

Cuentos crueles

La repres(entac)ión de alteridad en el nuevo cine de Carlos Saura

Janett Reinstädler

Resumen: El conflicto entre el “Propio hispano” y el “Otro extranjero” es uno de los temas centrales del cine temprano del director español Carlos Saura. El artículo examina cómo en *Ana y los lobos* y *Mamá cumple cien años* se ponen en escena dimensiones de lo extranjero que se contraponen a las esferas de poder de la sociedad española. Vinculado a la cuestión de la alteridad femenina, transmitida por el cuerpo y la persona de Geraldine Chaplin, y la otredad cultural e histórico-cinematográfica de sus personajes ficticios, se examinará también la representación visual de las identidades del “Propio español” puestas en escena por Saura.

Palabras clave: espacio simbólico y poder; el nuevo cine español; lo Otro femenino; Geraldine Chaplin; Carlos Saura

Abstract: The conflict between the “Propio hispano” and the “Otro extranjero” is one of the central themes in the early films of Spanish film director Carlos Saura. The article examines the role of the actress Geraldine Chaplin, used by Saura in *Ana y los lobos* and *Mamá cumple cien años* to represent dimensions of foreignness that confront her to the spheres of power of “their own” Spanish society. Linked to the question of the female, cultural and also cinematographic alterity, the question of the spacial representation of “own” and “other” will also be examined.

Keywords: space and power; the New Spanish Film; the female other; Geraldine Chaplin; Carlos Saura

Introducción

Tres hombres golpean a una joven en un matorral, la violan, la atan, le cortan el pelo, la matan a tiros. Esta es la última secuencia del largometraje de ficción *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973) que cierra con un

primer plano del cadáver desfigurado, magullado y encorvado de la mujer. Es el final infeliz de un “cuento cruel” (López Sancho 1973), en el que una joven institutriz inglesa paga con su vida su empleo en una familia castellana a principios de los años setenta.

El final de *Ana y los lobos*, sin duda una de las secuencias más violentas del cine español del franquismo, es particularmente perverso porque el triple sometimiento, humillación y exterminio de Ana no significa el colapso criminal de un orden social y jurídico, sino que, por el contrario, restablece la paz en el seno de una familia. A lo largo de décadas, la narración cinematográfica sobre esta chica *au pair* extranjera asesinada en España ha sido leída como una alegoría del perverso franquismo, que con mojigatería y fuerza bruta protege su sistema totalitario y anticuado ante la modernización (p. ej. López Sancho 1973, Neuschäfer 1994, Medina Domínguez 2001, Nieto Ferrando 2018).

A estos análisis, que se centran en la confrontación del director español Carlos Saura con el deteriorado Estado español y sus tres lobos –las fuerzas armadas, la iglesia y el donjuanismo–, me gustaría añadir otra interpretación. Pasando el enfoque de los lobos a su víctima y analizando la película desde su final brutal, es decir, la máxima sumisión de una mujer joven, investigo la lógica a partir de la cual el personaje de Ana ha podido provocar tanta violencia. En las siguientes páginas quiero mostrar cómo Carlos Saura representa a Ana, y también a la actriz Geraldine Chaplin, constantemente como “la Otra” para enfrentarla a lo “Propio hispano”. Se mostrará que esta alteridad de Ana/Geraldine es contruida sobre las tres dimensiones de lo femenino, lo cultural y lo cinematográfico. Tomando en cuenta la condición espacial del medio –“le cinéma comme un art de l’espace” (Aumont 1995: 137)–, analizaré cómo las identidades de Ana y los tres “lobos” están relacionadas con lugares concretos del escenario que se territorializan convirtiéndose en espacios simbólicos. Estos territorios son demarcados, atacados, defendidos y penetrados una y otra vez para llegar a constituir territorios de identidad, representando lo “Propio” o lo “Otro”, o sea, lo “Ajeno”. Ampliando al final la perspectiva a las películas de Saura desde *Peppermint frappé* (1967) hasta *Mamá cumple cien años* (1979), mostraré que las obras cinematográficas en que Carlos Saura trabaja con Geraldine Chaplin, además de cuestionar críticamente las condiciones sociopolíticas de la España de entonces, presentan una reflexión

profunda del encuentro entre “lo hispano” y “lo extranjero”, en proceso de cambio durante el franquismo tardío y la transición.

Carlos Saura, el viejo y el nuevo cine español

Carlos Saura (*1932) es uno de los principales impulsores de la renovación cinematográfica española durante el franquismo. A pesar del sistema político represivo y su rígida censura, Saura entró ya como estudiante en los años 50 en contacto con las vanguardias cinematográficas en España y el mundo, quedando fascinado con el *neorrealismo italiano* y, más tarde, con la *nouvelle vague*. Su primer largometraje, *Los golfos*, de 1959, se convirtió en el punto de partida de un *nuevo* cine español que quiso diferenciarse del cine comercial, un “cine de comedias ligeras, patriótico, histórico-imperialista” (Gompper 1994: 24) que confirmaba el sistema del francocatolicismo con sus figuras y géneros estereotipados –como el “cine de enredo”, “cine de paleta”, “cine desarrollista” (Rincón 2014: 8)–. Contraponiéndose a este cine, titulado por Luis García Berlanga como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (Berlanga 1955, cit. en Jurado Morales 2011: 118), directores como Berlanga, Juan Antonio Bardem, Carlos Saura y Mario Camus empezaron a buscar un nuevo lenguaje estético para crear “un cine dentro de un subdesarrollo español, es decir, con base mucho más realista y con pocos medios” (Saura, cit. en Gompper 1994: 26). *Los golfos* da testimonio de la fuerza innovadora a nivel estético y de la orientación sociocrítica de Carlos Saura. Después de este primer enfrentamiento con los órganos estatales de censura el contacto del director con las instituciones franquistas se iba a convertir en

un continuo forcejeo con los resortes del poder franquista: los informes de censura, que amputan sus guiones con el lápiz rojo; la Junta de Calificación, que infravalora sus realizaciones y le niega subvenciones; las distribuidoras comerciales, que retrasan o suspenden el reparto de algunas de sus cintas; el Sindicato Nacional del Espectáculo, que lo ningunea y le priva de cualquier premio (Jurado Morales 2011: 121).

Además de los –en parte drásticos– recortes en los guiones y las constantes demandas de mejoras de las películas ya montadas, el control estatal se dirigía también a su recepción. La distribución de obras filmadas pudo ser eficientemente obstaculizada con estrenos en pleno verano o clasificaciones en la categoría “2” o “B”, imposibilitando de esta manera su presentación en las grandes e importantes salas (Jurado Morales 2011: 121)¹. Estas “pugnas de Carlos Saura con la censura franquista” (Jurado Morales 2011) condujeron también al desarrollo de un lenguaje cinematográfico muy específico, un estilo narrativo alegórico, sugestivo y ambiguo, que no es necesariamente accesible a un público amplio, pero que convence al “espectador cómplice” y a los críticos (cfr. Neuschäfer 1994, Nieto Ferrando 2018).

