HAL
open science

De Ana (Ana y los lobos, C. Saura, 1973) a Mamá (Mamá cumple cien años, C. Saura, 1979): dos heroínas metafóricas con características divinas

Arnaud Duprat de Montero

▶ **To cite this version:**

Arnaud Duprat de Montero. De Ana (Ana y los lobos, C. Saura, 1973) a Mamá (Mamá cumple cien años, C. Saura, 1979): dos heroínas metafóricas con características divinas. VII Congreso Internacional de Análisis Textual, Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, Mar 2015, Madrid, España. hal-01809862

HAL Id: hal-01809862

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01809862v1

Submitted on 7 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De Ana (*Ana y los lobos*, C. Saura, 1973) a Mamá (*Mamá cumple cien años*, C. Saura, 1979): dos heroínas metafóricas con características divinas

Arnaud Duprat de Montero
Universidad Rennes 2 (Francia)

El díptico de Carlos Saura, *Ana y los lobos* (1973) y *Mamá cumple cien años* (1979), forma parte de los títulos emblemáticos del cine metafórico de la Transición española. En efecto, situándose antes y después de la muerte de Franco, reúne numerosas características de este cine, entre las cuales podemos destacar una familia que se presenta como una radiografía de la sociedad española, con un padre ausente, una madre castradora y tres hijos que encarnan los pilares del franquismo: el ejército, la familia y la religión. A propósito de este último aspecto, cabe subrayar en estas dos películas la casi ausencia del discurso y de la práctica del catolicismo, ya que Fernando – el hijo « religioso » – da prueba sobre todo de deseos místicos. Si se comentó en general la metáfora de Carlos Saura y de su coguionista Rafael Azcona con un enfoque político, influenciado por el resto del cine metafórico de la época, debemos interrogarnos primero sobre su posible dimensión divina, particularmente en el tema de la ausencia del padre. Aunque la metáfora pueda adaptarse a esta lectura, no habrá que concluir, por lo tanto, que el díptico rinde cuentas de la desaparición de la religión en esa época sin centrarnos antes en los personajes femeninos. En efecto, de *Ana y los lobos*, en la que la joven inglesa representa para los tres hijos la posibilidad de superar sus meros estatus caricaturescos para alcanzar una cierta revelación espiritual, a *Mamá cumple cien años*, en la que la madre manifiesta verdaderas cualidades divinas, estas dos heroínas reúnen varias características propias de esquemas religiosos femeninos anteriores al modelo divino patriarcal actual y podrían suponer el esbozo de una nueva era religiosa. Sin embargo, la dualidad de esta representación divina, cuya complejidad estriba en los numerosos cambios e intercambios que experimentan las dos heroínas y en la evolución de su encarnación – de la Geraldine Chaplin de *Ana*, entonces musa de Carlos Saura y filmada como tal por éste, al nuevo protagonismo de Rafaela Aparicio en *Mamá*, película en la que Geraldine Chaplin aparece por última vez en la filmografía del cineasta, como una mera esposa engañada – parece impedir cualquier comprensión sencillamente optimista del díptico y permitir más bien un balance social, espiritual, artístico y personal a medias tintas de un periodo bisagra.

Si *Ana* y *Mamá* se suelen considerar como obras emblemáticas del cine metafórico – *Mamá*

marcando, con *La Sabina* (José Luis Borau, 1979), el final de este tipo de cine[1] – es, sin duda alguna, porque reunen todas sus características resumidas aquí por José Enrique Monterde :

> Historias de familias (…) en torno a un universo cerrado, siempre condicionadas por formas más o menos abruptas de violencia. Resulta, pues, sintomático el contenido de esas metáforas, su reiterada aproximación al mundo de los demonios y fantasmas familiares de un país que estaba despertando de un largo sueño[2].

