luis:

En lo alto de un páramo castellano desde el que se divisa la ciudad, Luis detiene su coche. En el mismo escenario y sin solución de continuidad, Luis-niño es atendido por sus padres (Encarna Paso y Pedro Sempson) de un mareo producido por el viaje. Expresión de ese miedo al pasado, el mismo temor que sentía cuando de niño le llevaban a la casa familiar, tan alejada de su madre que, en su retorno, provocará el efecto deseado: el regreso de Luis a la ciudad, esta vez para enfrentarse a sus fantasmas.

## **Los dos viajes**

Luis efectúa dos viajes a esta ciudad castellana donde pasaba los veranos con su abuela y en la que quedó confinado durante el verano de 1936 al estallar la Guerra Civil. El primero, obligado por las circunstancias, para inhumar los restos de su madre; el segundo, voluntariamente, para desenterrar su memoria.

A lo largo de estos viajes, se encuentra con el pasado, los pensamientos le asaltan, fluyen en una espiral en la cual pasado y presente se dan cita, con sueños y fantasías (la mente discurre sin orden, es el raciocinio quien les otorga sentidos). Los personajes – la tía Pilar, Angélica, el sacerdote, el padre de Luis –, los escenarios – la casa, la iglesia, la escuela, el campo – y las imágenes que los definen, se repiten.

La tía Pilar y Angélica, signos del amor maternal, la una, del deseo y de la concupiscencia, la otra. Sagún-Sacerdote, (José Luis Heredia) y Anselmo-Fernando (Fernando Delgado), marido y padre de Angélica. Signos de la institución represiva eclesiástica-escolar y familiar, que los recuerdos de Luis dan una misma fisonomía, formando parte de un mismo corpus: Sagún, discípulo de su infancia, ejerce el rol de sacerdote; y Fernando-Anselmo, en quien Luis, como veremos, personifica explícitamente la imagen del terror. Y finalmente el padre de Luis, siempre oculto, símbolo de los vencidos, personificación del mal para los vencedores.

En el primer viaje el pasado asalta a Luis, arrasándole; en el segundo se distancia de él, observa sus recuerdos (es espectador y actante) y, por lo tanto, es capaz de enfrentarse a ellos.

## **El primer viaje**

### Tía Pilar

En su primer encuentro, mientras sube por la escalera que le conduce al hogar familiar, unas notas de piano acompañan a Luis que mira hacia la puerta de donde parece venir la melodía. Pero cuando al entrar a la casa la tía Pilar (Josefina Díaz) le muestra sus manos deformadas por la artritis, sabremos que la música formaba parte de su memoria.

La tía Pilar simboliza el pasado: la casa y los signos que en ella habitan se han petrificado (el alcanfor mantiene intactos los recuerdos): la cama y los muebles de la habitación donde dormía Luis están cubiertos por un plástico, las persianas están cerradas, los cuadros han desaparecido dejando su huella en la pared... Sus acciones siempre lo evocan: el chocolate que le ofrece le conduce, “como la magdalena de Proust”, a ese tiempo en el que conoció por primera vez el amor con Angélica; no casualmente es la tía Pilar la primera que pronuncie su nombre.

### Iglesia-familia

Iglesia, familia y estado están unidos a través de la mirada de Luis. Como se irá significando de forma cada vez más acusada a lo largo del film, estas instituciones parten de la misma materia. Una sucesión de signos las van a ir relacionando a lo largo de la trama y, en su encadenamiento metonímico, van uniendo sentido y memoria, aquello que está fuera de toda acotación temporal; son metáforas del franquismo.

En la iglesia, Sagún provoca en Luis evocaciones de los desfiles marciales del colegio.

Tras su llegada a la ciudad, Luis acude con Anselmo al convento para fijar la hora del sepelio con el sacerdote que resulta ser Sagún, un condiscípulo suyo a quién no reconoce hasta que éste le recuerda *Los ojos de Londres*<sup>13</sup>, la película que “nos aterrorizaba”. Una música (proveniente del patio) le conduce hacia la iglesia y con ésta, hacia el pasado: vestido de romano y aleccionado por el cura (cuya imagen se corresponde con Sagún), Luis-niño desfila con sus compañeros hacia el altar, ve sentada en los bancos a Angélica (M<sup>ra</sup> Clara Fernández de Loaysa).