En 1965, Saura se dio a conocer internacionalmente con *La caza*, una parábola sobre las pervertidas estructuras de poder del tardofranquismo, por la que recibió el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín, premio que en 1968 recibió de nuevo por la dirección de *Peppermint frappé*. Otros premios importantes de aquellos tiempos fueron el Prix L’age d’Or de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina por *Ana y los lobos* (1973), el Gran Premio especial del Jurado de Cannes por *La prima Angélica* (1974) y *Cría Cuervos* (1976). Estas dos últimas películas, así como *Mamá cumple cien años* (1979), fueron preseleccionadas para el

¹ La producción cinematográfica de Saura también se vio afectada en especial por los cambios en la administración de la entidad censora española en la década los 60, lo que representó para los cineastas no solo una distensión, sino también una problemática adaptación a la censura: “Manuel Fraga Iribarne –que ostenta la cartera del Ministerio de Información y Turismo entre el 10 de julio de 1962, en que sustituye a Arias Salgado, y el 29 de diciembre de 1969, en que lo reemplaza Alfredo Sánchez Bella– cuenta durante casi todo su mandato, desde julio de 1962 hasta diciembre de 1967, con el católico José María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro. Su dirección no acaba con las restricciones censorias, pero al menos saca adelante una Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963 donde se aprueban unas ‘Normas de censura cinematográfica’ que se mantienen en vigor hasta 1975. Estas normas en el fondo resultan bien acogidas por la gente del cine porque así se disipan ciertas arbitrariedades al indicarse a los cineastas a qué limitaciones políticas, religiosas y morales deben atenerse. En parte se pasa a un periodo censorio ‘liberalizado’ en el sentido de que se amortiguan la severidad y las valoraciones caprichosas de la Comisión de Censura de Guiones y de que los creadores conocen los límites de su libertad –e incluso muchos cineastas prefieren ceñirse al código con el objeto de poder recibir subvenciones estatales” (Jurado Morales 2011: 122).

Óscar (cfr. D’Lugo 1991). Entre 1968 y 1979, la actriz anglosajona Geraldine Chaplin actuó en nueve de diez películas de Saura², y, a excepción de *El jardín de las delicias* (1970), siempre en un papel protagónico. En la mayoría de estos ejemplos, Carlos Saura varía el topos literario del “maravillarse con lo Ajeno dentro de lo Propio” (Kimmich 2010: 184)³. Sin embargo, según la observación de Roland Barthes⁴, lo primero que se necesita para reconocer a lo Ajeno es la ignorancia. Buen ejemplo para esta expresión da la película sauriana *Ana y los lobos*.

***Ana y los lobos* (1973): lo Propio hispano y lo Otro anglosajón, ignorándose**

Al igual que *La caza* (1965) y *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1973) está concebida como una alegoría⁵ política de “lo hispano franquista”. Dice Saura mismo (en Grueso 2019: 92): “lo que tenía absolutamente claro era la idea de hacer una película donde estuvieran representados los tres grandes poderes de la sociedad de aquel tiempo, y todo con una visión muy alejada de la realidad inmediata, mucho más simbólica”. Estos tres poderes identificables con la religión, el ejército y la sexualidad masculina están representados por los tres hermanos Fernando, José y Juan: “Tres perturbados de manual a los que la llegada de la nueva

² Las películas de Saura con Geraldine Chaplin son las siguientes: *Peppermint Frappé* (1967), *Stress es tres, tres* (1968), *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970; papel secundario), *Ana y los lobos* (1973), *Cría cuervos* (1976), *Elisa vida mía* (1977), *Los ojos vendados* (1978), *Mamá cumple cien años* (1979).

³ “Das Staunen über das Fremde im Eigenen” (Kimmich 2010: 184).

⁴ Cfr. Barthes (1970) y Kimmich (2010: 184).

⁵ La alegoría fue, debido a su función desplazadora y sustitutiva, uno de los principales recursos de las “estrategias posibilistas” (Nieto Ferrando 2018: 82), de un trato estratégico de los artistas a los tabúes de la censura. “La alegoría [...] se configura a partir de algunas figuras [de] pensamiento por sustitución –la alusión, la prosopopeya, la disimulación y la simulación a y de tropos– metonimia, la propia sinécdoque, metáfora, ironía, perífrasis o hipérbole. Utilizando estos recursos, la alegoría se sustenta en la simbolización tanto de los existentes –ambiente y personajes– como de los acontecimientos [...] y destaca la simbolización de los personajes a partir de la personificación de entidades más amplias o más abstractas” (Nieto Ferrando 2018: 61). Neuschäfer (1994) resalta la metonimia y la metáfora como formas retóricas principales para “bur-larse” de la censura.

institutriz les hará rivalizar para intentar ganarla para sus respectivas causas y obsesiones” (Grueso 2019: 91). Al igual que Franco en aquella época, la Mamá-caudillo de los degenerados hijos-lobo gobierna envejecida, pero aún omnipotente sobre la casa-España. Luchi, la esposa de Juan, encarna el drama de la reprimida mujer española de clase media, socialmente silenciada por la política de género del francocatolicismo; sus tres hijas son símbolo de una juventud descuidada que crece en un clima de hipocresía y violencia.

La exageración grotesca de este patológico mundo familiar español proporcionó a la censura suficientes razones para prohibir la película. Sin embargo, su desciframiento no se consideró como algo fácil: la narrativa lineal de un solo argumento es carente de tensión y poco apta para un cine de masas, y hay enigmáticas escenas irreales que rompen parcialmente, con su “surrealismo ideológico” (Navarrete Cardero 2007), el realismo imperante de la película. Existe el rumor de que al propio Franco se le pidió su opinión y que a este la película “no le parecía peligrosa porque no se entendía nada” (Saura 2003: 127-128). Después de largos meses, *Ana y los lobos* fue liberada, ya sea por la aprobación del caudillo o por evitar un escándalo internacional, o, peor aún, por evitar llamar demasiada atención sobre ella⁶. De hecho, a los españoles no les fue muy difícil descifrar

⁶ José Jurado Morales detalla el proceso de censura de *Ana y los lobos*: “Conforma una de sus películas que más trabas obtiene por parte de los censores, pues hasta tres veces recortan el guion, en buena medida por la custodia inquebrantable de Sánchez Bella. Los censores la rechazan porque entienden que hay una apología del fetichismo [...] y porque retrata un ambiente social lúgubre y aciago, y en su conjunto porque hay una crítica demoledora de la familia como institución. Cuatro meses después admiten su guion con la advertencia de que se abstenga de presentar símbolos políticos, religiosos y militares. Padece así el retraso de un informe positivo de censura y, solo cuando esta entiende que resultaría más dañina para la imagen exterior del régimen la prohibición que la aprobación, se autoriza con la creencia de que su repercusión sería escasa dada la complejidad alegórica de la misma. Se repite la historia: los censores despachan a Saura como un director difícil, con películas complejas dirigidas a un público minoritario incapaz de comprenderlas. De todas formas, no conviene menospreciar a los censores en bloque. De hecho, uno de estos anota una interpretación ajustada y sugerente” (2016: 128). Esta versión invalida el estudio de Cremades Romero (2009: 1-2) que opina, sin entrar en detalles, que “resulta sorprendente que esta película superara la barrera censora sin dificultad”. Ya en 1973, López Sancho subraya la influencia negativa de la censura en la producción de la película: “Técnicamente la planificación, el montaje, los encuadres son de estricta calidad, de sentido cinematográfico moderno, funcional y válido. *Ana y los lobos* es como la fotografía amarilleada por el tiempo de un original que no conocemos: de la película que Saura hubiera podido hacer

el simbolismo nacional⁷, como se ve en la primera recensión publicada, saturada de una crítica política nada oculta: “*Ana y los lobos* señala una actitud digna. La del examen crítico de nuestra sociedad actual, condicionado inevitablemente, por los rigores de una censura de cortísimo vuelo que en tanto persista mantendrá en su actual postración a la creación cinematográfica española” (López Sancho 1973). En la película, continúa el crítico, la sociedad española, “ese sistema equívoco, antinatural, enfermizo”, solo sabría reaccionar con destrucción ante la energía innovadora proveniente del exterior: “Solo esa destrucción, el aniquilamiento de todo lo que venga de fuera, de todo lo que innove, de todo lo que introduzca en la mansión un aire al que está cerrada, puede tranquilizarles, garantizarles la continuidad de una vida a cuyo horror están habituados” (López Sancho 1973).

