

[Inicio](#)

[Normas de Publicación](#)

[Contactar](#)

Número 2

[Especial Bardem](#)

Críticas

Alatriste

-- *Manuel Castilla Gómez.*

¡Ay Carmela!

-- *Francisco Javier López Rodríguez*

Caótica Ana

--*Habib Gómez*

La huella : paradojas de un remake

-- *Marta Valenzuela García*

Lucía y el sexo : la ensoñación hecha realidad

-- *Naira Domínguez, Hugo Náchter, Luz Núñez, Mª Paz Quesada, Virginia Velasco*

Viridiana : el descenso místico desde los cielos

-- *Celia Rico Clavellino*

Estudios

Vanguardia documental y visibilidad de la clase trabajadora en 200 km.

-- *M.J. Lombardo*

Ana y los lobos : la metáfora fílmica o el surrealismo ideológico

--*Luís Navarrete*

El día de la bestia

-- *Adrián Huici Modenes*

La morte rouge

-- *Manuel .J. Lombardo*

Lucía y el sexo. Una película postmoderna.

--*Javier Lozano Delmar*

El Sur

-- *Pilar Romero Barello*

Especial Bardem:

Calle Mayor. Mujer y Teatro

Números anteriores

[Nº 1](#)

[Nº 2](#)

[Nº 3](#)

[Nº 4](#)

[Nº 5](#)

[Nº 6](#)

[Nº 7](#)

[Nº 8](#)

[Nº 9](#)

[Último número](#)

eBooks Frame

[Nº 1](#) Previously on, estudios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión

Cuadernos Eihceroa

[Cuaderno nº 1](#)

[Cuaderno nº 2](#)

[Cuaderno nº 3](#)

[Cuaderno nº 4](#)

[Cuaderno nº 5](#)

[Cuaderno nº 6](#)

[Cuadernos nº 7 y 8](#)

[Cuadernos nº 9 y 10](#)

[Cuadernos nº 11 y 12](#)

[Cuadernos nº 13 y 14](#)

**Luis
Navarrete.**

ANA Y LOS LOBOS.

***LA METÁFORA FÍLMICA O EL
SURREALISMO IDEOLÓGICO.***

Director: Carlos Saura

Intérpretes: Rafaela Aparicio (madre), Geraldine Chaplin (Ana), Fernando Fernán Gómez (Fernando), José María de Prada (José), José Vivó (Juan), Charo Soriano (Luchy).

Productor: Elías Querejeta.

Guión: Rafael Azcona y Carlos Saura.

Fotografía: Luis Cuadrado.

Música: Luis de Pablo. **Temas musicales:** "El Dos de Mayo" de Federico Chueca y "El Misterio de Elche", transcripción de Óscar Esplá.

Montaje: Pablo García del Amo.

Año de producción: 1972.

“Créeme que no hay lobo, no hay león, no hay tigre, no hay basilisco, que llegue al hombre, a todos excede en fiereza”.

Fernando a Ana, en *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972)

Historia de una disidencia

Carlos Saura posee un lugar clave en la Historia del Cine Español. El realizador aragonés está considerado como el nexo lógico entre los viejos directores disidentes, es decir, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga o Fernando Fernán Gómez y la discutible y renovadora propuesta del denominado Nuevo Cine Español. Nacida a imagen y semejanza de los “nuevos cines europeos”, gracias a los esfuerzos del aperturista Director General de Cinematografía José María García Escudero, bajo esa etiqueta se esconde una amplia y jugosa nómina de directores que no pudieron revolucionar nuestra cinematografía perpetuando, en demasiadas ocasiones, los modelos preexistentes¹. El celo gubernamental truncó un experimento que en otros países, donde la libre expresión era el punto de partida de cualquier actividad creativa, había surgido de modo natural y no ficticio. En la huida de esa paternidad obligada, ejercida por las instituciones cinematográficas franquistas,

¹ La dificultad para hacer algo realmente “rupturista”, respecto al cine ideológicamente continuista de años anteriores, les exime de la culpabilidad del fracaso del Nuevo Cine Español. Por ello, es justo resaltar la calidad de algunas de sus propuestas: *Los desafíos* (Erice, Egea y Guerin Hill, 1969), *Young Sánchez* (Mario Camus, 1964), *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963) o *La Tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) entre otras.

destacan la figura, poco normativa, de Saura y, sobre todas, una de sus películas realizada durante los últimos coletazos del régimen, *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972), compendio de una personal propuesta cinematográfica.

