

**Historia y comunicación social**

ISSN: 1137-0734

<http://dx.doi.org/10.5209/hics.69233>

## 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)

José Antonio Planes Pedreño<sup>1</sup>

Recibido el: 9 de febrero de 2018. / Aceptado: 6 de diciembre de 2019.

**Resumen.** Este artículo analiza el *flashback*, la imagen mental y la metalepsis en dos largometrajes esenciales dentro del ciclo memorístico que el cineasta Carlos Saura desarrolla durante el tardofranquismo y, sobre todo, la Transición democrática: *Los ojos vendados* (1978) y *Dulces horas* (1982). Aunque en ambas películas subyace una marcada dimensión metaficcional, el discurso mnemónico de cada una de ellas conduce a identificar, respectivamente, dos constructos opuestos: memoria activa o rehabilitadora, en la primera obra; memoria pasiva o narcotizante, en la segunda. La singularidad de los dos filmes seleccionados nos permite adentrarnos en estas dos actitudes recordatorias, las mismas con las cuales pueden ser agrupados los seis títulos restantes del mencionado ciclo.

**Palabras clave:** memoria; Saura; *flashback*; imagen mental; metalepsis.

### [en] Remembering attitudes in the fiction movies of Carlos Saura over the Late Francoism and Spanish Transition: from the active memory of *Blindfolded Eyes* (1978) to the passive memory of *Sweet Hours* (1982)

**Abstract.** This paper discusses the flashback, mental image and metalepsis in two essential feature films belonging to the memorial season that the filmmaker Carlos Saura undertakes over Late Francoism and, above all, Spanish Transition: *Blindfolded Eyes* (1978) and *Sweet Hours* (1982). Although a highlighted metafictional dimension is underlay, the mnemonic discourse that grows out of both of these movies drives us to identify, respectively, two opposed constructs: active or rehabilitation memory, in the first one; passive or narcotizing memory, in the second one. The singularity of these two selected films allows us to analyze this pair of recalling attitudes, which are the same ones for categorizing the remaining six films of the aforementioned season.

**Keywords:** memory; Saura; flashback; metalepsis; imagen mental

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión, marco teórico y metodología. 3. *Los ojos vendados* y la memoria activa o rehabilitadora. 4. *Dulces horas* y la memoria pasiva o narcotizante. 5. Conclusiones.

**Cómo citar:** Planes Pedreño, J. A. (2020) 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* 25(1), 151-159.

### 1. Introducción

A lo largo del tardofranquismo (1966-1975), pero fundamentalmente durante el periodo de la Transición democrática (1975-1984)<sup>2</sup>, el cineasta español Carlos Saura da a luz una serie de películas que, a partir de unas características argumentales y narrativas muy precisas, reflexionan sobre la dimensión mnemónica del ser humano (Cuevas Álvarez, 2014: 189), de ahí que las agrupemos en un ciclo que vamos a denominar *memorístico*. Son filmes en los que se aprecia una deconstrucción de la memoria al exponer el alcance y funciones sustantivas de esta en los procesos identitarios del individuo, pero también sus limitaciones y

<sup>1</sup> Universidad de Medellín.  
jplanes@udem.edu.co

<sup>2</sup> Arcos temporales sustraídos de los proyectos de investigación “Ideología, valores y creencias en el ‘cine de barrio’ del tardofranquismo (1966-1975)” e “Ideologías, historia y sociedad en el cine español de la transición (1975-1984)”, en los cuales se enmarcan, respectivamente, dos artículos de Pérez Morán y Huerta Florianó (2012 y 2017) sustentados en tales periodos.

acechanzas. Aunque el director aragonés tiene en su haber diecisiete producciones de ficción entre 1966 y 1984, solo ocho de ellas formarían parte de este ciclo: por un lado, *Peppermint Frapé* (1967), *La madriguera* (1969) y *El jardín de las delicias* (1970), estrenadas a lo largo del tardofranquismo; por otro, *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1976), *Elisa, vida mía* (1977), *Los ojos vendados* (1978) y *Dulces horas* (1982), durante la Transición Española.

Tres rasgos esenciales hermanan a estos ocho títulos: están basados en personajes que tienden a retrotraerse a un pasado traumático; se edifican en torno a complejas estructuras narrativas donde predomina el *flashback*, la imagen mental o la metalepsis; y en todos ellos emerge, con mayor o menor ahínco, un discurso crítico sobre el legado cultural, social o político del franquismo. En las próximas páginas nos sumergiremos en las dos tendencias recordatorias que subyacen a estos ocho filmes a través del análisis narratológico de dos producciones pertenecientes a este ciclo: *Los ojos vendados* y *Dulces horas*.

Esta elección se justifica por dos motivos: por un lado, por el acento metaficcional que preside ambas obras, aunque sean opuestos los usos y aplicaciones en que desembocan los proyectos teatrales en que se embarcan sendos dramaturgos protagonistas; por otro, porque ambas representan con más claridad que ninguna otra las dos actitudes recordatorias del ciclo, respectivamente: memoria activa, en la primera película; memoria pasiva, en la segunda. Este estudio filmico<sup>3</sup> girará en torno a la disección de dos herramientas expresivas que resultan esenciales para entender el rendimiento semántico de cada categoría mnemónica en uno y otro filme: el *flashback* y la imagen mental. En ambos casos comparecerá un tercer procedimiento también crucial para el tema que estamos escrutando: la metalepsis.

