

**UNA CONTRIBUCIÓN AL REVISIONISMO
FILMOSEMIOLOGICO CON SU APLICACIÓN PRÁCTICA:
ICONOLOGÍA DEL AUTOMÓVIL - MÁQUINA DEL TIEMPO
EN EL CINE DE CARLOS SAURA**

Santiago GARCÍA OCHOA

Doctor en Historia del Arte y profesor (IES La Besana)
santiagogarcaochoa@gmail.com

Resumen: El autor estudia un valor iconológico del coche (*máquina del tiempo*) característico de la cultura del siglo XX en el cine de Saura. Con ello plantea una vía de trabajo para el desarrollo de una iconología fílmica de los objetos tecnológicos dentro del ámbito socio-cultural español.

Abstract: The author studies an iconological meaning of the automobile (*time machine*), characteristic of the twentieth century culture, in Saura's films. Through this work he proposes a way to the development of a filmic iconology regarding technological objects in Spanish socio-cultural context.

Palabras clave: Iconología. Automóvil. Cine español. Carlos Saura.

Key Words: Iconology. Automobile. Spanish Cinema. Carlos Saura.

1. MARCO METODOLÓGICO

En un artículo reciente tuve ocasión de demostrar que la aplicación de las teorías de Panofsky al análisis fílmico puede resultar muy útil para resolver muchas de las limitaciones de la semiótica; y aun a pesar de que no es fácil definir de forma clara y precisa las manifestaciones figurativas a las que debe enfrentarse una iconología fílmica (García Ochoa, 2005). En su único texto dedicado al cine, Panofsky¹ se interesa por los géneros, los personajes-tipo y ciertos motivos visuales; pero su apreciación más radical aparece cuando pone en relación la escena de una película (*A Night in Casablanca* [*Una noche en Casablanca*, Archie L. Mayo, 1946]) con el espíritu de esa época:

No puedo evitar el sentimiento de que la última película de los hermanos Marx Una noche en Casablanca —en la que Harpo inexplicablemente se apodera del sitio del piloto de un avión, provoca innumerables estragos al tocar uno tras otro los minúsculos instrumentos de mando, y enloquece de alegría en la misma medida en que aumenta la desproporción entre lo pequeño de su esfuerzo y la magnitud del desastre— es un símbolo magnífico y terrorífico del comportamiento humano en la era atómica. No hay duda de que los hermanos Marx rechazarían con vehemencia esta interpretación; pero lo mismo habría hecho Durero si alguien le hubiese dicho que su «Apocalipsis» prefiguraba el cataclismo de la Reforma (Panofsky, 2000: 151)².

Para Panofsky (aunque no lo diga) las maniobras de Harpo parecen recordar las de los pilotos que lanzaron la bomba atómica en 1945. Son la manifestación iconográfica (dentro de un film de género cómico) de un cambio cualitativo que afecta a las relaciones humanas, y viene provocado por los avances tecnológicos; o lo que es lo mismo, la agresión y satisfacción tecnológica que Marcuse describiría años más tarde en su célebre ensayo *La agresividad en la sociedad industrial avanzada* (Marcuse, 1974)³.

¹ Se trata de un ensayo que conoció tres versiones impresas distintas, fruto de la reflexión de su autor sobre el tema durante más de diez años a partir de una conferencia informal impartida a los estudiantes del Departamento de Arte y Arqueología de Princeton en 1935: «On Movies» (1936), «Style and Medium in the Moving Pictures» (1937) y «Style and Medium in the Motion Pictures» (1947).

² Evidentemente, se trata de una de las aportaciones (aunque marginal, es una nota al pie) de Panofsky a la versión definitiva de su artículo («Style and Medium in the Motion Pictures», 1947). Aunque aquí hemos recurrido a la última traducción publicada, «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica» (Panofsky, 2000), existe otra anterior (la primera al castellano): «Estilo y material en el cine» (Panofsky, 1976).

³ Cf. García Ochoa (2005: 155).

Esta línea abierta por Panofsky en 1947 me ha conducido a interesarme por el estudio de la presencia de los objetos tecnológicos (teléfono, automóvil, ordenador, cámara-proyector-pantalla de cine, televisión...) en el cine, a superar su consideración de meros útiles pertenecientes al entorno dentro del cual nos hallamos inmersos (la *sobrenaturalidad* orteguiana), y a intentar ahondar en lo que verdaderamente representan dentro de nuestra cultura.

Las manifestaciones artísticas (incluido el cine, por supuesto) nos permiten transitar este camino, porque cuando los objetos tecnológicos se introducen en ellas su practicidad queda relegada a un segundo término en favor de un nuevo valor oculto: se produce la *desocultación* heideggeriana (Unverborgenheit) y nos adentramos en la esencia misma de la cosa⁴. En concreto, mis investigaciones han girado en torno al automóvil y su presencia en el cine español⁵. Con ello he podido constatar una doble laguna: en primer lugar, la casi inexistencia de estudios socio-antropológicos o culturales sobre el automóvil en España, frente a la multiplicidad de trabajos existentes en otros contextos (sobre todo el norteamericano)⁶; en segundo lugar, la nula consideración del cine español como campo de investigación para estudios iconológicos como el que aquí presentamos.