Podríamos definir este filme como el resultado de una delirante apuesta estética marcada por el deseo de escapar del constreñido contexto político impuesto por la censura de los años setenta. Esta obra de Carlos Saura no es sólo una película más en la filmografía de su autor, sino el mejor ejemplo de su fructífera relación con el productor Elías Querejeta, aliados ambos en el firme compromiso de hacer un cine de oposición al régimen franquista. Efectivamente, la unión de cineasta y productor se remonta a 1965, año de estreno de uno de los títulos más representativos del cine español, *La caza* (Carlos Saura, 1965). En este tercer largometraje del director aragonés ya aparecen algunos de los ardidés cinematográficos desarrollados de modo paroxístico en *Ana y los lobos*², achacables tanto al director como a la labor de un productor ligado desde siempre a películas disidentes de la norma cinematográfica española. Basta sólo reseñar algunas de sus producciones para constatar este hecho. *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975), *El desencanto* (Jaime Chavarri, 1976), *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 1999) o *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002) evidencian, claramente, la preferencia del productor vasco por un cine comprometido socialmente y alejado, en primera instancia, de la tiranía de la taquilla.

Por su parte, Carlos Saura, ha sido un fiel compañero de viaje en esa aventura. Desde 1965, con *La caza*, hasta el estreno de *Dulces horas* (Carlos Saura, 1981), han sido trece películas conjuntas. Los nuevos modelos cinematográficos perseguidos por el realizador a partir de esa fecha, una vez finalizado el franquismo y asentada la transición democrática, imbricados con el estudio del cine musical, pondrán fin a su colaboración,

² Anteriormente había realizado dos películas de notable éxito: *Los golfos* en 1959 y *Llanto por un bandido* en 1963. En la segunda intervino Luis Buñuel, interpretando el papel de verdugo que da muerte al bandolero protagonista. Sus obras anteriores son cortometrajes realizados dentro del marco del IIEC, *El pequeño río Manzanares* y *Flamenco*, ambas en 1955, y *La Tarde de domingo* y *Cuenca* en 1957 y 1958 respectivamente.

significando la aparición de nuevos productores en sus filmes, caso de Emiliano Piedra, Andrés Vicente Gómez o Juan Lebrón³.

Otro elemento fundamental de *Ana y los lobos* es la participación de la actriz Geraldine Chaplin, musa de Saura en amplia parte de su filmografía. El inicio de esta nueva y fértil relación profesional se fragua en el Festival de Berlín, donde el director concurre con *La caza*, alzándose con el Oso de Plata. Allí propondrá a la actriz inglesa protagonizar su siguiente cinta, *Pippermint frappé* (Carlos Saura, 1967). Desde entonces, la primogénita de Charles Chaplin, se convierte en principal actriz de otras siete obras: *Stress es tres, tres* (Carlos Saura, 1968), *La madriguera* (Carlos Saura, 1969), la estudiada *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972), *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1975), *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1977), *Los ojos vendados* (Carlos Saura, 1978) y la secuela del filme criticado, *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1979).

Para concluir con esta retahíla de encuentros que es *Ana y los lobos*, destacamos la presencia de otra sombra habitual en la obra de Carlos Saura, la de Rafael Azcona⁴. Coguionista del filme junto al director, suyos son, sin duda, muchos de los momentos cómicos de la cinta, aderezados con una fina ironía y rodeados de un halo esperpéntico y surrealista, que tanto recuerdan al cine de Luis Buñuel, definidores del contexto político marco de la película.