## 2. Estado de la cuestión, marco teórico y metodología

Carlos Saura es uno de los cineastas españoles más analizados tanto en el ámbito académico como en el divulgativo. Constituyen una lectura obligada las monografías de Sánchez Vidal (1988) y D'Lugo (1991), que desglosan la producción del director aragonés título por título. También son una referencia las obras colectivas de Lefere (2011) y Rodríguez Fuentes (2013), con distintos temas relevantes en la filmografía del autor oscense. La representación de la memoria en el cine del realizador de *La caza* (1966) surge en el ensayo de Hopewell (1989) y, sobre todo, en el de Colmeiro (2005). En cambio, no existe una aproximación a este tema desde un enfoque narratológico a excepción de un trabajo propio sobre el *flashback* metaléptico en *La prima Angélica* (1974) (Planes Pedreño, 2018). Por ende, consideramos novedoso el ángulo con que nosotros afrontamos las operaciones memorísticas en la obra de Saura, en esta ocasión centrándonos en las aludidas *Los ojos vendados* y *Dulces horas*, dos de sus películas más infravaloradas y sobre las que solo existen dos artículos que acometen aisladamente su análisis: el de Gaugler (2004) en torno al espacio teatral como motor de cambios sociales en el primer filme; y el capítulo de Bloch-Robin (2011) sobre la música y la narración en el segundo. No obstante, consideramos dignos de mención otros acercamientos al cineasta español, como los de Kovacs (1981), Gwynne (1997), Willem (1999), Whitaker (2011) y Keller (2013): si bien no abordan los asuntos que nos conciernen en esta investigación, inferimos en ellos pistas que nos van a permitir entender con más claridad determinados aspectos de nuestro objeto de estudio.

Dentro del ciclo memorístico contemplado en el apartado anterior, que cubre un arco temporal de 1966 a 1974 y que se compone de ocho largometrajes, podemos discernir dos actitudes generales con respecto a los usos que de la memoria hacen los protagonistas de estas historias, si bien cada uno de ellos con sus particularidades y matices:

- Un primer tipo de memoria podríamos catalogarla como *activa*, toda vez que a través de ella los personajes rememoran con ahínco experiencias propias o ajenas con la finalidad de extraer algún tipo de conocimiento o enseñanza de las mismas que pretender trasladar a sus circunstancias del presente. Este tipo de memoria es la preponderante en títulos como *El jardín de las delicias*, *Elisa, vida mía* y *Los ojos vendados*, la cual también podría recibir el nombre de *rehabilitadora*.
- Un segundo tipo podríamos etiquetarla como *pasiva*, habida cuenta de que los personajes 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. A esta otra clase de memoria (que podría ser designada como *narcotizante*) podríamos adscribir los filmes *Peppermint Frapé*, *La madriguera*, *La prima Angélica*, *Cría cuervos* y *Dulces horas*.

Dado que nuestra intención es dilucidar el planteamiento mnemónico de *Los ojos vendados* (memoria activa) y *Dulces horas* (memoria pasiva) a través de tres ejes teóricos (*flashback*, imagen mental y metalepsis), resulta

<sup>3</sup> Este artículo nace como resultado de un proyecto de investigación desarrollado en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín entre enero de 2016 y marzo de 2017: “La memoria y su representación audiovisual. El caso de Carlos Saura durante la Transición Española”.

imprescindible que establezcamos el contorno de estas herramientas de análisis. En lo tocante a la primera, el *flashback* o analepsis, entendida como toda “evocación a posteriori de un acontecimiento al momento de la historia en que nos hallamos” (Jost y Gaudreault, 1991: 114) recurriremos a una clasificación propia que se deriva de la propuesta por Luchoomun (2012), quien, a su vez, se inspira en las aportaciones de autores como Turim (1989), Branigan (1992) y Bordwell (1985). Sin embargo, frente a los seis tipos de *flashbacks* que alumbramos en un estudio preexistente luego de un ejercicio de síntesis, reformulaciones y nuevos aportes (Planes Pedreño, 2018), la taxonomía que ahora ofrecemos se diferencia de la anterior al reducir a cuatro las variables de este recurso en función de la causa que las desencadena:

- Expositivo: visualización de un recuerdo que un personaje empieza a relatar, bien a un interlocutor, bien al espectador, dentro de la cual puede surgir la presencia de una voz *off* o voz *over* a lo largo de su desarrollo.
- Delimitado: regresión que aparece a raíz de estímulos muy específicos, tales como un objeto, sonido, situación o escenario determinado.
- Indefinido: suceso pretérito evocado por un personaje sin conexión con cualquiera de las condiciones en que este se halla.
- Independiente: remembranza que emerge autónomamente en el relato. Esta analepsis no va unida a ningún catalizador sino que está suscitada por lo que Jost y Gaudreault (1994: 52) llaman *meganarrador* o *gran imaginador*, aquella instancia situada en el exterior de la diégesis (extradiégetica, por tanto) que es la que organiza el discurso formal de la obra que estamos contemplando.

Por su parte, La imagen mental está asociada a cualquier producción que articula la mente: fantasías, sueños, pesadillas o alucinaciones. Conlleva, pues, una materialización de aquello que está siendo ideado en el plano mental de los individuos que forman parte de la historia, aunque también puede ser una invención atribuible al meganarrador. Sin embargo, esta figura no forma parte de las variables temporales de un relato tal y como estas son concebidas por Jost y Gaudreault (1994), ya que, por su propia definición, carece de un estatuto de realidad dentro de la diégesis..., al contrario que el *flashback* o el *flashforward*, que sí la tienen. Pero al igual que estos dos procedimientos, la imagen mental es otro mecanismo con el que se fractura la continuidad cronológica de la narración y también puede clasificarse a partir de las cuatro categorías enunciadas en el párrafo anterior.

