



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL
ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

**De lo sensorial
al autoconocimiento.
Las intervenciones de
Ana Torrent
en cine y televisión.**

From the Sensorial to the
Self-Knowledge. Ana Torrent's
interventions in film and
television.



DOCTORANDA
M^a LUZ REYES NUCHE

DIRECTOR
PROF. DR. PEDRO POYATO SÁNCHEZ

TITULO: *DE LO SENSORIAL AL AUTOCONOCIMIENTO. LAS
INTERVENCIONES DE ANA TORRENT EN CINE Y TELEVISIÓN*

AUTOR: *M^a Luz Reyes Nuche*

© Edita: UCOPress. 2022
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS: DE LO SENSORIAL AL AUTOCONOCIMIENTO. LAS INTERVENCIONES DE ANA TORRENT EN CINE Y TELEVISIÓN

DOCTORANDO/A: MARÍA DE LA LUZ REYES NUCHE

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis es un estudio detenido acerca de la trayectoria de la actriz Ana Torrent, desde su irrupción en el cine español (*El espíritu de la colmena*, Erice, 1973) hasta su último filme (*Nieva en Benidorm*, Coixet, 2020) y pasando por sus apariciones en diferentes programas televisivos. El trabajo se estructura según una clasificación por etapas (sensorial, consciente, disciplinaria y de autoconocimiento) siguiendo una metodología basada en las propuestas de Carnicé Mur.

Asunto este poco estudiado en nuestro país, el estudio de Reyes Nuche arroja luz sobre los modos de interpretación del actor en el cine y la televisión españoles.

Emanadas directamente de la tesis cabe citar, entre otras, las siguientes publicaciones: “La naturaleza del personaje: Ana Torrent como vector de transformación sociocultural español” (*Ámbitos*, 43, pp. 55-66); “Lo rural como motivo de desarrollo y toma de conciencia de la profesión actoral de Ana Torrent en el cine (1980-1985)” (*Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*, UCOPress, 2020, pp. 151-169); “La copla en *Cría cuervos*: revelador intertextual de lo oculto a la mirada infantil de Ana” (*Actas del X Congreso Internacional de Análisis Textual*, Trama y Fondo, 2019. ISBN: 978-84-09-14908-7).

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 11 de marzo de 2022

Firma del/de los director/es

POYATO
SANCHEZ PEDRO
- 76224859F

Firmado digitalmente
por POYATO SANCHEZ
PEDRO - 76224859F
Fecha: 2022.03.11
07:29:57 +01'00'

Fdo.: _____ Fdo.: _____

Resumen:

El actor ha sido considerado el promotor visual y estético de los films en los que participa desde la invención del cine. En nuestro país, no solo se le ha destacado por su exitosa imagen, también se le han minimizado sus posibles aportaciones creativas y éticas, sin priorizarlas siquiera en trabajos de índole académica. Nuestro estudio se centra en la actriz Ana Torrent, quien ha conferido a la profesión de las artes dramáticas el valor que tiene mediante el ejemplo de su trayectoria, tanto en cine como televisión. En su carrera se distingue una evolución como intérprete de lo sensorial –lo intuitivo- al autoconocimiento –lo formativo-, con la tarea de continuar ambas partes en la actualidad, como puede constataarse *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Tesis* (Alejandro Amenabar), o la serie *Amar es para siempre* (Eduardo Casanova, 2016-2017), entre otras. Además de trabajar una bibliografía relacionada con el campo actoral y con el estudio del lenguaje fílmico, vamos a profundizar en el cambio de una etapa a otra, en sus modos en el desarrollo de sus personajes; el crear sus papeles a partir de tradiciones socioculturales y, en su versatilidad a la hora de interpretar, el intercambio de su iconicidad por nuevos registros que le permitan la evolución en su carrera.

Abstrac:

The figure of the actor has been considered both a visual and an aesthetical film promoter since the advent of the industry. In Spain, they have been held in high regard for their successful image, but at the same time minimizing their potential creative and ethical contributions, without recognizing them not even in the academic field. This study focuses on the actress Ana Torrent, who has endowed the profession of acting with the value it deserves throughout her career in film and television. In her professional path there is an evolution as performer of the sensorial –the intuitive– to the self-knowledge –the formative–, committed with task of continuing both sides, as it can be observed in *The Spirit of the Beehive* (Víctor Erice, 1973), *Thesis* (Alejandro Amenábar), or the series *Love is Forever* (Eduardo Casanova, 2016-2017), among other. Besides examining a reference corpus related to the field of performing arts and the study of film language, this work aims to present an in-depth study of the changes observed in the different acting periods; her methods for developing her characters; the creation of her roles from socio-cultural traditions; and her versatility when it comes to performing, the interchange of her iconic image for new registers that allow her to evolve.

De lo sensorial al autoconocimiento. Las intervenciones de Ana Torrent en cine y televisión.

1. INTRODUCCIÓN.	10
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA.	16
3. MARCO TEÓRICO: RETROSPECTIVA DEL ACTOR CINEMATOGRAFICO EN LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL. ENCUENTRO CON EL MODELO DE LA TRANSICIÓN.	22
3.1. 1896-1918. Inicios del cine en Epaña. La sensorialidad del cine.	31
3.1.1. Madrid, Alfonso XIII el actor social y el documental.....	34
3.1.2. El no- actor, el prelude de la sensorialidad y el autoconocimiento.....	38
3.1.3. Barcelona, el actor de teatro al cinematográfico.	41
3.1.4. El nacimiento del t3pico y el principio de las figuras ic3nicas	44
3.2. 1914-1927. Del Modelo folcl3rico del Novecentismo con Pastora, al culto de los intelectuales hacia los actores silentes americanos.	47
3.2.1. Pastora Imperio, el origen de la actriz folcl3rica y cinematogr3fica espa3ola.	48
3.2.2. Las generaciones del 27 y su culto hacia el actor.....	53
3.3. 1927-1934. La voz y compromiso del actor. De la dictadura de Primo de Rivera a la II Rep3blica.	60
3.3.1. El <i>Phonofilm</i> introductor de la voz espa3ola pol3tica y musical.	62
3.3.2. Lorca y Buñuel. Lo social en el discurso del actor en la escena y en la pantalla.	67
3.4. 1935-1942. Imposici3n del <i>star system</i> hacia el modelo espa3ol cinematogr3fico.	77
3.4.1. Los comienzos y la propuesta de modelos de hibridaci3n musical con Angelillo de Film3fono e Imperio Argentina de Cifesa.....	79
3.4.2. Estrellita Castro y Benito Perojo, la voz andaluza en la imagen de la modernidad cinematogr3fica	83
3.4.3. Flori3n Rey e Imperio Argentina, la transferencia de la actriz y el disfraz del mito. 87	
3.4.4. La copla andaluza al servicio del poder en tierra extra3a.	92
3.4.5. Eduardo Garc3a Maroto, el autoconocimiento de los g3neros y los actores <i>pelicularos</i> (1934-1944).....	100
3.5. 1943- 1953. Actores sociales y el <i>No-Do</i>. El actor al servicio de lo social a trav3s de la parodia.	105

3.5.1. <i>El No-Do</i> . Del actor social y el documental.....	107
3.5.2. El cine histórico: personajes de la monarquía, actrices sociales... ..	113
3.5.3. Ana Mariscal. Liturgia sobre un ideal, la oportunidad profesional en lo femenino.	117
3.6. 1950-1966. Una nueva división nacional. La disciplina y la comicidad.	124
3.6.1. De lo raquítrico tratado en las Conversaciones de Salamanca a la asociación Bardem – Berlanga... ..	127
3.6.2. Las actrices <i>bardemianas</i> y las últimas de la tipología franquista.	129
3.6.3. La prodigiosidad del actor infantil y sus encauces interpretativos.....	133
3.6.4. La farsa. Los cómicos y los actores <i>berlanguianos</i>	136
3.6.5. <i>Viridiana</i> , la convivencia de la metáfora plástica de los actores y no- actores.	144
3.6.6. <i>Viridiana</i> , la convivencia de la metáfora plástica de los actores y no- actores.	148
3.7. 1967-1973. La reinención y los nuevos actores españoles.	153
3.7.1. Nueva memoria del cine español.....	155
3.7.2. Los protagonistas genéricos: José Luis López Vázquez.	158
4. DE LO SENSORIAL AL AUTOCONOCIMIENTO. APARICIÓN DE ANA TORRENT EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA DESDE EL NUEVO CINE ESPAÑOL.	166
4.1. 1973-1985. De lo sensorial infantil a lo sensorio de la adolescencia.	170
4.2. 1986-2000. La disciplina del actor el descubrimiento hacía una profesión.	178
4.3. 2011-2020. El autoconocimiento del cuerpo y la palabra.	186
5. ETAPAS DE CONCEPCIÓN DE LA ACTRIZ ANA TORRENT EN ESPAÑA.	196
5.1. Etapa Sensorial. De <i>El espíritu de la colmena</i> a <i>Operación ogro</i>	196
5.1.1. Del Prodigio a la iconicidad. De Marisol a Torrent.	197
5.1.2. De la tradición a lo natural. De la <i>Vascongadas</i> al <i>El espíritu de la colmena</i>	204
5.1.3. De lo sensorial a lo icónico. La mirada como motivo narrativo del discurso del cineasta en <i>Cría Cuervos</i> y <i>Elisa, vida mía</i>	212
5.1.4. Del modelo de iconicidad estable a la mirada icónica narrativa en <i>Operación ogro</i>	252
5.2. Etapa Consciente. De <i>El nido</i> a <i>Los paraísos perdidos</i>	261
5.2.1. <i>El nido</i> paisaje de pubertad.	263

5.2.2. Luis Torrent. Caudal de una trayectoria de caminos.	271
5.2.3. <i>El jardín de Venus</i> , del retiro casadero al destierro espiritual.	276
5.2.4. <i>La hija rebelde</i> y <i>Bomarzo</i> . Terrenos de femineidad.	280
5.2.5. Del hábitat triunfante al cultivo de una profesión.	286
5.2.6. <i>Lo Naif</i> como punto de partida a <i>Los paraísos perdidos</i>	290
5.2.7. De la disciplina a la práctica.	293
5.3. Etapa disciplinaria. De Vacas a Tesis.	294
5.3.1. Las enseñanzas de Cristina Rota y Uta Hagen.	297
5.3.2. Personaje en busca del actor. La naturaleza frente a la naturalidad en <i>Vacas</i>	303
5.3.3. <i>Tesis</i> . La dualidad interpretativa tras la pantalla en el enclave del espectador medio en España.	313
5.3.4. Del conocimiento de la disciplina a la desembocadura del auto conocerse como actor.	325
5.4. Etapa de autoconocimiento: del cine a otros medios audiovisuales y escénicos. ...	327
5.4.1. El actor personaje. De la encarnación al compromiso en <i>Yoyes</i>	330
5.4.2. Consolidación on el medio. La pantalla multidisciplinar en <i>Ana, res minutos</i>	342
5.4.3. <i>Amar es para siempre</i> . Director en busca del actor personaje. La desnaturalización de la serie de sobremesa.	351
5.4.4. El autoconocimiento de Torrent acorde al de los géneros. <i>Lady Macbeth</i> . De la parodia del cómico a la parodia sociopolítica.	366
5.4.5. Del autococomiento a lo sensorial. El palindrómico y vigente trayecto actoral de Ana Torrent en España.	379
6. EPÍLOGO Y CONCLUSIONES.	382
6.1. Epílogo.	382
6.2. Conclusiones.	386
7. BIBLIOGRAFÍA.	390
8. FILMOGRAFÍA DE ANA TORRENT.	406
9. APÉNDICES.	414

AGRADECIMIENTOS

*A Pedro Poyato,
por ser luz y guía en este estudio con la dedicación
y amor al cine que lo caracteriza.*

*A mi madre otra luz en la que reflexiono
lo grande del compartir esa caja tonta
puesta desde la tarde.*

*A Carmen, por hacer que Córdoba
en esta etapa fuera un hogar.*

Y a P. por el reencuentro.

1. INTRODUCCIÓN.

A lo largo del presente trabajo pondremos en valor el recorrido de la actriz Ana Torrent (Madrid, 1966), como su dicho título se plantea desde lo sensorial al autoconocimiento como etapas que definen su trayectoria interpretativa. La primera como etapa de anclaje desde su lanzamiento cinematográfico como co protagonista, junto a Isabel Telleira en *El espíritu de la colmena* hasta el reaprendizaje aún vigente dado a otros formatos como el televisivo con *Amar es para siempre*, desde donde comenzó a residir nuestro interés para este estudio. De acuerdo a una actitud de distancia y aproximación con su mirada en el panorama cinematográfico desde su concepción como icono del nuevo cine patrio, hasta la disolución autónoma de esos moldes condicionantes para redigirse como actriz y posicionarse en el compromiso de emitir pequeñas realidades a través de sus personajes sin importar el medio audiovisual.

Con la intención de que la trayectoria de Ana Torrent sea prevista en un modelo de transición común del actor contemporáneo patrio de las últimas décadas de finales del s. XX- principios del XXI. En este estudio arrancaremos con un marco teórico dedicado al actor español con el fin de analizar su situación en la sociedad y su traducción de la escena a la pantalla tras una larga historia de la comicidad en nuestro país. Pues en un entorno no arraigado al cine, para alcanzar el lenguaje pleno en pantalla, el nuevo actor se desarrollará entre las huellas latentes de la identidad y mensaje sociopolítico del contexto. Y por ello, es necesario señalar en distintos períodos, desde el cine silente hasta el *Nuevo cine español*, aquellos actores, y en ocasiones junto a sus directores, las pistas que han marcado para advertir la transformación de esta actriz en nuestro país con sus intervenciones y determinar el lugar que ocupa Torrent desde su intervención en *El espíritu de la colmena*. Ya que no sólo se remitirá como icono aperturista cinematográfico del movimiento; sino que se distinguirá del resto de actores de su generación por el desarrollo continuo de su profesión no solo en el cine, sino también en el medio televisivo u otros formatos como el cortometraje o museo.

Torrent, vigente en la actualidad, gracias a los parámetros palindrómicos presentes a lo largo de su carrera, de lo sensorial al autoconocimiento, desglosaremos estas y otras etapas intermedias como la consciente y disciplinar para advertir en profundidad con el

apoyo de sus trabajos más y menos destacados por lo mediático en su filmografía la apología de su intuición en la pantalla y el avance de su técnica.

En primer lugar, partiremos desde *El espíritu de la colmena* para plantear en el denominado *Nuevo cine español* de los setenta, el intercambio de modelo de niño en la pantalla que con las intervenciones de Ana Torrent e Isabel Tellería van a producirse. Lejanas al modelo “prodigioso” de la malagueña Marisol con *Ha llegado un ángel* en donde la conversión de fenómeno se traduce al hecho del cine como ilusión vigente en la inocencia sobre todo de Torrent para incentivar la sensorialidad que la convertirán en icono de la pantalla no sólo nacional; sino internacional. Lo cual la llevarán a ser adecuada a lenguajes tan universales como la fotografía, como técnica visual que condensa la memoria y el tiempo como en los relatos de Saura predispondrá convertida en modelo discursivo de *Cría Cuervos* y *Elisa, vida mía*, tras la grandeza de sus ojos. Aunque explícitamente esta iconicidad en un carácter forastero augurará el que sea más adelante en el panorama cinematográfico europeo, ese modelo de iconicidad estable acuñado por el especialista Benet, reconvertido en este estudio a modelo icónico narrativo por ser Torrent en *Operación ogro* escogida por Gillo Pontecorvo para infundir los mismo valores de identidad y raíz por los que se convirtió en un mito prematuro de nuestra cinematografía. Sin nombre, pero con denominación inscrita en el territorio vasco, la actriz reiterará a lo largo de su carrera unos personajes con características comunes trascendiendo en su paso inicial por el séptimo arte, neutral en cuanto a los tópicos regionales y roles entre sexos.

Prueba de ello se dará cabida en una transformación clave en la consciencia de Torrent sobre su presencia en la pantalla, acorde a su crecimiento natural. Puesto que, de niña a mujer su naturaleza aún contingente a no derivar por parte de los creadores a que estile más prueba que la de ese intercambio a la juventud y a generalizar sus intervenciones, tanto patrias como alemanas, en parámetros de atracción y sexualidad. Una situación acentuada por unos ámbitos rurales afines a lo social y afiliados a la iconicidad desde *El espíritu...*, como en *El nido*, donde Torrent pondrá en conocimiento unas dotes a exaltar con posterioridad en la escena y dará una nueva significación los parajes nacionales, antes tenebristas; y para una pre-adolescente una continuación de un camino arraudado por su padre Luis Torrent, pero incentivado para su finalidad como profesional en el medio por su mentor Erice. Desde los cuales, sus expresiones cobrarán un sentido propio a desarrollar a través de una técnica depurada y a postularse al margen de las

percepciones que la prensa o los medios de comunicación anticipan sobre su permanencia y validez tanto en cine como en televisión.

Sin embargo este intercambio de medios le permitirá durante su formación, experimentar y poner en práctica lo aprendido en una etapa disciplinar contemplada desde las enseñanzas de las Escuelas de Cristina Rota y Uta Hagen. Con vistas a proyectar con fluidez sobre todo en los trabajos enmarcados en la etapa de los noventa, como de la primera academia incidir sobre la idea de evolucionar su Yo para posicionarlo en cualquier personaje y reaprender de las costuras desde lo sensitivo despertando tantas personalidades como la cámara pueda amparar de la complejidad de sus dignatarios en cada relato. Un planteamiento de situación que podemos prever en *Vacas* (Julio Medem, 1992) y en *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), al modular su naturaleza a un carácter naturalista a partir del naturalismo trabajado por Zola desde el teatro, como el procedimiento para redimir unos ápices empáticos con el entorno como el del animal bovino permitiendo integrarse como significativo de la propia zona vasca. De igual manera que desde Rota Torrent en *Tesis* debe poner a través de una serie de cuestiones la trama en la expresión de su personaje al intercambiarse de aquellos dispositivos vinculados a lo que Araceli Melli define el mundo pantalla contiguos la transacción de cine y teatro, experimentado y presente en Torrent en *El nido* (Jaime de Armiñán, 1980).

Mientras que su paso por tierras neoyorquinas en la *HB Studio* supondrá comprometerse con el contexto tanto de su generación como origen y establecerse como actriz en unas directrices sociales esclarecedoras antes los conflictos a tratar. En las cuales tendrá que postularse a preservar conscientemente unos atributos para descubrir otros en su madurez que le reorganizar esa talante sensorial de niña a mujer en esta última etapa a trabajare de la trayectoria de Torrent, de autoconocimiento. Sobre todo en el comienzo de la primera década del s. XXI, en donde, a través de la reencarnación y tarea de reserva al interpretar a la primera mujer militante de la banda terrorista ETA, M^a Dolores González Katarain más conocida como *Yoyes* le servirán para definir su continuidad en la cinematografía a golpe social vinculando ética y estética como un acuerdo en su labor como actriz de promover la coherencia entre las partes de las figuras sociales. Pues, aún arraigada *Yoyes* (Helena Taberna, 2000) a su origen vasco y condición política, estila los mismo valores de responsabilidad para su intimidad concerniente a uno parámetros universales como los infundidos por Erice desde *El*

espíritu de la colmena y veremos una vez más en *Ana, tres minutos* (Víctor Erice, 2011). Disfrazada de Antígona, Torrent remitirá al espacio superficial que conforman las redes para alertar mediante su propia proyección en la pantalla digital -al igual que predispuesta en la pantalla de agua con seis años- la frontera existente entre lo ficcional y lo real en esa evocación colectiva de auxilio ante los acontecimientos del tsunami en Hiroshima en 2011.

Un movimiento ataviado por un maternalismo acorde a sus últimos trabajos entre la encarnación y el deber por advertir los pros y vicisitudes empáticas para el espectador ante cualquier contexto a representar. Lo cual no interferirá para Torrent en escoger una serie de sobremesa como *Amar es para siempre* para desnaturalizar el modelo de personaje que hasta entonces había reiterado en su carrera, bien por sus raíces vinculadas con el entorno vasco, o bien por establecer unos vectores de transformación en el género sobre femenino en cuanto a su rol en la sociedad. Pues será desde Rosalía Feijó desde quien atavie los entresijos del panorama franquista a partir de las injusticias propuestas en el relato concernientes a su hijo preso (Javier Pereira) por las malversaciones de la empresa familiar. Torrent hasta entonces posicionada en sus papeles a emprender un punto de partida libertario, convocara su origen en el transcurso de los acontecimientos sociopolíticos marcados en el contexto de finales de los sesenta.

Una especie de protección que José Carlos Somoza atribuirá al modo en que Shakespeare marcaría la personalidad de Lady Macbeth en su renuncia por la vulnerabilidad del sexo y la aplicación del poder a través de una imagen creada del prototipo político. Por ello en este último tramo, el *Unsex* nos permitirá descubrir ese equilibrio de Torrent entre las fronteras del *thriller* y la parodia, como estilo frecuente de afrontar el panorama social en la pantalla nacional en distintos formatos como el cortometraje o museístico, como *La Ropavejera* (Nacho Ruipérez) o *Imperio I* (Matías Umpierrez). Y que la harán replantear en una afiliación con la palindromía de su nombre experimentar esa labor de actriz desde otros registros que le permitan volver afrontar el cine desde el juego, como la comedia.

A partir de aquí, estos serán los objetivos que guiarán el desarrollo del presente trabajo:

- Analizar el trabajo de Ana Torrent y su evolución como actriz en cine y televisión.

- Hacer un seguimiento de los parámetros culturales y hereditarios que influyen en su trayectoria.
- Advertir la integración del actor español sin raíces teatrales a la cinematografía de su tiempo.
- Señalar la necesidad del actor como artista en explorar sus posibilidades a partir de una técnica.
- Poner de manifiesto la labor de Torrent como actriz y lo que ha supuesto como modelo de transformación.
- Descubrir como la actriz hace suyos determinados parámetros característico de los géneros más comunes de nuestro cine como el *thriller* o el social.

Asimismo, antes de finalizar, haremos balance de los artículos que hemos publicado y nos han servido para definir este estudio hasta hoy. En orden de presentación y publicación, las comunicaciones, por un lado, “La relación de Ana Torrent con la pantalla: De lo sensorial al autoconocimiento”¹ presentada en *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual* de la Universidad de Valladolid, y por otro lado, “La copla en Cría cuervos. Revelador intertextual de lo oculto a la mirada infantil de Ana.”² en el congreso *De cómo la copla canta al deseo de la mujer* en el X Congreso Internacional de Análisis textual Trama y Fondo. El artículo “La naturaleza del personaje: Ana Torrent como vector de transformación sociocultural español”³ en *Ambitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, y el capítulo titulado “Lo rural como motivo de desarrollo y toma de conciencia de la profesión actoral de Ana Torrent en el cine (1980-1985)”⁴ presentado en las *I Jornadas científicas sobre cine rural* de Dos Torres y publicado en el libro *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*.

¹ REYES NUCHE, M. L (2018). “La relación de Ana Torrent con la pantalla: De lo sensorial al autoconocimiento”, *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual* / coord. por Mercedes Miguel Borrás, 2018, págs. 1071-1081.

² REYES NUCHE, M.L (2019). “La copla en Cría cuervos. Revelador intertextual de lo oculto a la mirada infantil de Ana.”, *Actas del X Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo De como la copla canta al deseo de la mujer*.

³ REYES NUCHE, M.L (2020). “La naturaleza del personaje: Ana Torrent como vector de transformación sociocultural español”, *Ambitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, Nº. 43, 2020, págs. 55-66.

⁴ REYES NUCHE, M. L (2020), “Lo rural como motivo de desarrollo y toma de conciencia de la profesión actoral de Ana Torrent en el cine (1980-1985)”

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA.