La finca de la familia protagonista, alejada del mundo exterior, rodeada por un bosque atemporal, en la que el peligro de los lobos, de las muertes violentas y de las apariciones fantasmales – pensemos, en *Mamá*, en cómo este personaje se entera de todo lo que pasa en casa y cómo se oye su voz por todas partes, hasta en la cueva – corresponde perfectamente a esta descripción. La ausencia del padre[3] – « Las denuncias elípticas a un padre que se está no ya anquilosando, sino que es virtualmente un muerto residuo del pasado preside varias ficciones del periodo[4] », nos dice Casimiro Torreiro – como es también el caso, por ejemplo, en *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) o incluso en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) con un padre casi siempre mudo que no cumple con su papel paterno, y una madre monstruosa y castradora – que volvemos a encontrar en *Furtivos* y *El desencanto* con una tonalidad menos burlesca – permiten al díptico de Saura formar parte de una metáfora colectiva en la que la desaparición de la autoridad del padre cobra el sentido de una denuncia de esta función asumida por el dictador y cuya consecuencia es la aparición de una familia enfermiza en la que la madre se convierte en un monstruo dominante. Si « el tono anti-franquista[5] » es otra característica del cine metafórico, este contenido político depende también, en *Ana* y *Mamá*, de los tres hijos que, como lo hemos dicho, encarnan los tres pilares ideológicos del franquismo, y convierten la denuncia sauriana, según Torreiro, en « un discurso (…) incluso caricaturesco en su descripción de la mentalidad falangista – pero indudablemente efectivo[6] ». En *Mamá*, las tres nietas presentan del mismo

---

[1] Según José Enrique Monterde. Leer: José Enrique MONTERDE, *Veinte años de cine español, un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 151.
[2] José Enrique MONTERDE, *op.cit.*, pp. 53-54.
[3] Puntualicemos que se trata de una ausencia casi total: nunca se ven fotos de él en la casa, nunca el espectador tendrá informaciones sobre él. Sólo se le nombra tres veces: una con José – « desde que murió mi padre » – y dos veces con la madre en la escena de las cajas de los hijos – « si no hubiera muerto mi marido » y la única información sobre él: « Mi marido quería una hija ».
[4] Román GUBERN, José Enrique MONTERDE, Julio PEREZ PERUCHA, Esteve RIAMBAU, Casimiro TORREIRO, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 358-359.
[5] José Enrique MONTERDE, *op.cit.*, p. 53.
[6] Román GUBERN, José Enrique MONTERDE, Julio PEREZ PERUCHA, Esteve RIAMBAU, Casimiro TORREIRO, *op.cit*, p. 356.

modo una dimensión metafórica al encarnar cualidades autoritarias, místicas y sexuales y las diferencias que podemos notar con la generación anterior ponen de realce la Transición que acaba de vivir el país. Si la autoridad militar se ve representada por una mujer más bien hombruna – Carlota –, Natalia, la hija mayor de Juan, presenta las mismas pulsiones sexuales que éste, con la diferencia que en su caso, no se ven frustradas, gracias al cambio de época, en el matrimonio. Soltera, Natalia tiene una vida sexual y disfruta de todas las nuevas libertades que se ofrecen a ella, como, por ejemplo, la de consumir drogas. Esta recuperación de los mismos esquemas interroga el cambio real de España: con Carlota, las mujeres acceden a funciones que eran antes exclusivamente masculinas, pero lo hacen asumiendo comportamientos que no dejan de ser viriles, mientras que con Natalia, su supuesta nueva libertad es solamente sexual y las drogas la mantenien en un estatus de niña sin ninguna vida social fuera de casa. De hecho, la habitación de esta heroína llama la atención ya que, gracias a ella, abandonamos de repente el ambiente antiguo y muy español de la casa para penetrar en un mundo aparte en el que la decoración muy hindú remite a otra sociedad y, sobre todo, a otra religión.