A continuación planteamos el estudio de un determinado valor iconológico del coche (*máquina del tiempo*) en la obra cinematográfica de Carlos Saura, centrándonos en el film *La prima Angélica* (1973). Quede claro pues que no nos enfrentamos con una iconografía o un motivo visual⁷ determinados, sino con uno de los valores que ha impregnado al objeto automóvil dentro de la cultura occidental del siglo XX, valor iconológico que, como veremos, lo vincula con otro de los avances tecnológicos más relevantes: el cine. Se trata de un posible modelo de trabajo que, por supuesto, no pretende ser exclusivista, sino desarrollar el estudio de la iconología fílmica de los objetos tecnológicos de una forma inmediata y clara pero rigurosa. Resulta

⁴ Véase Azúa (1995: 128-34).

⁵ Mi tesis doctoral trata sobre la presencia del coche en el cine español y su valor simbólico en uno de los realizadores más celebrados de nuestra cinematografía: Carlos Saura. En ella traté de *desocultar* los principales valores iconológicos del coche, de manera totalmente explícita en la parte dedicada a Saura (García Ochoa, 2004).

⁶ Quitando los informes generales sobre la situación social de España (primero los FOESSA y luego los de la Universidad Complutense) y algunos ensayos de Amando de Miguel (1987) o Fernando Díaz-Plaja (1991), no existe prácticamente nada sobre el tema. La bibliografía española sobre el automóvil es eminentemente de industria, economía y mercado.

⁷ Tal y como lo entiende, por ejemplo, Balló (2000), que estudia los siguientes: la mujer en la ventana, la piedad, la mujer delante del espejo, el pensador, las escaleras, bajo la lluvia, el baile, el espectador delante del espectáculo, hacia el horizonte y «The End» o el final en el cine.

interesante enfrentarnos con este valor iconológico del coche en el cine de Carlos Saura porque allí se desarrolla de una forma coherente⁸.

La filmografía de Saura gira en torno a dos coordenadas muy definidas:

a) El carácter preferentemente discursivo de sus películas, es decir, casi siempre es más importante el *cómo se cuenta* (discurso), que *lo que se cuenta* (relato).

A Saura le encanta jugar con el tiempo y el espacio, le interesa investigar la multiplicidad a la que todos estamos sometidos, y esto le conduce a elaborar complejas manipulaciones discursivas dentro de sus textos fílmicos, aportaciones singulares que lo sitúan como uno de los cineastas españoles que más han avanzado en este sentido.

El jardín de las delicias (1970), por ejemplo, nos ofrece un personaje que ha perdido la memoria a causa de un accidente de automóvil y vive una realidad múltiple que tiene cinco planos distintos: las escenas del pasado que recrean sus familiares para ayudarle a recordar, su situación actual, sus recuerdos, sus alucinaciones y el inminente futuro al que se ve abocado, cuando se da cuenta del inmovilismo de su familia (D'Lugo, 1991: 101-102)⁹.

Elisa, vida mía (1976) es la apuesta más arriesgada de Saura en este terreno. La complejidad de la cinta viene fundamentalmente determinada por el exacerbamiento de la costumbre del director por difuminar la línea que separa un plano objetivo (real, que se corresponde con lo que sucede en la diégesis) de otro subjetivo (lo imaginado por los personajes), hasta provocar que en algunos momentos surjan notables dificultades de comprensión¹⁰. La fal-

⁸ Aunque el cine es un arte compartido, que debe definirse como la suma de las aportaciones de un nutrido grupo de personas: director, guionista, montador, actores..., suele admitirse, en el caso europeo en general y en de la obra de Carlos Saura en particular, que el director es el que aporta el mayor índice de autorialidad. Admitimos, por lo tanto, el concepto de autor como una valiosa herramienta de análisis, premisa menospreciada o rechazada por una parte muy representativa de la semiología, pero que resulta fundamental en la iconología.

⁹ Esta dimensión futura a la que aludimos en último término, y que se materializa en la imagen de toda la familia en silla de ruedas distribuida por el jardín, no es nada ajena al cine del director aragonés. Veamos algunos ejemplos: *La caza* (1965) situaba a sus protagonistas en un escenario apocalíptico, como de novela de ciencia-ficción; en *Cría cuervos* (1975), Ana (Geraldine Chaplin) cuenta su infancia desde 1995 (ésta sucede en 1975, cuando se rodó la película); en *Buñuel y la Mesa del rey Salomón* (2001) un Luis Buñuel vivo (este anacronismo permite situar al genial creador aragonés por encima del tiempo y el espacio) ambienta su próxima película (que crea mentalmente) en el año 2002.