La carencia de estudios sobre el panorama del actor español nos lleva a la necesidad de investigar el ejemplo de una actriz contemporánea como Ana Torrent para intercambiar el punto de vista extrafílmico con el que frecuentemente se plantea el trabajo actoral en la cinematografía de nuestro país; y valorizar a partir de unas estructuras científicas de carácter textual los distintos procesos en los que se embarca el intérprete para desarrollar su propio estilo y convertirse en modelo de transformación de su tiempo.

Siempre bajo el yugo de la figura del cineasta o productor, el actor ha sido relegado a ser un instrumento más que un creador, con la independencia de elegir sus propios personajes y tener unos rasgos de estilo propio adaptables a cualquier género, director y medio donde exhibirse.

A través del análisis textual de algunos de los trabajos de Torrent en el cine, teatro y televisión, en este estudio nos acercaremos a ese mundo desconocido en el campo científico del actor independiente de intermediarios: productores, directores,... para dar cuenta de sus habilidades sensoriales junto a las aprendidas en su formación en las artes dramáticas que dan como resultado su autoconocimiento en la profesión y que la llevan a ser consciente de su aportación personal a los proyectos a participar.

Para plantear el presente estudio basado en la figura actoral de Ana Torrent ha sido esencial la estructura y base del artículo “La política del actor en Anna Magnani” de Maurice Carnicé⁵. Pues, desde dicha publicación se ha contemplado el análisis textual de los trabajos de esta actriz patria en cine y televisión, determinados bajo distintos períodos de concepción y realización de sus interpretaciones como mencionamos en la introducción.

En la primera etapa sensorial compendida hasta la edad de 12 años, serán los largometrajes: *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) , *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975), *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1976), *Operación Ogro* (Giallo Pontecorvo, 1979); mientras que en la etapa consciente hasta su decisión de formarse

⁵ CARNICÉ MUR, M. (2015) “¿Quién soy yo? La política del actor en el arte de Anna Magniani” *Revista L'ATALANTE* nº 19. 1 de Enero de 2015, pp.43-50.

desde lo técnico como actriz, constaremos de: las películas *El nido* (Jaime Armiñán, 1980), *Los paraísos perdidos* (Basilio Patino, 1985), la serie de televisión, *El jardín de Venus* (Jose M^a Forqué, 1983-1984), y en carácter internacional, *La hija rebelde* (GustaEmhck, 1983), y el cortometraje *Bomarzo* (Brigitta Tommler, 1984). En la disciplinar, tomaremos las óperas primas de Medem, *Vacas* (1992), y de Amenábar, *Tesis* (1996). Y en el último período a contemplar de Torrent, de autoconocimiento vincularemos *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), la quinta temporada de la serie de televisión *Amar es para siempre* (2017-2018), los relatos fílmicos de distinto metraje de Nacho Ruizperez, *La Ropavejera* (2017) y *El desentierro* (2019), y la obra museística *Imperio I* (Matías Umpierrez, 2018).

En este apartado se debe advertir que, aún siendo contemporáneas algunas obras, ante el descuido o abandono de las obras en el archivo de la Filmoteca nacional, se ha tenido que recurrir a la venta y petición directa de dos de estas obras de estudio de la actriz⁶, *La hija rebelde* y *Bomarzo* que junto a la también adquirida desde la cadena alemana de televisión, ZDF, *Misa en Sí menor* (Klaus Kirschner, 1978) completan su filmografía confinada en la Alemania del Este.

De modo que, ante la diversidad entre períodos vinculados al crecimiento de Torrent en la pantalla hemos convenido acudir a distintas fuentes de apoyo sobre la dramaturgia española a nivel histórico para descubrir las sensibilidades en el intercambio de períodos desde el nacimiento del cine en España como las “Tipologías del estrellato. Los modelos de hibridación en el franquismo” de Vicent J Benet⁷ o *Los niños prodigio del cine español* de José Aguilar⁸.

Y por consiguiente, la evolución de los géneros a los que el actor debía ceñirse por orden del contexto tal y como refleja Manuela Partearroyo en *Luces de varietés: lo grotesco en la España de Fellini y la Italia de Vallé-Inclán (o al revés)*. Estas publicaciones, nos ha sido de gran ayuda, sobre todo en el apartado de nuestro marco

⁶ Vease el apéndice V donde consta los correos y confirmaciones enviados por la cineasta Brigitta Tommler sobre su cortometraje *Bomarzo*.

⁷ BENET V.J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”. *Revista Cinema Comparat/ive Cinema*, Volumen V, nº 10. *El star system desde Europa: actualidad de los Star Studies*. (2017). pp. 26-35.

⁸ AGUILAR, J. (2013). *Los niños prodigios del cine español*. Madrid: T& B Editores.

teórico, a intercambiar ese punto de vista frecuente hacia el cómico arraigado a la pobredumbre de sus facultades tras las españoladas interpretadas en la pantalla, y que la especialista justifica como parte de nuestra identidad y tradición esculpidas desde lo literario y teatral. Lo cual, sirviéndonos de sus anotaciones, nos vale para acometer sobre todo la posición que posteriormente obtendrá Torrent en la cinematografía española con respecto a ese espacio denotado por el cine en plasticidad para el actor y modo pedagógico de aprender sobre el mundo.

Sin embargo, en el mismo enmarque contextual, también ha sido relevante *La acogedora oscuridad*⁹ en el trato teórico hacia los actores por parte de la Vanguardia de los grupos conocidos bajo la denominación “del 27” no sólo para conocer el *status* del actor de la pantalla en la sociedad, sino cómo se consideraría desde la perspectiva artística a este como modelo de iconicidad y a partir de estos, la concepción de una nueva mitología que, precisamente desde los españoles, no llegaría a fecundarse más que entre los cineastas. De entre los cuales, hemos escogido sobre todo a Buñuel, al responder gracias al análisis textual de Pedro Poyato en *El sistema estético de Luis Buñuel*¹⁰ y *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*¹¹ - aún inscrito en anteriores períodos en los que se dispondrá a Torrent desde *El espíritu...*- por un lado, la disección del actor a golpe de hachazos de montaje y con ello, conformarlo como punto de encuentro entre imagen-pulsión por el que se convertirá en significante. Y por otro lado, nos advierte desde la concepción de nuevos parámetros naturalistas que hasta entonces se habían contemplado en las otras artes y que según Poyato, el cineasta aragonés trata asumirlo bajo las pautas cinematográficas como séptimo arte.

Además de ello nos ha resultado de interés las reflexiones sobre el actor del cineasta Manuel Gutiérrez Aragón, según sus experiencias en los rodajes, en su libro *Actores*¹², que nos ha servido para enfocar nuestro breve planteamiento de lo sensorial al autoconocimiento antes de formalizarlos en períodos a destacar de la trayectoria de Torrent desde el análisis textual.

⁹ MORRIS, C.B. (1980). *La acogedora oscuridad*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.

¹⁰ POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*. Universidad del País Vasco: Editorial Comunicación 21.

¹¹ POYATO, P. (1998) *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. Madrid: Ed. Caja España.

¹² GUTIERREZ ARAGÓN, M. (2015). *A los actores*. Madrid: Editorial Anagrama.

Aunque sendos puntos de vistas de estos cineastas son coincidentes con el de los nuevos directores españoles entre los que como Erice emergerán nuevos prototipos como el que supuso Torrent y del que tras una obsoleta bibliografía sobre este hecho en el cine en el panorama actoral hemos acudido sobretodo *El cine y la transición política en España* del profesor Manuel Palacios¹³, entrevistas de la época y guiones editados de la misma productora de concepción de esta actriz, *Elías Querejeta*. Aunque debido a la influencia parental por la minoría de edad en las etapas, sensorial y consciente, hemos visto necesario también ceñirnos al estilo de los trabajos publicados en orden científica del padre de la actriz Luis Torrent como “La rauda ninfa”¹⁴, o “De profundis”¹⁵ para señalar las pistas coincidentes y raudales de este camino ataviado por la responsabilidad y compromiso de sus actuaciones.

Aquellas que como consecuencia para esta actriz, serán compendiadas con la misma sazón en la etapa disciplinar que hemos provisto desde lo académico estableciéndose metodología sobre este medio interpretativo centrado en el desarrollo del actor como profesional. Y en nuestro caso, ejemplificado desde las enseñanzas adquiridas por la actriz de nuestro estudio Ana Torrent, por un lado, en la Escuela de Cristina Rota (Madrid), con *Los primeros pasos del actor*¹⁶, y por otro lado, en la HB Studio dirigida por Uta Hagen (Nueva York), con *Un reto para el actor*¹⁷. Junto con la aplicación de conocimientos procedentes de las artes dramáticas que aportan y reajustan los objetivos de este estudio para imprimir de una manera mas universal el carácter que Torrent irá confiriendo hasno sólo desde un marco teórico referencial como el que propone Jaqueline Nacache en *El actor de cine*¹⁸ o diversos teóricos en la edición *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*¹⁹.

¹³ PALACIOS ARRANZ, M. (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca nueva.

¹⁴ TORRENT, L. (1989). “La rauda Linfa”, en la *Revista de Obras Públicas. Órgano profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos*. N^o 3278, 1989. Colegio de Ingenieros de Madrid. pp. 177-179.

¹⁵ TORRENT, L. (1989). “De profundis”, en la *Revista de Obras Públicas. Órgano profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos*. n^o 3282, 1989. Colegio de Ingenieros de Madrid. pp. 529-533.

¹⁶ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. Barcelona: Martínez Roca.

¹⁷ HAGEN, U. (2002). *Un reto para el actor*. Madrid: Editorial Alba.

¹⁸ NACACHE, J. (2003). *El actor de cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.

¹⁹ BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo*. Barcelona: Intermedio & Grupo Cinema UPF.

Estas publicaciones que convergerán en su totalidad junto con otras de carácter sociopolítico debido al tratamiento durante el desarrollo de nuestro estudio sobre el panorama vasco como las de Teresa del Valle; o en un modelo discursivo como el José Carlos Somoza, para discurrir la esencia palindrómica señalada con frecuencia en el último tramo de esta investigación y que alude a ese resultado aún en vigencia del recorrido de Torrent como actriz.

Y para terminar, debido a esa puesta en valor de su trabajo en la actualidad hemos transferido la palabra viva de la actriz desde tres entrevistas directas con la propia Ana Torrent durante la investigación, las mismas transcritas en los apéndices.

De modo que consideramos de interés en este campo científico explorar en su totalidad sobre el conocimiento que esta actriz va a ir adquiriendo de su trayectoria y proponer más estudios de este carácter con la intención de que se desarrolle una nueva vía de investigación que no sólo aluda al actor en las tablas del teatro, sino también en la pantalla cinematográfica.

3. MARCO TEÓRICO. RETROSPECTIVA DEL ACTOR CINEMATOGRAFICO EN LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL: HACIA EL ENCUENTRO CON EL MODELO DE LA TRANSICIÓN. PRONÓSTICO DE LA SENSORIALIDAD A LO SENSORIAL.

El presente estudio sobre la trayectoria Ana Torrent como paso excepcional en el campo de la interpretación española nos lleva a considerar necesario, reconocer el paso del actor en nuestra historia del cine que, no por casualidad, ha supuesto un modelo de referencia cultural en el tránsito del siglo XX al XXI. Las dificultades de asentar un cine de identidad propia en el que sus intérpretes se adaptasen tanto a la transformación sociopolítica como a los designios de las versátiles propuestas de los cineastas han influenciado no sólo en la elaboración de sus personajes; sino en su condición como actor en reflejar el compromiso con la ficción a través de sus propias capacidades y de mimetizar con lo esencial del ser humano, además de englobar cuestiones relevantes de determinados contextos.

Pues la sensorialidad producida por el actor en el público ha de reconocerse como esa cualidad propia del actor denominada sensorial y tras las que el cine se ha considerado como arte y reflejo de lo social capaz de entretener, pero también atender a los asuntos de la cotidianidad. Sin embargo, ha sido imposible renegar aún en el carácter divisorio de nuestro país, la prima humana como aquella que nos retorna a nuestra base orgánica en medio de los artificios al que estamos rodeados, ya sea en un carácter político o industrial.

En nuestra historia la mirada del cinematógrafo, ya fuera bajo el mando de lo gubernamental o el cineasta siempre fue doblegada a la admiración de nuestras propias costumbres e incluso a la manera en la que enfocamos éstas y cualquier movimiento que nos haya confirmado como ciudadano. Lo cual, no nos ha permitido sobresalir durante bastantes décadas de una mirada frontal y tomar distancia de todos los factores que han influido para tomar tantas ópticas como distintos puntos de vista. Y por ello, los actores comenzaron en nuestro país con la mecánica de rendir culto a la máquina desde sus experiencias teatrales, pero también en lo que habían conferido través de estas experiencias en la escena, crear expectación, y con ello la sensorialidad. Desde lo ambulante, hasta registrarse en un determinado tiempo tras una cámara con el fin de ser convertido en motivo de un metraje a proyectar en la pantalla, cualquiera podía tener la

posibilidad de ser un actor cinematográfico. Y en lo cual la presente actriz de nuestro estudio, al igual que en esa pantalla de agua en *El espíritu de la colmena*, nos enfrenta con la realidad de esas dos partes en las que el actor ha puesto en cuestión cuanto de ficción/ gesto debe convertir al actor, y cuánto tiempo el personaje resultar real o parte del artificio. Entre ellas el intercambio de la mirada por nuestras etapas históricas de nuestro cine ha determinado esa conciliación entre ambas partes en cuanto a la disponibilidad de tantos puntos de vistas coincidentes para constituir la verdad en presente representado. Si la sensibilidad con la que se ha acogido desde primera estancia el cine, ha determinado el reconocimiento del actor como modelo social, también lo ha sido quien ha estado tras el cinematógrafo, la manera en la que la cámara ha registrado al intérprete y cómo ha influido en este para llegar a reconocerse como un actor.

Detrás de un germen bastante notable del poder político en España, la aparición de Ana Torrent en el relato de un cineasta novel, Víctor Erice, como niña en un país patriarcal y adulterado en cuanto a la supeditación de cumplir todos sus factores y medios como el deber; tramita el cambio en cuanto a inscribir el cine como transmisor de sensaciones y punto inflexivo de la anatomía de una sociedad obcecada en el desarrollo de su entorno, pero no en los valores de su ciudadanía. Un panorama anteriormente, en el que, de fuera hacia dentro, el actor cinematográfico desde la comicidad ha podido desarrollarse frente a los sistemas de poder como ingrediente escénico destacable de nuestro arte que le ha permitido digerir lo grotesco de su tradición; y a su vez, trascender lo sensorio al desnudarse de todas las capas que han revestido tras, disfraz y máscara, sus capacidades propias en su interpretación. Aquellas que han sido desmembradas de su unidad para un autoconocimiento del cine en nuestro país, y han conducido al caso que nos concierne la aparición de una actriz como Ana Torrent.

Cuerpo, voz y pensamiento se transcriben cada una de ellas por separado en la evolución del actor español en paralelo al medio que lo concibe. Un aprendizaje del medio cinematográfico vinculado con la toma de conciencia del actor que como modelo presencial y artefacto musical basados en los modelos de tradición en las otras artes, se pasará a revisar sus encauces sensoriales ante los que prevén el límite en cuanto a las nuevas propuestas, -ya de los cineastas o movimientos del contexto- ante las que encarecen una previsión disciplinaria. No obstante, los primeros actores no fueron tampoco los del teatro. Aquellos elegidos por los primeros entusiastas del artefacto que

elegirían a sus modelos, según sus intereses, ya fueran para el entretenimiento colectivo, popular; o de manera individualista.

De Madrid a Barcelona, el cuerpo del actor, en el cine silente de la primera etapa será un aspecto sensorial señalado entre la industria y la privacidad del poder. Alfonso XIII apuntará en las tomas de vista ser la referencia absoluta del país, en la puesta de sus actividades protocolarias monárquicas tras la mirada de los cineastas Baño. Del registro documental al ficcional permitirá establecer la diferencia de sensorialidad y sensorial, en cuanto a las expectativas del espectador creadas por la actividad a desdeñar que contrae para alcanzar un determinado final. A través de la pornografía el tiempo en el modelo del actor será añadido como parte de la capa temporal de la historia; y en Barcelona, en continua observación de los efectos promulgados tras los metrajes registrados por la cámara, el tiempo será aceptado fuera de escena (lucha de corazones) estimado en el actor para predisponer su papel en la película; y dar otro resultado, tras una preparación previa antes de ponerse ante la cámara como principio en predisposición del actor en el rodaje.

Lo sensorio se añadirá en el cine a efectos individualistas y forma premeditaría ante la cámara, y la sensorialidad será percibida a efectos tanto de la opinión pública en el caso de la monarquía como la acogida de la película que sea exhibida por el populacho. Un panorama del cine primitivo recreado por Erice a través del descubrimiento del cine por Ana Torrent en *El espíritu de la colmena* tras el primer visionado del Frankenstein de James Wahle que la harán distinguir la fantasía de la realidad.

Por consiguiente, según el clamor de este público, lo sensorio será difuminado por el reconocimiento del actor de la pantalla, entrando en conflicto las figuras del actor cinematográfico reconocido por Hollywood y la figura del actor de variedades o folclorismo. Mediante la bailaora Pastora Imperio, tomamos el ejemplo de una modelo cinematográfica y eslabón de la España de la Generación del 98 a la del cine como medio de atracción, seductor de los sentidos que aporta con el baile la sensorialidad de un cuerpo deslumbrado por lo innato y lo artístico. Otra forma de registro para el modelaje de esta artista al aunar la mayor parte de todas las representaciones culturales del momento la España –pintura, teatro, literatura, fotografía, cine y escultura- en esta segunda etapa primitiva del cine antes del sonoro. Lo orgánico nos permitirá advertir cómo está presencia del artista será transmutada por la Generación del 27 no solo a

través del registro, sino del lenguaje compositivo del cine. El actor convertido en objeto de culto, pasará de ser previsto desde una sensorialidad frontal a una poliédrica por parte de estos artistas, descontextualizándolo de su significación primera para transmutar a otras sensaciones en el espectador y constar de que la fama no es el designio del actor cinematográfico. Del mismo modo que supondrá un contrapunto estético el cambio de niña a adolescente en Torrent y la toma de conciencia de la propia aspirante a actriz sobre el campo del cine e imposición de un nuevo matiz vocal tras su crecimiento.

La llegada del sonoro al cine español enfrentará la concepción del actor, en la figura del actor social con Primo de Rivera y figura de la canción con Conchita Piquer, siendo atendidas en un principio entre ambas partes desde el mismo sistema sonoro, *el Phonofilm*. El talento y el deber aunados tras el invento de De Forest atestiguarían la capacidad de convocatoria de las masas de igual forma entre ambas partes, como serán captadas por los vanguardistas Lorca y Buñuel en el intento de añadir los aspectos de estas dos afluencias a un mismo cuerpo en el actor. Con *La Barraca*, Lorca promoverá al actor como referente cultural a través de la encarnación de personajes populares del Teatro clásico para esclarecer pedagógicamente el analfabetismo de las zonas españolas sobretodo rurales de pocos recursos; mientras que Buñuel optará por registrar la naturaleza de la sociedad que revelé las causas y las desavenencias de su pobreza y carencias como en *Las Hurdes, tierra sin pan*, a través de un sistema estético basado en el tenebrismo de los artistas plásticos del siglo XIX, para poner de manifiesto de igual en cuestión el desarrollo del país aún en el avance. La referencia y estética en el actor tendrá unos encauces y sensaciones determinados según el medio donde sean predispuestos sus atributos para conformarse como unidad. En similares parámetros a los que Torrent advertirá de manera precoz, en la película *El nido*, las diferencias entre el cine y el teatro a través de Lady Macbeth con el personaje de Goyita.

Entre el escenario y la pantalla se darán paso a las estrellas entre las productoras *Cifesa* y *Filmófono* a convenir según el partido al que se inscriban durante la Segunda República. El cine folclórico, el drama rural y la comedia serán los géneros frecuentes en nuestro panorama fílmico de los treinta augurando una sistematización proclive al tópico de nuestras costumbres, pero al intento de adaptarse a las sensaciones que Hollywood albergaba permutando en los actores concebidos desde los ideales de cada casa.

La copla andaluza en tiempos de guerra y posguerra, al igual que la mirada de Torrent en el cine español de la Transición supondrá los motivos discursivos en sus respectivos contextos y que sostengan "entre líneas" la verdad de los hechos. Un punto de conexión musical que será representado fílmicamente con el fin de añadir un punto de inflexión y conciliación común entre ambas partes separatistas del país que finalmente serán postuladas en el bando franquista tras su vencimiento en 1939.

El *star system* nacional será transmutado por tipologías del estrellato franquista tras la que permanecerán Imperio Argentina y Estrellita Castro bajo la dirección de los cineastas Florián Rey y Benito Perojo, trascendiendo las sensaciones de las labores y tradiciones españolas al territorio germano, y pervirtiendo tras el disfraz los mitos de nuestra cultura en la misma senda que Torrent será advertida en metrajes para la televisión alemana sin más avance que el de su paso natural femenino de adolescente a mujer bajo los avatares modernos de los ochenta.

Un disfraz basado en la modernidad y en el mito de nuestras tradiciones en tierra extraña que les costará a sendas actrices abrir de nuevo paso a nuestra cinematografía tras los nuevos géneros apostillados por el régimen en las décadas siguientes. La mirada de decepción de una parte del público, al igual que la de Torrent se darán ante el encorsetamiento trascendido por la cinematografía patria en ambos casos tanto de la Posguerra como más adelante en el tramo de los ochenta-noventa para esta aspirante.

Al igual que la conciencia del peso del icono hará mella en la primera etapa de la trayectoria de Torrent por la puesta en conocimiento de este halo y la carencia de una disciplina, en menor medida por la sociedad abrumada por las estrellas de la pantalla, Eduardo García Maroto propondrá reconvertir el tópico a un asunto social a través de ese disfraz del propio cine postulado en la comicidad o *gap* a través de los recursos teatrales que hasta entonces habían propulsado al actor a la pantalla con una expectación asegurada tras la escena, el sainete. La máscara idealizada por el régimen será la clave para postular los mismos tópicos en diferentes registros que permitan nuevas posibilidades de sensorialidad para el público y sensaciones para el actor, y ante la espera de una reacción comunitaria para albergar un cine sensible con la realidad. La propuesta trascendental de Maroto será el uso de actores genéricos en el que no estimen ser protagonistas; sino que en cada uno albergue ínfulas distintas en representación de los ideales del régimen, y de ahí obtenga el contrapunto de sus resultados. Los ideales

serán la materia sensible con la que Maroto inicie una mirada hacia lo social a través de la parodia como máscara.

Pero al mismo paso natural de Torrent en nuestra cinematografía, a partir de sus primeras experiencias en el cine, y luego ya en su juventud donde se plantea la posibilidad de tomar lo que hasta entonces había sido una materia sensorial para estar con la disciplina. El cine español empezando a tomar cuerpo para diferenciarse de las demás cinematografías como medio expresivo, adhiriendo, a su vez, avances como el sonoro, y con la posibilidad de aunar las partes del actor (cuerpo, voz y pensamiento) convocadas en estas etapas, se verán transgredidas y paralizadas por el asentamiento de la dictadura franquista. La cual va a deteriorar la evolución e independencia de gran parte de los cineastas y los actores que quisieran avanzar con nuevas propuestas; aunque en menor medida, se va a dar una evolución por parte de nuevos autores pero que intentara ir acorde al desarrollo antes de este sistema, pero que no sea inminente por miedo a convertirse en objetivo a encorsetar por los ideales del régimen.