La vía del cine metafórico

En los años setenta tres eran las propuestas que poblaban el panorama cinematográfico español. Junto al **cine comercial** representado por el denominado “landismo”⁵, de profunda raíz popular entroncado con el fenómeno de los llamados “sub-géneros”, surgidos en ésta y la década anterior, convivían intentos de hacer un cine diferente, afín a la nueva generación social española. Aunque todavía España vivía bajo el

³ Del primero destacamos *Carmen* (1983), del segundo *Ay, Carmela* (1990), y del tercero *Flamenco* (1995).

⁴ Su colaboración se extiende a las siguientes películas: *Pippermint frappé* (Carlos Saura, 1967), *La madriguera* (Carlos Saura, 1969), *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970), *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972), *La prima Angélica* (Carlos Saura 1973) y *Ay, Carmela* (Carlos Saura, 1990).

⁵ Fenómeno cinematográfico ligado a la figura de Alfredo Landa y a películas como *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1974).

régimen de Franco, el país había avanzado mucho en cuestiones sociales. La incorporación de la mujer al trabajo es un fenómeno normal en estos años, así como el acceso de muchos españoles a la Universidad. El analfabetismo estaba completamente erradicado. Surge la gran clase media española, pero ésta no aparece representada en la gran pantalla. Para ella, surge la denominada **tercera vía** del cine español; un cine urbano, plagado de nuevos personajes y problemas, derivados de la sociedad nacida del gran milagro económico español. Películas como *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974) o *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), inseparables de la labor productora de José Luis Dibildos, constituirán la segunda gran opción del espectador español. Frente a ambos modelos, amables y poco interesados en acometer reflexiones de índole política, surge la última gran propuesta fílmica de los setenta: el **cine metafórico**. Simbolizado en la trayectoria de Carlos Saura desde *La caza*, este tipo de cine puede definirse como comprometido socialmente y con una marcada voluntad autoral. El simple acto de pagar una entrada para ver una película de cine metafórico se convertía en un claro grito opuesto al todavía imperante franquismo. Los recursos estilísticos de este cine lo conformaban la metáfora, la alegoría y la parábola fílmicas, magníficas armas para narrar historias que, en un segundo nivel de lectura, lejos de una superficie a veces cándida, proponían una verdadera subversión política o, cuando menos, una exacerbada crítica al Poder.

En la casa

En una mañana de verano, Ana, joven institutriz extranjera, llega hasta un caserón, levantado en lo alto de un montículo, de aspecto envejecido y decadente, para hacerse cargo de la educación de unas niñas. Nada más llegar un acontecimiento la sorprende: José quiere ver su pasaporte. Dice que él es el encargado de mantener el orden en la casa. Poco después, Ana conocerá al resto de los habitantes del caserón, miembros de una misma familia. Con todos mantendrá relación. La madre, que sufre incomprensibles y fingidos ataques epilépticos, le hablará de antiguos esplendores y de sus amados hijos José, Juan y Fernando. Ana comprobará que José es un obsesivo y celoso del orden y la vida militar, Juan, un compulsivo y reprimido maniático sexual, y Fernando, un falso e incansable perseguidor de la unión mística con Dios. Las niñas, causa de su llegada a la casa, cantan,

juegan e imitan modelos de comportamientos de sus mayores y, a veces, encuentran sus muñecas enterradas, torturadas y con el pelo cortado. Luchy, mujer de Juan, vive amargada por las debilidades y traiciones de su marido. Sólo el humor concederá a Ana una forma de comprensión de esa compleja realidad, mezclada con tintes surrealistas, dominada por una matriarca enfermiza y omnisciente. Entre todos, acabarán aniquilando a la joven educadora⁶.