¹⁰ A este respecto resultan esclarecedoras muchas de las ideas vertidas por Saura en entrevistas, hasta el punto de poder considerar al cineasta aragonés como uno de esos directores que reflexionan sobre su trabajo y la naturaleza del cine. Fijemos nuestra atención en el concepto de realidad. Saura no entiende el

ta de relación espacio-temporal, al inicio del film, entre las imágenes de la llegada en automóvil de las hijas de Luis (Elisa e Isabel) a la casa en el campo de éste y la lectura del texto en el que Luis trabaja (banda de sonido: voz en *over*) delata la presencia de un autor que manipula, sin pudor alguno, el discurso. En última instancia, el hecho de que el film se abra con la voz del padre recitando su texto y se cierre con la de la hija Elisa asumiendo su papel (poniéndole voz a una nueva versión apenas variada que ella escribe) no sólo sugiere que los dos personajes son uno sólo, sino que, dando un paso más, se convierten en el propio Saura¹¹.

b) La sensación de que toda la obra fílmica del cineasta aragonés constituye un gran universo diegético (o *gran teatro del mundo*) que se rige por leyes concretas: la tensión en las relaciones interpersonales, la presencia del pasado como fuerza incontrolable, el predominio de la realidad interior de los protagonistas, la mezcla indisoluble entre ficción y realidad cuando éstos preparan una obra... Consideramos por ello de vital importancia atender a las relaciones intertextuales que se puedan establecer entre sus películas.

2. MÁQUINA DEL TIEMPO: DEFINICIÓN DE UN VALOR ICONOLÓGICO DEL AUTOMÓVIL Y SU DESARROLLO EN EL CINE DE SAURA

Automóvil y cine son dos máquinas que surgen en el último tercio del siglo XIX como parte de la carrera del hombre por controlar/apropiarse de las coordenadas espacio-temporales¹². Las películas primitivas tomadas desde un

término *realidad* en un sentido popular, sino complejo: «(...) realidad es lo que se percibe directamente, inmediatamente; realidad es también lo que uno sueña, lo que uno quiere que suceda y no sucede, el pasado y el futuro, etc., todo está entremezclado» (Del Amo, Bilbatúa, Rodríguez Sanz, 1966: 18). El director es consciente de que cada individuo percibe su propia realidad, y de la inexistencia de la pura objetividad: «(...) hay una serie de grados: hay un subjetivismo más cerca de la realidad y un subjetivismo más interior (...)» (Egido, Gutiérrez, Marcos; 1962: 24). El tiempo y el espacio están sometidos a nuestra multiplicidad interior, no funcionan en un sentido unitario: «(...) j'ai appris que le chevauchement des temps et des espaces n'était pas une invention intellectuelle, une spéculation gratuite, mais qu'il correspondait vraiment à notre incapacité de rencontrer notre temps unique et notre espace unique» (Maillet, 1977: 25-6).

¹¹ Se puede añadir que el cineasta, como Elisa, vivía en ese momento una crisis de pareja (con la propia Geraldine Chaplin); en lo ideológico Saura se identifica plenamente con el anarquismo de Luis.

¹² No es casualidad que más o menos en paralelo a estos avances de la técnica surgiese en la literatura la utopía de la invención de una máquina que permitiese a sus ocupantes *viajar en el tiempo*. Aunque se ha considerado tradicionalmente como la inauguradora de este ciclo la novela del británico Herbert George Wells, *The Time Machine* (1895), es necesario recordar que existe un precedente español: *El anacronópete*, novela publicada por Enrique Gaspar en 1887. Puede verse el prólogo de N. Santiáñez (Gaspar, 2000: 5-19).

vehículo (inauguralmente un ferrocarril) fraguaron desde muy pronto la identificación entre el espectador estático de la sala de cine (testigo de la ilusión del movimiento) y el viajero en automóvil¹³. Paul Virilio ha descrito acertadamente esta analogía en su ensayo *L'horizon négatif. Essai de dromoscopie*:

(...) à l'inverse du cinémascope, le changement de vitesse exige que l'auteur-conducteur fasse se succéder sur l'écran du pare-brise chaque séquence: depuis l'accélééré, le ralenti, jusqu'au plan fixe de l'arrêt en passant par le travelling arrière du recul au parking (Virilio, 1984: 147)¹⁴.

Esta alegorización en torno al viaje en automóvil expresa la progresiva transferencia de importancia de los medios de transporte a las telecomunicaciones, debido a la mayor capacidad de aceleración e inmediatez de éstas últimas¹⁵:

En efecto, si el final del siglo XIX y el comienzo del XX asistieron al advenimiento de un vehículo automóvil, vehículo dinámico, ferroviario, de carretera, y luego aéreo, parece evidente que el final del siglo anuncia una última mutación con la próxima llegada del vehículo audiovisual, vehículo estático, sustituto de nuestros desplazamientos físicos y prolongación de la inercia domiciliaria que verá al fin el triunfo de la sedentariedad, pero esta vez de una sedentariedad definitiva (Virilio, 1999: 35).