Este “todo lo que venga de fuera” se condensa en la figura de Ana, que es interpretada por Geraldine Chaplin, a quien el cine temprano de Saura le debe gran parte de su estética visual. Si bien ya el hecho de ser extranjera residente en España distingue a Geraldine de otras actrices del nuevo cine español (cfr. Duprat de Montero 2015: 89)⁸, ella es sin duda una “extranjera familiar”. Como hija del inglés Charlie Chaplin y, por así decirlo, heredera anglosajona de una fama mundial⁹, Geraldine comenzó su propia carrera internacional en 1965 al lado de Omar Sharif en *Doctor Zhivago*. Especialmente en España, donde se hizo gran parte del rodaje, “la Chaplin” se hizo famosa de la noche a la mañana y *Ana y los lobos* llega a

con su tema si se le hubieran dejado. Con todo, una película sobresaliente en nuestro cine de estos años”.

⁷ La familia, como *pars pro toto* de España, era un topos muy difundido en la cultura franquista y atacado por el Nuevo Cine Español (NCE). Si se percibe “a la familia como el mediador privilegiado del sistema para asegurar su continuismo y corrupción”, escribe Alberto Medina Domínguez en 2001, “gran cantidad de títulos del NCE y sus secuelas (*El jardín de las delicias*, *Ana y los lobos*, *La prima angélica* [sic] de Saura [... y otros]) se centran en la crítica radical a un núcleo familiar foco de todos los males del individuo e instancia represora del estado franquista” (111).

⁸ El tema de la mujer en el cine español –del franquismo– ha sido estudiado internacionalmente. Remito a los trabajos principales de Cenarro (2017), Francisco et al. (2010), González del Pozo (2018), Labanyi (2000), Rincón (2014) y Seitz (1997).

⁹ Geraldine Chaplin, a quien a menudo se la consideraba inglesa por causa de su padre, también tenía la nacionalidad estadounidense por parte de su madre. Creció principalmente en la Suiza francófona.

ser la quinta película que realiza bajo la dirección de Carlos Saura. Es más que probable que el público español haya asociado a la mujer joven que en la larga toma inauguratoria de *Ana y los lobos* arrastra una maleta a través de un matorral con una viajera desconocida y, aún más, con una persona de otra nacionalidad. Esta paradoja de la proximidad y familiaridad de Ana y su obvia ajenidad se acentúa a lo largo de toda la película, visualmente a través de su cuerpo que se presenta como un cuerpo “extranjero”, como “body out of place” (Ahmed 2000: 8): Geraldine/Ana es más alta que la media y de constitución extremadamente delgada, que se asemeja a la estrella de la moda internacional, Miss Twiggy. Sus movimientos son desenvueltos y se diferencia también por su vestimenta, sus pantalones de campana, sus minivestidos, el pelo largo a veces suelto, todo en contraste con la moda modesta y casta del franquismo. Otro aspecto corporal que subraya su extrañeza “innata” es su voz: Geraldine habla un español correcto y claro, pero con acento. A diferencia de otras películas, en *Ana y los lobos* Geraldine Chaplin no se dobla, y, a lo largo de la trama, ella recurre varias veces a su lengua materna.

La alteridad de la protagonista se resalta también a nivel de la narración que empieza con un *setting* que no podría ser más clásico: la llegada de un forastero a un lugar desconocido. Esta conocida estructura, acentuada por las asociaciones con los cuentos de hadas (*Caperucita roja* y *La bella durmiente*), es simultáneamente subvertida por la película al presentar a una heroína femenina que se abre paso a través de la maleza. Ana –con zapatos de tacón alto y cargando una maleta pesada– avanza con dificultad a través de los arbustos, atraviesa una plaza grande, descuidada y abandonada, y finalmente se detiene frente a la puerta principal de una casa antigua y señorial. Técnicamente “clásicos” son también los dos planos y el tiempo real en que se filma esta llegada con una cámara fija, situada en la maleza, transmitiendo la mirada de una persona (¿un lobo?) que, sin ser visto, observa a la forastera. Esta perspectiva distanciada, sobria, casi documental –que es realzada por el sonido natural de los pasos, del viento y del chirrido de los grillos– cambia delante de la puerta de la casa, desde donde se toma reiteradamente la perspectiva de Ana. El realce de su acercamiento a la casa, su entrada y la subida al primer piso, en tiempo real (de 2:37 minutos), recurre a un motivo acreditado del cine, “el motivo

cinematográfico de salir y entrar, de atravesar y cruzar el umbral” (Elsaesser / Hagener 2007: 49). Durante esta clásica exposición, la forastera (el extranjero) que entra en la casa (España) es acompañada por el público, que a su vez se mueve desde afuera, que es su realidad, al interior de la “realidad cinematográfica” (57). En esta situación, el cambio de perspectiva de la cámara, que –en el umbral de la casa– pasa al plano subjetivo y con esto a la mirada de la “otra”, invita al espectador español a ver “su casa” con una mirada ajena, a autocontemplarse y reevaluarse.

Simbolización cinematográfica de espacios “propios” y “ajenos”

El espacio cinematográfico, subraya Gutiérrez remitiendo a André Gaudies (1993), no se debe concebir desde “un aspecto físico de un medio en tres dimensiones donde ordenan los objetos, sino desde la perspectiva de una abstracción de tipo estructural mayor” (Gutiérrez 2018: 220)¹⁰. En la historia del cine, puertas, portones, umbrales son topoi frecuentemente utilizados para determinar lugares simbólicos vecinos, adyacentes, y al mismo tiempo separados unos de otros. La puerta significa simultáneamente la diferencia y la separación, así como la posible transición entre los espacios y su conexión (cfr. Elsaesser / Hagener 2007: 50-51). La función de la puerta como “separación próxima” (Gutiérrez 2018: 223, siguiendo a Gaudreault / Jost 1990) es muy evidente en *Ana y los lobos*, donde las puertas y entradas marcan reiteradamente el momento de liminaridad entre lo Propio y lo Ajeno. El lugar intermedio del umbral representa una condición transgresiva donde se fijan y se rebasan los límites en el intercambio cultural entre la forastera y los miembros de la familia española. La permeabilidad del marco de la puerta abre la posibilidad de encuentro y, al mismo tiempo, representa un peligro potencial, definido como la invasión del Otro que lleva consigo el cuestionamiento del orden que rige en la esfera de lo Propio. Siguiendo esta lógica, la “intrusión” de Ana en la casa española es respondida con “contrarreacciones” por parte

¹⁰ Escribe Christian Metz acerca del tema: “Au cinéma, en effet, l’espace est toujours présent; il l’est même dans le récit, puisque le récit filmique se réalise par l’image” (Metz 1981: 27).

de los residentes, que emprenden una reconquista de su territorio, entrando en el espacio de Ana, regulándolo o apropiándose de él.