Los elementos narrados son fácilmente descifrables. La casa, antigua, grande, de rico pasado es España. Su situación en un claro de bosque, rodeada de maleza alude, sin duda, a la esencia castellana, mesetaria, sobre la que se edificó la españolidad franquista. Además, la situación de soledad del caserón representa la autarquía y autosuficiencia de un régimen que durante mucho tiempo vivió de espaldas a la realidad europea, engendrando una endogamia enfermiza simbolizada en la extraña familia (no hay nada más endogámico que una familia) que la habita. Hasta aquí llega Ana, representante de otra cultura, de la libertad ausente en la vivienda. Allí se topará con los tres pilares sobre los que se fundamenta el franquismo: la religión, representada por Fernando, la autoridad militar, personificada en José, y la represión, de cariz sexual en este caso, encarnada en Juan. Los tres lobos que destrozan, aniquilan y mutilan al individuo, amamantados por la vieja madre-loba, recordemos que todavía “le sube la leche”, personificación de la casa misma, de sus paredes, de sus recuerdos, de su experiencia, de sus vivencias. Nada escapa a su voluntad. Esta especie de retablo calderoniano necesita todos sus elementos para seguir funcionando, para no desmoronarse. Así, la madre se apoya en los hijos y estos a su vez se complementan y ayudan unos a los otros. Todos unidos en una implacable jauría contra Ana. Su relación con cada uno de los pilares franquistas significará una merma en su condición de individuo, de persona, de mujer.

Espacios metafóricos y surrealistas

⁶ La historia de Saura guarda serios paralelismos con la obra *Caza menor*, de la escritora madrileña Elena Soriano, escrita en 1951. No es la primera vez que acusan de plagio al director aragonés, así, durante el rodaje de *El jardín de las delicias* en 1970, Fernando Arrabal le llamó para decirle que ese era el título de una obra suya, a lo que Saura respondió que también era el título de un cuadro anterior a su obra. Se refería a la obra de El Bosco. Así aparece narrada esta última anécdota en Manuel Hidalgo: *Carlos Saura*. Ediciones JC. Madrid. 1981. Pág. 82.

Cada uno de los habitantes recrea un espacio diferente dentro de la casa, en clara concomitancia con su personalidad y simbología. José, el incansable ojo de la autoridad, se recluye en su museo militar, rodeado de vestigios de gloria del pasado. Allí, entre uniformes se encuentra feliz. La razón nos la da Saura más adelante, cuando el espectador se entera que hasta la primera comunión José vistió de niña porque sus padres así lo quisieron. El uniforme define así una personalidad borrosa, vaga, dolorosamente negada durante la infancia. Es imposible no pensar como una homosexualidad forzada, nacida de modo antinatural, sólo puede ser ocultada tras el disfraz militar, símbolos culturales de la hombría y el valor masculino. La inextricable personalidad de José y sus arrebatos violentos acabarán decepcionando a Ana.

Juan también posee un claro espacio vital, un territorio marcado, como si fuera un animal. Suyos son la oscuridad de la sala donde proyecta imágenes pornográficas en compañía de una de las criadas, la intimidad de Ana, su cama y sus deseos eróticos. Espacios físicos y etéreos que habita gustosamente. Como ocurrió con su hermano, Juan acabará frustrando también las expectativas que Ana erigió sobre su persona.

El personaje más interesante, “el mejor de todos”, como lo define su madre, es Fernando. Representante de la religión franquista, se presenta ante Ana como un infatigable buscador de Dios. Pero su Dios sólo es accesible a través de la mortificación, de la renuncia a la concupiscencia, a los placeres mundanos. Nuestra protagonista verá en él al más cierto y verdadero de todos los hermanos. Su espacio vital es una cueva alejada de la casa, donde se retira a meditar y levitar para conocer la Verdad. Ana le ayudará a pintar de blanco las oscuras paredes de ese lugar, claro símbolo de la pureza que en un principio denota el eremita. Deslumbrada por su terrible voluntad para alejarse del mundanal ruido de la vida ordinaria, Ana abandonará la casa dispuesta a compartir con él los secretos del misticismo; incluso se deshará de las pertenencias que la atan a la vida cotidiana: su secador de pelo, sus pinturas y otras vanidades. Fernando, la religión podríamos decir, acabará traicionando la amistad de Ana, pues éste no se conforma sólo con desposeerla de lo material, también desea mutilar su personalidad, aniquilar su feminidad cortando su pelo, rasgo que la define y convierte en persona ante los ojos de la enferma religión española. Una religión

preocupada por el alma y despreocupada por el cuerpo termina siendo falsa, como ocurre con Fernando, cuyos actos desdican continuamente sus huecos predicamentos.