Bajo el mandato del franquismo la línea social del actor será difuminada en la propuesta de nuevos géneros que permitirán otros nuevos estilos de decoro en cuanto a lo educacional y la moral desde el cine histórico. A niveles de estrellato y mutación, al igual que ocurrirá con las folclóricas, el disfraz acarreará una farsa de las sensaciones del poder y la distorsión de lo popular que terminarán siendo materia paródica del propio sistema. El propio Franco a través del *No-do* contemplado tras un canje de estrella a figura pública, pero desde la manipulación de sus propias capacidades para obtener la sensorialidad por parte del público como si de un actor de cine se tratase. Aunque la honra y el deber serán determinados en figuras heroicas en las actrices, Amparo Rivelles u Aurora Bautista como Efigies de este partido, y que activaran el papel de la mujer enmascaradas en lo histórico, y con ello, limitadas en establecer un discurso con miras a ser parte del curso de una transformación sociopolítica en paralelo a su realidad, y a no ejercer una tarea de encarnación del mismo modo que Torrent albergaría en papeles como *Yoyes* o incluso en Catalina en *Las Hermanas Bolena* determinando el papel de mujeres que siente y padecen aún en sus deberes como figuras políticas.

Pero como advertiremos habrá en este período dictatorial pequeñas luces que marquen la diferencia como el discurso propuesto por la actriz y cineasta Ana Mariscal en 1946

Notas de una actriz para la Universidad de Madrid, en donde expone la vocación del actor a través de la ejemplificación de modelos actores del Siglo de Oro teatral con los que pondrá en conocimiento esta profesión del actor va más allá de lo efémere del estrellato, y más que un aporte de sensorialidad, el actor es un factor sensorio. A partir de este ejemplo veremos la importancia de la palabra del actor y que del mismo modo que constan las palabras de Mariscal como documento, desde niña a Torrent se le ha previsto en jactar/ atestiguar desde niña su desarrollo de la toma de conciencia de la actriz de lo sensorial al autoconocimiento que permitirá considerar los intereses tanto de lo mediático según el contexto por el panorama del actor a través de las preguntas/ entrevistas que se les realice como la recepción a modo desde la palabra de la propia actriz ya sea en prensa, radio, televisión o Internet.

Lo cual permitirá ante la palabra directa y presente de la actriz en los medios audiovisuales en unos formatos concretos que no ocurra como en el caso del *No-Do* un modelo documental que tergiversa lo sensorio por lo natural y determina una realidad disfrazada por un punto de vista basado en unos valores falseados. Y que bajo los parámetros del cine permite descubrir a un Franco no actor, con la misma posibilidad de añadirse en este panorama estelar sin necesidad de actuar alentando la posibilidad al resto de la ciudadanía a tomar el mismo ejemplo, con el mismo ahínco de allanamiento hacía los medios en el panorama televisivo en la actualidad, e interrumpe el paso a los profesionales y especialistas.

Entre los cuales desde la escuela de experiencias cinematográficas española, en los cincuenta propondrán, siguiendo las directrices sociales de Maroto, por un lado Bardem, a través de actrices extranjeras como Lucía Bosé y Betsy las consecuencias de los ideales en la sociedad femenina de entonces como drama urbano que las actrices españolas les costaría asumir en este período, ya por otro estrellato como Sara Montiel. Mientras que, por otro lado, Berlanga, tomará la máscara estética y pasiva que los actores traducían del teatro al cine para asentar un carnaval desde la caricatura del español medio disfrazado por los tópicos tanto españoles como extranjero como *Bienvenido Mister Marshall* o *Plácido*, con los que marcará un eje en cuanto dentro de lo genérico se encuentren determinados actores que sobresalgan en este campo homogéneo del actor secundario.

Aunque otro factor en el cine del franquismo, a su vez, resaltarán en tanto que este carácter social sea configurado por la presencia de los niños prodigios. Quienes serán predispuestos a través de su talento descubierto radiofónicamente para evadir musicalmente la cinematografía y alentar el paso de los nuevos tiempos con la llegada de la televisión. Entre otras estrellas infantiles Marisol será el prototipo de seguimiento hacia la Nueva Juventud y la "emancipación" en cuanto a la abertura a otras pequeñas promesas pero en otra índole cómo será Ana Torrent en *El espíritu...* ; aunque dentro de unos factores culturales distintos a los de la malagueña. Si Ana Torrent ha sido por su condición sensorial elegida entre los cineastas de la generación de los setenta como Erice, Saura, Armiñan y Pontecorvo se debe a la preservación de su niñez por parte de su familia, pero sobre todo de Luis Torrent. Para que tomara el cine no como un salto a la fama o el alcance de un status para ser reconocida; sino como una experiencia más y propuesta de aprendizaje de sus propias facultades comunicativas.

Estas facultades será las que Willian Layton denomine de los actores españoles tras su llegada a España en 1955 como las provistas por un frecuente "autodidactismo"; y que tras la implantación académica de la interpretación este retirado actor americano al dar una nueva posibilidad de salida hacia otras búsquedas del actor patrio sobre sí mismo supondrá un avance para las futuras generaciones. Un giro a la modernidad que le permitió con ventaja entablar las primeras lecciones sobre el actor español como artista basándose en el método Stanivlaski en los mismo focos urbanos españoles donde se desarrollo el cine a nivel de industrial, Madrid y Barcelona. En donde seguirá sobre todo una nueva ola posterior de actores argentinos entre los setenta y la primera década del nuevo siglo que difundirán este sistema hasta actores que aún famosos serán proclives a tender una baza a su favor como Torrent en conciliar su talento con la disciplina.

En tanto que el actor español en el preámbulo del fin de esta etapa y antes de la caída del franquismo será denotado en sus interpretaciones está transmutación sociopolítica sin alterar el orden de los acontecimientos de su alrededor, ni verse alterado al remitir desde los ideales anteriores a este nuevo periodo, ya que opera según el trabajo del cineasta y según los resultados con estos, al servicio de la acogida de un público hacia su trabajo. Fernando Fernán Gómez y José Luis López Vázquez nos servirán de ejemplificación para denotar esa transferencia y renovación entorno al panorama de los actores tanto veteranos y venideros, ya que se atreverán a otros registros tras el desquite

del disfraz que delimitaba sus movimientos y vaciaba su modo de reacción en los relatos cómicos; en el cine de autor la máscara de sus personajes les permitirá, ya renombrados en el panorama de actores nacionales, ese tiempo de reacción para actuar según el curso de los acontecimientos de cada historia. Un nuevo sistema de adaptación del actor que ante las novedosas propuestas de diferentes registros llevará a reconsiderar la necesidad de unas pautas previas y una formación específica con la que añadir una base para todas las elaboraciones dignatarias. Del mismo modo que a partir de lo sensorio Torrent tomará conciencia progresivamente de su situación como icono, y requerirá una atención para descubrir lo que supone ser un actor y las posibilidades con las que pueda permanecer, aún en las adversidades de las tendencias, en el campo de la interpretación frente a cualquier personaje u nuevo formato.

En suma, esta evaluación histórica del intérprete español nos permitirá adentrarnos en profundidad en el nuevo modelo de actor de la Transición inscrito por lo sensorial a partir de Ana Torrent vinculada al panorama histórico sociopolítico del país y a los nuevos medios según el contexto en el que se emerja hasta alcanzar el autoconocimiento de esta profesión. Por ello atendiendo a esa atención y petición constante en nuestro país por un referente identitario y de tradición para el pueblo, como lo fue Torrent a partir de los setenta convirtiéndose en el icono de un Nuevo Cine Español, vemos necesario adentrarnos en profundidad en cada periodo anterior al inicio de su carrera en donde ha sido clave la adaptación de la máscara del cómico, monarca, y político al lenguaje de ñla cinematografía en nuestro país. Pues todos estos actores, sobre todo de la escena o en la sociedad, y sus trabajos con su respectivos cineastas marcarán el recorrido que les llevaría a considerar el medio en el que evolucionar la interpretación desde la naturalidad y la gestión entre la disciplina en el s.XX. De ahí a que la extensión de cada uno de los apartados de este marco teórico nos indique la relevancia de cada aportación de nuestros intérpretes, y apreciar su compromiso con la actualidad de sus contextos. Pues más allá de juzgar el talento actoral, nuestra intención será poner en valor la capacidad de transformación en los actores y actrices para intercambiar los géneros frecuentes del teatro con el fin de entretener, por aquellos que dotaran en plenitud el lenguaje de la cinematografía para reflexionar.

3.1. 1896-1918. Inicios del cine España. La sensorialidad del cine.

Que las películas españolas nacían por generación espontánea; sino que nacían en un momento histórico y en una circunstancia (acorde) política, social, económica, religiosa concreta.²⁰

Las palabras de Fernando Méndez Leite en el primer episodio del programa televisivo *La noche del cine español* sirven para introducirnos en este recorrido histórico sobre nuestra cinematografía en el campo actoral, en un principio considerado como medio circense, en el que el actor de cine sería obviado tras la generalidad con la que el *camera man* comenzaba a disponerlo en el plano.

El cine empezaría a presentarse por toda España, en una gira entre 1896-1898, desde las dos vertientes en la que se estipulaba, la comercial en tono ficcional desde Edison, y, la documental con la perspectiva ideológica o tradicional seleccionada por los Lumiere. Aunque debido al carácter fronterizo de nuestro país, por el separatismo de ideas políticas, sociales, teológicas o de cualquier índole, las ideas de arbitrariedad se verían imposibilitadas debido a la distinción de clases sociales. Pues la sociedad entre su alto y bajo estatus se divisaría en la manera en la que interactuaban con el cine como entretenimiento.

Entre la modernidad de la industria de clase alta y la clase obrera reflejada a estilar lo costumbrista, serán sus miradas las que se aúnen tras el cinematógrafo una realidad confinada como objeto a interpelar con la ficción como Manuela Partearroyo insiste en su estudio *Luces de varietés* sobre este artefacto innovador que permitiría dar otra forma de mostrar lo popular y de ahí “vivir esa zona resbaladiza entre el expresionismo de la realidad y el realismo de la expresión”²¹ Es decir, estos primeros visionados alternados en las principales ciudades españolas darán pie, una vez proyectadas en la pantalla, a la cotidianeidad como esas labores y costumbres bajo la propia visión del yugo del poder que servirían de máscara sobre sí mismo “alterándolo, invirtiéndolo, combinándolo, en

²⁰ Introducción de Fernando Méndez Leite en el primer episodio del programa PINZONES M.G. (9 de enero de 1984). *La noche del cine español: Finales de la guerra*. TVE.

²¹ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés: Lo grotesco en la España de Fellini y la España de Valle- Inclán*. Madrid: Editorial La uña rota, pp.18-19.

una palabra: caricaturizándolo”²²; para dar un resultado expresivo una realidad focalizada más a lo que ocurre de manera interna en el individuo como en esa, literatura, el teatro e incluso en la no escena como las figuras protagonista generadas en un guion desde los dictámenes de la sociedad hacia su cultura jerarquizada por el poder.

Dos premisas de la realidad estipuladas por ambas partes según el territorio patrio donde se impondría esta invención del cinematógrafo. Por un lado, en la parte industrial como Barcelona o el País Vasco, un interés como el de Gualbet sobre el desarrollo de sus antecedentes, el pre-cine, aunando con facilidad la modernidad en todas sus manifestaciones artísticas y acoplando las ideas a la técnica para su expresión; mientras que por otro lado, en las ciudades, sobretodo en Madrid aferrada en el costumbrismo tras el reinado de María de Borbón, resaltarían los valores militares, eclesiásticos y de compromiso del deber de la Monarquía además de su posición de poder sobre el pueblo.

De la misma manera que ocurriría tras los modos de poder asentados a finales del s.XIX e impacientes por germinar tras las novedades del s.XX, en el contraste, de una tradición avocada a la divinidad correspondiente a la soberanía real y de una industrialización destinada a satisfacer y suplir las necesidades de como las ocurrirá con el posterior firmamento de estrellas funcionales que, comenzarían a predeterminarse para añadir una clase intermedia que abarque entre sendas partes sociales –burguesa y obrera- y consolidarlas para dar lugar a un individuo neutro y consolidado por sus costumbres, pero presente en su contexto, irán surgiendo a principios de la década del diez para crecer junto a la novedad.

De ahí, a que estos intereses tan generalizados por ambas partes no tenga aún el encabezamiento actoral, ni de protagonista en los primeros registros fílmicos en el cine primitivo español que permitan el reconocimiento del actor como cinematográfico. Es decir, aquel intérprete adaptado al lenguaje del séptimo arte, tanto con las premisas técnicas relacionadas con el fuera de campo en la intersección entre la escena y la captura del cinematógrafo como aquellas elaboradas desde lo actoral para la posición orgánica del personaje en la pantalla, y sin ser rehusado para otras corrientes escénicas

²² PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de variedades*, op.cit. pp.18-19.

como ocurría con el teatro, o condicionado a evocar las particularidades de un determinado movimiento e ideología política.

Por tanto, este carácter reciente y primitivo de la cinematografía va a dar lugar a dos figuras actorales que volverán a tener repercusión en la capital, en las etapas posteriores a la historicidad cinematográfica en nuestro país: el actor social frente al documental, sublevando a la cámara a posicionarse como referente y director del mismo objetivo de los hermanos en de actor aún de teatro ya por el movimiento industrial en Barcelona.

Una raíz que nos servirá como documentar los primeros comportamientos del actor frente al cinematógrafo y su adaptación sin el posicionamiento del clamor de un público expectante por este nuevo arte que, por un lado, en Madrid, regentado por la Monarquía, y ante el *boom* de la figura del cineasta, una vez formados en Francia –país clave para las novedades y tendencias de las técnicas en el cine primitivo- como el caso de los hermanos Baños, Ramón y Ricardo, que se diferenciaban entre el carácter ficcional – documental entre ambas partes, y que rendirán sus servicios para registrar como Josetxo Cerdán afirma tras las integridades de la guardia real “por ser ciudad de Corte con temas de vista y la búsqueda de géneros a partir del teatro chico alternado en los escenarios”²³.

Al mismo tiempo que, por otro lado, estarán en Barcelona dedicados al asentamiento de la máquina tras su invención las posibilidades de la propia naturaleza de la técnica que, en parámetros de conservación de los filmes, no nos permite apreciar un desarrollo. En nuestro estudio, aunque si, entre el registro visionado de estas tomas de vistas, esos intentos de permanencia y la inminencia de lo teatral formulado desde las influencias europeas siendo concebido desde el modo en el que se plantea el actor. De los antecedentes del cinematógrafo a utilizar como materia efectista y posibilidades expresivas que como Mellier harán un uso del individuo como modelo más allá de la puesta y estudio comedido de los personajes.

Los cineastas estarían incluso más ensalzados que los actores en la posición en la sociedad, mediante sus films por los vínculos, entre otros campos como el religioso

²³ LÓPEZ OLIVAR, J & LOZANO, P. (5 de septiembre de 2012). *Paisajes de la historia: Los orígenes del cine en España, Op. cit.*

(quienes con sus manifiestos también teorizan sobre el cine y la importancia del cuerpo en la imagen como ya ocurriría en las otras artes con la Inquisición en otras etapas históricas) recreando sus propios mitos con la censura. Aquellos que de poder a poder serían, a su vez, caricaturizados desde el punto de conexión con los cineastas catalanes Baños con Alfonso XIII e iniciar al género de la pornografía. Pero además “caricaturizar” en el modo que Partearroyo plantea sobre la intención de la comedia que frente a la moral eclesiástica no dejaría “ de reírse de lo que aún nadie se atreve a mirar “ como “ huellas de la máscara “²⁴ aquella que tardará por motivos de estas fracturas entre el poder y la libre expresión en el cine por la clase obrera para conceder un enfoque digno, profesional y de creencia en el actor en la pantalla.

3.1.1. Madrid Alfonso XIII el actor social y el documental.

La introducción del cinematógrafo de los hermanos Lumiere en España en su presentación a la monarquía de Alfonso XIII en el hotel Rusia de Madrid en 1896 repercutió, por un lado, por su poder de convocatoria revocado en el público dentro de la sala de cine, y por otro lado, por su carácter expresivo conferido desde el punto de vista de la mirada que lo alinee.

Desde entonces, en la capital prevalecería ante el cinematógrafo un carácter monárquico en cuanto a la representación divina que suponía Alfonso XIII como rey, y que para el resto de clases serviría para acentuarlo e interpolarlo como referente popular en la misma sábana blanca que compartiría con otros artistas. La consideración de un “primer galán” nacional que parecía alejarse del ideal paternalista para formar parte de esta nueva sensación y sin dejar de servir al pueblo dar paso según Partearroyo en este nuevo enfoque de lo cinematográfico, los mismos valores que hasta entonces difundían la Monarquía sobre “lo ancestral, lo legendario, lo imperecedero.”²⁵. Un costumbrismo encabezado por los actos oficiales reales en la cartelera del populacho que seguirían

²⁴ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. Op. cit.*, p.36.

²⁵ Por un lado, la definición del paternalismo nacional en palabras de Partearroyo “con el fin de abrazar una verdadera apreciación por lo ancestral, lo legendario, lo impededero”, y por otro la mitificación del pueblo y tradición hacia la imagen de la Monarquía. PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. op. cit.*, p. 38.

sumergiendo a Madrid en ese espacio periférico y limitado²⁶ frente a otros núcleos urbanos nacionales, al obviar los sucesos de la realidad obrera patria, y enfocar el interés por esta pareja borbónica e imperial. Quienes, a su vez, entre ellos mantendrían una división de enfoques individualistas sobre el uso del cinematógrafo, al igual que ocurriría de manera nacional.

La reina Victoria Eugenia verá en el cinematógrafo un “uso doméstico” de sus costumbres reales hacia sus poderes y derechos al registro de los habituales desfiles de soldados, carruajes y nupcias capsulados en pequeños documentales en los que encontramos como protagonista a su cónyuge, Alfonso XIII en discursos silentes en lo que, tras su repercusión, confeccionarían la figura actoral sociopolítica que va a seguir conviviendo con la figura social que supondrá también la cinematográfica intercambiándose durante décadas la figura sociopolítica representante nacional según el contexto en la gran pantalla.

Pues, al saber este de la presencia de la cámara, no fuerza por dar un discurso más allá del momento en el que es grabado, el evento en el que interviene y ni establece un protagonismo formalista como ocurrirá más adelante con las figuras de Primo de Rivera o el general Francisco Franco en sus respectivos mandatos, quienes si serán conscientes del influjo de sus presencias en sus filmaciones. En el caso de Alfonso XIII, se trata de reflejar un registro realista de una selección de momentos destacados del contexto que no dejarían independencia al espectador al orientarlos para convertirse en un referente. Y tras los movimientos obreros en el reinado de María Cristina producirían una división de valores con las que, en un núcleo como España, la figura del actor no tendrían por el momento asignado el reconocimiento de cinematográfico debido a que el cinematógrafo al no tener un mismo uso en el país, se produciría una desintegración de valores que afectaría a ser un protagonista tras estas filmaciones cotidianas en los primeros años.

Todas las posibilidades, teatrales y musicales estarían sumisas a una herencia y cadena literaria anclada en su tradición sirviéndose una de otra para satisfacción del ocio y lo económico. De aquí a que la posibilidad de que un actor de cine reconocido como tal en

²⁶ LÓPEZ OLIVAR, J & LOZANO, P. (5 de septiembre de 2012). *Paisajes de la historia: Los orígenes del cine en España. Op. cit.*

Madrid fueran nulas y sin intenciones de prosperar en el reciente mundo del séptimo arte en aquellos años. Ya que el sistema político se impondría, no de manera constatada en un estatuto posible de ser el “representante” único o moderador del cinematógrafo; pero si de cosificar su lenguaje expresivo según los fines del poder aunque siguieran formando parte de los espectáculos sensoriales del populacho.

Sin embargo, aun latente la idea divisoria entre clases sobre nuestro país, a través de las conocidas “tomas de vista” en las que, en un principio, no habría un nacionalismo activista -como ocurrirá más adelante en el panorama sociopolítico nacional-, al unificarse la representación de la autoridad y rectitud de la monarquía que, postulados como organización a establecer unos valores judiciales, ejecutivos y legislativos en apoyo a una ciudadanía –en su mayoría analfabeta, dentro de su rectitud en lo laboral- permitirán formar parte del mismo populacho de variedades al que era asidua la población; y dentro de una condición social feriante, en su mayoría, empresarios o marchantes que regentaban compañías, según el tipo de género, status, sus negocios estarían ligados no sólo a lo teatral; sino también a dar un placer, crear sensaciones y sensibilidad, en palabras de Partearroyo “la sensibilidad de un nuevo sentir plástico”²⁷ como convivencia del cine con el espectáculo cérquense.

La figura del monarca debido a su poder y estrellato entre la alta sociedad dividida en marquesados y distintos registros civiles y militares sería propuesta como antecedente a lo que conoceremos como el *star system* y servirá como modelo de referencia y exportación al extranjero. Por ello serían notorias las diferencias entre Madrid, lugar de asentamiento de la Monarquía en la capital y Barcelona ciudad progresista y cercana a la Modernidad en cuestión geográfica. De ahí a que de esa modernidad cinematográfica no solo lo considera un artefacto dado al documental como hemos planteado, sino a la proyección de sus placeres; como eran frecuentes en sus salidas y encuentros.

De ahí a que el propio Alfonso XIII despuntará como productor cinematográfico junto con los hermanos Baños en la compañía Royal Films, y junto a ellos, sería fundador de un nuevo género, el pornográfico. Un nuevo uso del cinematógrafo por el carácter individualista de esta categoría fílmica y que influiría en el futuro del actor español por

²⁷ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de variedades. Op. cit.*, p.39.

estar doblegado en otras circunstancias a representar según los intereses de las figuras sociopolíticas del momento en la historiografía española. Sin embargo, el interés por este género supondría, a su vez, la conexión directa con la industria cinematográfica que comenzará a dar sus frutos en Barcelona en cuanto al manejo directo y comunitario del cine gracias a profesionales como los hermanos Baños, Ricardo y Ramón encargados también del rodaje y suministro de estos documentales “de vistas” que versarían la realidad del pueblo con los placeres de las clases altas. Lo cual crearía una brecha entre artistas e industriales del cine denominados por Canudo como “tenderos”²⁸, ya que, según, Josetxo Cerdán, director de la Filmoteca española sobre la recepción general de la población sobre estas tomas de vista por el “exceso de confianza” ya “que el documental [...] expresaba la realidad”²⁹. Lo que daría pie al poder a utilizarlas como un material bruto a “corromper” sublevándolo a sus intereses, ya que dependía de este el punto de vista que quería mostrar al pueblo y cómo utilizarlo.

Por tanto a través de estas estampas, como un primitivo modelo documental, se tomaría un registro de costumbres de diferentes sitios culturales como ocurría con los Lumiere, y darían movimiento a aquellas postales fotográficas como archivo de interés transformada en tomas de vista, según Cerdán presentadas también como “asuntos de actualidad” que “tenían desde la Guerra de Cuba [...] un carácter noticioso”³⁰.

Y este apego a lo real, a la realidad del país, en lo que concierne a la figura del actor impediría seguir viendo al actor como comediante del panorama de su cotidianeidad. Pues por mandato de los propios reyes que constituirían una historia a partir de lo real sobre sus vidas y su mandato remitiendo su punto de vista al *camera man*, en este caso, a los hermanos Baños. Al actor de este período, no le sería conferido un carácter social como tal en las primeras filmaciones, pero sí a través de la pornografía.

²⁸ Canudo se refería a los trabajadores implicados en esta última forma de hacer cine, como “tenderos”, en un tono peyorativo en el *Manifiesto de las siete artes*.