Más recientemente, Juan Francisco Fuentes ha expresado esta misma idea referida al contexto español:

¹³ En Estados Unidos las salas de exhibición imitaron en su forma y decoración a los propios vehículos para convertirse en vagones de tren a partir del Electric Park de Kansas City, de George C. Hale (1905). Estas sesiones son un paso decisivo en la configuración del lenguaje cinematográfico (o MRI) porque incorporan al espectador (aunque sea de una manera ingenuamente analógica) dentro del espacio diégetico visual, e incluso sonoro (las proyecciones se acompañaban frecuentemente con ruidos). Cf. Musser (1994: 429-430) y Burch (1999: 55). Ayala se refiere a las primitivas películas de viajes en la primera parte de su volumen dedicado a recuerdos y reflexiones sobre el cine (1929): «Y, en definitiva, una tarde en el cine da la equivalencia —desfile del paisaje— de una excursión en automóvil» (Ayala, 1988: 14). De hecho, las condiciones propias del viaje en coche favorecen esta identificación: «La velocidad tiene como efecto, al integrar el espacio-tiempo, reducir el mundo a dos dimensiones, a una imagen; ésta dispensada de su relieve y de su devenir, nos entrega, en cierta manera, a una suerte de inmovilidad sublime y a una contemplación» (Baudrillard, 1969: 76).

¹⁴ El autor emplea los términos *projectile-projecteur* y *simulateur de paysages* (referidos al automóvil); *voyeur-voyageur* (referido a su ocupante). Véanse las pp. 143-51.

¹⁵ Expresiones tan de actualidad como *autopistas de la información* o *autopistas inteligentes* son muy ilustrativas de este proceso. Sobre el tema puede verse Linares y Ortiz Chaparro (1995).

El sector audiovisual y las telecomunicaciones es, efectivamente, el que mejor refleja los cambios sociales y culturales operados en la sociedad española a caballo entre los siglos XX y XXI, de forma que si el seiscientos fue el icono más representativo de los años sesenta, el teléfono móvil y la antena parabólica lo son, sin duda, de nuestro tiempo (Fuentes, 2001: 304).

La obra de Saura ilustra anticipadamente este proceso, ya que enfrenta el valor del coche como manipulador espacio-temporal a los procedimientos propiamente fílmicos.

El automóvil adquiere el sentido de *máquina del tiempo* dentro de la diégesis en diversas ocasiones, ya que permite a los personajes regresar a lugares en los que estuvieron en el pasado, como en *La caza*, *Peppermint frappé* (1967), *Stress es tres tres* (1968), *El jardín de las delicias*, *La prima Angélica*, *Los ojos vendados* (1978), *Deprisa deprisa* (1980) y *Dulces horas* (1981).

La presencia del elemento se asocia también al *flashback* propiamente dicho, generalmente identificado con la imaginación de alguno de los protagonistas. Así sucede en *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* y *La prima Angélica*. Aunque entonces sea sólo el lenguaje cinematográfico el que haga posible la regresión.

Hay dos ejemplos en los que aparece esta absorción del automóvil como *máquina del tiempo* por parte del cine de manera especialmente original: la primera sucede cuando, a través de la puesta en escena, el Chevrolet de *Peppermint frappé* funciona como un proyector que ofrece a Julián la imagen de la mujer que había visto en Calanda; la segunda, gracias a la manipulación del montaje, consiste en la utilización de la misma secuencia (un coche que va por un camino y pasa frente a la cámara) para abrir y cerrar *Elisa, vida mía*.

El interés del director aragonés por la multiplicidad interior del ser humano lo ha llevado también a reproducir los procesos de creación de algunos personajes *artistas* (casi siempre directores de escena o cineastas)¹⁶. Y aquí, nuevamente, aunque el automóvil aparece relacionado con su génesis (en *Elisa, vida, mía*, *Los ojos vendados* y *Antonieta* [1982]), es el cine el que nos permite *viajar* a los espacios y tiempos diversos que se fraguan en la mente de los protagonistas.

¹⁶ Saura ha confesado: «El teatro dentro del cine, el juego de la representación, el artificio en la construcción de «otra» realidad es algo que me ha fascinado desde niño» (Sánchez Vidal, 1994: 77).

3. UN EJEMPLO DE ANÁLISIS: *LA PRIMA ANGÉLICA* (1973)

Existe una estrecha relación de tipo dialéctico entre *El jardín de las delicias* y *La prima Angélica*, incluso podría decirse que ambos títulos forman un díptico o que son el haz y envés de una misma moneda (España): decadencia-muerte de la oligarquía adscrita al régimen/resurgir de una clase media que pertenece al bando de los *vencidos*; imposibilidad de construir el futuro sobre el pasado/enfrentamiento directo con éste para lograr superar los traumas de la infancia; accidente de tráfico que sirve para borrarlo/ viaje en automóvil como la mejor forma de recuperarlo...; nada tiene en común el Antonio de *El jardín...* con el Luis de *La prima...*¹⁷ salvo haber sufrido (aunque de distinta forma, claro está) las consecuencias directas e indirectas de una cruenta guerra (in)civil.