La estructuración mayor y abstracta de los espacios cinematográficos surge de las relaciones específicas que se establecen en un lugar concreto, con las personas y sus actitudes: “la disposición espacial depende de la situación de los objetos, del sujeto y su posición en el espacio” (Gutiérrez 2018: 220). En *Ana y los lobos*, Saura no solo establece cuidadosamente relaciones simbólicas entre las personas y los lugares que se les asigna, sino que subraya el concepto hombre como “ser fronterizo” (Simmel 1986)¹¹, es decir, la necesidad humana de establecer fronteras y romperlas constantemente. El peligro al que se expone Ana, metiéndose en la boca del lobo, se materializa desde el principio en su habitación, que tiene un total de seis puertas, la mitad de ellas de cristal. A pesar de que la puerta principal está “fortificada” con un biombo adicional, el recinto privado no da abrigo a la joven. Tan pronto Ana llega a su habitación, José entra para revisar su pasaporte y su equipaje, y hojear su literatura de viaje (00:05:33 - 00:08:06)¹². También Juan, el faldero, se meterá varias veces, durante el día y la noche, en el dormitorio de Ana, incluso en su baño. En varias escenas los enfrentamientos en los umbrales se convierten en grotescos “bailes” de puertas que se abren y cierran repetidas veces, con connotaciones fuertemente eróticas. Sin embargo, las puertas de la habitación de la forastera constituyen “fronteras” permeables, sin protección, y subrayan la vulnerabilidad del lugar de lo Otro dentro de lo Propio¹³.

A nivel de la narración fílmica, la repetida escenificación de puertas que llevan a distintos “territorios minados” que forman espacios simbólicos que se convierten en agentes que contribuyen a la narración. Las transgresiones de los umbrales mantienen la acción en movimiento, aumentan la tensión y tienen una función metanarrativa: el uso frecuente de ventanas y puertas en la historia del cine apunta al desdoblamiento estético del

¹¹ “[E]l hombre es el ser fronterizo que no tiene ninguna frontera” (Simmel 1986: 34).

¹² Dice José: “Buenos compañeros, los libros, sobre todo para una persona sola. Pero a veces peligrosos compañeros” (00:06:51 - 00:06:58). Neuschäfer lee el “control de pasaportes y libros” como “una deliciosa parodia de las medidas de la censura española” (Neuschäfer 1991: 71).

¹³ “L’Espace n’est plus seulement ce décor sur le devant duquel s’enlève l’action, il est l’un des acteurs évoluant sur la scène narrative” (Garies 1993: 161, cit. en Gutiérrez 2018: 223).

rectángulo de la cámara y de la pantalla para iniciar una reflexión medial (cfr. Elsaesser / Hagener 2007: 49). Al igual que el marco de la toma, puerta y ventana abren la vista a ciertos lugares, eventos, aspectos, excluyendo al mismo tiempo otras perspectivas. En *Ana y los lobos*, la repetición serial del abrir y cerrar de puertas resalta la limitación de la escena capturada por el enfoque de la lente y hace referencia a la medialidad de la película y la artificialidad del cine. Así mismo, el paso combatido a través de las puertas refleja la penetración de la cámara (y del director) en los espacios íntimos, las zonas prohibidas, los tabúes de “lo Propio español” protegidos por las instituciones oficiales del Estado que, por su parte, intentan penetrar y dominar el espacio de la creación artística.

La importancia que Saura le dio a una estética visual que lleva a la metarreflexión del espacio se evidencia también en el cartel de la película (fig. 1).



Fig. 1: Cartel de cine “Ana y los lobos”

Como paratexto cinematográfico, el cartel permite el primer contacto visual del espectador con la imagología de la película, dirigiendo así desde el principio y desde afuera la interpretación preliminar del público. En el

cartel de la película, Ana irrumpe a través de una pared/una tela/la pantalla y da un vistazo a un mundo aparentemente espeluznante. Es un mundo cuyo marco es un rectángulo irregular que evoca desde lejos los contornos de España, y es un mundo del que nosotros, los observadores del cartel, solo percibimos tres sombras inquietantes. Ana, sin embargo, ve a los tres hombres de los que se proyectan las sombras y a los observadores/espectadores que se encuentran del lado de los lobos y, siguiendo la perspectiva del cartel, dentro del marco, es decir, de “España”. El motivo aparentemente simple esconde, pues, otra “ANalogía”: la proximidad entre los lobos y el público de la película. Por último, la perforación de la pantalla representa la irrupción de la vista del exterior hacia el interior, a nivel de la hermenéutica: de la realidad hacia la ficción¹⁴.

En la película, como ya se ha dicho, la narración surge de una sobre-determinación de los lugares, que se convierten en espacios con significados múltiples y contrapuestos entre sí. El dormitorio de Ana representa arquitectónicamente la grandeza de la España eterna (y sus valores) y al mismo tiempo la modernidad extranjera, la cultura pop, y una intelectualidad crítica, no censurada. Es símbolo del bienestar de la vieja burguesía castellana en la que se quiere acomodar una cultura moderna, y extranjera, representada en Ana y sus particularidades como su “otra música” repro-

¹⁴ Otras estrategias “posibilistas” (Nieto Ferrando 2018), que no solo eluden la censura, sino que también invitan a la reflexión metanarrativa sobre la artificialidad del cine, son los momentos que rompen la ilusión en las visiones surrealistas de Fernando. En ellos se revelan los límites entre el cine y el mundo. En repetidas ocasiones, estando en trance, Fernando visualiza escenas del desenfreno de los habitantes de la casa, que muestran sus perversiones –frente a la casa– en una representación teatral-grotesca. Con base en estas visiones, se ha discutido si el asesinato de Ana “realmente” ocurre o si es producto de la imaginación de Fernando. Nieto Ferrando escribe acerca de las consecuencias del surrealismo parcial para la representación cinematográfica: “[L]a irrupción de elementos extraños en el relato [...] fuerzan la coherencia de la diégesis y la historia. Sin duda lo extraño depende de la convención establecida dentro de un marco de referencia –lo que puede considerarse desviación en un marco es norma en otro–, y resulta mucho más evidente en películas cuyas historias responden a una concatenación causal, temporal y espacial de los acontecimientos dentro del modo de representación institucional que aquellas otras que toleran en mayor medida la digresión o el predominio del personaje sobre la evolución de los acontecimientos” (2017: 265).

ducida en su pequeña grabadora (00:05:07 - 00:05:28) y la “otra literatura” que ella lee¹⁵. De la misma manera, los espacios de los tres hombres españoles son cargados de significados contradictorios. La cueva a la que el penitente Fernando se retira en busca de una experiencia mística es símbolo de la religión y del asceticismo, pero por su forma y sus objetos, la cueva remite igualmente a la mojigatería y perversión erótica¹⁶. También el museo militar de José, un salón grande con una galería en una segunda planta en que se exponen uniformes y armas, es tanto el lugar del poder ejecutivo, de su jerarquía y de la ostentación del orgullo nacional, como también de los pecados mortales de la iracundia y de la vanidad (o dicho por el psicoanálisis: de la obsesión por el fetiche). Por último, el despacho de Juan, con el escritorio grande y la biblioteca, representa, por un lado, el núcleo administrativo de la familia burguesa y el poder patriarcal, mientras que, por otro, las cortinas cerradas, los sofás exageradamente anchos y la criada escondida indican la lujuria y el adulterio.

La acción en esta casa “española”, configurada por espacios simbólicos contradictorios, surge de las transgresiones de las personas que salen de sus lugares, cruzan “fronteras” y se enfrentan con los “otros” territorios y sus respectivas personas. Los lobos quieren contener la influencia “contaminante” de la cultura ajena que transmite la forastera y, sobre todo, se defienden contra el desenmascaramiento de su condición propia, tan corrompida y pervertida. Ana, por su parte, no permanece inactiva, sino que entra a los cotos vedados del mundo español contra viento y marea. De hecho, el castigo colectivo al final, tan repugnante, excesivamente cruel, repulsivo y criminal, tiene su origen, como lo muestran primero el cartel y después la película, en la audacia de la joven, en sus “violaciones de territorio”, sus entradas imprudentes en los recintos privados de los tres

¹⁵ Acerca de la importancia que tienen las cosas desconocidas, los objetos extraños, traídos del extranjero y por el extranjero, para la negociación simbólica (inter)cultural, véase el destacado ensayo de Dorothea Kimmich (2015).