Este tema interviene en la continuidad de *Ana* en la que, lo hemos dicho, la poca presencia de la religión católica llama la atención. En toda la casa, no vemos objetos religiosos: parecen haber desaparecido como el cuadro de San Sebastián que añora la madre en su primera escena. Del mismo modo, Fernando desea convertirse en un ermita anacoreta – un deseo rotundamente condenado por el resto de la familia – y el único objeto religioso en la cueva es el gran libro que nunca se presenta explícitamente como la Biblia[7]. Sólo se ve en la habitación de la madre una cruz cuando se habla de un belén que nunca veremos en la pantalla y se nombra Dios dos veces y de paso: después de un ataque de la madre, Fernando dice « Dios quiera que se alivie » y ésta, al explicar a Ana que no tuvo hijas, opina que « El Señor nos castigó ». Entonces, en esta metáfora de la sociedad española al final del franquismo, la película parece prever la desaparición del catolicismo en el país. En este sentido, la ausencia del padre hasta en los recuerdos de la familia, cobra una dimensión divina, este personaje pudiendo remitir también a Dios. Sin embargo, esta desaparición no se comprueba del todo en *Mamá* a pesar de la evolución de Fernando que abandona la levitación para intentar volar con

[7] El objetivo de Fernando va vinculado con la madre y con su relación contradictoria entre un deseo de reunión y, al mismo tiempo, de emancipación. Así, podemos puntualizar que, en *Ana*, Fernando quiere levitar y, en *Mamá*, volar, mientras que se ve también la madre « en levitación » cuando las criadas la llevan en su silla o cuando baja del desván. Sin embargo, al intentar desprenderse de lo terrenal, Fernando se aleja de su madre que mantiene un vínculo casi mágico con la naturaleza, cuando oye de noche los lobos, añora la vegetación del pasado y, lo hemos dicho, cuando se entera de todo lo que pasa en la finca desde su habitación. Esta confusión por parte de Fernando puede explicar su fracaso final y el hecho de que, en *Mamá*, el personaje abandone sus pretensiones místicas.

una cometa. Del mismo modo que el propio Saura reconoció en una entrevista de 1979 que « La religion en Espagne a presque disparu. Attention, elle est cachée, la caverne est encore là[8] », notemos que en la habitación de la madre, en *Mamá*, aparecen muchos objetos católicos – incluso se trata de una estatua de San Antonio en un momento cómico – que no vemos en *Ana*. Además, la espiritualidad no desaparece gracias a Victoria que recupera los deseos místicos que eran los de su tío Fernando en *Ana*. Sin embargo, si el comportamiento de éste no se diferenciaba del todo del catolicismo – « meditación, penitencia, purificación, renunciación » eran su programa – el de Victoria remite más bien a otro modelo divino anterior[9].

Cuando Carlos Saura empezó a imaginar, con Rafael Azcona, el guión de *Ana y los lobos*, hacía todavía pocos años que – como lo puntualiza Shahkrukh Husain[10] – investigadores, feministas, artistas y ecologistas habían interpretado las numerosas representaciones paleolíticas de mujeres encontradas a lo largo del siglo veinte como la prueba de un culto divino femenino anterior a las religiones monoteístas y patriarcales. Cuando Husain habla de estas representaciones, « dont la vulve, les fesses et les seins sont hypertrophiés, alors que leur tête et leurs membres sont atrophiés[11] », podemos comparar esta visión con la encarnación de la madre por Rafaela Aparicio. Si se llamó muchas veces esta diosa la « Diosa-madre », varios investigadores demostraron que la maternidad no era su única función[12] y hablaron más bien de fertilidad – además de otras actividades como la caza o la profecía – y, sobre todo, de regeneración. Marija Gimbutas la presenta de esta forma :

> Le thème principal du symbolisme de la déesse est le mystère de la naissance et de la mort, celui aussi du renouveau de la vie – pas seulement de la vie humaine, mais de toute forme de vie sur la terre comme dans l'ensemble du cosmos. Symboles et images se rassemblent autour de la déesse parthégénétique (autogénératrice) et de ses fonctions fondamentales – donner la vie et la mort, et, tout aussi important, assurer la régénération – et autour de la Terre Mère, la déesse de la fertilité, jeune et vieille, qui croît et meurt avec la vie végétale. Elle était l'unique source de toute vie, qui puisait son énergie dans les sources et les puits, le soleil, la lune et la terre humide. Ce système symbolique représente le temps mythique, cyclique et non pas linéaire[13].