La prima Angélica está articulada sobre dos planos temporales: período 1936-1939 / año 1973, concediéndosele una importancia similar a ambos. Esta armonía descansa en una novedosa utilización de la focalización interna que permite a Saura mostrarnos cómo funciona el encuentro entre pasado y presente en la mente de Luis a través de dos recursos: hacer que sea él mismo adulto quien protagonice los recuerdos de su infancia¹⁸; mostrar su confusión mental como distorsionadora de la barrera que separa ambas dimensiones temporales, circunstancia que se manifiesta especialmente por la mezcla o identificación de personajes del presente con los del pasado, como Felipe Sagún/padre Florentino; prima Angélica adulta/su madre; hija de la prima Angélica/Angélica de niña; Anselmo, el marido de Angélica/Miguel, el padre de ella¹⁹.

Si hasta ahora en las películas del cineasta aragonés habían aparecido secuencias en las que los personajes realizan desplazamientos en coche a lugares en los que ya habían estado para revivir su pasado (*La caza*, *Pepper-*

¹⁷ Una acción común a ambos filmes, la elección de una corbata, resume la dialéctica: Antonio solicita a su enfermera la verde/Luis decide: «la verde no», cuando se arregla en el hotel antes de visitar a su tía.

¹⁸ Como ha indicado acertadamente Claire Clouzot: «cette idée, nouvelle je crois au cinéma, n'est pas neuve en psychanalyse. En analyse le patient revit son souvenir-écran (ou un souvenir puissant) non à l'âge d'enfance, mais à l'époque où celui-ci émerge de la surface de son conscient» (Clouzot, 1974: 75).

¹⁹ Bergman ya había empleado unos recursos parecidos en *Smultronstället* (*Fresas salvajes*, 1957) al introducir al viejo profesor interpretado por Victor Sjöström en sus propios recuerdos y ensoñaciones (aunque a diferencia de Luis no tiene un papel totalmente activo: los presencia como su yo-anciano) e incurrir también en el desdoblamiento de personajes (Sara, su antigua novia de juventud / Sara, la jovencita que recoge en la carretera; Alman, el desagradable marido que socorre tras el accidente de coche/el severo juez que lo examina en uno de sus sueños).

mint frappé) o bien donde el vehículo se vincula a la germinación misma del recuerdo (*La madriguera*, *El jardín de las delicias*), en *La prima Angélica* se funden ambas posibilidades para establecer la definitiva identificación entre desplazamiento geográfico y viaje en el tiempo²⁰. Para comprobarlo debemos proceder al estudio de dos secuencias de parecidas características que aparecen en dos momentos estratégicos del film²¹.

La primera sucede al comienzo de la película, tras recoger Luis (en compañía de su padre) los restos mortales de su madre en el cementerio de Barcelona. El protagonista conduce su Seat 1.430 (se dirige a Segovia para inhumarlos en el panteón familiar) por una carretera enmarcada por el adusto paisaje castellano. Los primeros planos del rostro del personaje muestran la introspección a la que está sometido, circunstancia que lo obliga a detenerse en el margen de la carretera y abandonar el vehículo para contemplar la ciudad desde la lejanía. Mientras lo hace escucha un ruido, y al darse la vuelta un movimiento de panorámica lo introduce en uno de sus recuerdos: sus padres han detenido el Ford porque él se ha mareado durante el viaje a casa de sus tías (en el verano de 1936)²². Totalmente integrado en la escena preterita, como ocurrió entonces, siendo niño, Luis adulto se sube en el coche familiar y los tres personajes prosiguen el camino a Segovia.

La presencia de los restos mortales de la madre en el maletero del Seat puede considerarse, en cierta medida, como el elemento perturbador que

²⁰ En cierta manera esta dimensión también se explotaba en *Fresas salvajes*, a través del viaje en automóvil que emprendía el doctor en medicina Isak Borg en compañía de su nuera desde Estocolmo hasta Lund para asistir a una ceremonia académica en su honor. Sobre este film interesa ver Tudela Sancho (1999: 459-469). Resulta interesante comprobar cómo la progresiva configuración de esta metáfora (automóvil = máquina del tiempo) que ha ido fraguando Saura a través del lenguaje cinematográfico tiene un reflejo muy directo en algunos filmes españoles posteriores. Veamos dos ejemplos característicos: la escena del choque de un automóvil contra una roca enorme en *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), donde la presencia de este accidente facilita el salto atrás en el tiempo y conceptualmente representa la irrupción del recuerdo en la mente del protagonista como algo explosivo (Gómez Tarín, 2001: 36-37 y 64); y la secuencia manipulada por el montaje que permite que dentro del mismo plano un coche moderno que circula por la carretera se convierta en otro antiguo que hizo el mismo trayecto mucho tiempo atrás (muy parecida a la secuencia de los créditos de *El amor brujo*) en *Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Querejeta, 1999), solución poética que representa la reconciliación entre pasado y presente, y supone la definitiva abolición de los simbólicos fundidos en rojo que hasta ese momento habían venido separando ambas dimensiones (no hay que olvidar que la película está producida y coescrita por Elías Querejeta, y que además la dirige su hija).