¹⁶ La cueva como lugar de búsqueda (aquí cuestionable) de una experiencia meditativa y ascética tiene asimismo una fuerte connotación sexual en la película: las paredes sucias tienen que ser emblanquecidas y limpiadas, y el banco de oración de piedra de un antiguo ermitaño es llamado “la cama” (00:23:02). Según Jung, la cueva es el arquetipo de lo femenino, de la fertilidad y maternidad.

poderes¹⁷. Ella provoca al eremita Fernando, sabiendo muy bien de sus reprimidas fantasías sexuales fetichistas. A pesar de la evidente incomodidad de Fernando, entra varias veces en la cueva. Si en un principio Ana ensucia involuntariamente “la cama” del ermitaño con pintura blanca y la limpia después frenéticamente (00:22:59 - 00:23:20), más tarde disturba conscientemente sus meditaciones con provocaciones eróticas, poniendo su cama en la cueva y pasando la noche allí¹⁸. Sus (malogradas) imitaciones de eremita y la poca devoción con que busca una experiencia mística propia van junto con un cuestionamiento abierto de la tradición sacral (“¿cien años de rodillas? ... no sé...”, 00:24:25 - 00:24:34).

Los mismos disturbios se evidencian en la relación entre “extranjera” y “militar”. Ana parece admirar el museo de José, pero al mismo tiempo se burla del fetichismo del militar. Para colmo, pone en duda repetidamente la legitimidad de los actos de José llegando a acusarlo y amenazarlo directamente: “usted ha estado censurando mis cartas. [...] ¿Y con qué derecho? [...] Eso que ha hecho usted es un ... [*muy enfadada*] ¡A criminal offence! ¡A criminal offence! ¡Ahora mismo voy a llamar a la policía!” (00:31:48 - 00:32:23). También a Juan, cuyo romance con la criada descubre al aparecer inesperadamente en su oficina, Ana se dirige con una clara condena: “no puedo hacerme cargo de la educación de unas niñas que viven en estas circunstancias” (00:40:13 - 00:40:17). Las amenazas de violencia que emanan de los tres hombres –Fernando le arranca la cabellera y mutila a la muñeca “extranjera” llamada Dolly, José dispara a un pájaro de juguete colorado y descontrolado, Juan acosa a Ana con una violencia física cada vez mayor– no intimidan a la joven mujer, quien reacciona con nuevas provocaciones. A un nivel alegórico, se descubre una falta de diplomacia por parte del extranjero, que interviene en los asuntos interiores, juzga según su sistema jurídico y condena moralmente a la familia española, subestimando su soberanía y su peligrosidad. En el mundo

¹⁷ Es sorprendente que Schmid (2002), en su artículo sobre la resistencia femenina en el cine español, no subraye esta característica “rebelde” de Ana.

¹⁸ Nieto Ferrando subraya la ironía de esta escena que surge con las palabras de Fernando: “Fernando representante de la religión hipócrita, blanquea su cueva-sepulcro, citando con ello [el] pasaje del evangelio según Mateo en el que Jesús achaca a los fariseos justamente su hipocresía –‘Sepulcros blanqueados, bien arreglados por fuera, pero llenos por dentro de huesos de muertos y de toda inmundicia!’” (2018: 62).

de los lobos, la desestabilización causada por la forastera es tan profunda que tienen que impedir que Ana regrese a su país. Al final de la película, la matan para exterminar su alteridad y su fuerza antagónica. Un verdadero encuentro entre lo Propio y lo Otro, como dice Georg Simmel, solo puede tener lugar más allá de los territorios de ambos, más allá de la dicotomía de identidad y alteridad (cfr. Kimmich 2010: 182). Este más allá en la película no existe –el más allá de la casa, el campo, no es el lugar de la libertad de las determinaciones, sino del fin de cualquier orden humano.

La aniquilación de lo Otro como aniquilación de lo Propio

Con el final atroz de su película, Saura logra un juego subversivo que se dirige también en contra del cine popular español. Este utilizó “personajes arquetípicos” en un “mundo esquemático y reduccionista” y escenificó encuentros de lo Propio con lo Otro, que

pretendieron provocar el rechazo hacia las figuras situadas al otro lado, hacia los personajes contruados como contramodelos. A través de estos últimos, las historias veían surgir el conflicto narrativo, el dilema que obligaba a una resolución argumental. En este tipo de cine, la solución narrativa tomó casi siempre forma de una restauración del orden, una afirmación de los modelos normativos, que fueron presentados así como los únicos deseables y aceptables (Rincón 2014: 20).

A diferencia del cine comercial franquista, el orden restaurado en *Ana y los lobos* es todo menos un retorno a la armonía. La imposición de las pretensiones de poder españolas solo tiene éxito mediante la destrucción absoluta de lo Otro/la Otra. Para llevar a cabo la exterminación de la extranjera, los lobos tienen que salir de su casa/de su propio sistema para meterse en la espesura –tanto fáctica como simbólica– del matorral, el espacio de lo precivilizado, lo bárbaro. Su violencia extrema hace resaltar la verdadera cara de un sistema de poder que no tolera ninguna contradicción, ningún concepto de identidad alternativo, y que solo puede encontrar autosatisfacción en la brutal apropiación y exterminio de lo Otro: “Y en esa veracidad”, declara el propio Saura en una entrevista,

reside la parte más brutal de la película, porque lo que se narra antes tiene un carácter grotesco, casi de farsa, en la que el humor está muy presente, pero en ese final los personajes consiguen por fin realizarse, así que es un final onírico pero también muy realista, en el que los sueños y las perversiones de los tres hermanos por fin se realizan (Saura, cit. en Grueso 2019: 93).

En esta última secuencia destaca el manejo de la cámara, la cual, a diferencia de su posición distanciada y moderada en la escena de apertura, actúa al final subjetiva e incluso voyeurísticamente. Encontrándose cerca del suelo como una cuarta fiera, la cámara en mano dirige su mirada agitadamente a través de las ramas en dirección al crimen, acercándose finalmente al cadáver de la mujer. Con este movimiento cambia la relación del espectador con respecto al suceso: en lugar del observador neutral que fue al principio de la película, al final, el público se convierte en un testigo cómplice del crimen.

A pesar de la destrucción total de la extranjera, el final de la película insinúa el fin del poder “español”. Sicológicamente, el Yo necesita al Otro para realizar su subjetividad, como ha subrayado Lacan. El filósofo Levinas habla de la condena del Yo que depende del Otro para constituirse: el Otro es “aquel lugar donde el ‘no-lugar de la subjetividad encuentra su sitio’” (Kampits 2013: 311). De ahí la superioridad del Otro, que, por su alteridad, provoca y acusa (cfr. Askani). Según la definición del filósofo francés Michel Foucault, la resistencia (del Otro) es la base indispensable del poder: “Il n’y a pas de relation de pouvoir sans résistance, sans retournement éventuel” (Foucault 1994: 242). Así, el poder –arguye Vittoria Borsò– es el resultado de una confrontación, el efecto de un “acto de gobernar, de administrar (*gouverner*), de la estructuración del posible radio de acción de los demás (*gouvernement des autres*)” (Borsò 2005: 108; trad. de aquí en adelante: J.R.). Por lo tanto, el poder nunca puede existir por sí mismo, sino que depende, para realizarse como poder, del Otro y su autonomía: “Solo la libertad de los otros (que ha de ser delimitada) es la condición habilitante para la existencia del poder” (Borsò 2005: 108). El cuerpo del Otro/de la Otra y su resistencia son la condición mínima e indispensable del poder:

Une relation de violence agit sur un corps, sur des choses: elle force, elle plie, elle brise, elle détruit: elle referme toutes les possibilités [...; elle est] indispensable: que l'autre (celui sur lequel elle, la relation de pouvoir, s'exerce) soit bien reconnu et maintenu jusqu'au bout comme sujet d'action; et que s'ouvre devant la relation de pouvoir, tout un champ de réponses, réactions, effets, inventions possibles (Foucault 1994: 236).