Por último, cabría preguntarse si el *flashback* o la imagen mental se declinan junto a algún tipo de metalepsis, noción acuñada por Gerard Genette en *Figuras III* ([1972] 1989) con la que aglutina todas aquellas transgresiones entre los niveles narrativos que pueden concurrir en un relato: intradiégesis, metadiégesis y extradiégesis. Quiere esto decir que, en principio, un personaje situado en la intradiégesis no debería poder interpelar a aquellos que se encuentran en otro nivel; de la misma manera que, por ejemplo, un narrador extradiégetico no debería poder entablar conversaciones con los individuos que se encuentran en cualquiera de los dos niveles (y a la inversa). Sobre la metalepsis en el medio filmico existen bastantes clasificaciones, como la de López Izquierdo (2007) o la de Zavala (2017), basadas en el magisterio de Genette (1989, 2004). Además, son habituales ciertos estudios sobre el uso de la metalepsis en filmes o series de televisión, como el de Campora (2009), Kiss (2012) o Van Aken y Vendekerkhof (2012). No obstante, nosotros proponemos reducir los fenómenos metalépticos a solo cuatro constructos:

- Metalepsis narrativas: toda intrusión del narrador o del narratario extradiégetico en el universo diegético; toda injerencia de personajes o elementos pertenecientes a un nivel concreto dentro de otro al cual no deberían tener permitido su ingreso (Genette, 1989: 290); pero también cualquier acción que, originada en un nivel particular, causa algún efecto específico en otro distinto, como cuando un personaje demanda al narrador extradiégetico o meganarrador ciertos cambios en el filme que son concedidos.
- Metalepsis actoral: juego consistente en utilizar a un intérprete, bien para encarnar a un mismo personaje en sus distintas etapas (niñez y madurez, por ejemplo), bien para caracterizar a dos personajes disímiles que pertenecen a rangos temporales diferentes. Esta clase metalepsis son incluidas por Genette (1989: 290) dentro de las anteriores, pero nosotros preferimos conferirles una identidad propia (Planes Pedreño, 2018).
- Metalepsis de disolución temporal: difuminación de las fronteras entre dos niveles narrativos cualesquiera (pasado y presente, imaginación y realidad, etc.) de tal manera que, cuando se va a producir el tránsito desde una dimensión hasta otra, es imposible delimitar el punto exacto que las separa. En estos casos, brillan por su ausencia elementos de transición como la cortinilla, el fundido encadenado, el fundido a negro y, en algunos casos más radicales, el más básico de todos, el corte directo. Se genera entonces un efecto de continuidad ilusoria (y también una convergencia), al menos durante unos instantes, entre ambas coordenadas.
- Disolución de la cuarta pared: los personajes dirigen su mirada hacia el objetivo de la cámara (e incluso pueden interpelar al espectador de modo verbal), por lo que se rompe la ilusión del espectáculo cinematográfico (Zavala, 2017: 9-10).

Por lo que respecta a la metodología de análisis, hemos llevado a cabo una segmentación narratológica de *Los ojos vendados* y *Dulces horas* con el propósito final de disociar en ambos casos la clase de memoria y su programa implícito. Esta segmentación consiste en elaborar un documento en el que, respectivamente, descomponemos cada largometraje en escenas y secuencias incorporando a las mismas una breve descripción argumental; a continuación, localizamos en cada una de ellas los posibles *flashbacks*, imágenes mentales y metalepsis que concurren a partir de las clasificaciones antes expuestas. De este modo, estamos en disposición de efectuar un preciso recuento de cada recurso expresivo, descubrir las categorías predominantes y extraer las implicaciones semánticas de las mismas.

### 3. *Los ojos vendados* y la memoria activa o rehabilitadora

Estrenada en 1978, todavía cuando la Transición democrática en España se halla a mitad de camino, el origen de *Los ojos vendados* está ligado a tres eventualidades: en primer lugar, a la participación de Saura en el tribunal de Bertrand Russell sobre la tortura en Sudamérica, celebrado en Madrid en mayo de 1977; en segundo, a la preocupación del realizador aragonés por la tensión política y social que atraviesa el país a causa de los brotes de violencia ejercida por grupos ultraderechistas, fenómeno perceptible en la matanza de los cinco abogados laboristas en la calle de Atocha, en enero de 1977; y en tercero, y no menos importante, a la agresión que su hijo Antonio sufre a manos de militantes de extrema derecha en la capital española (D'Lugo, 1991: 147; Sánchez Vidal, 1988: 129-131).

Estas tres eventualidades pueden entrecruzarse en el tejido argumental del filme, que gira en torno a Luis, un dramaturgo y profesor de arte dramático que forma parte de un simposio sobre la tortura en América Latina. En vista de la impresión que esta asistencia le genera, intentará llevar a buen puerto una representación teatral basándose en el testimonio de una de las víctimas del evento, Inés. A lo largo de tal proceso creativo, el protagonista recibirá amenazas anónimas para que abandone el proyecto. Paralelamente, iniciará una relación sentimental con Emilia, una amiga suya que empieza a asistir a sus clases de interpretación para contrarrestar una vida insatisfactoria junto a su marido, Manuel, a quien termina abandonando. Emilia encarnará a Inés en la obra que está preparando Luis sobre el simposio; y a lo largo de los ensayos seremos testigos de la turbación que esta experimenta al recitar las palabras de su personaje, de modo semejante a como el personaje principal rehace mediante su imaginación el relato de la víctima.

Las obras que anteceden a *Los ojos vendados* dentro del ciclo al que nos referíamos en las fases previas de este artículo responden, a excepción de *El jardín de las delicias*, a la clase de memoria que designábamos como *pasiva* o *narcotizante*. En efecto, si algo tienen en común *Peppermint Frappé*, *La madriguera*, *La prima Angélica* y *Cria cuervos* (como también lo será más tarde *Dulces horas*), es el hecho de que sus personajes se ven arrastrados hacia una espiral de rememoración que no pueden controlar, espiral a la que también se añaden fantasías. Es por ello que las memorias tienden a presentarse con marcados trazos de subjetividad que van a dificultar la tarea de discernir qué es ficción y qué es realidad. Sin embargo, en *Los ojos vendados* el planteamiento mnemónico cambia por completo: aquí un dramaturgo, conmovido por la desgarradora narración de una víctima como resultado de la persecución política en su país, siente la necesidad de representar una historia con la que, aun no siendo suya, forja una íntima conexión. Las creaciones imaginarias con que Luis va poniendo en escena mentalmente el testimonio de Inés responden en última instancia a un proyecto teatral con el que pretende que las experiencias de esta no caigan en el olvido. Subyace, pues, una voluntad *activa* y *rehabilitadora* en el ejercicio de la memoria, muy distinta a la atisbada en los largometrajes antes citados, en los cuales, insistimos, los personajes son víctimas de unas tendencias evocatorias que los repliega en su pasado y a la vez los transforma en seres desubicados en su realidad actual. Por el contrario, en *El jardín de las delicias* y *Elisa, vida mía* también contemplamos un ejercicio *forzado* de la memoria para obtener resultados específicos (la cura de un caso de amnesia en la primera; la creación de una novela semiautobiográfica en la segunda); pero la principal diferencia de estas frente a la producción que nos ocupa no solo es la explicitud y rotundidad de su propuesta memorística, sino también su estatuto metaficcional y las especiales connotaciones políticas que de este se deducen.