²⁹ LÓPEZ OLIVAR, J & LOZANO, P. (5 de septiembre de 2012). *Paisajes de la historia: Los orígenes del cine en España. Op. cit.*

³⁰ *Ibid.*

3.1.2. El no-actor, preludio de la sensorialidad y el autoconocimiento.

La pornografía, con fines de alianzas políticas entre la monarquía española y rusa, serviría para producir, a través de otro carácter sensorial y de igual forma que en la parodia, la carcajada de un genio. Ya que sin predisposición voluntaria de los participantes en estos films, el valor paródico de la realidad estará presente en las historias propuestas sobre el influjo de la burguesía en la distinción de clases y oficios.

Del mismo modo que los hermanos Baños acogen la cotidianeidad de las tomas de vista para ficcionarlas en un carácter individualista y privado, en la categoría pornográfica. Aquellos que transferirían otras capas de la sociedad más elitistas en cuanto al comienzo del uso del cine como medio para parodiar las cuestiones de nuestra identidad, y que a diferencia de lo que nos encontraremos más adelante desde la comicidad, servirá en este contexto -pero a menor escala de producción por tener un público limitado- para definir los efectos del modelo de la pantalla como referente sensorio para despertar la sensorialidad del público burgués según las represiones y tendencias del contexto en lo erótico.

Los burdeles españoles de principios del s.XX, como lugares de ocio frecuentados entre la burguesía y alto rango servirían para obtener los conocimientos necesarios de oficios proxenetas, como la prostitución para relevar en los pliegues de lo ficcional las fantasías exclusivas del monarca Alfonso XIII que serían suficientes para el reconocimiento de una producción pornográfica nacional como uno de los fenómenos culturales a destacar de la era moderna, junto con la religión y el dinero, la pornografía sería en esta etapa una vertiente de conocimiento resultado de la realidad cultural, sin olvidarnos que sería, “propia de las sociedades burguesas” y que determinarían tanto el contexto y cultura en el que se emerge. Pues en palabras de Jorge F. “cuando se habla de un determinado contenido pornográfico hay que hacer referencia siempre a una sociedad concreta” como al modelo al que se ciñen sus deseos y los sacia al estar “determinado decisivamente por la particularidad de cada individuo”³¹. Es decir el monarca junto a los Baños acotara la sexualidad como una exquisitez capsulada en una serie de películas a las que añadiría un carácter entre el documental en cuanto al efecto

³¹ Las siguientes reseñas sobre el uso de la pornografía a primeros de siglo están escogidas de diferentes puntos del artículo de Malem Seña. J. F. (1992) *Acerca de la pornografía*. Revista del Centro de Estudios Constitucionales.nº 1, pp.221-228.

sensorio que produce el autoconocimiento de estos cuerpos para su despertar sexual, y ficcional tras las historias que generaría esa sensorialidad en los integrantes de estos films.

Historias basadas en la sublevación del poder sobre el pueblo, que responden como caricaturas de la propia supremacía y se despliegan, según Partearroyo “en todas sus manifestaciones “en un terreno de desembarazo y emancipación, de osadías [...] ingobernables”³² donde se hace un uso del cuerpo dedicado a un placer concreto como el de la realeza que suponen estos films un contenido específico debido a su privacidad y en consecuencia, un material “normativo”. Aquel en el que queda plasmado una manera de trascender esa barrera en lo pornográfico que, en palabras de Jorge F. Malem:

Normalmente nos negamos a calificar como [...] una forma de expresión de artística [...] que, en virtud del lenguaje que utiliza, viola los cánones estéticos e incluso los de decoro, pero que utiliza su contenido sexual con el fin de realizar una sátira social o una crítica moral.³³

Es decir, lo social iría adscrito al disfraz de sus protagonistas y a la escenificación de los lugares cotidianos de buenas costumbres para advertir la necesidad de invadirlos y corromperlos tras esa configuración de lo ficcional para cumplir un placer, y que quede explícito en la acción sexual como catarsis de la realeza frente a sus deberes.

Del mismo modo que en décadas más adelante observaremos que desde el cineasta la parodia se nutre de la cotidianeidad para crear la máscara de sus adversidades y transformarlas en tópicos destinados a la comicidad sin dejar de denunciar las desdichas de su tiempo y producir lo sensorial e irónico de la risa en el espectador como liberación ante lo impuesto.

Lo cual limitará a estos no-actores pertenecientes a los barrios bajos catalanes, a ejecutar no sólo las acciones dictaminadas en el guion; sino a que se confeccionen a

³² PARTEARROYO, M. (2020). Luces de varietés. *Op. cit.*, p.38.

³³ Jorge F. Malem señala lo normativo como pauta, junto con el contexto y lo particular del individuo, lo que permite objetivizar la pornografía para definirla no sólo en un uso intimista; sino considerarla también bajo un rigor artístico. Malem Señá. J. F. (1992) *Acerca de la pornografía. Op. cit.*, pp. 221-228.

través de ellos como actores, unos nuevos referentes subversivos a los valores morales del momento y a los que adulterar en su posición en la sociedad como propiedad y útil del poder para sus necesidades colectivas o individualistas. En *Consultorio de Señoras* el fetiche del médico y la enfermera, del señor y la criada se alternarán hasta la actualidad para converger dentro de sus funciones como iconos fetichistas y eróticos entre la sociedad gracias a la pornografía, pero que servirán como idea trascendente en películas como en *Patrimonio Nacional* (Luis G. Berlanga, 1980), por ejemplo, para alertar la subordinación de los poderes militantes, sanitarios e institucionales.

Aunque, también a través del “hiperrealismo” del sexo en pantalla, contemplando por el especializado en cine español, Roman Gubern, con estas películas se produciría “la descontextualización de la [...] actividad sexual de la vida afectiva y de sus roles e interacciones sociales”³⁴ y que serviría para que el actor español al ir reconociéndose como cinematográfico tuviera en cuenta, esa brecha entre lo funcional y lo sensorial, como sendas partes que tienen posibilidades de convivir en un mismo cuerpo, al encuentro con su identidad como intérprete en cualquier género; y a su vez, desde este separatismo del cuerpo con lo social, reconocer el valor del actor en cuanto al contexto en el que se inscribe, ya generando un compromiso con el público, o transformando sus capacidades en la máscara popular en la que podría sea reconocido por el espectador y supla los intereses del poder.

Por ello, Alfonso XIII no sólo implantará un género con la ayuda de los hermanos Baños; sino que interferirá en el devenir de esa “«suspensión de la incredulidad»”³⁵ que distingue al cine de ficción del documental y del compromiso del artificio con la sociedad en mostrarle la verdad de los hechos, ya que:

La experiencia sexual de un ser humano solo, y dos seres humanos en el intento de comunicación total que es también comunión, puede descubrir la única inclinación de su identidad.³⁶

³⁴ MALEM SEÑA. J. F. (1992) *Acerca de la pornografía*. *Op. cit.*, p. 231.

³⁵ Esta suspensión constará para que el espectador se olvide de esa realidad para recrearla en un espacio ficcional-fantasía. Nacache. J. (2009) *El actor de cine*. Barcelona: Editorial Paidós, pp. 122-123.

³⁶ MALEM SEÑA. J. F. (1992). *Op. cit.*, p. 227.

Ya que al tratarse de un género cinematográfico, nos servirá para advertir el peso del referente en cuanto a la sensorialidad que puede llegar a suscitar desde la pantalla al público aún en la era primitiva y cuánto de relevante es el período para observar las transformaciones de la sociedad con respecto a las tendencias. Lo cual posibilitará de la misma mano de los hermanos Baños, y cineastas coetáneos, la acepción colectiva del cine en Barcelona, donde se propondría las bases de nuestra cultura teatral frente a la cámara para brindar la oportunidad a los actores frecuente de la escena catalana frente al nuevo soporte y para poner en cuestión la arbitrariedad del cine en esos años en cuanto a la búsqueda de “esas tenues y paupérrimas luces” que poco a poco en la pantalla “sudaban, provocaban, aterrorizaban y respiraban”³⁷ para definirlo como arte.

3.1.3. La industria de Barcelona. El actor de teatro al cinematográfico.

Desde la vista sensorial al plano “medio” de los primeros cineastas se acercaría a la realidad con la intención de estudiarla y someterla al primer ideario de ficción que “arrinconado en las salas de barrios, pueblos, zonas rurales”³⁸ poco a poco asentarían en este nuevo siglo un imaginario popular confinado para la gran pantalla y que aún perteneciente a su cotidianeidad, según Roman Gübern formarían parte también de “sus fantasías, sus sueños, sus esperanzas, sus frustraciones, sus deseos”³⁹ en ese apego desde las “tomas de vista” de aludir a la realidad como verdad certera.



F1

Sin embargo, en plena era industrial catalana habría un interés por proseguir las últimas tendencias cinematográficas como la comedia y resaltar aquellas obras literarias populares del momento. Entre los pioneros en el cine catalán, Fructoso Gelabert (Barcelona, 1874-1955) empezaría a exaltar desde la realización de su propia maquinaria, la comicidad del *Gap* que más adelante tomarían como género frecuente a través de costumbrismo y en la toma literaria del 98 como apoyo a lo identitario nacional. *Riña en un café* (1897) (F1) como ensayo de este cine,

³⁷ PARTEARROYO, M. (2020). Luces de varietés. *Op. cit.*, pp.38-40.

³⁸ Apreciaciones del Madrid de principios del s. XX en LÓPEZ OLIVAR, J & LOZANO, P. (5 de septiembre de 2012). *Paisajes de la historia: Los orígenes del cine en España*, *Op. cit.*

³⁹ *Ibid.*

acontecería la toma sobre un hecho concreto de la realidad de un individuo, como instrumento, y de ahí, el principio de una asimilación comedida del lenguaje cinematográfico. En el remake de dicho corto por el mismo Gelabert en 1952 (F2), por problemas de conservación de la copia original; los actores que



F2

aparecen, sin ser contratados y pagados⁴⁰ en este segundo metraje, proponen un conflicto en la placidez de una actividad ociosa cotidiana. La cámara se centra en el grupo, y de lado a lado, convoca dos partes que son mediadas por un tercero, pero que domina la situación hasta llevarla a la tranquilidad implantando los 0,30 segundos de duración del corto.

Una predisposición que en la primera *Riña* de Gerabert sobre las acciones a desarrollar en pantalla, sus actores no tendrán aún la capacidad de distinguir la naturalidad propiciada por la realidad y el placer sensorial que produce desde lo escénico al populacho. Pues aún bajo los ingredientes de la comedia conmueve a través de las funciones que el intérprete desarrolle al igual que los films pornográficos de Alfonso XIII. De modo que ambos géneros advertirán en su evolución unos parámetros de cosificación ya por ética y estética, “según la sociedad de la cual se trate”⁴¹.

A consecuencia de la fuerte tradición teatral catalana en este período el actor aún no estaría preparado para ser tratado y concebido como estrella del cinematógrafo, ya que aún en la descendencia demográfica de actores, dramaturgos y pertenecientes a compañías teatrales no permitirían ser presentados como tal, ya que el escenario dentro de la escena absorbía la ficción; y por ello, eran presentado directamente en películas como *Don Pedro el cruel* (Alberto Marro y Ricardo Baños, 1911), tal y como se organizaban sus personajes de la obra original literaria en el libreto.

Por ello, aún encriptados nos surge desde este prima una contemplación hacia el desarrollo de estos intérpretes ante la cámara sobre su manera de trabajar en este etapa, tanto para la escena teatral como su adaptación delante del cinematógrafo y como se irá

⁴⁰ DE LASA, J. F. (1968). *El mundo de Fructuoso Gerabert*. [YouTube]. Producciones cinematográficas TEIDE.

⁴¹ MALEM SEÑA, J. F. (1992) *Acerca de la pornografía*. *Op. cit.*, p. 220.

formalizando sus actitudes a cada uno de los formatos propuestos según las pruebas, las dificultades y los propios autores, como por ejemplo en el caso del cineasta José María Codina. En su film *Lucha de corazones* (1912-1913) se darán especialmente las primeras percepciones y la diferenciación entre el lenguaje teatral –cinematográfico entre no sólo él como cineasta; también entre los actores.

Por motivos técnicos este largometraje tuvo sería rodado en tres ocasiones por el mal estado del negativo en el que se filmó. Un error que permitió que la obra *María Rosa*, - como primera propuesta de título de la primera versión de este film-, fuera transcrita en estas ocasiones ante el inconformismo del propio Codina y la generalidad habitual con las que se encaraban las obras de teatro en el cine de entonces. De la expresividad en dicha obra, el gesto de los actores en el estreno de la obra se remarcaría para la prensa como “muy humano” ya que “en sus variadísimas situaciones dramáticas” hay “toda una psicología”⁴² dando cuenta esta percepción de la importancia que ya empezaba a denotarse para la actuación y la construcción del personaje en el cine, siendo igual de esencial que en las tablas del teatro. También, y como Luis Deltell comenta sobre dicho film, ciñéndose a su análisis y contextualización en el panorama del cine silente español, comenzaría a plantearse la diferenciación con el resto de los films de la época hasta terminada esta etapa industria catalana tras el incendio del verano de 1918 que arrasó con gran parte del material fílmico de este periodo y territorio, además de los estudios que lo constituían.

Hasta entonces, los actores serían instrumentos a los que deberá tenerse en cuenta en este cine silente tanto las características de su técnica teatral dispuesta o las tendencias que seguían como modelos o de revista/cabarets, y del mismo modo que en ocurría en un ambiente privado con la pornografía, estimulante para desplegar una sensorialidad en el mismo público asiduo al teatro con el cine desde la interpretación. De aquí a que podamos anticiparnos tras ese apego a la realidad de la escena a la que influye la lentitud con la que se traduciría el oficio de la interpretación al lenguaje del cine, no sólo el rechazo entre los intelectuales; sino entre los propios interpretes que al atender el público más a su palabra transcrita en los títulos que a su representación en pantalla,

⁴² DELTELL, L. (2015). “Lucha de Corazones (Joan Codina, 1912)”, *Sombras de luna blog*. Disponible en: https://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2015/01/18/126462

creían no dedicarle más tiempo a un trabajo de campo de sus personaje más allá de su duración en cada plano de la película.

Un hecho que marcará las diferencias entre las grandes ciudades españolas con el fin de encauzar el cine como lo conocemos y que si en Barcelona comenzó a tener su repercusión como industria, lo sería por acoger las últimas tendencias de la modernidad como modo de enmascarar su costumbrismo. Mientras que, en Madrid como Julio Pérez Perucha confirma sobre esta época del diez continuaría siendo “una zona mucho más atrasada, mucho más picaresca”⁴³ fiel a ese manual de tópicos que tras las tomas de vistas se va a configurar gracias a la perspicacia con la que la Generación del 98 mostraría una realidad en bruto del seguimiento de sus intereses como la moral o la economía arraigada en el bolsillo del rico y en el sudor del pobre.

3.1.4. El nacimiento del tópico y el principio de las figuras icónicas.

Una situación que invitará a que los actores de los próximos films ante el desarrollo de las costumbres de la capital sean una imagen proclive, al igual que los personajes literarios de Valle Inclán o el folclorismo de las gitanas de Julio Romero de Torres, exterioricen fuera de nuestras fronteras la identidad de nuestro país. Ya que la cultura popular de entonces, encaramada de la misma forma que la clase alta, la Monarquía procedía a reflejar los poderes reales, políticos y eclesiástico; para la clase baja madrileña y castiza era desarrollar sus tradiciones donde, en palabras del mismo Perucha “se desarrolla la zarzuela, donde se desarrollan los toros, donde se desarrollan un montón de espectáculos populares [...] ante una sociedad atrasada”⁴⁴.

Unos estereotipos que darán paso a las estrellas de este cine silente que ya comenzaban como el de las folclóricas, toreros y personajes de clamor público del momento como los futbolistas, militares... y que posteriormente predispondrán la línea divisoria entre un cine basado en la tradición de sus costumbres y un cine social comprometido a unas causas vinculadas con lo cotidiano. De ahí a que este último encuentre su raíz en este cine catalán primitivo basado en la literatura, y por tanto, en la construcción de sus

⁴³ LÓPEZ OLIVAR, J & LOZANO, P. (5 de septiembre de 2012). *Paisajes de la historia: Los orígenes del cine en España. Op. cit.*

⁴⁴ *Ibid.*

personajes dependerá más de la situación presente del contexto y de la conciencia del populacho que los actores cumplan los deseos de su público. La misma intencionalidad que desplegaba en teatro y que ahora empezaba a postularse en el cine.

En cambio, el cine castizo, tras la industria cinematográfica catalana, habría de continuar experimentando y lo haría desde lo popular para insertar en los mismos designios del poder hacia los interventores de sus films intimistas; la caricatura sobre la caricatura que daría como resultado la línea de lo grotesco. Pero que, en este caso, desde la comicidad que ya por los cortometrajes procedentes de la escuela de Brighton y de Charles Chaplin que tenderán a la comedia, como un recurso satírico que reflejarían un carácter universal de supervivencia del ser humano.

Los actores progresivamente se irían distinguiendo entre los géneros de comedia, drama, tragedia; advirtiendo otras ídoles en las colaboraciones con Francia donde tanto el sexo, raza e identidad nacional servirán de carta de presentación tanto fuera como dentro de la frontera. Y la aparición de la figura del cineasta como tal, como ya ocurría con Gerabel en *Riña en un café*, esta vez será en el entorno castizo con Benito Perojo, antes de introducir el propio *star system* a través de Estrellita Castro, y quien contempla la distinción del personaje al actor cinematográfico en la fórmula de *Charlotte* de Charles Chaplin con Peladilla.

Un cine dulcificado por la tragicomedia en la pantalla que convivirá con un cine basado en lo rural como aporte de la modernidad teatral catalana a partir del estilo tradicional y grotesco que concernía al tratarse en Madrid. En donde se introducirá a través del populacho el género musical tanto la comicidad como los intentos de vanguardia. Pero aún asentado el relato en lo rural, la mirada urbana será estipulada por los actores que en su mayoría catalanes propondrán por su base teatral una compostura que será clave a la hora de poner frente a la cámara al actor.

El género del drama rural que constata el propio periodista como “uno de los temas más interesantes en el teatro y en el cine de la época”⁴⁵ ya que si el cine del momento

⁴⁵ LÓPEZ OLIVAR, J & LOZANO, P. (5 de septiembre de 2012). *Paisajes de la historia: Los orígenes del cine en España. Op. cit.*

pretendía diferenciar del teatro lo haría, desde su puesta en los escenarios de tradición campestres donde se inspiraban los autores de estas obras y con más ahínco, insistirían en la manera de crear una primera ficción que mostrara las vicisitudes que no llegan a alcanzar la ciudad, ni el registro de una obra de teatro sobre el mismo escenario debido a su proximidad con la realidad. Y sería en esta clave de experimentación donde radicaría que el actor cinematográfico trascendiera en las siguientes décadas, al igual que el entorno que lo emerge, como materia plástica y de expresión al que beneficia la ausencia del sonoro. Ya que si la palabra aún estaba asentada en el discurso clásico e incluso monologista del teatro, este silencio entre los actores permitiría la búsqueda de movimientos y recursos que promovieran las mismas sensaciones e impresiones que con la palabra, la dicción.

En un principio asentados en la monotonía de las poses de las postales fotográficas que alentaban tanto la calidez y romanticismo como un imperioso vocabulario a imitar como otra forma popular de añadir desde la interpretación a este nuevo arte, ya que estas impresiones de la realidad pertenecían al arte moderno. Los que ven la oportunidad del cine como negocio, a través de la alternancia de los géneros de la comedia al drama en sus personajes, descubren a su vez en “el mundo del cine”⁴⁶ el adaptarlo a la identidad visual del pueblo español.

Sin embargo estos tópicos y estereotipos serán enfrentados y motivo de repulsa para otros pensadores, frente a los de la Generación del 98 que intentarán tener el relevo en la transición de la dictadura de Primo de Rivera con la II República intentado que los tópicos no enmascaren la realidad, analfabeta, aunque dé bastante producción en otros campos aunados por los valores ideológicos. Aquellos que en la puesta de nuevos movimientos artísticos y cinematográficos atraerán postulando ya no sólo al actor de teatro; sino al ambulante de un sobre seguro de erigir ese cine que traspasa la industrializada Barcelona para conceder los designios nacionales a nuestra filmografía, como en los casos de los actores más destacados en este período: Juan de Orduña, Angelina Bretón, Ricardo Galache, Antonio Gil Valera, José Nieto, María Antonieta

⁴⁶ Josefina Martínez destacada los comienzos del cineasta Benito Perojo, siempre atento a la modernidad en el panorama cinematográfico: “En los años 15 -20... Benito Perojo va a Inglaterra y descubre lo que es el mundo del cine. Trae el aprendizaje de los diferentes personajes y crea su propia productora que será *Patria film*. LÓPEZ OLIVAR, J & LOZANO, P. (5 de septiembre de 2012). *Paisajes de la historia: Los orígenes del cine en España*. *Op. cit.*

Montreal, Carmen Viance, Amelia Muñoz, Pedro Larrañaga, Margarita Xirgú, Manuel Dicenta, Conchita Piquer, Valentín Parera, Elisa Ruiz Romero, Raquel Meller.

3.2. 1914-1927 Del Modelo folclórico del novecentismo con Pastora al culto de los intelectuales hacia los actores silentes americanos.

En la tarea de estructurar y organizar el cine primitivo español, por cuanto, a falta de archivo de estudio, no es posible concretar ciertas fechas y otros datos que en su inexactitud nos pueden crear confusión a la hora de plantearlos, para justificar el papel del actor durante la historia de nuestra cinematografía. En este trabajo de campo pretendemos conseguirlo vinculando entre décadas una relación posible entre ambas partes para reflejar la dicotomía persistente entre aquellos profesionales que pusieron fe en el cinematógrafo como lo que supone en la actualidad, una manera expresiva y narrativa de contar la realidad de modo documental o ficcional; y aquellos que experimentaban con el propio mundo del cinema al descubrimiento de las sensaciones del actor con su público para el autoconocimiento de las herramientas del artista o actor social en la pantalla.

En el caso de la década de los diez a los veinte, es decir, el período del traspaso de la Monarquía hasta la dictadura a Primo de Rivera, hubo un periodo monótono en el cine en cuanto a las fórmulas que se utilizaron por la efectividad que en el Madrid aún encabezado por el reinado de Alfonso XIII se desencadenaría el traspaso de la industria en Barcelona a la capital de este cine folclore y ya sonoro, asentarán a la cinematografía como nuevo medio artístico y de contar historias.

Con ello es necesario aclarar, antes de dedicarnos a la etapa del sonoro y con ello el nacimiento de la voz del actor, el papel de una de las primeras actrices del cine español como Pastora Imperio que sería renombrada en la escena cinematográfica, y que nos servirá para señalar las diferencias sobre los ideales de la generación decimonónica a las preferentes por las nuevas generaciones posteriores promovidas en el 27, la generación de estudiantes⁴⁷ y la otra generación inscrita en el mismo período.

⁴⁷ Dos grupos de la misma Generación conocida como el 27 destaca en España frente a la 98 para romper y avatar el tópico con la vanguardia desde distintas disciplinas artísticas, entre ellas el cine como nuevo

Dos grupos que aún enfrentados por la manera en el que se enfocaba el cine español, en ambos lados darían culto a la comicidad silente americana de aquellos años y tratarán de añadir la figura del actor como influencia de las últimas tendencias del momento en la cinematografía. Ya fuera a través de la prensa o de la literatura, dentro de la década de los veinte van a darse dos hechos significativos como es el “teorizar”, el trabajo del actor a través de su personaje en la pantalla, distinguidas en sus dos posibles *status*, en la cinematografía y en lo social.