En el momento en que el poder restringe la libertad del Otro de una forma tan radical que imposibilita cualquier resistencia, se pone paradójicamente en peligro: “toda forma de ejercicio del poder lo lleva a sus límites” (Borsò 2005: 109). En este sentido, el final de *Ana y los lobos*, en el que los lobos alcanzan en la humillación, violación y el asesinato de Ana la cima de su poder, también es el momento en que pierden su hegemonía –no solo porque salen del marco de la civilización humana, sino también porque junto con Ana eliminan la condición previa de su propia existencia¹⁹.

Alteridad femenina, femineidad alternativa y el doble cinematográfico

Ambas posiciones, “lo Ajeno” y “lo Propio” están representadas de forma ambivalente y distorsionada en *Ana y los lobos*. Ana no solo confronta –como alegoría cultural de un país extranjero democrático demasiado seguro de sí mismo– las pervertidas constelaciones de poder del franquismo, sino que marca como *mujer* un agudo contraste con los otros personajes

¹⁹ Esta anticipación del fin del poder del gran lobo, el Franquismo, históricamente ya previsible en 1973, se anticipa también en la película en una visión onírica que tiene Fernando poco antes del asesinato, y en la que su familia se encuentra en un estado de caos y descomposición: la esposa engañada, harta de su vida insensata, quiere tirarse a gritos del tejado de la casa, la matriarca que perdió el control de la situación empieza a convulsionar de la rabia, el militar narcisista pasa en caballo por la escena como si nada de esto fuera de su incumbencia, y el “don Juan” español, desprovisto de su “don” seductorio, tira su colchón en la plaza pública e intenta violar a Ana delante de todos. La visión de Fernando es, pues, una visión sin futuro, dada la imposibilidad de regresar a la cotidianidad después de tales excesos.

femeninos de la película: la matriarca vieja, intolerante y sedienta de poder, la esposa engañada, aislada e histérica, y la criada frívola. Son identidades femeninas paradójicas, deshechas, resultado de los ideales femeninos represivos del francocatolicismo y sus valores anacrónicos, que exigen la castidad, el sacrificio y la abnegación de la mujer, valores asegurados por la Iglesia y un sistema jurídico que prescribe la sumisión de la mujer a la voluntad del hombre²⁰.

El personaje de Ana contrasta con estos ideales de femineidad sin repetir el modelo típico de la extranjera en el cine español contemporáneo, el de la turista aventurera que no entiende nada y regresa a su tierra natal al final, si no es dominada por medio de un matrimonio (cfr. Rincón 2014: 249-272). En contraste con las mujeres extranjeras superficiales y frívolas en películas como *Bahía de Palma* (Juan Bosch, 1962) o *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), Ana representa un nuevo modelo de feminidad: el de la mujer cosmopolita, autoconsciente, independiente, intelectualmente indagadora. Ana es una mujer joven que hace preguntas y juzga las respuestas. Con su muerte, muere este modelo ultramoderno (e internacionalmente combatido) de mujer emancipada, demócrata y autónoma²¹. Sin embargo, la Ana de Saura ofrece a las espectadoras españolas un modelo alternativo de identificación. El modelo de una identidad femenina que escapa a la estandarización y que se niega a servir como espejo en el que el hombre se puede reflejar para afirmarse a sí mismo. Así Ana,

²⁰ La situación de la mujer en el Franquismo está ampliamente estudiada. El sistema social y familiar jerárquico de género fue aplicado por instituciones eclesiásticas, estatales o privadas como la Sección Femenina de la Falange, el Auxilio Social y el Patronato de Protección a la Mujer, en los que las mujeres tenían importantes funciones de liderazgo (Prieto Borrego 2018: 19-25; cfr. también Morcillo 2015).

²¹ “Ana, por su libertad de espíritu, por su curiosidad, por su complacencia, trastorna el orden establecido” (López Sancho 1973). Pero no es ni la sueca libidinosa, ni la estricta maestra de inglés, ni la sofisticada y fascinante extranjera que será la futura esposa. Aintzane Rincón ha demostrado convincentemente que estos ejemplos negativos de otra feminidad tienen un potencial subversivo inherente: “[las extranjeras son una] amenaza que supone la presencia del contramodelo abriéndose posibilidades interpretativas disidentes con el discurso estructurador del propio relato. [...] Y fue precisamente ahí donde residió el punto débil de la función prescriptiva del cine, la apertura de posibilidades de fractura, porque el público cinematográfico podía, de algún modo, identificarse con ese *otro* inaceptable. O podía no identificarse con el ajusticiamiento al que este era sometido como requisito para la restauración del orden y para la construcción de finales felices” (2014: 20).

en lugar de ser la víctima pasiva, mantiene su estatus existencial, deja de ser paria para convertirse en heroína²².

Para simbolizar lo “multifacético” irritante de la mujer extranjera, su incontrolabilidad amenazante, su capacidad de resistencia, pero también su condición de víctima, Carlos Saura utiliza en muchas de sus películas el motivo del desdoblamiento. En *Ana y los lobos*, el cuerpo de Ana se reproduce en la muñeca “Dolly”, querida por las niñas, desgarrada por Juan, mutilada y enterrada por Fernando: “pobre Dolly: [...] han sido los lobos” (*Ana*, 00:36:11 - 00:36:15). Ana también es duplicada en el colorido pájaro “de la libertad”, que en dos escenas revolotea abruptamente; una vez es derribado por José con una pistola, la otra Fernando lo captura y lo esconde detrás de una piedra. En *Peppermint frappé* (1967), Geraldine Chaplin desempeña un papel doble en el que ambas formas de feminidad –la “española” y la “extranjera”– están igualmente separadas y unidas. De un lado, Geraldine representa a la bella Elena, una elegante y divertida americana, esposa de Pablo. Del otro, ella personifica a la española Ana, una chica insípida y tímida. Esta Ana es auxiliar médica de Julián, el amigo de Pablo, quien, completamente fascinado por la inasequible extranjera, hace todo lo posible para que su empleada se parezca cada vez más a esta. Cuando Ana alcanza la perfección de Elena, Julián mata al original y también al rival. Sin poder profundizar en este tema, remito a otros “desdoblamientos” de la mujer extranjera/Geraldine Chaplin que existen p. ej. en *La madriguera* (1969), en *Cría cuervos* (1976) y en *Elisa, vida mía* (1977).

Fin del cuento

Considerada desde la relación entre lo Propio hispano y lo Otro, y tomando en cuenta la teoría del espacio cinematográfico, *Ana y los lobos* no solo es una parábola sobre el perverso y violento tardofranquismo, sino también y sobre todo la puesta en escena del fracaso de los encuentros culturales entre “lo hispano” y “lo extranjero”. En sus múltiples escenificaciones

²² Cfr. acerca del estatus de la exterritorialidad del paria-héroe Kimmich (2010: 181).

de lo Propio, que se desenmascara en su contacto con lo extranjero, la película ofrece visiones caleidoscópicas y profundamente pesimistas sobre la posibilidad de España de renovarse mientras perdure el franquismo: mientras estos lobos estén en el poder, no será posible desarrollar otras formas de masculinidad ni de femineidad, de convivencia social ni de comunicación, sea nacional o internacional. Siguiendo la teoría de Foucault sobre el poder, en *Ana y los lobos*, los tres poderes españoles, al no dar ningún espacio al extranjero y su modernidad política y cultural, se autocondenan a su propia extinción.