La mirada de Angélica le traslada hacia una escena familiar y la fallida sublevación militar en los días que precedieron a la Guerra Civil.

Mientras la madre de Angélica cose, la tía Pilar (Lola Cardona) interpreta una melodía al piano y, en la habitación contigua, Luis-niño intenta sacar, infructuosamente, unas monedas de la pequeña virgen encerrada en una urna de cristal. Esta aparente tranquilidad familiar es rota por el sonido de unos tiroteos procedentes de la calle. Inmediatamente sabremos por la radio que “la rebelión militar ha sido sofocada”. Tras el suceso, los hombres, sentados junto a la radio, que emitió el “feliz comunicado”, beben coñac, mientras la tía Pilar cambia su melodía por las notas de “Cara el sol” y Anselmo señala: “Abrir las ventanas, que entre la luz del día”. Después dirigiéndose a Luis-niño dice: “Ahora van a saber lo que es bueno tu padre y los de su ralea”.

Las consignas de Anselmo en el hogar familiar, “tras ganar la batalla”, le devuelven al tiempo presente.

En el salón, Luis, Anselmo y Angélica toman café. Angélica (Lina Canalejas) recitando un poema de amor que muchos años atrás le escribiera Luis – “Soñé que me llevabas por una blanca vereda...”, que ahora éste confiesa haber copiado a Antonio Machado –, mientras Anselmo, ajeno a sus palabras, golpea insistentemente su zapato en el sillón.<sup>14</sup>

### Angélica

En el hogar familiar el chocolate que trae la tía Pilar le traslada hacia un tiempo en el que conoció el amor por primera vez con Angélica. Los juegos en el campo... pero también las pesadillas.

Esa dulce voz de Angélica que le ofrece moras mientras pasean por el campo, también lleva palabras cargadas de odio latente, el de las dos Españas, repitiendo ecos familiares, le advierte: “Tu padre será fusilado cuando entren los nacionales”.

Palabras que resuenan como un estallido y parecen desgarrar las entrañas de Luis, niño y adulto. Como el cuchillo que rasga el ojo en el arranque de *El perro andaluz*<sup>15</sup>, así nos arrastra Saura hacia esta escena que sigue al primer encuentro amoroso entre Luis-niño y Angélica. El imaginario de Luis rasga nuestras pupilas

<sup>13</sup> Se refiere al film de terror *Los ojos misteriosos de Londres* (*The Human Monster*, Walter Summers, 1939).

<sup>14</sup> Conviene señalar el interesante *raccord* establecido entre las dos secuencias a través de los calcetines de Fernando, el padre-falangista, sujetos con ligeros, y los calcetines ajustados en las pantorrillas de Anselmo, el marido-especulador.

<sup>15</sup> *Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929.

dilatadas por ese amor, con una imagen que proviene de la más terrible de sus pesadillas, el fusilamiento de su padre.

Unas descargas estallan en su cuerpo atado a un palo contra la pared. Imagen cuya composición guarda muchas similitudes con *Los fusilamientos del 3 mayo*, Francisco de Goya).



Esta escena marca el punto de inflexión hacia ese segundo viaje en el que Luis se enfrenta a su pasado.

### Segundo viaje. Cambio de intenciones

Por la carretera que aleja a Luis de la ciudad y con ella de su pasado, la presencia de sus padres en un páramo, junto al coche, le hace detenerse: la madre ayuda a Luis-niño que se ha mareado.

La historia se repite, pero esta vez algo ha cambiado, como dijimos, Luis además de ser actor, también participa como observador. Regresa a la ciudad, pero ahora intentará tomar el control de sus actos. Los escenarios y los personajes son los mismos, pero estos relatos (recuerdos) están marcados por el deseo y la culpa.

#### Tía Pilar

Luis-niño en la cama, agazapado entre las sábanas, observa cómo la joven y atractiva tía Pilar se asea en el lavabo frente al espejo. El sonido de la puerta le devuelve al presente y con él, la vieja tía Pilar entra en la habitación con el desayuno. Luis observa la pared, ahora vacía mientras dice: “Ahí estaba la monja crucificada, ahí el lavabo... Pereció el mundo y su concupiscencia”<sup>16</sup>.

Cuando Luis-niño desea a la joven y atractiva tía Pilar que se asea en el lavabo, detrás está el cuadro de la monja crucificada que parece observarle. Imagen que procede de sus fantasías, escenificación de ese deseo carnal que debe ser mortificado.