3.2.1. Pastora Imperio, el origen de la actriz cinematográfica folclórica española.

Si bien la propia Pastora exaltaba la expresividad de su técnica como una “gracia de Dios” y en un arte único incapaz de copiarse durante el programa de juventud *La gente quiere saber* (TVE, 1973) presentado por Jose M^a Iñigo (1942-2018)⁴⁸. Aquello prendido de lo orgánico que como aporte sensorial e innato de la sevillana la llevarían a configurarse como una modelo, por un lado, trascendente en cuanto a inscribirse dentro de los tres sistemas políticos en el que situaremos de antes de llegar al período de nuestra actriz de estudio, Ana Torrent: el monárquico, el republicano y el franquista. Y por otro lado, arbitraria entre la división presente de un país en continua discusión de su huella en la historicidad, tanto en lo social como en lo intelectual.

Unas características que la harían diferenciarse de las siguientes generaciones de artistas folclóricas españolas de la pantalla, al no buscar la aceptación de la propia cinematografía sobre su talento; sino que desde el cine primitivo participaría en películas con las que acentuar su modo de configurar su expresión como bailaora debido a su “portentosa capacidad de aceptación”⁴⁹ en cualquier medio.

Desde el baile Pastora aportaría un lenguaje inclusivo propio al cine nacional garantizando unos movimientos atenuantes y un caleidoscopio de danzas y rituales, distinguidos por la gracia de sus maneras, y en la oscuridad, la proyección de sus

modo acorde al avance y la comicidad literaria como recurso de defensa del populacho hacia la toma del poder nacional.

⁴⁸ BERNAL, F. (1973). *La gente quiere saber: Pastora Imperio*. TVE.

⁴⁹ LLORENCI, M. (2012). “Las tres revoluciones de Pastora Imperio”, en el *Diario Sur*. Madrid, 13 de junio de 2012.

sombras con las que anticiparía un carácter expresionista tras sus siluetas producidas por su danza en películas como *La danza fatal* (Joseph Togaes, 1914) y *Gitana Cañí* (Armond Pan, 1917), en donde fijará la mirada en el fuera del campo del cine con la misma poética procedida en el discurso narrativo que, su rostro de mediana edad y racial -e incluso apocalíptico- desprendía “los aspectos castizos, de casta, que distinguen al colectivo”⁵⁰ en el cine silente.



F3, F4, F5

Sin embargo, para el cine sonoro, la calidez de la dicción de Pastora, promovida y educada en la escena teatral supondría para el género musical una conjunción plena de voz y cuerpo. Una naturaleza perenne prendida de la idea de esto “no se puede aprender con esto se nace” y que, a su vez, limitarían, al convertirse como ejemplo de actriz, a algunas de sus coetáneas e intérpretes posteriores al muestre de sus capacidades interpretativas fuera del género folclórico. Quienes, a través de unas interpretaciones formalistas e híbridas apuntaran al tópico lo variarían según las influencias ideológicas de sus contextos como veremos más adelante en las figuras de Imperio Argentina y Estrellita Castro. Ya que a partir de la primera, según Vilches se erigirían “todas las herencias y los prejuicios

propios de la comedia de los siglos anteriores”⁵¹. Tanto la satírica como la picaresca, orquestarían en el cine como una raíz de lo rural que ya el cineasta Codina anticiparía en el teatro catalán afincado en la tradición sin dejar de estar al servicio de la técnica fílmica presente durante los años diez.

El autodidactismo, común entre los actores de este primer período del cine español, le haría traspasar a Pastora Imperio al sonoro a distintas artistas en las diferentes temporalidades en las que se inscribió: a Carmen Amaya en *Maria de la O* (Francisco

⁵⁰ VILCHES MONTEROLA, L. (2017) *Diccionario de teorías narrativas: Cine, televisión, Transmedia*. Cine español y racismo,

⁵¹ *Ibid.*

Elías Riquelme, 1936) (F3), de protagonista a Juanita en *Canelita en rama*, (E. García Matoro, 1942) (F4), y como parte del imaginario nacional cinematográfico a Carmen Sevilla con *Pan, amor y Andalucía* (Vitoria Di Sica, 1958) (F5) alegando sus enseñanzas en cada uno de estos films con el “bailar lo que se dice bailar, ha de ser de cintura para arriba”⁵². Unas palabras con la que acentuaría la propuesta en valor en sí misma tras su trayectoria y la conciencia de sus facultades a proyectar desde el lienzo al plano que la registrarían.

Un cuerpo de mediana edad correspondiente a los cánones estilizados de belleza de la época coincidiendo con los modelos de representación de las películas pornográficas de Alfonso XIII en la voluptuosidad de su cuerpo previsto para el placer individualista, y que en el caso de Pastora por su herencia en cuanto al peso de la tradición que su cuerpo conlleva para el disfrute en comunidad,



F6

trascendería para considerarlo un cuerpo institucional y de sabiduría para las siguientes generaciones. Pero si bien, enfrentada la imagen de Pastora Imperio con la representada en los cuadros de Julio Romero como pintor reconocido en esta Generación del 98, con el proyectado en la pantalla, genera la expulsión del modelo semiótico para convertirse en la representación propia y humana del costumbrismo y popularidad de la escena.

Al igual que Julio Romero pintaba en el lienzo a través de un simbología basada en la iconicidad de sus costumbres representada por modelos como la propia Pastora Imperio en este de 1922 (F6), los cineastas tomarían del catálogo de gestos adoptados de la comicidad del teatro con el fin de tener un control determinado en los intérpretes como el pintor. Aún con la diferencia de que en el cine, esta artista insertaría voluntariamente su talento en el film, como material disponible a modelar por el cineasta, en vez de ser el cineasta quien también dispusiera la materia a esculpir o utilizarla de modelo que se rija exclusivamente por sus pautas.

⁵² Entrevista a Pastora Imperio en el programa televisivo, BERNAL, F. (1973). *La gente quiere saber: Pastora Imperio*. TVE.

Una situación en la que la artista al ofrecer su arte de manera multidisciplinar en cualquier materia artística, en el caso de la cinematografía, su valor en lo actoral durante este período no podría fraguar en la categoría de actriz cinematográfica. Pues, al no estar afinado el trabajo del actor en una sola propuesta, esta se exclamaría más como “artista” en la manera que desempeña su arte, y no como los vanguardistas más adelante distinguirían a los cómicos de los actores que aún así pertenecían al mismo campo de la cinematografía.

Los modelos de representación de distintas disciplinas artísticas como los vinculados con la Generación del 98 pasarían por el séptimo arte, mientras que en la vanguardia, el dar cabida al artista en este medio descubriría nuevos rostros que formarían parte de la cadena de las nuevas tendencias, y no sólo en lo teatral, sino también dentro de las invenciones de la era industrial como la fotografía, publicidad o prensa. Estos nuevos artistas como el caso de Simone Mareuil (1903-1954) con *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929) también apuntarían a una estrecha relación no sólo con otras artes; sino con otros movimientos como el Surrealismo y el Dadá. Ya que dentro de los movimientos no habría una exclusividad en lo que se refiere expresivamente al “hecho para el cine” como ocurriría en Hollywood en donde existía una formación comedida y específica para el actor en la pantalla.

La industria en relación al actor se conformaba con estas dos ideas en España. Por un lado, el modelo como tendencia para los del 98 como ocurre con Pastora Imperio, y por otro lado, la idea del cómico que supone el ensamble presencial en lo que se refiere a la producción de un film, y que ya empezaría a reconocerse, próximo a la vanguardia, como cinematográfico en este período. En el que los relatos frecuentes para el modelo referencial decimonónico, una vez convertido en tópico serían, por un lado desde lo racial para distinguir el origen del artista y justificar los recursos orgánicos que utiliza para su desarrollo en lo ficcional; y por otro lado dejar claro que el cine como nuevo arte del s.XX también se nutre de la cultura popular a través de personajes ya tratados en otras disciplinas artísticas como ocurriría en películas como *Carceleras* (Calabuch, 1914).

“Delinquí”, “er pobre”, entre otros vocablos serían denotados, aún silentes para distinguir, en terreno rural por su frecuente uso en la expresión de sus aldeanos y por ser la vía transmisora entre artistas del cante, baile y danza, con las que diferenciar los códigos mestizos al de los payos. Aunque, también señalando los aspectos de personalidad e innato que tenderían a anteponerse frente a la de los cómicos americanos que diferenciarían sus territorios a partir de los géneros. En España, se produciría un separatismo en un principio dedicado a lo moral, en cuanto al folclore de origen andaluz y por tanto, gitano que limitaría al artista de la pantalla en cuanto a destilar en pantalla aquello que sólo sabe hacer, y no contemplar una renovación de estilo con la que contemplar un nuevo encauce en sus interpretaciones. Lo que será justificado en estos relatos por la ausencia de una educación en sus personajes como los ya citados en Pastora Imperio.

Una vez en el sonoro, Pastora incentivaría su caricatura como una bailaora mestiza, lista pero inculta como un factor grotesco predispuesto a no transcribir la verdad racial en el cine; sino a desarrollar esa herencia tópica de la gitana pictórica de Romero de Torres, y no mostrar la capacidad de restaurar su estilo como ocurriría en su interpretación como la composición musical del *Amor brujo* de Manuel de Falla (Cádiz, 1876- Argentina, 1946). Con ese mismo fin que se mostraría en la película *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952) ese maternalismo cultural en cuanto al intercambio generacional común de niña a mujer calé. Por tanto, presente dicha característica en Pastora Imperio la convertirán en un generador del modelo de hibridación de estrellas de los estudios durante la etapa del franquismo al que aludiremos más adelante desde el trabajo de Benet.

Y allí donde en la representación del modelo del 98 era frecuente la representación de la moral, lo social e ideal; incluso hasta mitificarlas casando muy bien la idea de idolatrar a las modelos por su disposición en las distintas áreas artísticas, pero que con la llegada de las vanguardias se intentará prescindir de la popularidad de estos renombres actorales para sus filmaciones, ya que actuarán más encauzados al entretenimiento proporcionado por el cine que a las acciones descritas y desarrolladas desde la literatura.

Con la Generación del 27, los actores aún silentes de la pantalla, se considerarían como aquellos dedicados a mostrar la universalidad de la humanidad a través de acciones cotidianas como las de los denominados cómicos, y que les servir como terreno de exploración para permitirles diferenciar el encauce del actor formalista al modelado. Aquel que una vez igualado a los objetos que parecen en la escena, como ocurrirá en la película ya citada, *Un perro andaluz* en donde tanto Simone y Pierre Belauf formarían parte al igual que los burros, los monjes, o sea, al imaginario rústico y costumbrista con el que Lorca en sus poemas vincularía el estado del hombre con la naturaleza enfrentado con ese clasicismo desconstruido en el verso.

Un vaciado del actor que, aún como hilo conductor, no será el protagonista de este relato sino el amolde a una poética basada en la individualidad del ser humano. No como veíamos explícitamente en las películas de Alfonso XIII, en doblegar a un modelo para cumplir en exclusiva sus fantasías personales en pantalla. Pero sí, bajo el mismo status del punto de vista de clase alta por parte de estos vanguardistas hacia el actor para crear un nuevo conjunto de gestos procedentes del interior en plena exploración de la psique en esos años en auge, freudiana y lacaniana. Más allá de la explícitez del sexo o de las cualidades artísticas de otros medios.

3.2.2. Las generaciones del 27 y su culto hacia el actor.

Tras la huida de Alfonso XIII con la proclamación de la dictadura de Primo de Rivera, a mediados de los veinte se podrían en valor otras cuestiones dedicadas sobre todo a la ciudadanía, y acorde a los tiempos con el auge de la publicidad y a la prensa. Los estudiantes de la Generación del 27, o también denominados, vanguardistas determinarían la manipulación, lo capital y el destrono de una cinematografía española que, aún con el cambio de los tiempos, seguiría retroalimentándose de su fórmula de llevar a la pantalla las raíces de lo popular, como Pérez Perucha específica “que se va a ir reconvirtiendo” aunque durante un tiempo será en “una especie de ciclo temático que puede durar dos o tres años, pero todo se agota no puedes estar siempre contando lo mismo.”⁵³.

⁵³ LÓPEZ OLIVAR, J & LOZANO, P. (5 de septiembre de 2012). *Paisajes de la historia: Los orígenes del cine en España. Op. cit.*

Hasta entonces, en el cine como contador de historias los actores partían de lo orgánico de su técnica siendo significativo el alterne de edades en sus narraciones con la idea de transmisión como hemos visto desde el ejemplo de Pastora Imperio. Para el cine silente, la juventud y la vejez también tendrán su dignidad y su cabida al igual que ya se percibía en la pintura, literatura y demás disciplinas artísticas como vemos en películas como *Pilar Guerra* (José Buchs, 1926) o *El sexto sentido* (Nemesio M. Sobrevila, 1929). Sin embargo, la idea de representación de la figura del artista como un ser débil y afligido para al alcance de su éxito, en lo que respecta a las temáticas vinculadas a la escena dando cuenta de su inevitable mala vida estaría perenne en esta etapa previa a la llegada de la vanguardia. Una caricatura impuesta por la propia moralidad que serviría de recurso para atender al discurso del populacho que vincularía la profesión del actor con la erótica o tragedia según los designios del poder y la sociedad a los que estaban acostumbrados por confluir el mundo del espectáculo y la escena con el ocio de la burguesía.

Un personaje siempre dedicado a un público que lo acepta y lo rechaza en lugares donde ha sido concebido su arte, las tabernas, farándulas, barrios, y que en ocasiones, en el planteamiento de sus virtudes orgánicas, puede parecernos que la película ha registrado a modo documental ese arte que lo diferencia entre los artistas del momento. A diferencia de la cinematografía internacional que ensalzaría la Vanguardia por la universalidad desprendida por sus cómicos, el actor español sería dependiente de los factores nacionales y culturales a los que se atiene según el contexto sociopolítico y artístico en el que se emergería, y no será la cotidianeidad la base del personaje que represente, ni sin compromiso social en sus interpretaciones.

De modo que la cotidianeidad del personaje que ya apreciábamos en Harold Lloyd, Charles Chaplin o Buster Keaton, será traducida como el misterio por descubrir en películas posteriores como *El sexto sentido* en donde se insiste en descifrar en cuanto a qué es lo que le interesa al cinematógrafo de la realidad, situándolo la película como un artefacto dado a parodiarse del mundo que construye y que no tiene cabida en nuestra cultura española; sin remitir su uso al recurso expresivo útil de un artista, tanto para el cineasta como para el actor. Pues, sus personajes extasiados por el mundo del *star system* vincularán el cinematógrafo con la ilusión de ensalzar sus actos cotidianos por

los provistos en la pantalla por los actores silentes como Valentino o Greta Garbo, y también, de la modernidad que empezaba a estilarse en la escena en el Madrid de los veinte.

No obstante, los actores ya reconocidos de la pantalla, tendrían su encauce entre las esferas intelectuales y pertenecientes a una burguesía cultivada en una formación académica con la que pretenderían transgredir la manera de representación de sus costumbres. El culto al mundo del cine comenzaría a tener el mismo reconocimiento cultural que la literatura, la música... frente a los que seguían considerando este medio como artefacto efeméride cérquense. Ya que los actores del cine español silente pasarían desapercibidos frente a los “cómicos” que se avecinaría como el ya nombrado, Charles Chaplin, o Los Hardy irrumpiendo en las revistas humorísticas y musicales del momento, junto a los primeros propulsores de teorías cinematográficas como las de Ramón Gómez de la Serna en *Cinelandia* (1923) o en la poesía de Guillermo de Torre, Aleixander o Pedro Salinas

Sujetos a las novedades de la literatura y herederos esta generación del 27 de la última activa y en declive en España, la del 98, acogían el cine en unos modos de representación iconográficos, e incluso a sus musas, en cuanto a la búsqueda que se distinguiera nuestro cine del resto de cinematografías. De modo que hasta que en España la sensación de cine se introdujera en el candor del populacho como contador de historias, los actores eran pura mecánica de entretenimiento discursivo para su apertura y asentamiento sin una carga de responsabilidad social sobre sí mismos como podía ocurrir en el teatro.

Sin embargo, los cómicos americanos de la pantalla serán sobre todo idolatrados por estos integrantes del 27 por la universalidad mostrada en sus acciones más allá del vínculo familiar, católico, religioso y litúrgico. Como absolutos protagonistas, estos posibilitarían las debilidades del ser humano en pantalla, distinguiendo entre clases sociales para contemplar las cualidades en la que se abstienen, sobre todo en la burguesía, a la que añadirían a partir de un naturalismo del teatro al cine; y de la naturaleza real del individuo transformada en lo ficcional.

La supervivencia del individuo sumergida en experiencias que el actor en su labor y compromiso lo predispondrían en una variedad de matices, en las que, por un lado, acorde al *Dadá* y al Surrealismo de una parte de la Generación del 27 encabezada por Rafael Alberti, Federico Garcia Lorca entre otros, experimentarían en su literatura la influencia de la comicidad estadounidense en añadir un lenguaje concreto de gestos específico para el cine en el que se verían ambos poetas en el deber de integrarlos a sus respectivos movimientos y rasgos de estilos. Y por otro lado, a los denominados “otros del 27” grupo que embellecerán la tendencia de los *hollywoodienses* vislumbrando hasta los treinta con la llegada del sonoro la fusión del género folclórico con cineastas dentro de este grupo como Benito Perojo o Edgar Neville con el estilo de Lubitsch o Capra entre otros cineastas de la etapa dorada.

Los vanguardistas serían decisivos para el reconocimiento del actor cinematográfico en el país, en cuanto a que estos intelectuales, fueron los primeros cinéfilos en constar en sus obras la sensibilidad percibida como espectadores en España al ver a los actores de la pantalla como nuevos modelos que, diferenciados entre sexos, servirán para resaltar en sus versos y materia de estudio a teorizar.

De esta primera tanda de la Generación del 27 hospedada gran parte en la Residencia de estudiantes de Madrid, por un lado, Alberti, en la manera en la que pudiera encontrar las pistas, huellas para determinar los rasgos sobre los actores sujetos a los códigos del cine que, convertidos en significante, les sirven como motivo discursivo para madurar con el verso. En esta libertaria y revolucionaria tarea de conjugar el trabajo del actor con su personaje cinematográfico, en su poemario dedicado a los cómicos, *Cal y canto*, en donde destacaría tanto la transmisión y el vínculo satisfactorio entre el espectador con el personaje por las complejas emociones desde estos y evocados en sus penas tras “un comportamiento característico y una personalidad fácilmente reconocible”⁵⁴. El poeta gaditano, concede como posible “voz” a los cómicos el subtítulo a través de la poesía, obviando al narrador de los títulos de estos films, con lo que según el profesor de

⁵⁴ Consideraciones de MORRIS, C.B. (1980). *La acogedora oscuridad*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, pp.104-133.

literatura C. Brian Morris, “nos niega la reconfortante experiencia de identificar “a un cómico a quien precisamente conocíamos a través de sus acciones y aventuras”⁵⁵.

Pero debemos señalar a favor de Alberti la consideración de revelar en estos poemas el poder de convocatoria del actor cinematográfico que, como unidad de un ser humano debe también atender no sólo a la voz en *off* de los créditos; sino a la de sí mismo como personaje ficcional. La palabra a la acción propuesta del personaje transferido por el actor en la pantalla y que a su vez se dirige así mismo. Lo que continua promoviendo ese carácter surrealista de ahondar en el individuo para que interceda su yo ante la realidad, y no que la realidad escenificada lo convierta en un objeto mecanizado, en palabras de Morris “ilustrando ese choque entre realidad y fantasía, evidente en la yuxtaposición de noticiario y artificio”⁵⁶ entre lo que da información de la realidad y lo que lo evade.

En el panorama de las actrices de la pantalla, consideradas también musas, no sólo para Alberti, quien las definiría como “mujeres de cera conservadas en alcanfor”⁵⁷; sino para poetas como Salinas, Guillermo de Torre y Aleixandre, en la idea de la femineidad en el cine como mito tal cual Venus a las que idolatrar. Estas serían valoradas como objetos de deseo inalcanzables y un motivo de simbolizar sin rozar lo terrenal, ni lo humano; sino como “una presencia esencial en la pantalla, tan indispensable para el hombre ahora como lo fue Eva para Adán, a la mujer y los sentimientos que esta inspira”⁵⁸.

En Greta Garbo, en quien destacaran sobre todo la belleza en una línea fina entre lo norteamericano y europeo; por cuanto resplandece estéticamente y que, diferenciada por nuestro *star system* exaltado por su carácter regional en cada una de nuestras intérpretes, poetas como el sevillano Luis Cernuda, darían cuenta de que actrices como ella “no eran actores, sino más bien alter egos o al menos amigos muy íntimos”⁵⁹ exaltada con la misma heroicidad de los galanes como el anhelo entre los mortales –sobre todo el masculino- y la capacidad de exceptuarse en la realidad como leyenda.

⁵⁵ MORRIS, C.B. (1980). *La acogedora oscuridad*. *Op. cit.* pp.108-109.

⁵⁶ MORRIS, C.B. (1980). *Op. cit.*, p.104.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ MORRIS, C.B. (1980). *Op. cit.*, p.89.

⁵⁹ MORRIS, C.B. (1980). *Op. cit.*, pp. 130-131.

Por otro lado, de esta misma generación, cabe también señalar la curiosidad que albergó en Federico García Lorca por investigar sobre las relaciones femeninas con los fenómenos atmosféricos y naturales como ya habían expresado los primeros expresionistas y que irían promulgándose en las películas soviéticas. Sobre ello el poeta granadino aludirá a la gran acogida de estas películas por el público español al ser atendidas por asemejarse culturalmente en el uso de la “dureza de su expresión, pasión rural y el ritmo”⁶⁰ Afirmación con la que el poeta nos lleva a la idea de que esta raíz mestiza, racial y costumbrista con la que se hace referencia al baile y le lleva a relacionarlo con el discurso narrativo del personaje. De ahí a que, en la figura de artistas como Pastora Imperio encontramos la ausencia de significante en su cuerpo de bailadora en pantalla al transcribirlo sin interferir en la diegésis del relato fílmico, no como actriz, sino como motivo del artificio del cine que el populacho esperara en la pantalla, al igual que sobre las tablas de un escenario.

El carácter esotérico y azaroso con el que los personajes se abordarían desde el mestizaje en el cine español, obviarían esta relación fenomenológica del hombre con la naturaleza *lorquiana*. El “hacer que haces”⁶¹ denominado por William Layton como el tipo de enmascaramiento común en el trabajo del actor español serían acentuados por un imaginario de exageradas gestualidades y expresiones calé que lograrían un nuevo lenguaje, y tarea futura en el cine sonoro. De ahí a que, los dramas en relación a la diferenciación de las clases sociales en los relatos fílmicos fueran tendencia, disociando la idea de las carencias que ya el hombre con su naturaleza propia intenta mantener consigo mismo.

La vanguardia pretendería materializar esa realidad paralela desconocida del subconsciente, como aporte ficcional y fantasía sin perder el imaginario de la realidad, relación naturaleza, formas. En una tarea de reconversión de personajes híbridos no sólo en lo técnico; sino en la manera de lidiar con aquellos en desacuerdo o ajenos en la ideología del momento en cualquier género del cine español. Una propuesta de una morfología de lo rural que será retomada en el cine de la Transición, pero en unos

⁶⁰ MORRIS, C.B. (1980). *La acogedora oscuridad*. Op. cit., p.134.

⁶¹ CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España*. Universidad complutense de Madrid, p.82.

valores cabalísticos readaptados y subordinados con la dictadura de Franco a los del catolicismo.