También en sus otras películas contemporáneas, Carlos Saura le asigna a Geraldine Chaplin una función multifacética: ella no solo representa, sino que es la extraña, una mujer en todos los sentidos diferente, que sin embargo se acerca lo máximo posible a lo Propio. El mutuo interés de Saura y Chaplin de trabajar juntos en este campo minado dura, por cierto, hasta 1979, año del rodaje de *Mamá cumple cien años*. La trama es (sorprendentemente) una continuación de *Ana y los lobos*. El argumento hace referencia directa a los “acontecimientos” del año 1973, y el lugar de acción es de nuevo el viejo caserón en el campo (en Torreldones).

Con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Mamá, Ana llega otra vez a la casa de la familia española, esta vez en coche junto con su marido Antonio, un español mayor que ella. Todo parece haber cambiado, hasta el lugar mismo: la casa ahora está conectada al mundo, se puede llegar a ella por carretera y desde el jardín se ve Madrid a lo lejos. A pesar de ser el mismo lugar, la casa como espacio simbólico se ha convertido en un mundo en transición, del cual los tres lobos parecen haber desaparecido: el católico Fernando, en lugar del retiro místico, practica el ala delta (sin embargo, en vez de despegues, lo único que experimenta son choques) y corteja agresivamente a Ana (igualmente sin éxito). Juan ha abandonado a Luchi y a su familia, y José, el militar, ha fallecido. Solo Mamá, aunque en cuestiones de salud más dependiente que nunca de la ayuda de otros, sigue vigilando y manipulando los acontecimientos familiares. Ni las malas horas, ni el asesinato parecen haber pasado, la bienvenida que se da a Ana no puede ser más afectuosa, y se recuerdan con alegría aquellos buenos tiempos de su primera estancia; hasta todos se burlan de José y su manía por el control.

Sin embargo, una visión de *Ana y los lobos*, la secuencia del fusilamiento del pájaro de la libertad, que es integrada como *insert*, hace alusión al lado oscuro del pasado (y, de paso, al poco interés de la transición por enfrentarse a los traumas del pasado). La integración de Ana en la familia española “democrática” podría llamarse perfecta, de no ser por las tres jóvenes españolas que Ana educó y que se han convertido en las nuevas lobas. Es el caso de Natalia, fumadora de marihuana, heredera de la promiscuidad de Juan y representante de la movida madrileña, quien arrastra sin escrúpulos al marido de su exniñera a su cama. Cuando Ana se entera de la infidelidad de Antonio, huye de la casa, pero se queda atrapada en una de las trampas de hierro para lobos que la familia ha tendido entre la maleza. En esta trama secundaria, el donjuanismo del pasado ha pasado a la generación más joven –de las mujeres españolas–²³.

Mientras tanto, la trama principal se centra en la economía precaria que es la nueva fuerza motriz de la casa española²⁴. La familia está en bancarrota y quiere, liderada por Luchi, vender el terreno frente a la casa para construir una urbanización. La resistencia de Mamá se elude mediante la falsificación de documentos, en la que las nietas también están involucradas. Simultáneamente, se planea un atentado a Mamá, cuya muerte promete una generosa herencia. Y es así como Ana, la forastera, se convierte en la nueva confidente de Mamá: “Ana, que eres un sol. Eres la única persona en que puedo fiarme en esta casa [...]. Tú eres distinta [sic]. Tú eres extranjera” (*Mamá* 01:15:08 - 01:15:24).

Mamá sobrevive al atentado, aunque no es seguro si ha sido por la ayuda de Ana. La película termina con el relato del último sueño de la anciana, el sueño en que repasó toda su vida, desde su niñez, pasando por el bombardeo de la Guerra Civil hasta el presente. En el último plano, en un *travelling* retro la cámara se aleja en un movimiento virtuoso hacia atrás, se

²³ Sin embargo, Ana y Antonio se reconcilian, y Antonio lleva a la mujer herida, llorando, con dificultad en la espalda, de regreso a la casa.

²⁴ En este sentido, la interpretación de Duprat de Montero, que examina ambas películas desde la perspectiva de la religión, se queda corta: “El díptico parece entonces rendir cuentas de la posibilidad de la desaparición de la religión católica en esa época. La ausencia del padre iría más allá de la metáfora política para cobrar una dimensión divina” (2015). Por el contrario, las películas de Saura muestran más bien que la “dimensión divina” del poder personalizado está en sus últimas etapas, que el futuro de España está abierto y en gran medida desprotegido contra otras pretensiones de poder.

distancia de la celebración familiar, pasa por el vestíbulo, sale a través de la puerta, atraviesa la plaza hasta el comienzo de los matorrales, y cierra con una vista de la “casa española”, cuya puerta ahora está –para los extranjeros, el futuro o el pasado– abierta de par en par (01:33:48 - 01:34:15). Es así como se cierra visualmente el círculo que comenzó con la llegada de Ana en *Ana y los lobos*. Si en *Mamá cumple cien años* la puerta abierta simboliza las nuevas posibilidades de la democracia española, también evidencia la falta de preparación para los nuevos desafíos –que se definen con gran previsión como la descomposición interna debida al neoliberalismo y la corrupción, así como los traumas no resueltos del pasado. El cuerpo de la mujer extranjera, que, como su marido comenta explícitamente, ya ha envejecido²⁵, se ha vuelto irrelevante, si no superfluo, para el registro de lo “nuevo Propio”. Ana/Geraldine ha pasado a un plano secundario.

Me permito añadir un detalle biográfico: el tiempo de Geraldine Chaplin como extranjera en España y como protagonista en las películas y la vida de Saura terminó poco después del rodaje de *Mamá cumple cien años*. Antes de terminar el año 1979, al enterarse de que Saura mantenía desde hacía más de un año una relación con la joven niñera en su casa, Geraldine abandona junto con su hija al más destacado representante del nuevo cine español y España para no volver²⁶. Con esto termina su papel en el cine sauriano, un papel de extranjera oponente sin pasado, de espejo esperpéntico (Grueso 2019: 93) que por su belleza atrae y por su valentía choca una y otra vez con lo Propio hispano.

²⁵ Cuando Ana no puede seguir el ritmo de Natalia cuando corren, su marido hace el comentario burlón “serán los años” (00:39:17).

²⁶ Escribe Román (2017), refiriéndose al documental biográfico *Saura(s)* de Félix Viscarret (2017): “Carlos le confesó [a Geraldine] haberse enamorado de la criada que tenían, una joven-cita veintiocho años más joven que él llamada Mercedes Pérez, quien se ocupaba también en calidad de niñera del niño de la pareja, Shane. Las relaciones de Carlos Saura con su criada habían comenzado en 1978, es decir, cuando aún convivía con Geraldine Chaplin y ésta, al enterarse de haber sido engañada, hizo las maletas, compungida lógicamente, abandonando el hogar que creía iba a ser más duradero”.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2000). *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge.
- Askani, Hans-Christoph (s.a.). “Emmanuel Lévinas”. En: *Metzler Philosophen - Lexikon*. Disponible en: <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophen/levinas-emmanuel/197> [consultado 28.10.2020].
- Aumont, Jacques (1995). *L'œil interminable: cinéma et peinture*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier.
- Barthes, Roland (1970). *L'empire des signes*. Genève: Albert Skira.
- Borsò, Vittoria (2005). “Machtgrenzen und Körperschwellen. Zur performativen Macht des Populären in der Literatur und Massenkultur Mexikos (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska)”. En: Braig, Marianne / Ette, Ottmar / Ingenschay, Dieter / Maihold, Günther, eds. *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 103-134.
- Cenarro, Ángela (2017). “Entre el cambio y el inmovilismo: las mujeres españolas en los años sesenta”. En: Castro Díez, María Asunción / Díaz Sánchez, Julián, eds. *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Silex, 49-74.
- Cremades Romero, Carmen Itamad (2009). “Cuando no se podía hablar. *Ana y los lobos* de Carlos Saura”. En: *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 5, 4-9.
- D’Lugo, Marvin (1991). *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press.
- Duprat de Montero, Arnaud (2015). “De Ana (*Ana y los lobos*, C. Saura, 1973) a Mamá (*Mamá cumple cien años*, C. Saura, 1979): dos heroínas metafóricas con características divinas”. [Ponencia dada en el VII Congreso Internacional de Análisis Textual, Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid]. Disponible en: <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01809862> [consultado 29.10.2020].
- Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte (2007). *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Foucault, Michel (1994). “Le sujet et le pouvoir” [1982]. En: Foucault, Michel. *Dits et Écrits: 1954-1988*. Tomo IV. Ed. Defert, Daniel / Ewald, François. Paris: Gallimard, 222-243.