---

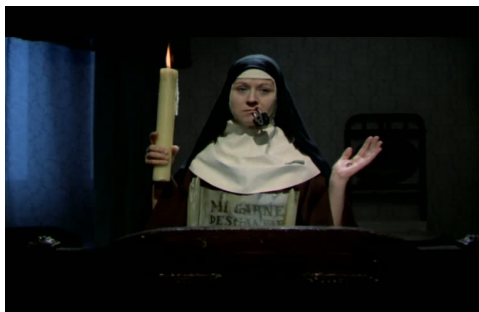
<sup>16</sup> Idea que remite a las Sagradas Escrituras, cuando señala que el hombre es producto de la concupiscencia y por tanto nace en el pecado: “Andad en espíritu y no deis satisfacción a la concupiscencia de la carne” (Gal 5, 16). “Necesidad de mortificar la carne y todas las concupiscencias para tener la vida del espíritu” (Rom 6, 12; 8, 12-13).

### Escuela

En este segundo viaje, Luis va hacia sus recuerdos, en busca de esas imágenes ausentes que irán recomponiendo su memoria.

Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace de forma súbita, realidad (Trías, 1992: 35).

Si en el primer viaje los hechos le asaltan – la sublevación militar, las amenazas familiares y religiosas... –, en el segundo le conducen hacia aquello que el miedo ha reprimido y que retorna. Sentado en el salón de actos (el cine de su niñez), la pantalla le transporta hacia un universo no poblado de sueños, sino de pesadillas: los terroríficos ojos de Anselmo; la virgen antes en el cuadro que ha bajado de la cruz y se acerca con la boca sellada y un gusano que sale de su corazón. Lo imaginario se convierte en espanto para introducirse en la memoria.



Es una poética que se inscribe en lo imaginario – unos ojos amenazantes, los de Anselmo, resuenan en la imagen del padre fusilado; la monja crucificada, en su deseo reprimido. Cuando Luis por fin despierte de su pesadilla, su recuerdo será para Angélica, su primer amor, callado por la culpa y el miedo:

Tumbados en el suelo (Angélica le sangra la nariz), Luis no puede confesarle su amor y deseo: “Quiero decirte una cosa”.

### Familia.

En los juegos amorosos entre Angélica y Luis las escenas están cargadas de una gran sensualidad. Carlos Saura parece alejarse de ese terreno pantanoso y lúgubre en el que se mueven las pesadillas, para acercarnos al placer, elaborando una puesta en escena con un tono cercano al cine de Jean Renoir o François Truffaut<sup>17</sup>.

Durante una comida campestre, mientras Anselmo se retira hacia el coche, diciendo “me espera una señora” (la siesta), Luis, Luis-niño y las dos *Angélicas* disfrutaban jugando al discóbolo. La cámara danza con ellos y les acompaña hacia el árbol donde rubricarán su amor con un corazón. Imagen de un tiempo feliz.

---

<sup>17</sup> Pongamos como ejemplo *Las dos inglesas y el amor* (*Les deux anglaises et le continent*, F. Truffaut, 1971) y *Un día de campo* (*Une partie de campagne*, J. Renoir, 1936)



Pero con el deseo lo reprimido retorna polarizando pasado y presente. El recuerdo provocado por la culpa le acosa.

El cura le pregunta insistentemente; quiere averiguar sus pecados; Anselmo (vestido de falangista con el brazo en alto escayolado) le lleva al convento donde su tía monja (Julieta Serrano) se resiente de sus manos estigmatizadas por el sufrimiento (ahora comprobamos de donde procedía la pesadilla): “Soy dichosa ofreciendo al señor mis sufrimientos. Esperemos que los acepte y toque el corazón de tu padre”, dice la monja mirando a Luis.

#### Angélica

En ese encuentro con el pasado, ahora acompañado por Angélica, Luis sube al desván. Los olores, la luz, los objetos que en su día fueron placenteros (de nuevo Proust), le llevan al tejado. Escenario de sus recuerdos, de ese deseo no expresado, que ahora en el presente se hacen realidad con un beso.

Pero, de nuevo, el deseo trae el sentimiento de culpa. La llegada de Anselmo (cuya imagen, como sabemos forma parte de las pesadillas) le devuelve hacia el pasado. Si los juegos de Luis y Angélica en el campo eran la imagen de la sensualidad, ahora este recuerdo es su reverso tenebroso, la puesta en escena de las siniestras fauces del primer franquismo.