En lo concerniente a los ejes teóricos seleccionados, *Los ojos vendados* se estructura del siguiente modo:

- Tres *flashbacks*: uno *independiente* y dos *delimitados*. En uno de estos últimos, además, encontramos una *metalepsis de disolución temporal* y una *metalepsis actoral*. Estos tres *flashbacks* presentan una duración de ocho minutos y veinte segundos frente a una duración total de ciento once minutos.
- Nueve imágenes mentales: cinco *delimitadas*, dos *expositivas*, una *indefinida* y otra *independiente*. Ocho de estas imágenes mentales se declinan mediante la *metalepsis actoral*, a excepción de una, que presenta *metalepsis narrativa*. Estas nueve digresiones imaginarias cubren ocho minutos y diez segundos frente a los ciento once minutos del total previamente mencionado.

Si nos ceñimos a este recuento, podríamos llegar a la conclusión de que *flashbacks* e imágenes mentales gozan de la misma relevancia. Sin embargo, lo cierto es que, desde un punto de vista dramático, la imagen

mental acaba teniendo mayor peso. No solo se encuentra diseminada a lo largo del relato (emerge en nueve ocasiones frente a las tres regresiones señaladas) sino que su dispersión está vinculada al proceso creativo que Luis iniciará tras escuchar el testimonio de la víctima. Básicamente, las imágenes mentales consistirán en distintas escenas en las que este personaje (aunque, de modo puntual, también Emilia) concibe a Inés perseguida, secuestrada y torturada. La violencia intrínseca de estos pasajes, y la consiguiente conmoción que suscitan en los rostros de sus artífices, deja patente su superioridad dramática frente a las remembranzas, las cuales rescatan acontecimientos de la vida de Luis, sí, pero carecen del alto voltaje emocional de las fantasías.

No es accidental que cinco de las nueve imágenes mentales consignadas sean *delimitadas*, lo que significa que las ensoñaciones surgen como consecuencia de elementos concretos asociados a las circunstancias presentes de Luis, tales como objetos, sonidos o situaciones en general. La película pretende así mostrar el grado de interiorización del protagonista en lo relativo a la narración de Inés, toda vez que las digresiones mentales están diseñadas tanto a partir de sus condiciones personales como de las narradas por la víctima. Este carácter subjetivo se ve reforzado con la incorporación de la metalepsis actoral no solo en las cinco imágenes mentales previas sino también en las cuatro restantes, procedimiento con el cual Luis despliega una maniobra escénica: la sustitución de Inés por Emilia como protagonista de los episodios ficticios de persecución, secuestro y tortura. Tampoco este uso de la metalepsis actoral es nimio, ya que, en últimas, la identificación Emilia-Inés se deriva de la coacción matrimonial que está sufriendo la primera; no en vano, pondrá fin a su relación después de sufrir un episodio de violencia de género. Sin embargo, donde mejor podemos observar cómo el concepto de memoria sufre un drástico giro semántico respecto a los títulos aludidos es en la manera en que la película equipara las escenas imaginarias de Luis con las de Emilia, quien, recordemos, será la actriz principal de la obra de teatro que pretende representar el protagonista: si siete de las fantasías que acaecen en *Los ojos vendados* están espoleadas por Luis, en dos ocasiones será Emilia la responsable. Pero lo curioso es que esas dos escenas están modeladas en semejantes términos escénicos a las de Luis, de tal forma que podríamos afirmar que no existen disonancias visuales entre unas y otras; y que todas en su conjunto parecen pertenecer a una única representación del referente real (la historia de Inés).

Si tenemos en cuenta que, en circunstancias normales, las producciones imaginarias de uno y otro deberían presentar algún punto de disimilitud, podemos interpretar así tal homogeneidad: la adaptación teatral de Luis y las imágenes asociadas a esta han logrado movilizar a su potencial receptor (en este caso, a Emilia) del mismo modo en que este las había proyectado. Un rasgo repetido en ambos casos, insistimos, refuerza la cohesión entre las imágenes mentales de uno y otro: la ubicación de Emilia en el papel de la víctima, esto es, la localización de una metalepsis actoral. Subyace, entonces, una cuestión trascendental: que el dramático pasado de Inés ha logrado trascender la esfera individual e incumbir a sus interlocutores gracias a la mediación artística del personaje principal. De aquí que, frente al confinamiento o solipsismo en el que, en lo tocante a la evocación de su pasado, suelen incurrir las criaturas saurianas, aquí una experiencia pretérita logra derribar las fronteras de la subjetividad y cautivar a otros individuos. Que Luis y Emilia, paralelamente a la preparación y ensayos de la obra de teatro, estén intentando sentar las bases de una relación sentimental sin las castrantes limitaciones propugnadas durante el franquismo en lo que a la condición femenina se refiere, subraya cómo el relato de Inés está influyendo activamente en las vidas personales de estos.