²¹ Son numerosos los estudios que recurren a ellas para estructurar la película en dos partes. Véanse, como ejemplo Neuschäfer (1984: 13-22) y Sánchez Vidal (1988: 89-95). Un minucioso estudio de ambas puede encontrarse en Perriñez Orihuela (1992: 443-454).

²² Las primeras palabras, que pronuncia Luis, aparecen como transición entre presente y pasado, marcan el proceso que se produce en su mente, ya que el protagonista no mueve los labios.

desencadena el aluvión de recuerdos que a partir de ahora asaltan al protagonista²³, pero tampoco debemos menospreciar las condiciones mismas inherentes al desplazamiento en automóvil. Como ha señalado Eugenio Trías:

Mientras conduzco, estoy entretenido en todos los pormenores de esa operación material, al tiempo que la mente se desconecta, se vuelve etérea y volátil, se sume en ensoñaciones semiverídicas. Circulan por el cerebro todo orden de ideas y sensaciones, unas ligeras, otras menos ligeras, otras plúmbeas y desabridas, pero todas ellas son extraordinariamente fluidas, ninguna se apodera de la razón con ánimo exclusivista, ninguna absorbe toda la materia cerebral al modo de una «idea obsesiva» (Trías, 1984: 68).

Como Luis, para poder concentrarnos en una idea concreta, debemos interrumpir nuestro periplo, pues existe una relación directa entre la lentitud y la memoria, entre la velocidad y el olvido:

Evoquemos una situación de lo más trivial: un hombre camina por la calle. De pronto, quiere recordar algo, pero el recuerdo se le escapa. En ese momento, mecánicamente, afloja el paso. Por el contrario, alguien que intenta olvidar un incidente penoso que acaba de ocurrirle acelera el paso sin darse cuenta, como si quisiera alejarse rápido de lo que, en el tiempo, se encuentra aún demasiado cercano a él (Kundera, 1995: 47-48).

La segunda secuencia sucede cuando, después de haber revivido algunos momentos del pasado (especialmente el estallido de la guerra civil) y tras cumplir con la misión que lo había llevado a Segovia (enterrar a su madre en el panteón familiar), Luis decide regresar a Barcelona. El protagonista nuevamente circula por la carretera. De nuevo el Ford de sus padres aparece aparcado en el arcén. Luis detiene su Seat y observa la escena ya descrita, sólo que ahora se ve a sí mismo como protagonista. Cuando el Ford arranca con dirección a Segovia, él lo sigue en su 1.430.

El viaje de ida de la primera secuencia marcaba el inicio de la regresión involuntaria del protagonista (se ve involucrado en la escena del Ford familiar). Por el contrario, el frustrado intento de huida en la segunda señala la toma de conciencia de Luis (se observa a sí mismo desde el coche y reflexiona, finalmente es él quien decide seguir a sus padres) que decide regresar para enfrentarse directamente con el pasado e intentar superar los traumas de

²³ Como los muebles del camión de mudanzas de *La madriquera*. De hecho tía Pilar comentará durante el primer encuentro con su sobrino: «hay que ver, traerla así en el coche, como a un mueble».

su infancia (entre ellos ocupa un capítulo esencial la recuperación de la relación con su prima Angélica)²⁴.

Admitir la función estructurante que juegan estos dos episodios dentro del discurso de *La prima Angélica* nos obliga a considerar también, en estrecha vinculación con ellos, el que cierra la película.

Después de constatar que la relación con su prima no tiene futuro, Luis decide marcharse de Segovia para no regresar jamás. Pero cuando baja a la calle dispuesto a iniciar el viaje en su Seat se encuentra con la hija de su prima que va en bicicleta y no puede resistirse a dar una vuelta con ella: lo que en un principio comienza como un inocente paseo, pronto se convierte en el recuerdo más traumático de la infancia del protagonista, la fuerte paliza que recibió de su tío Miguel tras escaparse de casa con su prima en bicicleta, secuencia con la que se cierra la película.

La denegación del viaje de regreso de Luis al espectador por parte de Saura manifiesta claramente su intención de no dejar claro si el enfrentamiento con el pasado del personaje se resuelve de una manera totalmente satisfactoria²⁵. La clave reside en un pequeño detalle incorporado por la mente del protagonista dentro de su último recuerdo: cuando la madre de Angélica (que como ya hemos comentado es Angélica misma) suplica a su marido lo llama Anselmo y no Miguel: ¿Supone la definitiva identificación entre el padre de la prima y su marido la superación del trauma?²⁶.