Un cura con sotana negra (Luis Peña) lee un recorte de prensa que informa de la muerte de un niño en un atentado. Sentados en sus pupitres, los jóvenes pupilos atienden expectantes, mientras un niño sale de un armario donde, se intuye, ha estado recluso, y otro cubre la pizarra de ceros precedidos por el número 1. Cuando la pizarra está cubierta, el sacerdote lo utilizará como símil de la eternidad y las consecuencias de morir en pecado: “El pecado os condenaría al infierno por toda la eternidad... cuando hayan transcurrido todos los milenios ahí escritos no habrá pasado más que una milésima de segundo de la eternidad”.

Recuerdo que traslada a Luis hacia la peor de sus pesadillas: el bombardeo de la escuela. Escena, como dijimos anteriormente, con la que se abría el film y que ahora nos conduce hacia el final.

#### Epílogo

Un último encuentro con Angélica, el que rememora su fallida huida en bicicleta, culmina en una escena reveladora, con la que se cierra el film y en la que confluyen las imágenes que han ido creando esta tensión semántica.

En el salón familiar, Fernando azota a Luis-niño. Lentamente la cámara se aleja para conducirnos a la sala contigua (la misma en la que Luis intentara hurtar unas monedas a la urna de la virgen), donde Angélica se deja peinar mansamente por su madre, mientras, en off, se escuchan los azotes. Representación de un pasado silenciado por el miedo que retorna, clausurando los sentidos poéticos del film. Un estallido callado (que no silencioso), como el del padre fusilado y el bombardeo en la escuela, pero que en esta ocasión no procede de las pesadillas.

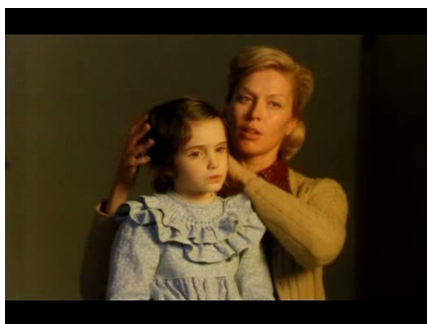
#### LA PRIMA ANGÉLICA Y EL ESPÍRITU DE LA COLMENA: UN DIÁLOGO SECRETO

Realizadas desde concepciones cinematográficas distintas (como hemos visto, implícitas en sus contenidos), *La prima Angélica* y *El espíritu de la colmena* abordan lugares comunes temporal y espacialmente pues pertenecen al imaginario colectivo de una época.

En *La prima Angélica*, el viaje que efectúa Luis a la ciudad de su infancia le retrotrae hacia su pasado; en *El espíritu de la colmena* el reencuentro con el pasado es un itinerario que se traslada al espectador. De manera que entre ambas se establece una suerte de diálogo de los años del franquismo. Allí donde Víctor Erice sugiere y oculta, Carlos Saura, hijo directo de Buñuel, rasga la mirada del espectador, le muestra el artefacto discursivo.

Los sentidos de *La prima Angélica* parecen confluír en *El espíritu de la colmena*, en una composición muy similar:

En un plano frontal, como mirándose al espejo, dos niñas están siendo peinadas por sus madres. Pero si en *La prima Angélica* escuchamos, en off los sonidos de la fusta que golpea a Luis, en *El espíritu de la colmena* Ana, refiriéndose al maquis que identifica con *Frankenstein*, pregunta “¿Los espíritus existen?”.



Ana y su madre



Angélica y su madre

Dos miradas infantiles, inocentes, ambas despiertan a la vida, al deseo, a los sueños... La mirada de Erice parte de los ojos de una niña; la de Saura lo hace desde los de un adulto: una mirada que ha sido “tachada” por el peso de los años y ya no podrá observar el pozo como Ana, porque el espíritu que se ocultaba en él es “maligno”.



Ambas parten del imaginario, pero Ana accede a la vida, se trata de la mirada inocente de una niña de 6 años; Luis es un hombre adulto y sus fantasías ya han sido devoradas por las pesadillas y el miedo... Quizá por eso los referentes de Víctor Erice son primitivos y pertenecen al primer cine, el de Lumière; y los de Carlos Saura lo hacen en un atormentado universo muy próximo al de Bergman en *Fresas Salvajes*.