No por casualidad, una pintura comparece en la película, ante la cual Emilia manifiesta sentirse identificada debido a la frecuente aparición en sus sueños: *Christina's World* (1948), de Andrew Wyeth, compuesta por una joven inmóvil de cintura hacia abajo que intenta gatear por un campo solitario hacia una granja situada en el fondo del cuadro. Esta imagen se materializará al final de la película. Una vez la obra de teatro está siendo representada y Emilia se halle recitando su texto en el escenario con los atributos de Inés, esta pondrá en escena mentalmente la liberación de su personaje a partir del paisaje del lienzo: se contempla a sí misma postrada en el suelo de un campo castellano también deshabitado (el lugar en el que él y Luis se habían conocido) sin la venda con que sus secuestradores habían cubierto su ojos; asimismo, mira con emoción el horizonte, ubicado en el fuera de campo del encuadre. A lo que estamos asistiendo, entonces, es a una escena de liberación moral de Emilia, ya que, como asevera Gaugler (2004), el marido de esta es la encarnación de la perspectiva patriarcal de las fuerzas de la derecha franquista, de ahí que cuando Luis acuda a arreglarse la boca a la clínica de Manuel, dentista de profesión, el aparataje del médico se transforme en los instrumentos de tortura que sufre Inés/Emilia en la primera escena imaginada por el protagonista.

Del acentuado carácter metalingüístico que prevalece en este filme, el más militante de todos los dirigidos por Saura en este periodo, se desprende una visión esperanzadora acerca del alcance de las manifestaciones artísticas (el cine, el teatro, etc.) para reconfigurar sucesos extraídos de la realidad y lograr sedimentarlos en el público con el fin de sembrar el autoconocimiento y provocar cambios de mentalidad en el mismo. De hecho, una de las actividades que Luis fomenta entre sus alumnos es la que denomina “memoria emotiva”, consistente “en reconstruir un momento del pasado mediante la descripción sensible y minuciosa de objetos, olores, colores, sensaciones, personas”, ya que,

detrás de una detalle que te puede parecer insignificante hay quizás una mina, y hay que buscarla [...] Tenemos que reavivar ese fuego, que vuelva a arder otra vez [...] Y tú, y tú, y tú..., sabréis mucho más de vosotros ahora si volvéis a encender, si volvéis a hacer arder, ese fuego del pasado.

Por todo ello, *Los ojos vendados* se erige en la contribución de Saura al arduo periplo que España atraviesa durante la Transición, en tanto en cuanto invita a sus espectadores a emprender un ejercicio de memoria y a dilucidar las realidades de su presente.

#### 4. Dulces horas y la memoria pasiva o narcotizante

A pesar del revés crítico y comercial que sufre *Dulces horas* en 1982, estamos ante una película esencial dentro del segmento filmográfico que estamos abordando. No se trata solo de una obra en la que nos reencontramos con un personaje principal que se asemeja a otros de filmes previos, habida cuenta de que se sumerge en un pasado traumático para inspeccionar la personalidad, hasta ahora idealizada, de su madre; como tampoco se trata de recuperar obsesiones predominantes en el ciclo del realizador aragonés, tales como la dramática huella de la Guerra Civil Española en la infancia, el lastre de una castrante educación edificada en los valores del nacionalcatolicismo, la influencia de las artes en la configuración de la memoria colectiva acometida por el franquismo o las porosas fronteras entre los recuerdos y las fantasías.

Qué duda cabe de que estos aspectos están presentes en el decimosexto largometraje de Saura; pero también que su programa memorístico adquiere singularidad frente a los títulos asociados a la memoria pasiva o narcotizante: *Peppermint Frappé*, *La madriguera*, *La prima Angélica* y *Cría cuervos*. Esta singularidad está sugerida en los escasos análisis de la película: D'Lugo (1991: 173-174) explica que, en particular, el filme cuestiona el culto a la nostalgia que surge en España a comienzos de los años ochenta, y que al mismo tiempo denuncia las raíces de la malinterpretación española contemporánea de su pasado. En una línea similar se sitúa Colmeiro (2005: 140), quien sostiene con bastante acierto que “hay algo en esta película de parodia del fetichismo compulsivo del pasado, del cultivo de la nostalgia idealizadora de un pasado romantizado”. Sin embargo, esta distancia irónica (Bloch-Robin, 2011: 63) no es percibida por los críticos españoles, de ahí que, en general, la menoscaben como si se tratara de una hueca reiteración de filmes previos. Nada más lejos de la realidad.

Nuestra posición está próxima a la D'Lugo (1991), Colmeiro (2005) y Bloch-Robin (2011). Sin embargo, creemos que, para exprimir las implicaciones de su calado memorístico, nuestra metodología de análisis resulta más precisa que la de los investigadores que nos preceden. Lo primero que debemos señalar es que, a diferencia de la simetría existente en *Los ojos vendados* en cuanto a duración de *flashbacks* e imágenes mentales, el recurso sobresaliente en *Dulces horas* será el primero, dato que resulta coherente con el argumento de la misma, que gira en torno a Juan Sahagún, un dramaturgo que escribe una obra de teatro sobre su infancia en los duros años de la Posguerra, poniendo el énfasis en la relación edípica que desarrolla hacia su madre, quien se suicida tras el abandono de su marido. No contento con la escritura del drama teatral, el protagonista contrata a un grupo de actores para escenificar escenas de la misma en el apartamento familiar..., todo con el fin de estimular sus recuerdos y resolver el enigma de su progenitora. Dicho esto, en la película localizamos los procedimientos formales mencionados del siguiente modo:

- Nueve *flashbacks*, que abarcan veintinueve minutos y veintisiete segundos de los ciento seis de la duración total, en los que se utiliza sistemáticamente la metalepsis actoral por medio de la actriz Assumpta Serna, que interpreta tanto a Teresa, madre de Juan en el pasado, como a Berta, que encarna a la anterior en las representaciones de la obra de teatro en el presente. Igualmente, identificamos la misma figura narratológica en tres ocasiones más: a través de la actriz Luisa Rodrigo, la abuela de Juan en el pasado y Doña Rosario, la intérprete de esta en el presente; de Magdalena García, Marta, la hermana del protagonista en el pasado, y la niña que interpreta a esta en el presente; y, por último, de Álvaro de Luna, tío Pepe en el pasado y Santos (actor y director de las representaciones) en la actualidad. A estos datos habría que añadir que todas las regresiones son *delimitadas* a excepción de una, indefinida; y que en dos de los *flashbacks* descubrimos una metalepsis de disolución temporal, esto es, el tránsito del presente al pasado comporta una convergencia escénica de ambas dimensiones.
- Tres imágenes mentales con una duración de tan solo tres minutos y cincuenta y ocho segundos en las que vuelve a surgir la metalepsis actoral con el doble papel de Assumpta Serna para encarnar a Teresa y Berta; y en una con el de Magdalena García para los personajes de Marta y la niña. Otras declinaciones metalépticas afloran en el interior de estas tres creaciones imaginarias, respectivamente: en la primera avistamos una metalepsis narrativa; esta se repite en la siguiente y, asimismo, encontramos una de disolución temporal; en la tercera, una disolución de la cuarta pared además de la categoría mencionada en la primera escena. La presencia de estas metalepsis serán determinantes en el discurso de la película.