La “otra Generación del 27” considerarían a los actores silentes como motivo de mitificación promovido por su repercusión trasladado al panorama cotidiano donde, en palabras de Gómez de la Serna en *Cinelandia* las “calles [...] llevaban los nombres de los grandes actores de cine muertos en el ejercicio de sus funciones”⁶²; o como catálogo de gestos preconcebidos de las tablas de teatro para efectuar unas sensaciones determinadas en el público que en palabras de Guillermo de la Torre los definiría a “ los cineactores” como “dinamómetros emocionales”⁶³. Una denominación del actor cinematográfico con la que podemos deducir no sólo por su raíz el cine al que el actor pertenece a tal medio; sino la importancia que tienen ya el actor de cine en su contexto para ser categorizado como tal, y que forma parte de un conjunto para la realización de un film, del mismo modo que al referirnos al “director de una película” lo hacemos con “cineasta”.

Eduardo García Maroto (1903-1989) formalizaría más adelante, en una serie de cortometrajes que completarán el título *Una de ...* (1934) según el género a tratar en esto, al actor como el eslabón de una cadena de montaje en la realización de un película, en donde su identidad ya sería promovida por una cultura cinéfila extranjera conviviente con la cotidianeidad de sus costumbres populares como comprobaremos en un *Una de miedo* a un cantante del género chico dentro de un pseudo Boris Karloff, lo a una pareja de detectives que hablan castellano pero advierten su desconcierto en el idioma anglosajón del que son espectadores.

Desde el sainete como arte chico, tímido e intermediario se empezaría a dar forma al humor que por consiguiente el cine tomara por su recepción efectiva ante el populacho, al ser un género distintivo y evasivo por su absurdez configurada a partir de plantear cuestiones sociales de manera sagaz sin llegar a la tragedia o a la comedia. Lo cual permitirá que el cine a través de la parodia tuviera unos fines pedagógicos ya que

⁶² MORRIS, C.B. (1980). *La acogedora oscuridad. Op.cit.*, pp.81-82.

⁶³ *Ibid.*

recreaba una realidad asumida por el punto de vista del ciudadano, al que le costaba asumir las vicisitudes de su tiempo.

En cuanto, al desarrollo de las capacidades del lenguaje del cine en nuestro país irían acordes al panorama sociopolítico con Primo de Rivera con el cambio de cine silente al sonoro. En un principio a través del *Phonofilm*, en un sistema que aunaba imagen y sonido en una misma banda, remitido por una serie de cortos del propio inventor De Forest el que participaban tanto la figura sociopolítica del momento, Primo de Rivera y la actriz cantante conocida entonces como Conchita Piquer, vinculados por registrar sus voz desde sus respectivas postulaciones como veremos: del actor social y el actor cinematográfico.

Dos campos que también se verán diferenciados pero aludiendo a lo ético y estético de la voz en cuanto a proclamarse como recurso expresivo en el actor a través del trabajo de los ex pertenecientes a la Generación del 27, el cineasta Luis Buñuel, y el poeta, Federico García Lorca en el teatro que pondrían en práctica conformar al actor como unidad de cuerpo, voz y pensamiento.

3.3. 1927-1934. La voz y compromiso del actor español. De la dictadura de Primo de Rivera a la II República.

Durante este período aun silente, en la convoca de actores y actrices que supieran modelar su talento en exclusiva al cinematógrafo para equipararse a los movimientos europeos de la Vanguardia. Mediante lo estético, en Francia los modelos que hasta entonces habían servido para los demás medios artísticos, sus cuerpos serían dotados de significación a través de, por un lado, al automatismo con el que Dadá junto a lo poético del Surrealismo, y por otro lado, de plasticidad cual expresionismo alemán. Con la diferencia que lo asentaron en el baile como posible recurso expresivo a desarrollar en el intérprete acorde a la ruralidad con la que se enfocaban los géneros dentro del cine primitivo español. Sin embargo, con la llegada del sonoro la introducción de la voz del actor será clave para testar unas nuevas vertientes que, de nuevo el panorama sociopolítico intercedería para disponer la última palabra en su evolución y potestad en el discurso de los actores.

Entre dos aguas en nuestro país nos encontramos, en mitad de los años veinte hasta mediados de los treinta, dos etapas que acontecen y asientan el sonoro en el cine español, y con ello la voz del actor como predominante no sólo en el discurso de los relatos de sus personajes; sino en el compromiso que adquirirá con la palabra en su conjunción con lo corporal y ética dando lugar a la unidad interpretativa común hoy en el actor profesional. Por un lado, durante la dictadura de Primo de Rivera, a partir de 1923 período en el que Román Gubern considera del cine de entonces hasta entonces raquíutico⁶⁴; y en el que no sólo el dictador se dirigirá al pueblo a través de una Conchita Piquer formándose como actriz en EEUU atestiguando de primera mano los avances del cine al registrarse en la primera toma de banda de sonora conocida por *Phonofilm*, creada por el inventor americano Lee de Forest, padre de la radio, y que sería uno de los primeros sistemas de sonido de las primeras producciones sonoras nacionales más adelante. Un avance que atenuara la capacidad social del político en su popularidad y la máscara del actor cinematográfico distinguiéndose en sus facultades para intercambiar de registros.

Y, por otro lado, a partir de los treinta con la caída de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), y con la concesión de la Segunda República el sonido ya predeterminado mundialmente en el cine desde Edison, tendrá lugar en España en 1929 gracias en el plano técnico: al cineasta y ex integrante del grupo de la generación del 27, Luis Buñuel, junto al empresario vasco Ricardo María de Urdogoitia y que difundirían también con sus películas en 1935 con la productora Filmófono. Quienes recibirían previamente la formación necesaria desde Francia como sede de sonorización y doblajes de películas, teniendo en cuenta este nuevo avance como recurso significativo a conjugar con la puesta del actor frente a la cámara en el discurso a transferir por el cineasta en las dos índoles: documental.

Aunque desde el teatro ambulante, Federico García Lorca, –también ex participante de esta generación de estudiante del último período de los veinte- pero siempre en atención a las últimas tendencias mostrará su interés por el cine también desde la comicidad que consideró desde Keaton “máscara de sus propios miedos e inquietudes”⁶⁵ de la misma

⁶⁴ LÓPEZ OLIVAR, J & LOZANO, P. (5 de septiembre de 2012). *Paisajes de la historia: Los orígenes del cine en España*. TVE.

⁶⁵ MORRIS, C.B. (1980). *La acogedora oscuridad*. *Op. cit.*, p.134.

forma, desde su compañía *La Barraca* (1931-1936) transferirá las obras clásicas de la escena clásica en un llamamiento popular a la cultura a través de la unión entre voz y presencia del actor. La unidad del intérprete como hecho social ante el pueblo que, hasta entonces en las dos etapas anteriores se había adjudicado al poder político y monárquico.

Dos etapas aunadas por el avance del sonoro en el cine, y que, en el actor, su voz se verá diferenciada por el orden político, social, técnico y artístico en el que emerjan antes de ser transferida sobre todo como recurso musical frecuente en nuestro país.

3.3.1. El *Phonofilm* introductor de la voz española de la política y de la canción.

Desde la atención de De Forest por aquellos países de habla hispana en los que estaban exentos de sonoridad en sus cinematografías, la figura de la Piquer formaría parte de esa selección de “voces” a las que descubrir. Pronto esta mención del invento en prensa, como útil en el progreso en el medio cinematográfico por el intercambio de películas que supondría desde a América a España y una visita directa de De Forest a nuestro país, valdrían para que la patente tuviera su repercusión en nuestro país cuatro años antes de que se asentará el sonoro mundialmente con el largometraje *El cantor del jazz* (Alan Crosland, 1927). También gracias a las vinculaciones de César Madriaga para aliarse con los norteamericanos, residiría el interés por dicho invento en Primo De Rivera, ya que a través de él hará posible la sonoridad de sus discursos en los films divulgados.

La novedad sonora del *Phonofilm* se advierte en el sonido grabado directamente de la película y que al quedar registrado en otra banda independiente a la de la imagen se reproducen a la misma vez efectuando la sincronización. Y aunque las “cajetillas sonoras” de Edison, en paralelo al invento de De Forest, empezaban a difundirse como otro modo de registrar el sonido, no alcanzaban la sincronización con la imagen. Lo que el *Phonofilm* había conseguido no sólo era acoplar dos partes técnicas esenciales de la cinematografía; sino que en el actor, hasta entonces silenciado y amparado en la gestualidad como herramienta de enfatización de una acción con la que matizaba la ausencia del sonido, como si de una cuarta pared se tratase en el propio cine, y delegaba

en el espectador el rellenar ese hueco que como Alberti en sus poemas dedicados a los cómicos daba la palabra, y la sensorialidad del sonido.

Allí donde el público debía imaginarse según la caracterización, la línea del personaje, la fisonomía y, más importante aún, en parámetros culturales desde dónde el relato español estaba inscrito. Con el sonoro también se distinguirán los acentos regionales, lo que caracteriza sobre todo a España en su calidad de dialectos según la zona en la que sitúe el relato. Más allá de la creencia de que estas distinciones en nuestro territorio eran moduladas por la etapa Franquista o a partir de la Guerra Civil. Incluso, se podría considerar también que según el lugar, dependía también el desarrollo del territorio y la trama de las historias que se proyectaban.

Lo que para Andalucía se consideraba, la fiesta, la alegría, la juerga; en la capital, lo castizo, los barrios, la ronda de los gatos, las verbenas; y en Barcelona, dentro de una modernidad de la ciudad que en esencia se postulaba a unas raíces muy profundas entre un marcado mestizaje de teatro, cabaret y la periferia gitana. Del mismo modo que Concha Piquer, conocida como Conchita, en el último cortometraje *From far Seville* (1923) de la película que conformó Lee De Forest en estas primeras muestras de su patente junto a actores de Broadway y personajes de la vida pública americana.

El repertorio castellano español de esta artista valenciana en la cinta de De Forest, muestra los tópicos frente a la femineidad entre provincias mostrada tras cantes y coros: en *La Jote Aragonesa*, la canción baturra, tosca y la más oral de todas las interpretaciones que alude al campo (F8), a la tierra y a las sierra; en *Niña de qué te las das* (F10), a la canción andaluza en jarra donde invita tras un paseo por los cuatro puntos cardinales del pequeño tablado; en *Del diablo o del demonio*, una trabajadora (F7), también una bailarina y en el fado *Ainda mais* lo exótico y pasional del extranjero (F9). Composiciones del maestro Penella, padrino artístico de la artista, que formalizadas en el cuerpo y voz de la Piquer, encauzarían de igual modo que Pastora Imperio el modelo híbrido que Vicente J. sostiene de las futuras promesas de la canción española en el cine español, sobre todo en figuras como Estrellita Castro e Imperio Argentina que serían reconocidas también fuera como estrella del panorama nacional y

forastero. En su regreso Concha Piquer a España alegrará todas estas virtudes del registro de De Forest como si de una estrella de *Hollywood* en su vuelta a España en 1927.



F7, F8, F9, F10

Cercanos a la concepción de lo que significaba ser un actor del cine en los veinte, y a la carencia, o esa negativa apreciación del actor de cine sobre su voz; el invento de De Forest reivindica con la voz y la imagen “a dos bandas” la sonoridad de la que se había y aún se privatiza o censura al cine cuando denominamos al cine silente “cine mudo”, cuando los actores siempre tenían la predisposición de hablar aún en mute. Palabras expresadas tras sus personajes en una intención de hablar que se reactivaba tras los títulos encadenados entre las escenas.

Sin embargo, esta llegada del sonido desde el *Phonofilm* será una revelación en el sector de la interpretación, con esta serie de cortometrajes exclusivamente experimentados con actores con formación y clasificados por músicos, estrellas de Broadway, políticos y vaudevillanos. Por ello, para el éxito de este sistema convocar a los mejores artistas fue conveniente que supieran, dentro de las dificultades primeras que pudieran existir tener presente, sobre todo la vocalización para dar plenitud al cuerpo del artista/actor e intérprete y demostrar aquello que técnicamente era imposible hasta entonces en la cinematografía.

En los números de Conchita, el énfasis estaría en toda una danza y gestualidad que cooperan con lo cantando y hablado ante la cámara para compararse entre estos 18 cortometrajes ensamblados por De Forest en un escenario concreto y números de variedades dispares entre sí bajo un itinerario en el que se mezclan tanto el ocio como la actualidad como los formatos de los *nights shows* televisivos. Incluso, en la manera de enfocar e introducir entre estas “voces precoces” para el audiovisual, la figura política, es decir, al actor social de tanta envergadura, por cuanto la palabra institucional desata la misma labor de conciencia que la actoral en la sociedad difiriendo en la tonalidad con la que transmiten sus discursos.

Y ejemplo de este intercambio de tipología actoral, lo contemplamos en los cortometrajes filmados por De Forest de frente y en la entrada del Ministerio de Guerra en una puesta institucional, donde el dictador Primo de Rivera en simultaneadas filmaciones distinguidas por los diferentes idiomas⁶⁶ en los que dirige la misma conferencia, advertirá tanto su capacidad de dirección y labor hacia el pueblo como la necesidad de añadir la sonoridad como factor que es más cerca a la idea de la realidad que la de las tomas de vistas o escenas oficiales de Alfonso XIII en los actos oficiales, ya que refuerzan la confianza en estas figuras de poder. El político se convierte en un actor social que destituye la manipulación del actor para expresar su verdadero enfoque, despojándose de la máscara y desbloquear la distancia que había mantenido con el pueblo. En este caso, al igual que el cómico, en la exaltación de la ausencia del sonido; la voz en los primeros films comenzaría a poner orden en la pantalla y a centralizar la atención del espectador en el cine patrio.

Una tarea de registro sobre estos gobernantes que será propulsora de los géneros que poco a poco se irán conformando en el talle de los relatos llevados a la pantalla. Entre estos, el musical infundiendo el movimiento alzando el concepto de industria y mecanización, además de himnos como hijos nacidos en un determinado tiempo; el *star system* desde las salas de ocio el salto a la de cine; el documental de inevitable propaganda, y a efectos de cabaret, la versatilidad de géneros en cuanto al drama,

⁶⁶ Disponible en. <https://www.rtve.es/play/videos/archivo-historico/jose-antonio-primo-rivera-discurso/2923556/>

comedia, romántica y que precisamente con la llegada del sonoro tuvo su caída en los escenarios.

Esta redirección de la figura del actor político como parte de la modernidad que ya auguraba el resto de Europa, se verá difuminada, de nuevo, por lo metaficcional al convocar la máscara a través del propio cine de manera carnavalesca, como campo de la comicidad. En síntesis, el cine será acogido desde lo popular, y desde el propio intento de De Forest tendrá lugar una de las primeras apuestas sonoras en largometrajes. De lo cual poco podemos comparar con el primer largometraje sonoro *Toros, fútbol y Andalucía* (Florian Rey, 1929) por la desaparición del mismo; pero con la declaración de intenciones que el propio título de la película postula nos hacemos una idea de la proliferación del sonoro hacia una imagen que seguía en la misma línea romántica y folclórica del cine primitivo, pero junto a las aficiones del español contemporáneo como el deporte junto a las tradicionales como los toros vinculado con la alegría mediante las raíces andaluzas que auguran el mestizaje entre lo urbano y lo rural.

Sin exigencias en cuanto a un tipo de cine nacional, durante este período con el cine sonoro, se derivará a la política, diferenciadas las productoras que pronto van a añadirse como posible industria en los partidos políticos del momento, como *Filmófono* del bando republicano y *Cifesa* del bando franquista. La diversión a estos sistemas y la búsqueda al encuentro por ese público que necesitaba la cercanía del arte de lo popular; pero a su vez atiende como el humor o las estampas populares enfrentados a los clásicos, debían adaptarse a lo carente. El cuerpo del actor será caricaturizado como lo exento y efímero de la modernidad implantada en la gran ciudad donde se intentaba hacer industria, como ocurre en *El misterio de la Puerta del Sol* (Benito Perojo, 1927). En tanto que la idealización desprendida de sus personajes hacia los actores contemplan la “caricatura” de la propia sociedad española entumecida ante los avances pero activa a nivel político sin renunciar a los valores costumbristas en ambos casos, ficcional y de realidad.

Con la proclamación de la II República habrá un asentamiento de lo sonoro en el cine apuntando a implantarse como recurso expresivo encarecido hasta entonces en la totalidad del actor cinematográfico español; que una vez añadido serían en el mismo

período de principio de los treinta, por parte de los ex integrantes del 27, Buñuel y Lorca los que doten de significación la voz del actor en su compromiso como artista hacia el pueblo y acorde a su ética y estética en su trayectoria.

3.3.2. Lorca y Buñuel. Lo social en el discurso del actor en la escena y en la pantalla.

Las vanguardias no solo tomaron el cine como modo de expresión, sino que lo enfocaron de manera pedagógica en la medida de reflejar la actualidad, la realidad del momento, postulando al actor como significante de la misma forma que ya lo era pictóricamente en nuestro país. Es decir, el actor como un modelo de representación de su tiempo, para estos integrantes en este período será conformado como un cadáver exquisito en el que según cineasta le dará más importancia a unos determinados atributos que contextualicen las consecuencias de los hechos que interfieren y remueven al ser humano.

El velo neorrealista que Manuela Partearroyo reivindica como esa atribución de lo popular para enfocar la realidad y aplicable en la cinematografía española, tanto en los cantes populares como en las situaciones que, a través de la copla – como modalidad de tendencia en este período del cine y de la sociedad española- se expondrían para suavizar los conflictos de la cotidianeidad. Buñuel, aún separado de Lorca, atribuirá al poeta el título de su film *Un perro andaluz* por sus desavenencias en la Residencia de estudiantes; pero a su vez, hará lo mismo para postular al individuo de la sociedad del momento, como hace constar Pedro Poyato “*Un perro andaluz* – lo que abrochando título y obra, permite determinar el tipo de relación –poética – que existe entre uno y otra”⁶⁷ a través de su productora Filmófono en la dirección de las películas *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz Heredia, 1935) o *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, 1937) transfiriendo los mismos recursos *lorquianos* de añadir atributos dispares y discriminatorios en la sociedad, pero que en el caso del granadino los títulos de sus obras teatrales apuntarían a los sin sabores del mundo femenino en lo moral y casto, con

⁶⁷ POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*. Universidad del País Vasco: Editorial Comunicación 21, p.24.

Yerma (1934) o *Bodas de sangre* (1933), y tras sus himnos propios como *La Tarara* (1931) o *Los cuatro muleros* (1931).

Pues en el caso del teatro, habrá una apertura que marcará un antes y un después en la escena, como futuro perecedero del actor en nuestro país, ya que avecinaba cambios. Tras convertirse en un medio móvil tras *La Barraca* lorquiana que a nivel pedagógico tendría una mayor accesibilidad para todo tipo de público, de la ciudad a los territorios rurales y de proceder los actores a través de personajes lícitos tanto en la metodología como en el pensamiento. En ese momento el actor, de manera nacional, va a conseguir poco a poco esa labor y compromiso con la sociedad directamente delegando su actuación a un discurso pedagógico con el que transfiera conocimiento a través de las obras clásicas u de otros menesteres culturales. Pues en otro tipo de cercanía y de recursos con en el cine, a partir del sonoro, repercutirían en cuanto a esa proximidad, prescindiendo de una cuarta pared y remitiendo. Aunque lo negativo en cuanto al cine sería que estos actores en la conversión a este medio no transmitirían aún esa credibilidad por cuanto estas obras no eran destinadas de momento a la cinematografía.

Con *La Barraca* se intercambió la manera de adaptar las obras clásicas, no desde la literalidad del texto, sino desde la influencia soviética procedente de la obra de Chejov, de su relación del hombre con la naturaleza. Afianzada esa idea de asaltar el arte en la calle, lo social a modo de propaganda, liberalidad a través del propio individuo, conformado en la ética y estética naturalista. No adquirir un disfraz con el que imposter para llegar a uno mismo ya que el uniforme se convertiría en la piel del personaje a interpretar con una imagen transferible y subjetiva, pero que fuera coherente con el discurso, con la palabra.

En el caso de *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca para *La Barraca*, en palabras del escritor Rafael Negrete supuso “la apolitización del texto barroco” es decir, “de las distintas connotaciones históricas – sociales inherentes” para dar paso “al drama de Dios que aúna al hombre”⁶⁸ sin necesidad de esclarecer explícitamente los contextos a los que se remitieran estas obras clásicas. Una búsqueda de la objetividad en la esencia

⁶⁸ Distintas apreciaciones de este exintegrante de la compañía *La Barraca en cuanto al remite del texto en el presente de edados de los años treinta con el contexto de creación de la obra*. NEGRETE PORTILLO, R. (2014). “Protagonistas de la cultura: 'La Barraca'” *Revista Cultural Mito*. Colombia, 2 de abril de 2014.

de la obra en sí misma, centrándose en el conflicto de sus personajes, quienes por esa búsqueda de amor “en su mayoría obtendrán “el premio por humilde”⁶⁹. Es decir, el protagonista, en *La Barraca* al igual que en el orden del cine soviético como adelantábamos en la vinculación que Lorca hacía de tal cine con nuestro panorama cultural, al encuentro de la pureza y la belleza de lo propio, como forma independiente de los sistemas que hasta entonces encorsetaba al individuo a una idea centralizada de nuestro país. Esta concesión de libertad en esta compañía de teatro sería dada al actor a través de la palabra, como manera de unificar cuerpo y voz en su representación en la escena.

La función de la emoción, del conflicto con el recuerdo que difuminan los valores y las causas de la esencialidad por las que el hombre debe sentirse capaz, aún en sus carencias, y cómo hacían sentir al público. Quienes se convertirían en el reflejo del protagonista en escena, según Luis Sáenz de la Calzada “cabezas y cabezas, ojos y ojos, oídos y oídos y oídos, gargantas y gargantas, manos y manos. Allí estaban [...] era nuestro público: el que todo lo ignoraba pero que, sorprendentemente, todo lo sabía”⁷⁰.

En cambio, Buñuel para la pantalla estará más próximo al sistema de estrellas de las tabernas y tablaos, como lugares de sociabilización entre ambas clases y ambos bandos del carácter divisorio de la etapa política y próxima bélica de los treinta en España. Angelillo como estrella de estos lares, sería cabeza de cartel de gran parte de las películas de *Filmofono*, donde sus personajes estarían en parte gran parte arrastrados a la mala vida por causas pasionales que se verán esclarecidas por el arte, a través del cante. Con Angelillo, pero de manera comercial, Buñuel afrontaría lo estético de la misma forma que en el resto de su filmografía, pero en este caso enmascarando la humildad de Angelillo en la apariencia de un *snob* o nuevo rico vestido de esmoquin delatado por la fuente originaria de su cante como voz del pueblo y recurso que le permitirá redirigirse en su vida como en *La hija de Juan Simón*.

Una vez más, el arte será la tabla de salvación para la toma de la decisión y el esclarecimiento de los conflictos poetizados este período, por Lorca en la escena a

⁶⁹ NEGRETE PORTILLO, R. (2014). “Protagonistas de la cultura: 'La Barraca'”. *Op. cit.*

⁷⁰ *Ibid.*

través de la Barraca, y por Buñuel en el cine reivindicando la propia cultura con la realidad en una puesta de conocimiento como hasta entonces las otras partes europeas habían conseguido advertir de sus propias referencias, tradiciones y costumbres. Lorca adapta al actor para la vida; mientras que Buñuel adapta la vida para convertirla en arte apelando al actor a su fama y a su estética que forman parte de la adaptación del español a la vida moderna.