Una película de terror articula el devenir narrativo en ambos films. En *La prima Angélica*, *Los ojos misteriosos de Londres*, en *El espíritu de la colmena*, *El doctor Frankenstein*. Luis reconstruye a través del cine la más terrible de sus pesadillas, para Ana el cine no es ficción sino que forma parte de la realidad.

Erice muestra a un matrimonio ahogado en el silencio y una niña que despierta a la vida en esos años de vacío y aislamiento. Saura se introduce en el vacío y la soledad de un hombre para reconstruir su vida a través de un continuo retorno. Un universo alegórico donde la realidad se confunde con el imaginario.

Saura muestra el bando de los vencedores como esperpento y a Luis, “el hombre, a veces niño”, como perdedor irreversible. Erice inscribe a los mayores en el elenco de vencidos, una parábola que asimila a todos los contendientes, como supervivientes sometidos a una profunda mutilación: al exilio de sí mismos.

Entre ambos films se plantea una concatenación de situaciones: En *El espíritu de la colmena* Teresa, la madre de Ana, escribe: “no sé si esta carta llegará a tus manos”, a la persona amada ausente. Ese soldado, cuyo amor le arrebató la guerra, quizá haya sido fusilado en el paredón, como ocurre al padre de Luis en sus pesadillas, en *La prima Angélica*.



Teresa escribe una carta.



El padre de Luis en el paredón

La familia representa la represión venida desde el seno de la institución social. Si Erice construye un lugar cerrado por celosías hexagonales a manera de colmena, Saura revive las mismas actitudes y modos de convivencia de la niñez, cuando Luis regresa a la casa de su infancia, como si éstos hubieran sido disecados.

*La colmena* y *la casa de la infancia* reiteran el sometimiento al orden familiar. Ana huye porque no puede comprender, Luis se marcha porque no quiere repetir la pesadilla.

Las noticias de sublevación del 18 de julio de 1936 llegan a la casa de *La Prima Angélica* a través de la radio. Se trata de una arenga militar que irrumpe tras un

bombardeo y que tranquiliza al tío de Luis, tras la confusión de los primeros momentos. Emocionado por la feliz noticia del Alzamiento Nacional, Fernando alienta a sus familiares para que abran las ventanas que “entre la luz del día”.

En *El espíritu de la colmena*, el padre de *Ana* aprovecha la oscuridad de la noche para sintonizar una emisora con una radio de galena. Fernando lleva puestos unos auriculares, los espectadores estamos excluidos del discurso radiofónico. En su lugar, escuchamos una composición musical electroacústica que sugiere la deriva de las ondas surcando fronteras en el espacio radioeléctrico y la ilusión de un instante de libertad.

Un diálogo secreto que se va creando entre ambas películas y en su conjunto forman los imaginarios del franquismo.

## APÉNDICE

### *El espíritu de la colmena*

Dirección: Víctor Erice.

Guión: Víctor Erice, Ángel Fernández-Santos.

Producción: Elías Querejeta.

Director de Fotografía: Luis Cuadrado.

Música: Luis de Pablo.

Montaje: Pablo del Amo.

Dirección artística: Adolfo Gofiño.

Sonido: Luis Rodríguez, Eduardo Fernández.

Jefe Producción: Primitivo Álvaro.

Maquillaje: Ramón de Diego

### Intérpretes:

Fernando Fernán Gómez (Fernando) Teresa Gimpera (Teresa), Ana Torrent (Ana), Isabel Tellería (Isabel), Kety de la Cámara (Milagros), Estanis González (guardia civil), José Villasante (Frankenstein), Juan Margallo (fugitivo).

Una producción Elías Querejeta P.C. Nacionalidad: España. Color. Formato 1. 1:66

Duración: 1 h. 43 min.

Fecha de estreno: 8-10-1973

Premios: Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, 1973. Hugo de Plata en el Festival de Chicago, 1973. Premio de la Confederación Internacional de Cine, Arte y Ensayo de Turín (CICAE), 1974.