A tenor de estas informaciones, podría dar la impresión de que, en *Dulces horas*, Saura vuelve a valerse del *flashback* y la metalepsis para insistir en la naturaleza escénica que subyace a cualquier acto evocativo, sobre todo si reparamos en las sustituciones *actorales* que el protagonista efectúa en la reelaboración de los episodios de su infancia. Para más inri, la inclinación metaficcional resurge con la presencia de los entresijos de los procesos teatrales y cinematográficos y la manipulación inherente a estos, lo que da lugar a que el espectador equipare la artificiosidad del hecho artístico con la de su propia memoria, moldeada por una entreverada malla de retales subjetivos. Esta línea de significado empieza a tomar forma en la escena preliminar del filme, en la cual Juan está leyendo el álbum de su madre, objeto que condensa el planteamiento anterior: fotografías coloreadas, ordenadas a partir de criterios subjetivos y ataviadas con fragmentos de texto, ornamentos y otras ilustraciones..., lo que constituye una narración en toda regla, aunque esté provista de trazos reales. Las imágenes en plano detalle de los colores pasteles, la cursilería de los aderezos y el candor de las frases del álbum son yuxtapuestas a la canción “Recordar”, de Imperio Argentina, en el plano extradiegético (repetida luego deliberadamente una y otra vez) para subrayar las notas paródicas del ejercicio nostálgico que, en realidad, encierra el proyecto teatral del personaje principal.

Inicialmente, podríamos adscribir *Dulces horas* al constructo memorístico *activo* o *rehabilitador*, ya que la intención de Juan es sumergirse en su pasado para indagar cuál fue la verdadera identidad de su madre, puesto que, de niño, esta le mandó comprar los medicamentos con que se suicidaría. La escritura de la obra teatral, las representaciones que se suceden en el apartamento de su familia y las remembranzas que de este modo se originan en el personaje principal, parecen responder a este propósito. Siendo *delimitados* ocho de los *flashbacks*, la empresa del protagonista surte efecto por cuanto sus traslados hacia el pasado están provocados por catalizadores inscritos en distintos escenarios del presente. Para Juan, por tanto, el presente le ofrecerá cada vez más oportunidades para remontarse a su infancia. Y es verdad que este logrará restituir un recuerdo sobre Teresa que debería cambiar su idealización hacia ella. Sin embargo, poco a poco la razón de los desplazamientos temporales será relevada por otra menos evidente que terminará por imponerse y hasta hacerse realidad: el deseo del protagonista de transmutar a Berta en Teresa, su madre. De hecho, la relación sentimental de Juan con Berta afianza el deseo edípico de este hacia su progenitora, pues no tarda en sentir gratificaciones subjetivas al sorprenderla en emplazamientos análogos a los ocupados por su madre. Dos escenas en particular reflejan la complacencia del personaje al descubrir a Berta *encuadrada* en espacios físicos asociados a Teresa: la primera, en el apartamento de Juan, cuando este la contempla fregando en la cocina, mirada subrayada por la perspectiva semisubjetiva de la cámara; la segunda, en un paraje campestre muy querido al que solía acudir con su familia, y en donde, de nuevo en perspectiva semisubjetiva, se deleita al enmarcar a Berta dentro de este paisaje.

La actividad memorística acaba, pues, convirtiéndose en un fin en sí misma y Juan ubicará a su compañera en el epicentro de la historia familiar por él versionada mediante su memoria e imaginación, historia que, con el concurso de este personaje femenino, encontrará una vía para ser prolongada (y transmutada) en el presente. La confluencia entre ficción y realidad, y los matices humorísticos que la enunciación incorpora, quedan manifiestos en una de las actuaciones llevada a cabo por los intérpretes contratados por Juan: Resino, que encarna a su tío Antonio, sufre un episodio de enajenación mental cuando, alejándose de su texto, empieza a gritar y a pronunciar frases como si de verdad fuese su personaje. Cuando es calmado, Santos, el director, recuerda que no deben olvidar que están interpretando y que no se puede confundir la vida con la ficción. La marcha de Juan justo a continuación de esas palabras, estupefacto por lo presenciado, refrenda que él también está siendo víctima de tal confusión; de hecho, tras salir del edificio, levanta la mirada en dirección a un balcón y allí divisa a su madre, Teresa, que lo saluda, respondiendo él con el mismo gesto. Aquí nos encontramos ante una imagen mental con aditamentos metalépticos: la acción de la madre saludando desde el balcón es una invención, pero el contexto de Juan (la calle) transcurre en el presente; en una dimensión temporal se introduce un elemento perteneciente a otra distinta. En definitiva, una imagen mental declinada junto a una metalepsis narrativa amén de la actoral.