---

[8] Paulo Antonio PARAGUANA, « Le loup et les agneaux », *Positif*, n° 224, 11/1979, pp. 36-37, p. 36.
[9] Sólo el hecho de magullar su mano con la puerta recuerda la penitencia de su tío.
[10] Leer : Shahkrukh HUSAIN, *La grande Déesse-mère*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 10.
[11] Idem.
[12] Leer : Merlin STONE, *Quand Dieu était femme*, Westmount, Opuscule, 1978, p. 19 et Marija GIMBUTAS, *Le langage de la déesse*, Paris, Des femmes, 2005, p. 335.
[13] *Ibid.*, p. 26. Husain habla también de « un cycle perpétuel de naissance et de mort ». Shahkrukh HUSAIN, *op.cit.*, p. 42. Recordemos, por ejemplo, la presencia de la luz solar en la habitación de Victoria cuando ésta se

Esta descripción nos recuerda la relación mágica ya comentada entre la madre y los elementos naturales de la finca y la fertilidad – Husain subraya también el hecho de que « Souvent, les mains des figurines attirent l'attention sur leurs vulves ou leurs seins[14] » – esta escena cuando la madre explica a Ana que todavía, al tocar su pecho, « se le sube la leche ». Por otra parte, al explicar que « la Déesse, dans sa manifestation miséricordieuse, écoute les doléances de ses enfants avec indulgence et compassion[15] », Adèle Getty parece evocar las escenas en las que la madre escucha, aconseja y consuela a Fernando y José. Sin embargo, las referencias a esta diosa van más allá del personaje de la madre y determinan todo el universo del díptico, en su temporalidad cíclica – pensemos en la « resurrección » de la madre al final[16] y en los comportamientos repetitivos de los hijos en *Ana* cuando dicen que Fernando está « otra vez en la cueva » o cuando entendemos que lo de la muñeca enterrada ya se había producido antes – y en la reunión de varios elementos del sistema simbólico de la diosa. Por ejemplo, Adèle Getty explica que las cuevas « étaient considérées comme un endroit sacré (…) L'obscurité, l'odeur humide du sol, évoquent la vie intra-utérine[17] », mientras la obsesión de Fernando por el pelo de Ana remite al cepillo que era, según Marija Gimbutas, « un symbole d'énergie (et des) pouvoirs régénérateurs de la déesse[18] », y el huevo que rompe Victoria, « un symbole universel de régénération[19] », añadiendo que « la couleur de l'œuf est aussi celle des os, autre point qui le relie aux morts et aux tombes. Il semble que nous soyons là devant un symbolisme polyvalent, à la fois de la mort et de la renaissance, de la tombe et de la matrice[20] ».

Si estos símbolos se reunen en el díptico, no solamente como meras referencias, sino sobre todo para formar un sistema significativo que no traiciona el sistema originario, cabe preguntarse entonces si estas dos películas no representan la posibilidad de un cambio

---

despierta. Esta luz va vinculada con el huevo ya que la niña mira esta luz a través de la clara del huevo.

[14] *Ibid.*, p. 12.

[15] Adèle GETTY, *La Déesse, mère de la nature vivante*, Paris, Seuil, 1992, p. 82.

[16] La película acaba en este momento con un travelling de retroceso que sale de la casa. Este movimiento se opone al de Ana, al principio de *Ana y los lobos*, cuando entra en la casa. Sylvia Brinton Perera evoca la importancia de las puertas en este sistema simbólico y analiza que « c'est la porte au-delà de laquelle ou par laquelle on pénètre dans l'existence incarnée telle que nous la connaissons (…) Pénétrer dans la conscience de la frontière, porté par ce flot, c'est commencer à découvrir ses marques, son propre territoire en tant qu'être. Souvent, quand nous vivons l'expérience de cette frontière, c'est avec une conscience engendrée par la souffrance et la perte ». Sylvia BRINTON PERERA, *Retour vers la déesse*, La Varenne St-Hilaire, Editions Séveyrat, 1990, p. 123.