De la inefable percepción del mundo de Fernando brotan los espacios surrealistas que salpican el filme. Así, de vez en cuando, el espectador asiste a incomprensibles retratos alegóricos de la familia donde es inevitable la aparición del humor: José monta a caballo, la madre es paseada en una silla por los aledaños de la casa, las niñas juegan, Luchy pasea preocupada, etc., momentos que resumen y compendian la situación de la vida en la casa, en España. Es inevitable para el espectador no acordarse de Luis Buñuel y de la profunda veneración de Saura por el maestro de Calanda.

El espacio vital de la madre es la casa al completo, aunque es el dormitorio, con su amplia cama, el que mejor nos muestra su personalidad. Allí guarda los recuerdos de su pasado y de sus hijos. En unas enormes cajas guarda los secretos de la personalidad de cada uno de sus vástagos, forjada durante la infancia. No es casualidad que éstas tengan los nombres cambiados y la tapa de José corresponda a los objetos personales de Juan y viceversa. Intenta Saura, de este modo, mostrar como los pilares del franquismo son intercambiables entre sí o igualmente importantes para el mantenimiento del estado de las cosas, para su perpetuación *ad infinitum*, para su pervivencia por los siglos de los siglos. Allí descubrirá el espectador la predilección de Fernando por la mortificación, de José por los uniformes y de Juan por la perversión y el sexo⁷.

Narra Saura que la idea de una madre acaparadora, hidrópica, insaciable, nace de la fascinación que le suscita la contemplación del “Capricho número 65” de otro genial aragonés, Goya, titulado *¿Dónde va mamá?* Como en el cuadro, la matriarca de esta particular familia en paseada en volandas por varios personajes, y como en éste, la madre desprende un misterioso halo de omnipotencia⁸. Asimismo, cabe resaltar una de las artimañas claves de Carlos Saura en la concepción de su cine metafórico: la utilización de actores encasillados en el cine comercial, caso de Rafaela Aparicio, que da vida a esta particular mujer, o de José Luis López Vázquez, protagonista de otros títulos del director.

⁷ Curiosamente en este momento inserta Saura una cita de su próximo filme, *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973), cuando la madre confiesa a Ana como su Juanito siempre andaba correteando tras su prima Angélica.

Las niñas, hijas de Juan, simbolizan, quizás, el aspecto más desesperanzador en la película de Saura. Éstas imitan los comportamientos de sus padres y tíos, repiten mecánicamente los modelos que conocen, transmitiendo un negativo mensaje sobre el incierto futuro de los jóvenes españoles bajo el franquismo. Juegan, saltan, sueñan, tienen pesadillas, fingen llorar, contemplan impasiblemente los ataques de hidropesía de su abuela (los han visto mil veces) y, además, torturan, matan y cortan el pelo de su muñeca Dolly, fatal premonición de lo que acontecerá con Ana.

Cada uno de los espacios señalados está perfectamente vinculado y subrayado por dos elementos fílmicos de especial interés: la iluminación y la música. Así, contrasta durante todo el filme la oscuridad interna de la casa, símbolo sombrío que la describe perfectamente, con la escandalosa luz que emana de fuera de ella. Son muchos los momentos donde la iluminación de Luis Cuadrado llega a niveles de sobreexposición que generan maravillosos contraluces metafóricos: fuera de la casa sí vive la esperanza.