### Sinopsis

Un pequeño pueblo de Castilla en 1940. Ana y su hermana mayor Isabel asisten junto a los vecinos a la proyección de la película *El doctor Frankenstein*. Por la noche Ana, fascinada con la historia, le hace preguntas a su hermana que la asusta diciéndole que

Frankenstein es un espíritu y se le puede aparecer. Todos los días Ana convoca al espíritu hasta que una mañana, en un viejo caserón abandonado, descubre a un hombre herido que huye de la justicia. Ana se convierte en su protectora, le lleva alimentos y ropa limpia. Pero el fugitivo, como Frankenstein, es descubierto y abatido por sus perseguidores. Ana huye ante lo que no alcanza a comprender.

### *La prima Angélica*

Dirección: Carlos Saura.

Guión: Carlos Saura, Rafael Azcona.

Director de Fotografía: Luis Cuadrado.

Música: Luis de Pablo.

Montaje: Pablo G. del Amo.

Dirección artística: Francisco Nieva

Jefe Producción: Primitivo Álvaro.

Sonido: Luis Rodríguez

Maquillaje: Ramón de Diego

Intérpretes:

José Luis López Vázquez (Luis), Lina Canalejas (Angélica), M<sup>a</sup> Clara Fernández de Loaysa (Angélica, niña), Lola Cardona (tía Pilar), Fernando Delgado (marido y padre de Angélica), José Luis Heredia (Sagún-sacerdote), Pedro Sempson (padre de Luis), Julieta Serrano (Monja), Encarna Paso (madre de Luis), Luis Peña (sacerdote), Josefina Díaz, María de la Riva.

Una producción Elías Querejeta P.C. Nacionalidad: España. Color. Formato 1. 1:66  
Duración: 1h 47 min.

Fecha de estreno: 29-1-1974

Premios: Premio Especial del Jurado, Festival de Cannes, 1974.  
Hugo de Bronce, Festival de Chicago. Seleccionada al Oscar Mejor Película Extranjera.

Sinopsis

Luis regresa a la ciudad donde pasó su infancia para enterrar en el panteón familiar a su madre fallecida hace veinte años. El encuentro con su familia y sobre todo Angélica, el amor de su infancia, le hace recordar el verano de 1936, con los primeros escarceos amorosos, pero también el estallido de la guerra Civil, cuyas huellas aún no han sido borradas de su memoria.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, JACQUES (1992): *La Imagen*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- BRASÓ, ENRIQUE (1974): *Carlos Saura*, Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- ERICE, VÍCTOR (1995): “Serge Daney”, *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, n° 22, pp. 74-78.
- ERICE, VÍCTOR (1998): “Escribir el cine, pensar el cine...”, *Banda aparte*, n° 9-10, pp. 3-4.
- ERICE, VÍCTOR (2006): “La Morte Rouge”, en AA.VV, *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, CCCB, Diputación de Barcelona.
- ERICE, VÍCTOR; FERNÁNDEZ SANTOS, ÁNGEL (1976): *El espíritu de la colmena*, Madrid: Elías Querejeta.
- GALÁN, DIEGO (1974): *Venturas y desventuras de La prima Angélica*, Valencia: Fernando Torres Editor.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO (1994): *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra.
- GUBERN, ROMÁN (1997): “Los imaginarios del cine del franquismo”, *Cuadernos de la Academia (Un siglo de cine español)*, n° 1, pp. 163-174.
- HIDALGO, MANUEL (1981): *Carlos Saura*, Madrid: Ediciones JC.
- JAKOBSON, ROMAN (1985): *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1984): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos.
- LOSILLA, CARLOS (1997): “La prima Angélica”, en Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid: Cátedra / Filmoteca española.
- MIGUEL BORRÁS, MERCEDES (2008): “La poética del cine”, en Miguel Borrás, Mercedes; Bermejo Berros, Jesús; Canga Sosa, Manuel (Coordinación), *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*, Universidad de Valladolid: Servicio de Publicaciones, pp. 71-100.
- MIGUEL BORRÁS, MERCEDES (2009): “La imagen del franquismo en el cine”, en *Comunicación, memoria, historia y modelos. Foro Universitario de Comunicación*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 80-88.
- RIAMBAU, ESTEVE (1997): “El cine español durante la transición (1973-78). Una asignatura pendiente”, *Cuadernos de la Academia, (Un siglo de cine español)*, n° 1, pp. 179-190.
- SORLIN, PIERRE (1985): *Sociología del cine*, Mexico D. C.: Fondo de cultura económica.
- TRÍAS, EUGENIO (1992) [1988]: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS (1994): *Paisajes de la forma*, Madrid: Cátedra.