Desde nuestro punto de vista el director apunta en la película que la esperanza de futuro sólo descansa en la niña Angélica, la hija de la prima del protagonista. Para comprobarlo debemos detenernos en la secuencia del viaje al campo (dentro de la segunda parte del film) que realiza Luis en compañía de Angélica, su marido y su hija. Anselmo es especulador inmobiliario y ha adquirido esos terrenos para hacerse un chalet, porque como le comenta al editor: «está uno harto del tráfico, de la polución, con los nervios hechos ciscos de la tensión de todos los días, uno lo que necesita es estar

²⁴ Dentro de esta segunda parte el coche de Luis volverá a convertirse en *máquina del tiempo* al hacer posible el desplazamiento del editor y Angélica niña hasta el lugar donde se encuentra la cruz de piedra en la que su madre inscribió: «Angélica-Luis 1938».

²⁵ La lógica narrativa impuesta por las dos secuencias anteriores reclamaba claramente una de regreso si se quería dar a entender que el editor abandonaba para siempre los fantasmas de su pasado.

²⁶ Las declaraciones de Saura sobre la película parecen indicar que no: «La trajectoire du film s'oriente de telle sorte que, si le présent pèse davantage dans la première partie, Luis est dévoré par son passé à la fin. La force de ces fantasmes, de ces personnages du passé, de ces événements, de ces visions surtout, la force des souvenirs est telle qu'ils finissent par dévorer le personnage. Il y a même un moment où Luis essaie de fuir, de quitter la ville... Mais il ne peut pas» (Brasó, 1974: 34).

tranquilo...». Mientras el marido duerme la siesta en su Renault *familiar* y Angélica niña pone música en la radio, su mujer explica a Luis que su matrimonio es un fracaso. Si el escenario desértico en el que se encuentran los protagonistas nos habla de una decadencia final²⁷ y el chalet que se va a construir anticipa una perspectiva futura que en cierta forma encarna la niña, el coche de Anselmo encierra en su interior ambas dimensiones: la dialéctica pasado/futuro. El resultado del enfrentamiento está muy claro: la niña pone la canción *Change It All* en la radio del coche²⁸ mientras su padre cae presa de un profundo sueño que representa, nuevamente, el advenimiento de un cambio histórico.

Esta forma de vincular el vehículo con la superación del pasado por parte de una nueva generación es desarrollada plenamente por Jaime de Armiñán en *¡Jo, papá!* (1975). En este film se puede observar la presencia antagónica de automóvil y cine, cada uno con valores opuestos; sin embargo en la última secuencia de la cinta asistimos a una curiosa fusión entre ambos.

El coche actúa en la diégesis como vínculo entre presente y pasado: permite al protagonista (Enrique) viajar a los escenarios de sus gestas de la guerra civil; a su mujer (Alicia) retornar a su juventud mientras, aislada en su interior, lee la carta de su primer novio; y a la hija de ambos (Pilar) recordar su primera experiencia amorosa con el joven locutor Carlos, cuando llora al escuchar en la radio «Tengo celos», la canción que éste le dedicó en Asturias.

El cine, representado por la película de Pilar que filma Carlos y que luego éste proyecta en su habitación, actúa de manera inversa al automóvil, estableciendo una relación presente-futuro (no debe olvidarse el contraste entre los dos propietarios de ambas «máquinas», el novio y el padre, antagonistas en la ficción).

Fijemos nuestra atención ahora en la última secuencia de *¡Jo, papá!*, curiosa fusión entre automóvil y cine. Tras detenerse en la playa, Enrique se baja del coche y, apoyado en el capó, enmarcado en la luneta delantera, explica a su familia el encuentro de los dos ejércitos, el abrazo de los dos generales. Después se vuelve y se dirige lentamente al mar. La cámara toma

²⁷ Los personajes que lo pueblan son todos unos fracasados, salvo la niña: Luis, que no ha tenido éxito sentimental en la vida sufre al saber que Angélica es tratada como un objeto por su marido; éste, por otra parte, representa el estereotipo de burgués tecnócrata (es decir, clase social auspiciada por el régimen), personaje que Saura ya había presentado de manera despectiva en *Peppermint frappé*, *Stress es tres tres* y *La madriguera*.

²⁸ A continuación sale a jugar con el disco, involucrando en esta actividad a Luis y a su madre, personajes que consiguen así olvidarse, aunque sólo sea por unos minutos, del tedio que invade sus vidas.

desde atrás a los ocupantes del coche (Alicia, Pilar y Carmen [la hija pequeña]), como si se tratara de unos espectadores que asisten a una proyección cinematográfica. Con ello Enrique se convierte en un personaje irreal y su relato en pura ficción. Bruscamente retorna la realidad, Alicia se vuelve para dirigirse a la hija mayor:

Alicia: *Márchate, no seas cobarde, no te acomodes, en mi época estaba muy mal visto, pero ésta es otra época, aprovéchala.*

Pilar: *Pero si él no quiere que me vaya...*

Alicia: *Eso no lo sabrás nunca si te quedas aquí, y no te lo perdonarás nunca si después de veinte años descubres que te has equivocado.*