En el caso de Lorca con *La Barraca* los actores tendrán una apertura en cuanto al tipo de público al que dirigirse, más allá de la jerarquía y el encorsetamiento que el teatro promueve desde la sala. La clave sería adaptar los clásicos a unas órdenes didácticas para acercarlos a distintas generaciones con el fin de introducir la cultura portadora de la identidad del país sin ideas separatistas. El periodista Rafael Negrete transcribe las alegaciones sobre ello de uno de los integrantes de la compañía, Fernando de los Ríos:

Las dos Españas- pues en el elenco se hallarían ambos bandos- con un solo propósito, unidos por un único objetivo, por un común anhelo: transportar al pueblo llano el calor de nuestros clásicos, embozados, eso sí, con el elegante tul de la vanguardia.⁷¹

El arte como directriz independiente del poder político, en la historia de la escena teatral, siempre estuvo doblegada a tener la máscara de la mala vida o de sitio de servicio para la burguesía; no permitiendo que la clase obrera tuviera el mismo privilegio cultural. Por ello, esta puesta ambulante tanto de *La Barraca* como de *Las misiones pedagógicas*⁷² que también repercutieron en esta puesta del conocimiento competiría como bien común a las comunidades desfavorecidas en toda España, proclamándose el actor como un referente tan social y con el mismo poder como el gubernamental.

Aún en la idea de consolidar la voz en el actor en el cine, como medio en continuo avance, el separatismo de ideas estaría presente entre estas dos partes ex integrantes de

⁷¹ NEGRETE PORTILLO, R. (2014). “Protagonistas de la cultura: 'La Barraca'”. *Op. cit.*

⁷² El patronato de Misiones pedagógicas creado en 1931, se encargó durante la Segunda República del fomento de la cultura, la orientación pedagógica y a la educación ciudadana en las zonas rurales nacionales, subvencionada por los fondos públicos.

la Generación del 27, Lorca y Buñuel. Por un lado, en el enfoque del cine como medio de difusión del s.XX de la cultura española, el cineasta aragonés impugnará a ese “ojo viejo de los clásicos”⁷³ ofreciendo distintos puntos de vistas en las que el actor será propuesto como materia visual y plástica de sus ideas subyugadas a un carácter surrealista; mientras que por otro lado, para Lorca, el actor le servirá como una referencia social hacia el pueblo dotando de valor su presencia por el mensaje que trasmite de manera propia a través de sus personajes.

Buñuel adecuaría al actor o modelo en todas sus variaciones estéticas en la pantalla, teniendo en cuenta su concepto de belleza tal y como plantea Poyato “vinculado a las ideas de orden u de correspondencia rigurosa entre las partes de un todo”⁷⁴. Como una paleta de colores sujeta a las transiciones estéticas u originarias del ser humano como causalidad de la propia naturaleza a rendir culto, aconteciendo el tiempo en el que vive; la ideología en la que se asienta; la clase a la que pertenece y la realidad en la que se desvirtuada. Con ello, el cineasta va a proponer un imaginario en contraposición al estilizado en la gran pantalla, teniendo en cuenta más la forma que puede diseccionar como parte de los recursos expresivos que tiene el actor en su totalidad.

La realidad de un deseo que no tiene que ver con los del público; sino los que el individuo libre en su intimidad pudiendo añadir matices de la nostalgia, experiencia y ceñirlos a lo grotesco y perverso, más que a ese halo romántico, dulce y trágico común que se refiere Lorca a través de su reparto teatral en *La Barraca*. Y con el propio Lorca en la insistencia de seguir aludiendo al imaginario esotérico de nuestra cultura dentro de los parámetros de la tradición para adaptarlas como formas poéticas. En cambio, Buñuel estará vinculado desde su primera película, *Un perro andaluz*, con el mismo propósito de arremeter a los clásicos referenciándolos como Pedro Poyato apunta:

Se descubre en este modo presente en *Un Chien andalou* como fuente de la que brota el impulso creativo buñueliano (...) vinculado a la génesis misma de sus imágenes, y por tanto a la carne y sangre del cuerpo del texto.⁷⁵

⁷³ La primera y última consideración en esta página pertenecen a NEGRETE PORTILLO, R. (2014). “Protagonistas de la cultura: 'La Barraca'”, *Op. cit.*

⁷⁴ POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*, *Op. cit.*, p.59.

⁷⁵ *Ibid.*

Por tanto, *Un perro andaluz*, en el que el propio director no sólo hace una declaración de intenciones frente a esta manifestación de la putrefacción del clásico y sus vicisitudes moralistas; sino que agrade directamente su ocularización –aún perteneciendo en la realidad a la de un cordero- pero que directamente dictamina un alegato de su posición como cineasta frente al espectador y al tratamiento de los personajes, violentados por el azar de la vida, y en la que el actor sería materia plástica. Si bien Simone Mareuil era la chica perseguida por la vanguardia, poco viene al caso para el objetivo de Buñuel con la modelo más allá de la imagen-pulsión; la encontramos diseccionadas según los ideales de su educación, de su persona agrediéndola de la misma forma su belleza para relegadas en ese choque de realidad que contienen sus tradiciones en lo que concierne directamente a la cultura.

El clásico para Buñuel a diferencia de Lorca será la raíz por la que la luminosidad en un principio parece vislumbrar con estas actrices, ya sea por su reconocimiento o fama, en el contexto del film. La actriz, en estos casos, se verá acorralada poco a poco para servir de materia del mismo modo que el corte en el ojo con la navaja en *Un chien andalou*. En palabras de Pedro Poyato “y el lado bello de la mujer es ahora conjugado con la inmutua en el que el mismo se convierte”⁷⁶.

Lorca le asignará al actor dentro de cualquier personaje que emita, más allá de ser una figura modeladora; sino que lo enfrenta a un público:

La superación del arte por el arte, del teatro por encima de voluntades partidistas y de cualquier propósito que se alejase de su claro objetivo que, tanto para Lorca como Ugarte o cualquier de los ‘barracos’, no dejó de ser nunca el mismo: el público.⁷⁷

A través de su personaje, el actor tiene atribuido un deber no sólo pedagógico, sino también con la obra a la que debe redimir y asimilar para adaptar al modo de recepción del público. Sin máscara atribuyéndose la propia naturaleza como instrumento de encarnación y adoptando su cuerpo a la significación del texto a “la renovación de la

⁷⁶ POYATO, P. (2011). *Op.cit.*, pp. 24-37.

⁷⁷ NEGRETE PORTILLO, R. (2014). “Protagonistas de la cultura: 'La Barraca'”, *Op. cit.*

estética vanguardista, alimentada con el profético verso clásico se convertiría en un referente clave para las generaciones venideras”⁷⁸.

En cambio, Buñuel agredirá a los clásicos transformándolo en el abono con el que genere la diégesis del relato en la que estética del actor interfiera con las premisas culturales de sus personajes, herederas de un pasado arcaico y sujeto al azar de sus ideales. Una contemplación del clásico desde las miradas de los actores del momento evocadas para desarrollar una morfología entre lo bello y lo feo, con fin de alterar la realidad del propio mundo cinematográfico del *star system* que parecía tener la potestad de la verdad. Y que el cineasta baturro propone desde otra realidad basada en la deformidad subjetivada, el feísmo, ya que para todos no responde al mismo criterio una belleza que no tiene un canon definido por las masas, y que por ello apunta a la repulsa por no ser común su presencia en la pantalla tras los personajes que designa. Como una representación del resquicio del individuo sumiso de sus ensoñaciones, distorsión del pasado – aquello que acogerá Saura y con ello atribuirá a los rasgos de sus actores modos narrativos en sus relatos, jugando con las etapas del ser humano infancia juventud en no actores como Ana Torrent en *Cría cuervos* (1975) y que, como resultado, a través de ese feísmo, se obtendría la repulsión del individuo sobre mismo y la inseguridad de sus acciones.

Actividades en las que el factor ficcional y documental también se añaden entre sus competencias para que, al igual que Lorca consideraría el arte no sólo como un acto individual de un creador; sino un creador de formas que el mundo deberá descubrir desde la propia realidad, y que como materia la toma para transformar en significante y revelar desde la representación. En otras palabras, el actor en el plano supone para Buñuel un lienzo donde disponer su esencia y sus rasgos culturales dependiendo de la clase en la que se convoque o pertenezca.

Y este director como introductor del sistema que se asentaría definitivamente en el cine español desde *Filmófono* distinguía en el montaje de *Las Hurdes* la voz separada y a su vez, adherida al cuerpo a través del doblaje. La voz como recurso expresivo que

⁷⁸ Apreciaciones sobre el actor y sus personajes en estas misiones teatrales: NEGRETE PORTILLO, R. (2014). “Protagonistas de la cultura: ‘La Barraca’”, *Op. cit.*

dignifica, y a su vez, releva importancia al asunto desde la dicción propia de un galán como Francisco Rabal durante las imágenes de una situación de miseria de este pueblo abandonado en esta etapa de la República y donde toma a sus aldeanos como no-actores, víctimas de la influencia propia de esa otra España decadente de la que surgieron los relatos que sin embargo Lorca promueve como innovación de esas temporalidades pasivas e históricas de nuestro país.

Pues, no sólo Buñuel plantearía desde el cuerpo del actor, sino que falsearía la realidad de las Hurdes para proponer y enfatizar el drama emergente de manera indirecta a través de recursos expresivos como el trucaje o la disposición de esa atractiva voz de un actor que nos guía hacia la realidad de un pueblo como entre tantos otros, en declive. Los cuerpos deformes y afincados en los que Pedro Poyato introduce como “la morfología del feísmo”⁷⁹, y aunque en este caso aclara “más acá de con una representación, o de con una actuación, con las materias mismas que constituyen a seres tan deformes como reales”⁸⁰. Es decir, a diferencia de las películas citadas, la propia realidad coincidente con los diseños de Buñuel en la revelación de lo oculto a través del choque que lo real ofrece sin decoro, ni artificio. En voz *over* distinguimos la lejanía entre dos realidades en este documental de *Las Hurdes* que sirven de guía a los ojos *buñuelianos* documentalista, pero que como Alberti procedería desde la vocalización de los cómicos en sus poemas.

Buñuel somete la realidad a que desarrolle lo que el narrador tiene que decir y objetar sobre cada uno de estos integrantes del pueblo. La voz denota aún en la ausencia de su campo diegético, frente al canon de belleza común en el cine; del feísmo de los aldeanos en el documental donde parece que tal “materia desdibuja en gran medida la forma anatómica corporal”⁸¹ y que no nos sitúan en la realidad cinematográfica; sino en lo grotesco vinculado a ese carnaval esperpéntico del que Partearroyo asegura que “gracias a la lente deformante, la herencia grotesca de las artes populares ha sabido colarse en el

⁷⁹ Poyato define como la morfología del feísmo aquella estética en la que se basa los vanguardistas partiendo del tenebrismo de las costumbres nacionales desde el que impuso su modelo la Generación del 98 para impulsar el tópico rural y hacerlo popular, y referencial artístico a través de los personajes pertenecientes a los distintos parajes y de denominación popular en territorio nacional.

⁸⁰ POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*. *Op.cit.*, pp. 72-73.

⁸¹ *Ibid.*

cine realista más moderno”⁸² ya que bien algunos de los actores cércuenses correspondían a similares patrones que estos: enanos o gigantes que a su vez formaban parte de las primeras presentaciones del cine como artefacto. Ya que si Buñuel dispone todas las posibilidades que imperan el concepto “belleza”, lo “estético”; también remite al cine, en este caso documental, como aquel artificio que siempre estaría vinculado con los parámetros que la realidad le concede. “El plus realista” configurado para ser “plus materialista”⁸³ con el que el cineasta modela la forma y el discurso. En *Las Hurdes* todos los elementos, voz y cuerpo son separados y aunados desde la omnipresencia del ojo diseccionado de Buñuel.

La sensorialidad del actor o modelo son presentados desde unos ingredientes a la espera de ser integrados tras la revelación en su conjunción del discurso del relato fílmico. La voz, cuerpo y compromiso serán trascendidos por la poética *buñueliana* en *Las Hurdes* y partiendo de la idea de posicionarlos desde una mirada rural, y por tanto procedente de lo popular, según Partearroyo en la que estos “transformarán la realidad en aguafuerte grotesco: la esquematización, el distanciamiento y la distorsión”⁸⁴ como revelación de lo real.

Posteriormente, esta particularidad de Buñuel marcará un antes y un después en los nuevos talentos de la cinematografía de los años cincuenta. Periodo donde el actor embellecido por la idea de en el cine procederá a ser engalanado y abducido en una realidad donde puede cumplir sus deseos ocultos e íntimos y febriles; mientras que el feo advierte la realidad y la repulsión de ese embotamiento ficcional de estar saciado ante el pecado del mundo y la vanidad de sus acciones remitidas desde lo sexual.

Como resultado del interés por dar “voz” con la poesía al cómico como hemos visto en el interés inicial en los años veinte de los ex integrantes de la Generación 27, y por consiguiente por las mediaciones de su manera de versar la realidad a la que toma por materia a la que dotar de significación. Buñuel abducido por el ruralismo marcado por la tragedia lorquiana, prorrogará el drama en lo estético y experiencia de sus personajes allanados desde la supremacía del “otro lado de las cosas” mostrándonos la miseria y

⁸² PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de variedades. Op. cit.*, p.64.

⁸³ POYATO, P. (2011). *Op.cit.*, pp. 72-73.

⁸⁴ PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, pp. 71-72.

los deseos reprimidos del individuo a desatar en una imagen –pulsión. Quien en el encuentro de lo propio a través de la realidad con la que estos personajes, no –a ctos se convierten en protagonistas.

El actor portador de significación se ofrecería a sí mismo como unidad, capaz de ser parte y arbitrario entre las clases sociales; o a través del cine que, como materia de manipulación y tras la carencia de disciplina de esos años, serán en el panorama general de la cinematografía española de mediados de los treinta las cantantes de la canción española las que remitan esa conjunción de cuerpo y voz que perdurarán durante las siguientes décadas, y de las que una parte se les renegará su condición como intérpretes en el uso del doblaje y la manipulación de la voz como recurso para informar, narrar, hacer atractiva la historia tras la Guerra Civil y durante el cine del Franquismo.

Los mismos medios con los que Lorca confirmaría desde *La Barraca* en la representación de sus personajes con las obras clásicas, convirtiendo la palabra del “héroe”. Puesto que el teatro no entrará en crisis frente al cine en nuestro país, pero pondrá en valor en este período, la orden social del actor en lo ficcional, por un lado, desde su presencia ante un público al que dota a la palabra de significación con su representación y la promueve en un discurso pedagógico transferido desde las obras clásicas. Mientras que por otro lado, se deposita en lo estético entre lo bello y lo feo, el poder social reflejados en la voz e imagen.

La diferencia con la siguiente etapa, antes de entrar el país en conflicto civil, supondría no una renovación de los géneros, sobre todo el musical que pondría en valor otra modalidad expresiva como la copla y permitiría que un país dividido como España se aunara a través de estas composiciones. Sino el paso decisivo para tomar la “voz” y convertir la del actor, al igual que su imagen, en materia plástica, expresiva e intercambiable. Si con el *Phonofilm*, en el caso tanto de Buñuel en sus producciones; como Florián Rey quien empezará a distribuir de la película a los discos, generando éxitos de la canción española el mismo Benito Perojo junto a Estrellita Castro, como

responsable de lo metaficcional en el cine español desde el silente que mantiene perenne la máscara de lo popular.⁸⁵

En esa medida de lo popular, con la llegada del sonoro se efectuarían la emancipación técnica de la voz de estos actores y cantantes de la canción popular española y se daría movilidad a la voz arrendada también por la pantalla y sus estrellas a la del disco. Distribuyéndose las obras clásicas en discos como el “boca a boca” y que tendría una gran influencia desde esa promulgación de palabras de la Barraca, y ese “choque” estético de Buñuel en su cine.

3.4. 1935-1942. Imposición del *star system* hacia el modelo español cinematográfico.

Con voz y voto adheridos al actor cinematográfico en este período con la llegada del sonoro, y los nuevos aires políticos con la II Republica que instalaría un sistema de educación equitativo para el pueblo a través de lo cultural, y no expresamente desde lo eclesiástico, ni moralista. A partir de 1936 se vería amenazado y vencido en 1939 por el bando encabezado el General Francisco Franco quien sometería a todo un país a sus objetivos e intenciones institucionales, bélicas y civiles frente a las alianzas con Alemania e Italia en misma orden fascista disponiendo como territorio de servicio a España en todas sus vertientes, incluso al cine.

En este período se asentaría como división de ideales convivientes entre las productoras cinematográficas *Filmófono* (Madrid, 1935-1936) basada en las últimas tendencias a nivel técnico e ideológico europeo, y *Cifesa* (Valencia, 1932-1961) conocida como “la derecha del cine español”. Y en las que, aún así, predominaba el uso de la canción española, para apremiar tanto dentro de este *star system* mencionado; como desde la arbitrariedad de las raíces andaluzas. Aquellas que desde su territorio originario, Andalucía, la copla también sería el panorama artístico intermediario entre las grandes ciudades españolas como Madrid y Barcelona, a través de las giras de sus representantes como, y de las películas que acentuaran en cartón piedra la puesta en valor de la moral

⁸⁵ Según Partearroyo sobre la máscara popular: “Porque el teatro popular es, a falta de una mejor ficción, algo parecido a la vida sin complejos y sin barreras. (...) casi todos sus apasionados seguidores hablaban de los colores, de la sensorialidad de un nuevo sentir *plástico* (...) completamente renovado”. PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, p.39.

del momento en estos cantos. Ya que la copla como movimiento musical desde su nacimiento en 1906 supuso el sonido-pulsión y de encuentro entre las clases obreras que las lanzaban y la burguesía que las escuchaban.

Un panorama que como en antaño lo gubernamental se servirá, ya no de sus actores; sino de sus estrellas debido al éxito del carácter conciliador de sus películas, entre las partes divisorias durante este período de 1936-1939 hasta convertirse no sólo en estrellas nacionales a internacionales deleitando no sólo a un público dispuesto a evadirse antes los acontecimientos bélicos; sino también de las intenciones de los altos cargos políticos de los países extranjeros.

Por ello en los siguientes apartados dentro de este capítulo dedicado al *star system* español en la manera de modelar al intérprete patrio como referente nacional y cultural de su país, junto a la modernidad de lo estético como veremos desde el ejemplo de los modelos de hibridación musical propuestos por las productoras *Cifesa* y *Filmófono* con Imperio Argentina y Angelillo, y el resultado de aceptación tras el orden de los acontecimientos político, por el que esta misma actriz junto con Estrellita Castro despertarían el interés tanto en el panorama español como internacional cumpliendo las expectativas de la apertura de la década de los cuarenta como estrellas en la productora Española-Alemana *Hispano Film Produktion* (Göebbels, 1936) transfiriendo a través de la copla andaluza las consecuencias y entresijos del momento.

Pero si bien estas actrices como protagonistas serían un referente en cuanto a proliferar sus estilos en la pantalla conviviendo ambos estrellatos en el mismo contexto, es preciso hacer un inciso en la última parte de este periodo antes de centramos en la egolatría del franquismo para señalar la labor de creadores como Eduardo G. Maroto, técnico en Filmófono y aún con una limitada trayectoria como cineasta comenzaría dar cabida a los actores que en la escena teatral serían reconocidos como actores de reparto, pero en el cine serían reconocidos como los secundarios. Pues con ellos Maroto introduciría una comunidad protagonista en sus películas por cuánto en un carácter metaficción como en *Una de fieras*, *Una de miedo* y *Una de ladrones* (Eduardo G. Maroto, 1934) exaltarán esa coralidad imprescindible para hacer cine de cualquier género, y al igual que en *Los cuatro robinsones* (Eduardo G. Maroto, 1939) los actores deberán ceñirse según lo

paródico de su cotidianeidad para albergar la posición de un héroe creíble sin desprenderse de la sensación de ligereza del cine primitivo de los cómicos.

3.4.1. Los comienzos y la propuesta de modelos de hibridación musical con Angelillo de *Filmófono* e Imperio Argentina de *Cifesa*.

El retorno de Concha Piquer a España en 1932, como la representación oficial entre las clases por alternar tanto la escena en la propuesta de alternativas musicales exquisitas basadas en los últimos números de bailes aprendidos en Broadway, como su puesta en la pantalla en donde representará parte del repertorio del que se basaría gran parte de la mitología popular española cinematográfica como las canciones de *Tatuaje* u *Ojos verdes*, y convertirse desde el sonoro en el referente principal para la búsqueda de actrices que desempeñaran el mismo el éxito del modelo de hibridación que supuso en la pantalla, y como adelantábamos que supondría también en el género masculino, el cantaor Angelillo con Buñuel a través de *Filmófono*.

La puesta cinematográfica de Concha Piquer en *La Bodega* (1930) de Benito Perojo, y el estreno en el mismo año de *La aldea maldita* (1930) de Florián Rey con la actriz destacada en la etapa silente Carmen Viance, asentarían a estos cineastas en adelante como los máximos exponentes del tejido costumbrista, popular y regional del cine español. Desde el que iniciarían el camino para abrir a las siguientes artistas que mismo modo que, serían descubiertas por sus giras nacionales e internacionales, raíces andaluzas y con una experimentación ya predominante en el cine, Imperio Argentina (1910-2003) con *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927), y *Melodías del Arrabal* (Louis J. Gasnier, 1932) junto al cantante Carlos Gardel; y luego, Estrellita Castro (1908-1983) en *Rosario La Cortijera* (José Buchs, 1935).

Así que, antes de adentrarnos en tales estrellas de la canción, debemos hacer mención de la dedicación pedagógica durante la II República de *La Barraca* en la escena teatral sobre el cine en la configuración de sus personajes que promovían la figura del protagonista no como un héroe, ni poderoso; sino consecuente con las posibilidades de su decisión, afrontando un conflicto que lo impere dentro una situación de supervivencia. La misma emergente del contexto que se diferenciará entre sexos y

productoras, pero irá acorde al tiempo en el que Angelillo sería estrella de *Filmófono* a partir de *La hija de Juan Simón* frente a Imperio Argentina estrella de *Cifesa* con *Morena Clara*, donde se inscribirían al poner en valor la lucha humana común entre ambas partes, y que más adelante veremos distorsionarse con el vencimiento de la Guerra Civil, y las alianzas con el pueblo germano.

Los personajes, el cantautor Angelillo, y la gitana Trini, han cometido delitos en sus respectivas historias, de los que van a ser diferenciados según la posición ideológica de sus productoras en la manera en la que serían impugnados por los actos cometidos en cada película. En ambos casos, aún testigo el espectador de si el hurto o crimen del que se les acusan son culpables o no; Angelillo tiene que cumplir condena aún inocente del asesinato que se le acusa por alternar donde no debe; mientras que Trini, aún siendo juzgada y culpable como una de las autoras del robo, tiene una segunda oportunidad obteniendo el perdón al unir a la familia que la ha acogido para que no mal viva y mantenga su dignidad intacta. Una moral transcrita en el mestizaje del personaje de Imperio Argentina como ídole popular que enmascara, y deriva la verdad con los mismos aspectos ambulantes y callejeros con los que se desenvuelven los conflictos para suavizarlos e introducirlos en la realidad con la que convivir.

Es decir, más allá de la modernidad clausurada por los vanguardistas, y de la idea común que Partearroyo constata sobre considerar el cine popular como “más vinculables a las dictaduras y sus historias oficiales”⁸⁶ la realidad española de aquel entonces aún seguía, en su mayoría, atenta de que el cine fuera el mismo esclarecedor de la actualidad que con las tomas de vistas, y la agilidad del cómico para entretener, ya que este tipo de espectador “solía alejarse de los preceptos vanguardistas del futurismo o del cine soviético, y por ende, de la propaganda ideológica”⁸⁷.