[17] Adèle GETTY, *op.cit.*, p. 8. Recordemos lo que hemos dicho sobre Fernando y cómo la relación que mantiene con su madre determina su misticismo y su fracaso.

[18] Marija GIMBUTAS, *op.cit.*, p. 320.

[19] *Ibid.*, p. 351.

[20] *Ibid.*, p. 247. De nuevo, el hecho de pintar la cueva de blanco añade un elemento más a la lectura que hemos propuesto de la relación de Fernando con su madre.

espiritual fundamental que volvería a la era de la diosa. Es verdad que la madre se convierte en un personaje todopoderoso después de la muerte de Franco – representada metafóricamente por la muerte de José, lo que permitiría ver en la ausencia del padre una dimensión más divina que política – y que las mujeres se convierten en las verdaderas protagonistas de la familia – el cambio se nota sobre todo con Luchi, muy pasiva en *Ana* y, al revés, muy mandona en *Mamá* –, ante la debilidad aún mayor de Juan y Fernando. Sin embargo, ya hemos notado que las nietas no hacen más que repetir los esquemas masculinos anteriores. Además, Luchi se convierte en un personaje activo solamente con el objetivo de matar a su suegra y recuperar la finca con el fin de venderla. La madre encarna entonces una diosa más bien débil, todavía dominada por el cristianismo como lo podemos averiguar en su habitación, amenazada por sus propios hijos e incapaz de federar la familia. De hecho, la destrucción de esta institución se verifica al final cuando la madre rechaza a Luchi, Carlota, Juan y Fernando, y compone a su alrededor una nueva familia que incluye a Ana y que confirma, con ésta, una auténtica filiación espiritual – recordemos que entre el final de *Ana* y el principio de *Mamá*, esta heroína inglesa ha vivido también una « resurrección ».

La encarnación de la diosa en el díptico de Carlos Saura depende también de Ana, de una manera más bien lógica en la medida en que Marija Gimbutas habla de una diosa « jeune et vieille[21] » a la vez, y que las representaciones femeninas en el cine de este director son, desde *Peppermint Frappé* (1967) y el principio de su colaboración con Geraldine Chaplin, duales. En la primera película, Ana es la verdadera protagonista ante una madre que es por el momento un personaje de reparto más monstruosamente burlesco que realmente divino. No obstante, podemos notar que a priori la joven inglesa no presenta elementos simbólicos pertenecientes al sistema de la diosa, salvo la importancia que Fernando da a su pelo, como ya lo hemos dicho. Al ser joven, delgada, guapa, sola, sin hijos, aparentemente liberada y atractiva según los tres hombres de la casa, se opone radicalmente a la madre. Además, si ésta frustra a sus hijos y los mantiene en un comportamiento infantil, Ana, al provocarlos y al enfrentar cada uno con sus fantasías más reprimidas, los libera de sus frustraciones y los revela a sí mismos[22]. Gracias a Ana, la imaginación de los tres hombres se apodera poco a poco del relato de la película, hasta determinar su desenlace, tal como lo podemos comprobar

[21] *Ibid.*, p. 26.

[22] Si Juan ha dejado a Luchi para vivir plenamente su sexualidad y Fernando ha abandonado sus pretensiones místicas, Carlos Saura cuenta que, si el actor José María Prada no hubiera muerto, el personaje hubiera manifestado « de grandes transformations. Il était devenu un homme d'affaires (…) Je ne dis pas un démocrate de l'époque actuelle en Espagne, mais quelque chose de semblable… Il avait tourné sa veste ». Paulo Antonio PARANAGUA, « Entretien avec Carlos Saura », *Positif*, n° 224, 11/1979, pp. 38-45, p. 39.

al principio de *Mamá* con el regreso de la heroína, y tal como lo puntualiza el propio Saura :

> No se trata de una resurrección. En realidad, la muerte de Ana en *Ana y los lobos* no fue física, sino el resultado de los deseos de los tres hombres que estaban en la casa. Ana nunca murió. Lo que no sabía yo entonces es que un día volvería a esa casa. El final de *Ana y los lobos* era onírico, concretizaba la realización de unos deseos reprimidos[23].