- Francisco, Israel de / Planes Pedreño, José Antonio / Pérez Romero, Enrique, eds. (2010). *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin.
- Gardies, André (1993). *L'espace au cinema*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, André / Jost, François (1990). *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan.
- Gompper, Renate (1994). *Carlos Saura und die "totale Realität". Die Kraft der Erinnerung in seinem filmischen Werk*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- González del Pozo, Jorge, ed. (2018). *Mujer y cine en España: industria, igualdad y representación*. Madrid: Wisteria.
- Grueso, Natalio (2019). *Carlos Saura. En busca de la luz*. Córdoba: Editorial Berenice.
- Gutiérrez, Julia Sabina (2018). "Las distintas concepciones del espacio en la teoría de la narración audiovisual". En: *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 23, 215-225. DOI: 10.5209/CIYC.60688.
- Jurado Morales, José (2011). "Las pugnas de Carlos Saura con la censura franquista". En: *Campo de Agramante: revista de literatura*, 15, 115-132. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcowoc7> [consultado 28.08.2020].
- Kampits, Peter (2013). "Lo Propio, lo Otro y lo Ajeno". En: Velázquez Mejía, Manuel, ed. *Humanismo y ética como puente entre culturas*, 297-314. Disponible en: <http://148.215.126.225/siestudiosa/FrmHermeneutica/docs/60/MYE/3.2.pdf> [consultado 29.10.2020].
- Kimmich, Dorothea (2010). "Migration und Kultur: Literatur als Kulturkritik". En: Allerkamp, Andrea / Raulet, Gérard, eds. *Kulturwissenschaften in Europa: Eine grenzüberschreitende Disziplin?* Münster: Westfälisches Dampfboot, 235-249.
- Kimmich, Dorothea (2015). "Der Fremde und seine Dinge. Bemerkungen zur Funktion fremder Dinge in der Literatur der Moderne". En: Brunner, José, ed. *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Göttingen: Wallstein, 177-189.
- Labanyi, Jo (2000). "Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema". En: Sieglöhr, Ulrike, ed. *Heroines without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema 1945-51*. London: Cassell, 163-184.

- López Sancho, Lorenzo (1973). “*Ana y los lobos*, cuento cruel, alegoría, crítica mitigada”. En: *ABC*, 21 de junio Disponible en: http://www.cevantesvirtual.com/obra-visor/critica-a-ana-y-los-lobos-cuento-cruel-alegoria-critica-mitigada/html/ff4270f6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_o_ [consultado 29.10.2020].
- Medina Domínguez, Alberto (2001). *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias.
- Metz, Christian (1981). *Essais sur la signification au cinema*. Tomo 2. Paris: Klincksieck.
- Morcillo, Aurora G. (2015). *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- Navarrete Cardero, José Luis (2007). “*Ana y los lobos*: la metáfora fílmica o el surrealismo ideológico”. En: *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 2, 1-10.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Nieto Ferrando, Jorge (2017). “Espectador implícito y estrategias retóricas en el cine antifranquista posibilista”. En: *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 7, 254-275.
- Nieto Ferrando, Jorge (2018). *La oposición al franquismo en el cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- Prieto Borrego, Lucía (2018). *Mujer, moral y franquismo: del velo al bikini*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Rincón, Aintzane (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Universidad de Santiago de Compostela.
- Román, Manuel (2017). “Carlos Saura, padre de siete hijos con cuatro mujeres”. En: *Chic*, 11 de diciembre. Disponible en: <http://www.libertadigital.com/chic/corazon/2017-11-12/carlos-saura-padre-de-siete-hijos-con-cuatro-mujeres-1276608889/> [consultado 29.10.2020].
- Saura, Carlos (2003). “Una ventana a la imaginación”. En: VV.AA. *Doce miradas sobre el cine europeo. (El autor y su obra)*. [Valladolid]: Junta de Castilla y León, 61-72.

- Schmid, Georg (2002). "Patriarchal Structures and Female Resistance in Films by Carlos Saura: *Ana y los lobos*, *Deprisa, deprisa*, *Taxi de noche*". En: De Diego, Fernando / Schwartz, Agatha, eds. *Repensando la violencia y el patriarcado frente al nuevo milenio: Nuevas perspectivas en el mundo hispánico y germánico*. Ottawa: University of Ottawa Press, 211-218.
- Seitz, Dorothee (1997). *Der Film im Franquismus: moderne und antimoderne Strömungen im spanischen Film der fünfziger und frühen sechziger Jahre unter Berücksichtigung von Geschlechter-, Klassen- und Rassendifferenzen*. Alfeld/Leine: Coppi.
- Simmel, Georg (1986). "Puente y puerta" [1909]. En: Georg Simmel. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península, 29-34.

Filmografía

- Ana y los lobos*. España: 1973. Duración: 102 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Bahía de Palma*. España: 1962. Duración: 97 minutos. Dirección: Juan Bosch.
- Cría cuervos*. España: 1976. Duración: 110 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Elisa, vida mía*. España: 1977. Duración: 117 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- El jardín de las delicias*. España: 1970. Duración: 90 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- La Caza*. España: 1966. Duración: 92 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- La madriguera*. España: 1969. Duración: 102 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- La prima Angélica*. España: 1973. Duración: 107 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Los golfos*. España: 1959. Duración: 88 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Los ojos vendados*. España, Francia: 1978. Duración: 110 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Mamá cumple cien años*. España, Francia: 1979. Duración: 95 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Peppermint Frappé*. España: 1967. Duración: 92 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Saura(s)*. España: 2017. Duración: 85 minutos. Dirección: Félix Viscaret.

Stress es tres, tres. España: 1968. Duración: 94 minutos. Dirección: Carlos Saura.

Vente a Alemania, Pepe. España: 1971. Duración: 95 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.

Ilustraciones

Fig. 1: Cartel de cine (1973): *Ana y los lobos*. <https://de.todocoleccion.net/kino-poster-plakate/ana-lobos-poster-cartel-original-carlos-saura-geraldine-chaplin-f-fernan-gomez-mac~x154160774> [29.10.2020].

Sobre la autora: Janett Reinstädler es catedrática de Filología Románica de la Universität des Saarlandes (Alemania). Sus investigaciones y publicaciones se dedican al estudio de problemas de género, poscolonialidad, posdictaduras y trauma, y sobre el sueño en las literaturas y culturas peninsulares y latinoamericanas. Es coeditora de series y colecciones científicas y de la revista *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas, literaturas y culturas de la Península Ibérica y de América Latina* (cfr. www.uni-saarland.de/lehrstuhl/reinstaedler.html).