La imagen mental reaparece dos veces en la fase conclusiva del largometraje para clarificar el enunciado semántico. La primera tiene lugar cuando Juan relata a Berta el hallazgo decisivo con respecto a su madre: la ahora certeza de que esta se suicida frente él siendo un niño, remembranza que es visualizada en pantalla igual a otra situada a comienzos del filme, si bien esta segunda añade inéditos detalles. La cuestión es que Juan y Berta se encuentran en el paraje campestre aludido en párrafos anteriores. Cuando este finaliza su rememoración, ambos se funden en un abrazo; pero de repente Juan observa que él mismo, de niño, asoma la cabeza desde detrás de un árbol, corre hacia ellos y los tres juntos reanudan los abrazos y los besos. Durante el desplazamiento físico de Juan-niño captamos también a Mayte-niña jugando, de tal forma que podemos interpretar lo acontecido en los siguientes términos: se trata de una imagen mental en la que confluyen una escena del pasado (Juan-niño y Mayte-niña jugando en esa localización, pareja a una analepsis mostrada en otro punto de la narración) y una escena del presente, la que concierne a Juan-adulto y a Berta. Como en el incidente metaléptico anterior, un personaje correspondiente a una dimensión diferente se introduce en la actual, por lo que podríamos constatar que estamos ante una metalepsis narrativa. Ahora bien, puesto que también colegimos que Juan-niño está integrado en una escena del pasado junto a su hermana, podríamos asimismo

hablar de metalepsis de disolución temporal, toda vez que dos dimensiones temporales están coexistiendo provisionalmente en el mismo espacio.

El feliz agrupamiento entre Juan-niño, Juan-adulto y Berta sirve para transmitirnos la interacción del yo-infantil y el yo-adulto en la incipiente relación del protagonista, algo mejor entendido en el epílogo, en el cual vuelven a coincidir imagen mental y metalepsis narrativa: Berta, embarazada del protagonista, ordena la sala de estar del apartamento de este mientras canta en *playback* la canción “Recordar”, que solo escuchamos a nivel extradiegético; llega hasta el cuarto de aseo donde Juan se encuentra en la bañera y, con ternura, empieza a tratarlo como a un niño. Poco después continúa cantando y termina dirigiendo su mirada hacia la cámara (disolución de la cuarta pared) mientras empiezan a desfilar los títulos de crédito. Huelga decir que lo que se está produciendo es la definitiva convergencia Teresa-Berta, ya no solo mental sino física y espacial debido a que la segunda forma ya parte de la vida Juan y se comporta como madre y esposa al mismo tiempo<sup>4</sup>. El sesgo deliberadamente artificioso de la escena (un recurso extradiegético es apropiado por un personaje diegético) deviene en vehículo para apuntalar las cualidades paródicas desplegadas por la enunciación en etapas previas.

## 5. Conclusiones

Durante tardofranquismo, y sobre todo durante la Transición democrática, deducimos en la trayectoria de Carlos Saura un ciclo memorístico compuesto por ocho películas de ficción que reflexionan sobre las facultades mnemónicas del ser humano. En ellas vislumbramos dos actitudes preponderantes en lo relativo al empleo de los procesos recordatorios: memoria *activa* o *rehabilitadora*, cuando los personajes evocan experiencias personales o ajenas con el propósito de extraer de ellas algún tipo de conocimiento de las mismas; y memoria *pasiva* o *narcotizante*, cuando los individuos se dejan encerrar en los viajes retrospectivos que emprenden y que reviven por pura gratificación. Consideramos *Los ojos vendados* y *Dulces horas* dos producciones equiparables por su orientación metalingüística, de ahí su estudio en este artículo a la luz de tres parámetros narratológicos: *flashback*, imagen mental y metalepsis. Entendemos que se trata de una vía de análisis innovadora para esclarecer la representación de la memoria en el arte cinematográfico y su específico rendimiento semántico.

*Los ojos vendados* es un largometraje ambientado en los años de la Transición democrática donde un dramaturgo pretende crear y estrenar una obra de teatro a partir de las dramáticas experiencias relatadas por una víctima de la tortura. A través de la imagen mental delimitada, la película muestra el proceso de interiorización del testimonio de la víctima en el personaje principal y su reconfiguración imaginaria a través de una serie de decisiones escénicas ligadas a su contexto actual. Dentro de estas elecciones creativas destaca el uso de la metalepsis actoral, con la cual Luis sustituye a Inés, la víctima, por Emilia, una amiga y alumna a quien adjudica el papel de la primera para la representación que está preparando.

Cinco de las nueve de las fantasías están originadas por el protagonista; pero otras dos quedan adheridas al personaje de Emilia con idénticos rasgos escénicos que las anteriores, indicio de que la versión teatral de Luis está siendo canalizada en su receptor con arreglo a lo premeditado por este. Así pues, las imágenes mentales de uno y otro se cohesionan en un relato mental donde no hay disonancias argumentales o visuales. Frente al encerramiento en el pasado en el que incurren muchos de los personajes del cine sauriano asociado a la memoria pasiva, aquí una experiencia pretérita logra traspasar el umbral de la subjetividad y movilizar a sus espectadores, que intentarán aplicar los conocimientos recabados en su propia vida. Esto nos lleva a inferir una visión esperanzadora acerca de las facultades comunicativas de las manifestaciones artísticas, por cuanto poseen la capacidad de rescatar hechos provenientes de la realidad y engendrar una lectura de los mismos que cautive a los espectadores y propicie la autorreflexión. En suma, *Los ojos vendados* es la producción más activa y rehabilitadora de todo el ciclo mnemónico del director aragonés.