Al tener el poder de provocar y de permitir la expresión de la imaginación, Ana presenta características mágicas que, al reflejarse en el estatus de musa[24] de Geraldine Chaplin para Carlos Saura, se convierten en divinas. En la continuidad de Edgar Morin[25], Husain analiza que « On a prétendu que les déesses de l'amour avaient également survécu jusqu'en plein XXème siècle, en Inde comme en Occident, sous la forme des stars féminines du cinéma[26] » y demuestra un vínculo entre la diosa y el poder que tiene una actriz de fascinar el público y, sobre todo, de provocar la creatividad de un cineasta. Si este tipo de relación entre un director y una actriz existió varias veces a lo largo de la historia del cine, el propio Saura analizó así su colaboración con Geraldine Chaplin e incluso reconoció el papel que desempeñó ésta en su escritura fílmica. Después de *Stress es tres, tres* (1968) que « surge de la colaboración de Geraldine[27] », *La madriguera* (1969) « le debe mucho a Geraldine, porque muchas de las cosas que hay en la película son cosas vividas directamente por ella o que le contaron (…) *La madriguera* es un trabajo perfecto de colaboración entre tres personas [con Azcona] [28]. » En esta película, la aportación de Geraldine Chaplin tuvo como consecuencias la de introducir una visión mucho más compleja de las mujeres[29] y, sobre todo, la de mezclar la imaginación de los personajes al relato, provocando así una fusión de los lugares, de las épocas y de los enunciadores, que se iba a convertir en una característica fundamental de la poética sauriana. De este modo, se puede considerar el personaje de Ana como metafórico de la importancia de Geraldine Chaplin en la obra del cineasta.

Sin embargo, y a pesar de que se verificara de nuevo en *Mamá* la implicación de la actriz en

---

[23] Juan-Francisco TORRES, « Saura, sin traumas ni complejos », *Tele-exprés*, 25/09/1979, p. 23.
[24] En el diccionario de la RAE, la musa es «cada una de las deidades que, según la fábula, habitaban, presididas por Apolo, en el Parnaso o en el Helicón y protegían las ciencias y las artes liberales, especialmente la poesía ».
[25] En 1957, Edgar Morin escribía ya: « Héroïsées, divinisées, les stars sont plus qu'objets d'admiration. Elles sont aussi sujets de culte. Un embryon de religion se constitue autour d'elles. Cette religion répand ses ferments sur le monde. Nul n'est vraiment athée, qui fréquente les salles obscures. » Edgar MORIN, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972, p. 65.
[26] Shahkrukh HUSAIN, *op.cit.*, p. 105.
[27] Enrique BRASÓ, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974, p. 198.
[28] *Ibid.*, p. 236.
[29] Carlos Saura : « Desde que conocí a Geraldine en *Peppermint Frappé* hasta ahora que seguimos viviendo juntos, ha cambiado bastante mi visión de la mujer. » *Blanco y negro*, 28/02/1976.

su creación, tanto en el guión como en el rodaje[30], el personaje de Ana cambia profundamente, al mismo tiempo que, lo hemos dicho, la madre da prueba de nuevos poderes mágicos. De joven y guapa, Ana pasa a ser una esposa engañada sin atractivo. Con el pelo siempre atado y el cuerpo tapado – después de las mini-faldas sexy de *Ana* – y a veces incluso con muecas cómicas, el personaje se vuelve demasiado ordinario y cotidiano para seguir provocando la imaginación de los hombres y determinar, de esta forma, el relato fílmico. Sólo el inofensivo Fernando se atreve a hablarle de la belleza de su cuello, como un piropo tímido que recuerda su fascinación pasada[31]. Al final del díptico, ya no se producen intercambios de poderes mágicos entre Ana y la madre, ni con Luchi que ve sus planes frustrados o con Natalia que no logra despertar del amor de Antonio. Sólo queda a las dos heroínas, debilitadas y sin poder verdadero sobre su entorno, reunirse. Es con esta imagen que la colaboración entre Carlos Saura y Geraldine Chaplin termina y, si el director reconoció que la « ruptura se ve ya en *Mamá cumple cien años*, está ya allí[32] », más allá de la crisis matrimonial que vive Ana debida a la infidelidad de su marido, esta ruptura queda plasmada en esta visión de una musa caída.