Por su parte, la música en *Ana y los lobos* se reduce a tres *leitmotifs*, significativos en tanto que definen a los personajes principales. La marcha militar “El Dos de mayo”, de Federico Chueca, no sólo sirve para sonorizar el genérico del filme, sino también para subrayar la personalidad de José y sus arrebatos de ira. Una especie de “canto místico a lo gregoriano” define las surrealistas visiones de Fernando así como los momentos en que, extasiado, contempla el pelo de Ana, fijación freudiana del personaje. Por último, “El misterio de Elche” incide en la sensualidad y tranquilidad que desprende la inocente Ana. La estructura narrativa circular de la película queda remarcada no sólo por la llegada de la protagonista a este absurdo universo al principio del filme y su marcha al final del mismo, sino también por la utilización del señalado *leitmotiv* de Ana.

El eterno retorno

Muchos de los elementos retóricos y fílmicos de *Ana y los lobos* aparecen una y otra vez en las películas de Saura. La casa, la familia, la figura materna, el teatro, la infancia, la guerra, la religión, el sexo, el erotismo y la muerte no son recursos exclusivos de esta

⁸ Concha Gómez: *Rafaela Aparicio. Oficio de cómica*. Festival de Cine Iberoamericano. Huelva. 1989. Pág. 82.

película. *La prima Angélica*, *Cría Cuervos*, *La caza*, *Elisa, vida mía* y otras obras del director aragonés, recurren siempre a los mismos argumentos narrativos. Podríamos decir que estamos ante un autor que se narra a sí mismo y se recrea infinitamente en los mismos temas. Pero esta perenne realimentación también afecta a la manera de dirigir a los actores y de situar la cámara. El cine de Carlos Saura se caracteriza por la sencillez narrativa, siempre progresando linealmente y contando los acontecimientos según un criterio de orden cronológico. *Ana y los lobos* es un magnífico de ello. Para Saura lo importante son los actores y su dirección; pocas veces ha utilizado el flash-back u otras artimañas narrativas que trastocan la posibilidad de visionar lo rodado, según marca el desarrollo natural de los acontecimientos, pues no ayudan a construir al actor su personaje desde la motivación emocional y dramática del trabajo del día anterior⁹. Partiendo de esta premisa es lógico que el montaje sea tarea fácil y la movilidad de la cámara pierda importancia si con ello no ayuda a expresar al actor una frase o una idea. Efectivamente, pocos son los recursos expresivos logrados a través de movimientos de cámara, quizás, alguno que otro travelín para resaltar la estupefacción de Fernando ante Ana, y poco más. Por lo tanto, lo llamativo de su clásica cinematografía recae en un elemento actoral antonomástico: los diálogos. Ciertamente, los diálogos en *Ana y los lobos* están repletos de significado y pistas para la comprensión de lo manifestado mediante de la imagen. A través de ellos, el espectador puede vislumbrar que lo acontecido con Ana en la casa ha sucedido otras veces (“ésta es mala mamá, es mala”, le dice José a su madre), o que los lobos acechan en aquel lugar (“han sido los lobos”, dicen las niñas cuando descubren el cuerpo mutilado de la muñeca). Esta iteración de acontecimientos repetidos una y otra vez en la casa, expresados a través de los diálogos o de la imagen (como cuando las niñas comen una manzana durante el primer ataque epiléptico de la abuela), añade cierta teatralización a la película, obviamente de modo premeditado por Saura, conectando nuevamente con Buñuel, ahora no en la vertiente surrealista, sino en la feroz crítica a la discreta y encantadora burguesía.

Pero a pesar de esta recreación paroxística lo que nunca podrá sospechar el espectador es el final parabólico del filme: la muerte de Ana. Una parábola es un suceso fingido del que se deduce una verdad importante. Que el final es fingido es evidente, pues *Ana y los lobos* tuvo continuación siete años después con *Mamá cumple cien años* (Carlos

⁹ Manuel Hidalgo: *Op. Cit.* Pág. 73.

Saura, 1979) contando con los mismos personajes. La verdad desprendida de ese extraño y cruel final, que podría ser una visión surrealista más de Fernando, es que no es necesario matar físicamente al individuo para aniquilarlo: Ana ya lo había sido durante su estancia en la casa, como lo estaban siendo millones de españoles viviendo en dictadura.

Luis Navarrete.