La escena, montada con la habitual alternancia de plano/contraplano (la madre está situada simbólicamente en el asiento delantero y tiene que volverse para hablar con su hija), concluye con un primer plano de Alicia y el ruido en *off* que produce la puerta trasera del coche al cerrarse. Pilar se ha ido, harta de contemplar el pasado, para afrontar una nueva vida, al igual que deben hacerlo los espectadores (me refiero a los de diciembre de 1975) cuando termine la película. Sólo Alicia y Carmen contemplan desde la playa cómo Enrique se mete en el agua. La pequeña exclama con fastidio «¡Jo!», anticipo de su más que probable futura actitud inconformista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTALI, J. (1999). *Diccionario del siglo XXI*. Barcelona: Paidós.
- AYALA, F. (1988). *El escritor y el cine*. Madrid: Aguilar.
- AZÚA, F. (1995). *Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta.
- BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- BRASÓ, E. (1974). «Dans le cercle magique de la réalité espagnole. Nouvel entretien avec Carlos Saura». *Positif* 162, 31-4.
- BURCH, N. (1999). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.

- CLOUZOT, C. (1974). «*Anna et les loups, Le jardin des délices, La cousine Angélique*». *Ecran* 31, 74-76.
- DEL AMO, A.; BILBATÚA, M. y RODRÍGUEZ SANZ, C. (1966). «Conversación con Carlos Saura». *Nuestro Cine* 51, 18-26.
- DE MIGUEL, A. (1987). «El coche, hogar rodante». En *Ahora mismo. Sociología de la vida cotidiana*, 31-42. Madrid: Espasa Calpe.
- DÍAZ-PLAJA, F. (1991). *El español y su automóvil*. Madrid: Dirección General de Tráfico.
- D'LUGO, M. (1991). *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. New Jersey: Princeton University Press.
- EGIDO, L. G.; GUTIÉRREZ, J. M. y MARCOS, J. (1962). «Conversaciones con Carlos Saura». *Cinema Universitario* 16, 15-28.
- FUENTES, J. F. (2001). «El desarrollo de la cultura de masas en la España del siglo xx». En *Las claves de la España del siglo xx. La cultura* (tomo VIII), A. Morales Moya (coord.), 287-305. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- GARCÍA OCHOA, S. (2004). *El automóvil en el cine español: valor iconográfico y conceptual en la obra de Carlos Saura* (Tesis Doctoral). Universidad de Santiago de Compostela.
- (2005). «Cine e Iconología: Análisis del film desde la historia del arte». *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte* 4, 153-163.
- GASPAR, E. (2000). *El anacronópete*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2001). *Guía para ver y analizar Arrebato*. Valencia: Nau Llibres / Octaedro.
- KUNDERA, M. (1995) *La lentitud*. Barcelona: Tusquets.
- LINARES, J. y ORTIZ CHAPARRO, F. (1995). *Autopistas inteligentes*. Madrid: Fundesco.
- MAILLET, D. (1977). «Carlos Saura». *Cinématographe* 29, 23-7.
- MARCUSE, H. (1974). *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- MUSSER, C. (1994). *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley: University of California Press.

- NEUSCHÄFER, H. J. (1984). «El encuentro de pasado y presente en *La prima Angélica* de Carlos Saura». En *Voir et lire Carlos Saura. Actes du colloque international Carlos Saura*, 13-22. Dijon: Centre d'Études et Recherches Hispaniques du XX^{ème} Siècle / Université de Dijon.
- PANOFSKY, E. (1936). «On Movies». *Bulletin of the Department of Art and Archeology of Princeton University*, June, 1-15.
- (1937). «Style and Medium in the Moving Pictures». *Transition* 26, 121-133.
- (1947). «Style and Medium in the Motion Pictures». *Critique. A Review of Contemporary Art* 1, 5-28.
- (1976). «Estilo y material en el cine». En *Contribuciones al análisis semiológico del film*, J. Urrutia (ed.), 147-170. Valencia: Fernando Torres.
- (2000). «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica». *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, 113-151. Barcelona: Paidós.
- PERIÁNEZ ORIHUELA, A. (1992). «El gesto visible. Análisis de las formas fílmicas de *La prima Angélica*, de Carlos Saura». En *Describir, inventar, transcribir el mundo. Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (vol. I), 443-454. Madrid: Visor Libros / Asociación Española de Semiótica.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- (1994). *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- TRÍAS, E. (1984). *Drama e identidad*. Barcelona: Ariel.
- TUDELA SANCHO, A. (1999). «La noción narrativa del viaje en la filmografía de Ingmar Bergman: *Fresas salvajes*». En *El cine: otra dimensión del discurso artístico* (vol. II), 459-469. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- VIRILIO, P. (1984). *L'horizon négatif. Essai de dromoscopie*. Paris: Galilée.
- (1999). *La inercia polar*. Madrid: Trama.