El díptico de Carlos Saura es una de las obras más importantes del cine español de los años setenta por la evolución que manifiesta su metáfora de los últimos años del franquismo a los primeros de la Democracia, constituyendo así una radiografía artística de la Transición española, con todas las esperanzas, los logros y las decepciones que supuso. Además, se diferencia de los otros títulos del cine metafórico gracias a su dimensión no solamente política sino también religiosa. Del mismo modo que el balance histórico se ve determinado por un cierto pesimismo en el diálogo final de la madre[33], las numerosas referencias que dejarían entender un posible regreso a la era de la diosa, anterior al sistema monoteísta y patriarcal, sólo sirven para poner de realce la posibilidad de un cambio fundamental en este momento o,

---

[30] Carlos Saura : « Avec Geraldine, j'ai beaucoup travaillé y compris pendant l'écriture du scénario et après, par l'intégration de diverses possibilités. Elle m'a apporté une série d'éléments difficiles à cerner, mais sans doute importants. Au tournage, la collaboration étroite a eu lieu avec Geraldine. » Paulo Antonio PARAGUANA, « Entretien avec Carlos Saura », *art.cit.*, p. 42.

[31] Su estatus de esposa la asimila a la madre y a Luchi, con la diferencia notable de que ella no tiene hijos. Podemos recordar entonces, en *Ana*, lo que dijeron las niñas al descubrir la muñeca enterrada que anunciaba el final de Ana – « está muerta, ya no podrá tener hijos » – como si esta esterilidad simbólica remitiera al hecho de que, después esta muerte imaginada, Ana ha perdido su poder de provocar la imaginación y la creación.

[32] *Cambio 16*, 30/11/1981. Puntualicemos que Carlos Saura y Geraldine Chaplin vivieron juntos de 1967 a 1979 y tuvieron un hijo.

[33] Carlos Saura explica así este diálogo : « En este caso, el personaje me representa un poco a mí (…) la mujer, en cuatro frases, hace la evocación de un sueño, que es un rápido viaje por su vida. Habla de que un día hubo una monstruosa guerra inútil… habla de la crueldad, de la estupidez, del sufrimiento… porque yo presiento, pienso que puede producirse otra guerra inútil… » Juan-Francisco TORRES, *art.cit.*, p. 23.

al mismo tiempo gracias a la representación dual y frágil de la diosa, el peligro de la permanencia del catolicismo. En la medida en que las conclusiones políticas y religiosas son parecidas, incluso podemos comprender estas referencias religiosas como formando parte de una metáfora social más general que nos hablaría del proceso de Transición en sí y que incluiría también la evolución de la mujer en este periodo. Sin embargo, la poética sauriana va más allá de todas estas lecturas sociales e históricas, y desprende el díptico de este contexto al estribar en una metáfora metatextual y paratextual que pone de realce la evolución de la creación del director, marcada por la colaboración con Geraldine Chaplin. De la musa de *Ana y los lobos* que provoca la imaginación y determina el relato fílmico, a una representación divina debilitada y dual – en la que, por primera vez en la filmografía de Carlos Saura, Geraldine Chaplin comparte la representación de la dualidad femenina con otra actriz –, el díptico parece rendir cuenta del apogeo y del final de una relación personal y artística, y por lo tanto, de todo un periodo artístico que, hasta hoy día, se sigue considerando como el más fructífero y coherente de la filmografía de Carlos Saura.