Por el contrario, el *flashback* delimitado es la figura narratológica sobresaliente en *Dulces horas* al emerger en nueve ocasiones como resultado de ciertos catalizadores del entorno actual de Juan, el protagonista. Estas analepsis están provistas, como el filme anterior, de metalepsis actorales, donde, en ocho de los nueve *flashbacks*, la actriz Assumpta Serna interpreta tanto a Teresa, la madre de Juan en el pasado, como a Berta, que encarna a la anterior en el presente. En principio, el personaje masculino lleva a cabo estas inmersiones en su pasado con el propósito de averiguar la auténtica personalidad de su progenitora. Así las cosas, el filme podría ser adscrito a la categoría activa o rehabilitadora, pero pronto este objetivo será reemplazado por el anhelo del protagonista de que Berta ocupe en el presente el papel de Teresa para así dar continuidad a su deseo edípico. Esta transmutación del pasado en el presente es lo que aleja a *Dulces horas* de otros títulos pasivos o narcotizantes, donde las regresiones nunca van a trascender el terreno mental: Juan no solo no logra deshacerse

<sup>4</sup> También en *Peppermint Frappé*, el protagonista fuerza la transformación de Ana, su enfermera, para igualarla físicamente a Elena, la joven esposa de su amigo Pablo, por la que siente fascinación debido a su semejanza con una mujer grabada en su memoria. En los tres casos se utiliza la misma actriz, de ahí la localización de una metalepsis actoral. Pero las implicaciones mnemónicas son distintas a las de *Dulces horas* debido al sentido paródico de esta y a que, en *Peppermint Frappé*, Ana y Elena está integradas en la misma dimensión temporal.

del recuerdo de su madre, sino que este cobrará vida a partir de que se afiance su relación con Berta en la fase final de la historia.

Sin embargo, la enunciación dota de una vertiente paródica al filme en lo relativo a las tendencias nostálgicas de Juan, pero también en lo concerniente a la mezcla entre ficción y realidad que detenta el protagonista, aspectos resaltados por tres imágenes mentales muy poderosas, revestidas con metalepsis actoral y narrativa, en la primera; metalepsis de disolución temporal y narrativa, en la segunda; metalepsis narrativa y disolución de la cuarta pared, en la tercera. Estas aleaciones formales fortalecen las inflexiones irónicas del periplo retrospectivo del personaje, así como la convergencia entre imaginación y realidad que subyace a su incipiente relación sentimental, elementos que vuelven a marcar la excepcionalidad de *Dulces horas* con respecto al resto de títulos pasivos o narcotizantes.

## Referencias bibliográficas

- Bloch-Robin, M. (2011): “Música y narración en *Dulces horas*: de la inmersión nostálgica en la vorágine del pasado a la distancia irónica de la instancia narrativa superior”, en: Lefere, R. (ed.) (2011): *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Madrid: Visor libros, pp. 47-65.
- Bordwell, D. (1985): *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: Wisconsin University Press.
- Branigan, E. (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge
- Campora, V. (2009): “Art cinema and New Hollywood: multiform narrative and sonic metalepsis in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*”. En: *New Review of Films and Television Reviews* 7 (2), pp. 119-131.
- Colmeiro, J. F. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Cuevas Álvarez, E. (2014): “La memoria del cine o el cine que recuerda”. En Català, J. M. (ed.) (2014). *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética*. Colección Aldea Global, UAB / UPF / UJI / UV, pp. 189-203.
- D’Lugo, M. (1991): *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gaudreault, A.; JOST, J. (1991): *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gaugler, K. M. (2004): “Theatrical Space and Social Change in Carlos Saura’s *Los ojos vendados* (1978)”. En: *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 12. Disponible en <http://buff.ly/2tPGESo> [Acceso el 16 de enero de 2018].
- Genette, G. (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Gwynne, E. (1997): “The Persistence of Memory: Carlos Saura’s *La caza* and *La prima Angélica*”, en: *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 3, nº 2, pp. 191-203.
- Hopewell, J. (1989): *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero.
- Keller, P. (2013): “Cinematic time and the question of possibility in Carlos Saura’s *Elisa, vida mía* (1977)”. En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 10, nº 1, pp. 3-22.
- Kiss, M. (2012). “Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan’s *Inception* (2010)”. En: *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 5, pp. 35-54.
- Lefere, R. (ed.) (2011): *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Madrid: Visor libros.
- López Izquierdo, J. (2007): “Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos”. En Felici, J. M.; Gómez Tarín, F. J. (eds.) (2007): *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, pp. 429-437.
- Luchoomun, L. (2012): *Mental Images in Cinema: Flashback, Imagined Voices, Fantasy, Dream, Hallucination and Madness in Film*. Tesis doctoral, Universidad de Roehampton, inédita. Disponible en <https://buff.ly/2ikTOGi> [Acceso el 29 de noviembre de 2017].
- Pérez Morán, E.; Huerta Floriano, M. Á. (2012): “La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el ciclo Paco Martínez Soria”, en: *Comunicación y Sociedad*, vol. XXV, nº 1, p. 289-311.
- (2017): “Las comedias de Mariano Ozores, Andrés Pajares y Fernando Esteso: cartografía cinematográfica de un país en transición”, en: *Bulletin of Spanish Visual Studies*, vol. 1, nº 2, pp. 245-264.
- Planes Pedreño, J. A. (2018): “El presente devorado por el pasado: declinaciones del flashback metaléptico y sus resonancias en el discurso memorístico de *La prima Angélica*”. En: *Hispanic Research Journal*, vol. 19, nº 1, pp. 89-104.
- Rodríguez Fuentes, C. (ed.) (2013): *Desmontando a Saura*. Barcelona/Málaga: Luces de Gálibo.
- Sánchez Vidal, A. (1988): *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Turim, M. (1989): *Flashbacks in Film*. London: Routledge.
- Van Aken, S.; Vandekerckhof, R. (2012): “Metaleptic and Pseudo-diegetic Narration in Dennis Potter’s *Karaoke/Cold Lazarus* (1996)”. En: *Image & Narrative*, Vol. 16, nº 28, pp. 85-101. Disponible en <https://buff.ly/2zTLbWx> [Acceso el 7 de diciembre de 2017].
- Whitaker, T. (2011): *The Films of Elías Querejeta: A Producer of Landscapes*. Cardiff: University of Wales Press.
- Willem, L. M. (1999): “Encircling Linearity in Carlos Saura’s *Peppermint Frappé*”. En: *Romance Languages Annual X*, pp. 859-861. Disponible en <https://buff.ly/2DegtsI> [Acceso el 17 de enero de 2018].
- Zavala, L. (2017): “El extraño caso de la metalepsis: una aproximación tipológica”, *Academia.edu*: 1–15. Disponible en <https://buff.ly/2AuTJXw> [Acceso el 1 de diciembre de 2017].