En un tiempo de conflicto el perdón es acogido como valor humano e íntegro en Imperio Argentina como Trini al compartir su cometido con una causa que concierne a todos representado por una coralidad de personajes –de los que veremos su relevancia bajo la batuta de Eduardo G. Maroto durante este período- al encuentro “de ese espacio liberador producto de las alturas, las caretas y el maquillaje” en el que “se produce una

⁸⁶ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. Op. cit.*, pp. 45-48.

⁸⁷ *Ibid.*

suerte de encantamiento”⁸⁸ ya que como ocurre en el film de Florián Rey con la astuta Trini frente al honesto Angelillo, esto de lo popular y su imaginario de personajes “No es tan distinto de la absurda creencia del pícaro por pretender ser quien no es y además salirse con la suya”⁸⁹.

Y también con el arraigo tanto documental como poético se desplegarán en ambos sexos las consecuencias y vicisitudes de sus elecciones frente a una sociedad afincada en un pensamiento rural, en cuanto al colectivo de personajes frecuente, que distinguirá y juzgarán la moral de estos protagonistas. Lo que nos puede recordar en gran parte a la dinámica de las primeras narraciones de John Ford, como *La diligencia* (1939), *El delator* (1935) o *El joven Lincoln* (1939), pero con el empoderamiento de estas mujeres que afrontan su destino bajo los designios y el respeto de su tradición, como Imperio Argentina en *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935) o el propio Angelillo en *La hija de Juan Simón* frente a los oficios patriarcales que sus mayores le conceden sin alternativa más allá de lo militar y lo civil. Y que según su provincia o clase social, ofrecerán una variedad de registros adquiridos desde la superficialidad de las costumbres sintetizadas en los tópicos que darán lugar al género patrio conocido desde la popularidad de sus participantes, de “la española”.

Pero que sin embargo, sus visiones y disposiciones serán distintas entre sí, ya sea por las distintas procedencias que advertirán tras sus personajes y el modo de hibridación a intercambiar entre los relatos que protagonicen, al intercambiar en palabras de Benet como lo sobre seguro, en usar en las actrices “fórmulas genéricas variadas”⁹⁰ en las películas dispares al clasicismo de costumbre en el cine.

Por un lado, las escenificaciones que giraban en torno al modelaje de estas actrices desarrollando el mismo carácter de simpatía y dinamismo con el que ya imperaban desde sus nombres, y desde la productora *Cifesa* que augurarían una fama segura coincidente con la de los escenarios y de ahí a que sus presentaciones estéticas fueran acordes tanto en los fotogramas como en escena y causaría en palabras de Partearroyo la

⁸⁸ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de variedades. Op. cit.*, p.69.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ BENET V.J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”. *Revista Cinema Comparat/ive Cinema*, Volumen V, nº 10, 2017. *El star system desde Europa: actualidad de los Star Studies*. p 27 (2).

“interactuación del público con lo que sucedía en el escenario”⁹¹. Y por otro lado, por sus idas al extranjero y reconocimiento en estos lugares – sobre todo en Latinoamérica- que les permitirán la posibilidad de renovar sus registros ante la cámara en el caso de Imperio Argentina; como rasgos expresivos que nos adentre en lo que conocemos hasta ahora del mundo del cine, es decir, del imaginario cinematográfico con el fin de que el público español o fuera de nuestra frontera reconocieran sobre ellas las tendencias del momento, en Estrellita Castro.

Asimismo, será clave tratar por la perdurabilidad de sendos casos de Estrellita frente a Imperio junto a los cineastas que las relanzarían, Perojo y Rey para contemplar la maleabilidad con la que estos directores propulsaran a estas actrices, dependiendo del enfoque puesto en cada una de ellas en el género musical folclórico español, y cómo sus respectivas carreras serán encaminadas determinando su permanencia futura en el medio. Tanto de manera técnica, fotogénica y social repercutirán en ambas tanto la versatilidad de registros como de adaptarse a un medio como el cine en continuo avance. Ya que su vigencia dependerá tanto de afrontar la barrera de forma narrativa, del clásico como plantea Benet, si hay una disposición de una búsqueda “constante” en la “renovación de su imagen [...] entre géneros y modos diversos de entender su presencia en pantalla”⁹², y como augura Partearroyo con la introducción del sonoro en el cine, y con ello lo musical “se podría decir que sólo sobrevivirán a la barrera del sonido aquellos intérpretes que se hayan ganado el corazón de su público”⁹³.

La aparición de estas actrices influiría notoriamente tanto en la manera de trascender este género folclórico nacional desde su narrativa, como en la interpretación de los actores, y además de decisivo en el encauce del vocabulario fílmico germánico. Y sobre todo por trascender el género musical folclórico, dando como resultado el modelo híbrido-musical de actriz denominado por Vicent J. Benet que permitiría, por un lado, alternar la interpretación con la notoriedad de la canción española, albergando en cualquier rincón del país como modo popular de coalición entre las partes divididas por la situación política. Y por otro lado, representar la cultura y tradición española que

⁹¹ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. op. cit.*, pp.45-48.

⁹² BENET V.J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”. *Revista Cinema Comparat/ive Cinema*, Volumen V, nº 10, 2017. *El star system desde Europa: actualidad de los Star Studies*. p 27 (2).

⁹³ PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, p.43.

tendría su enclave para desarrollar en el cine germano por coincidir ambas cinematografías en representar desde la farsa, como manera formalista de afianzar los ideales a través de las leyendas que darían paso a un catálogo de acciones para los actores como “el arte del buen morir” o el entretenimiento como caricatura de las propias ensoñaciones.

Imperio Argentina y Estrellita Castro, acompañadas y dirigidas por sus respectivos modeladores, Florián Rey y Benito Perojo debido al estrellato sobre esta combinación cineasta-actriz primero en el panorama hispanoamericano con la distribución de sus film españoles, y por consiguiente, por los interés políticos en vísperas de aliarse entre España y Alemania. Donde en tierras germanas estas actrices serían destinadas a la UFA para ser presentadas como la nueva sensación del cine alemán alentadas por la estética *hollywodiense*, pero enmarcadas por la pura puesta formalista basada en la vanguardia alemana; obteniendo ambas cantantes la misma consideración y repercusión en orden público y del poder como serán recogidas sin intención de ser películas biopics en las películas contemporáneas, *Las cosas del querer* (Jaime Chavariy, 1989) o *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998).

3.4.2. Estrellita Castro y Benito Perojo, la voz andaluza en la imagen de la modernidad cinematográfica.

Benito Perojo desde sus comienzos con *Peladilla*, -imitación clara del Charlotte de Chaplin- tuvo claro que la comicidad no sólo se trataba de una forma de entretenimiento; sino una manera de integrar las cuestiones sociales concernientes a la vinculación entre ambas partes, y a causa de esto sus personajes debían ser el arma conciliadora. Si, bien como actor Perojo sobre sí mismo testó la máscara del vagabundo con *Peladilla* comprobando la sostenibilidad del personaje en pantalla y el grado de aceptación e identificación que tendría en un público aún atado a sus costumbres. A partir de estas premisas detectó que el personaje cinematográfico debía adaptarse a la tendencia del momento como ya hacia la industria americana en lo estético, pero en cambio, no podía tachar las raíces tradicionales y folclóricas exaltadas tanto en los lugares dados al espectáculo como en las zonas comunes del hogar donde entre criadas y señoras se intercambiarían a través de la copla las claves de su intimidad y jolgorios.

Durante la etapa silente de este director, y teniendo en cuenta aquello a lo que nos referimos en cuanto a las mujeres como modelos de representación desde la Generación del 98, y que sostienen el mito de sus rituales esotéricos y morales. En el caso de Perojo desde Concha Piquer con *El negro del alma blanca* (1927) ya se había interesado en lo estético en cuanto a la última moda con la eclosión de los locos años veinte y en el factor popular de lo racial que también, al igual que la figura gitana pertenecía a las tabernas cantantes y a los clubs americanos. Una modernidad configurada desde una apariencia, pero que impone la mirada confinada desde nuestra cultura la imposibilidad de que ambos personajes, aún igualados en sus mismas condiciones étnicas, no son viables, ni aceptados frente a la sociedad española.

Estrellita Castro para Benito Perojo supondría cara a la hibridación de, actriz y cantante, la que asentaría en su maleabilidad estos aspectos de conllevar tanto las últimas tendencias de la cinematografía como los éxitos que la destacarían como una de las artistas insignes del cante por su versatilidad en los palos existentes en el género. El timbre de su voz para la canción, sobre todo para el cuplé, era reconocido por “su textura y registros inalcanzables”⁹⁴, y que en aquellos años tendría su similitud con otra cantante, Rosarillo de Triana.

Entre ellas radicaría la diferencia en que la voz de Estrellita Castro le serviría a Perojo en su cine para cumplir, por un lado, con las expectativas de las inclinaciones musicales extranjeras y modernas del momento, como el *jazz*, *el swing*, sin renegar del carácter hondo de su estilo aflamencado, y por otro lado, con la imagen de mujer ataviada por las luces de una capital que ya desde la II República iba a encontrar un tipo de mujer “dominante y sin tapujos”⁹⁵, y liberada socialmente. Aunque esta manera de independencia que Perojo barajará en los personajes interpretados por Estrellita ante la modernidad de la urbe, y la orfandad como estado de origen de la sevillana, conseguirían dinámizarla como las de Hollywood para obtener como estas un carácter de supervivencia en el intercambio de *status* para lograr “la independencia

⁹⁴ CASTILLO, S. (1983) “Nostalgia y memoria de Estrellita Castro”, del diario *ABC*. Madrid, 11 de Julio de 1983, pp.82-83.

⁹⁵ Estas son algunas de las características escogidas de las actrices de la pantalla a confencionar en la realidad de la España republicana por BELINCHÓN, G. (2016) “Cuando Hollywood ayudó a liberar a la mujer española”, Diario *El País*. Madrid: 26 de marzo de 2016.

económica”⁹⁶ a través de su arte del mismo modo que Estrellita alcanzaría en la realidad el estrellato.



F11, F12

Estrellita Castro había comenzado su carrera acudiendo a una academia de baile a cambio de sus servicios para realizar tareas domésticas, hasta adentrarse en el mundo de los tablaos y llegar, incluso a actuar con doce años delante de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia. Un hecho que tendrá una estrecha relación con otra famosa cantante que servirá de influencia en el estilo vocal de Castro, la cantante afroamericana *Baby Esther* que también actuando frente a los monarcas españoles, impuso el movimiento sonoro *Booping*. Un efecto musical casi trabalingüístico que tendría su cabida entre las conocidas mujeres modernas de principio del siglo XX, las *flappers*.

De las que aunque según Gregorio Belinchón “La mujer española de la Segunda República no llegó a imitar realmente a la estadounidense” ya que “había demasiadas diferencias entre ambas sociedades [...] y del golpe de estado de Franco por desgracia se asemejaron en el poder de los moralistas en su día a día”⁹⁷ es indudable la influencia de este estilo americano en el cuerpo y voz de Estrellita Castro en las películas de Perojo. Ya que al igual del mismo modo moralista y racial que el cineasta mostró con *El negro del arma blanca*, marcando su cultura adornada por la modernidad de los veinte, trasplantará a la actriz sevillana estas particularidades sonoras del *Booping* del mismo modo que el animador Max Fleischer lo haría desde la cultura racial del blues para que las actrices, Helen Kane y Mae Questel pusieran voz a su dibujo animado *Betty Boop*, que, incluso ambos casos, adaptarían la estética sensual del personaje y, a su vez, voluptuoso que en España se conocía de “cabeza sí y cuerpo no”.

⁹⁶ BELINCHÓN, G. (2016) “Cuando Hollywood ayudó a liberar a la mujer española”, *op.cit.*

⁹⁷ En ambas partes desde las consideraciones de este periodista nos hacemos una idea del resultado de esta pretensión por asemejarse al modelo de mujer del *cinema*, lejano en cuanto a la identidad de la sociedad española de la etapa de la Segunda República. BELINCHÓN, G. (2016) “Cuando Hollywood ayudó a liberar a la mujer española”, *Op. cit.*

La luminosidad del rostro de Estrellita Castro (F11, F13) al igual que *Betty Boop*, (F12) acentuado por sus grandes ojos estilizados por unas largas y enmascaradas pestañas; y circunscrito por un caracol caído en su frente acorde al rizo de personalidades como Josephine Baker (F14), también en unos



F13, F14

alineados labios siempre monocromos durante este período de los treinta a los cuarenta para el deleite de los espectadores españoles al configurar en su figura el vislumbre de la chica pobre entre ropajes almidonados, a la ligereza de unos trajes elegantes y a la moda que harán que se fusionen ambos estilos para ir acordes a los temas escogidos a interpretar.

Entre los éxitos reconocidos por Estrellita en el cine como *Mi jaca* (Mostazo y Perello), *Suspiros de España* (Álvarez Alonso) o *La morena de mi copla* (Villejas Cernuda y Castellano Gómez) estos serán interpretados acorde a los trémolos de su voz que consiguen ese *Booping* en similitud con la sonoridad aguda de estas artistas americanas nombradas, ya que este tipo de sonido del trémolo sería el idóneo “en las piezas de piano para imitar los rellenos grandes orquestales (sobre todo los arreglos de piano y transcripciones, pero no sólo), o para sostener la armonía.”⁹⁸, al igual que, lo serían para estas canciones sobre todo en los géneros del flamenco, el pasodoble, el tanguillo y los tientos que marcarían el estilo de Castro permitiéndole también enlazar su cante incluso con *La Orquesta Sinfónica de Berlín*, en las producciones hispano-germanas junto a Perojo.

En *Suspiros de España* y *Mariquilla Terremoto*, ambas estrenadas en 1939, la dinámica de la mocita superviviente hasta convertirse en estrella de la canción será la temática frecuente a representar en el alcance de los sueños de artistas como Estrellita, en un modo casi biográfico en cuanto a los comienzos de esta artista. Pues aún en las carencias de esta actriz de una técnica depurada en la interpretación, estas sensaciones experimentadas servirían para afrontar sus personajes y aproximarlos al mismo carácter

⁹⁸ Véase definición y características del Trémolo. Disponible en: <https://amp.es.google-info.in/110136/1/tremolo.html>

popular con las que se preconcebieron en el escenario. Es decir, como Partearroyo asegura de este acercamiento de las estrellas en la pantalla “pasando de ser aquellos a quienes el público increpaba o piropeaba desde el palco del teatro por horas a convertirse en los rostros que todos buscaban ver en el celuloide”⁹⁹.

Un sueño que tendría sus días contados en cuanto que Perojo adapta Estrellita a una tendencia efímera en este principio del siglo XX que no servirían para continuar bajo la producción alemana por las limitaciones de la actriz en cuanto a la versatilidad de registros como si tendría Imperio Argentina posteriormente. Pues su depurado estilo la limito a afincarse al mismo al permitirle su reconocimiento y parte de la estela de divas cinematográficas nacional; además de por no postularse en ningún bando durante este período sociopolítico. Lo cual, veremos, tanto para la sevillana como en Imperio Argentina cómo les afectaría en sus carrera trabajar en “tierra extraña” con el bando fascista, más en la pretensión de seguir retroalimentando a las estrellas para hacer frente a las posibles alianzas políticas de Europa con Latino América; que interpretar a partir de unas intenciones sociopolíticas que repercutirían a la cotidianidad de un pueblo hasta llegar al conflicto.

3.4.3. Florián Rey e Imperio Argentina, la transferencia de la actriz y el disfraz del mito.

Florián Rey en Imperio Argentina encontraría un modelo representante de su cine destinado a lo rural y sus vicisitudes para dotar por su versatilidad en su técnica vocal, la identificación regional dentro de lo que conformaba España y advertir los distintos caracteres, costumbres y leyendas igualados en esencia. Unos valores acorde a la situación sociopolítica del momento que marcaban el principio de unas postulaciones que luego, de manera radical, estarían sometidas como uno de los factores relevantes para las alianzas de España con Alemania para generar un panorama cinematográfico a la altura de Hollywood.

La unidad del actor hallada en Imperio Argentina sobre cuerpo, voz y pensamiento en la primera parte de sus películas junto a Florián Rey, se efectuará ya por el interés de la

⁹⁹ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de variedades. Op. cit.*, p.43.

actriz desde sus comienzos entre los cafés cantantes argentinos de añadir su expresión al mundo; y por parte del cineasta en añadir una propuesta de personajes a Imperio con el fin de advertir, no a través de la humanidad a la que nos referiremos a través de Uta Hagen con lo que significa ser un actor en la sociedad¹⁰⁰; en un sentido nómada al público -como ya se encargaría Franco mediante los documentales *No-Do*- la representación de cómo eran los aldeanos, provincianos de las distintas comunidades autónomas como Andalucía, Aragón y de qué modo respondían desde la visceralidad a sus pasiones.



F15, F16

Imperio Argentina a diferencia de Estrellita Castro, siempre ataviada esta última por lo andaluz modernizado radiofónicamente, será configurada desde la disciplina ante la conversión argentina-española, es decir, latino - castellano que le permitiría mostrar su versatilidad a la hora de ceñirse a diferentes registros y acentos; además de ser apadrinada por Pastora Imperio en sus principios por quién Jacinto Benavente la acuñó Imperio, y también el ascenso en España; mientras que, Argentina por la bailarina Antonia Mercé conocida como “la Argentina”.

En las películas que realizaría Imperio con Rey su indumentaria responderá en cada film al orden de la moral gitana, eclesiástica y familiar de su personaje. La modernidad del hábito blanco de *La hermana San Sulpicio* (F15), -su primer film con el director- será ataviado por una mantilla oscurecida en el drama rural en *Nobleza Baturra* (F16) que supondría un salto a lo internacional en vísperas de las coproducciones hispano-germanas. Ya que, la línea esotérica y antropológica del imaginario baturro correspondería a los patrones frecuentes del cine expresionista alemán. Lo que se convertiría en caldo de cultivo político al establecer una tendencia sobre una moda

¹⁰⁰ En el capítulo *El mundo del actor*, Uta Hagen nos introduce la tarea del actor como artista frente a la sociedad augurando el compromiso: “Un artista despierta la curiosidad y la conciencia de su comunidad, y es por ello que supone una amenaza para aquellos que se han hecho con el poder.”. HAGEN, U. (2002). *Un reto para el actor. Op. cit.*, p.31.

pareja al origen, mestizaje y tradición de cada región nacional, más próxima a la clase obrera y popular, que posibilite ese sueño de la pantalla, sin recurrir a la artificiosidad con la que, por ejemplo, Perojo embellecía y enmascaraba la pobreza en su cine.

Sin embargo, el halo del cineasta primitivo persevera en la tez de Imperio contorneada por la máscara de según Vicent J. Benet “dimensión imaginaria”¹⁰¹ con la que igual que a raíz de los tópicos nacionales dispuestos en estas películas serían identificados como el patrón estético real español, también lo sería para las mozas y las señoritas como referencia femenina de belleza de la época y que Vicent J. Benet transcribe de un folleto sobre este aspecto de la actriz, “La novia de España, la preciosa chiquilla en la que están compendiadas las más sobresalientes características de la raza, de enormes ojos negros, morunos, tostada la piel, chiquita y graciosa.”¹⁰²

La honra del personaje de María Pilar en *Nobleza Baturra* le permitiría encarar el trabajo del campo, llevar la casa, y con ello, dar la suficiente autoridad envidiada por el bando masculino, hasta el punto de arremeter contra ella por su elección en lo sentimental extendiéndose el bulo de sus intimidades extraordinarias con otro mozo a modo de canción. La copla obtendría su reconocimiento en el populacho influyendo de la misma forma que las canciones de esta raíz baturra lo harán en cada rincón del pueblo para sobre avisar del pecado de su protagonista. La canción como motivo “reduplicador”¹⁰³ de sus impacto como estrella, será añadida por Imperio en un modo narrativo en el relato ahondando en aquello que el personaje, según sus circunstancias, no puede añadir desde la acción, pero sí a través de la palabra.

Un golpe de efecto en la película de Rey que dotará a Imperio con más poder que con *La hermana San Sulpicio*, su fuerza transmisora a la hora de cantar y los lugares donde emite sus canciones, los cuales trascenderían tanto el género musical folclórico sin hacer uso de la metaficción como ocurre en la mayoría de las películas Perojo-Castro

¹⁰¹ En palabras del autor “una dimensión imaginaria, una iconografía desarrollada a través de la presencia escénica, el vestuario y maquillaje, la gestualidad, la kinésica y la técnica interpretativa exigida por cada canción”. BENET V.J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”. *Op. cit.* p. 29 (4).

¹⁰² Desde un folleto escogido por el autor *Las estrellas del cine* de 1930. BENET V.J. (2017). *Ibid.*

¹⁰³ Transcrito en el texto como “Las figuras de la canción se adaptaron al nuevo medio y encontraron en él un elemento reduplicador de su impacto.”. *Ibidem.*

desarrollado gran parte del relato en un estudio de grabación o en salas de variedades. De hecho, el cine, a partir de las vanguardias –sobre todo desde Lorca- vincularía el paisaje con los personajes configurando un discurso visual que, como en el escenario portátil de *La Barraca*, trataría de aproximarse a un público con la misma afinidad de Imperio Argentina con lo rural para considerar el cinematógrafo no como el artefacto que se retroalimenta de la propia realidad ficcional; sino que realidad es objeto de inspiración para llevar a cabo la ficción. De ahí a que una identificación más efectiva con la que el motivo y la ficción fluyan para convertir a este modelo hibridado¹⁰⁴ en un referente del contexto y transmisor en el escenario a todo tipo de público, y de toda índole política.

Del travelling entre los cultivos en *Nobleza Baturra* hasta los tablaos de *Morena Clara* y *Carmen, la de Triana*, inspirada en el personaje de Merimeé, Imperio Argentina sería lanzada en Alemania como imagen y voz de transferencia de la cultura española en una notoria progresión de sus personajes en los films con Florián Rey. Con la implantación de la dictadura de Francisco Franco, la pareja Florián e Imperio postulada hacia a este bando, verían limitadas sus trayectorias en el país en 1936, ya que las principales sedes de cine en Madrid y Barcelona serían zonas republicanas. Pero el exilio a Cuba para esta pareja cinematográfica, cineasta y actriz, no sería inminente, ya que desde allí serían convocados para conquistar toda Latinoamérica de la misma forma que a Hitler con Imperio, a partir de la idea de este largometraje *Carmen la de Triana*.

En *Carmen la de Triana*, Rey irrumpe el mito literario y musical de Carmen, para trasplantarlo al cine en cartón piedra configurando al mito no acorde a la realidad histórica originaria; sino al modo en el que desde esta producción hispano-germana se ambicionara cara a los intereses propagandísticos. La película prevista en dos versiones, la española y la alemana conocida como *Andalusien Nätche* mediante la *Hispano Film Produktion* supondría todo un reto interpretativo para la actriz en cuanto a las presiones de que la propia artista interpretara en germano, ya que había una preocupación especial concerniente a la dramaturgia del film con la que si Argentina conseguía fluir el idioma del mismo modo que el español, cara a los intereses políticos, se difuminarían las relaciones de la UFA con la recién estrenada productora.

¹⁰⁴ Definido en fórmulas de hibridación por BENET V.J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”.

Todo un reto para la actriz que, aún con el doblaje ya establecido con la implantación del sonoro desde 1929 en España y bajo ese poder de convocatoria de nivel nacional a internacional, tendrá, al igual que Florian Rey, adaptarse a los designios del Ministro alemán de la ilustración pública y propaganda del *Tercer Reich* Goebbels para la versión germana y añadirla como una de las tantas “operetas habladas” de este período del cine nazi en la que no sólo se darán lugar a “divertidos bailes de personajes rocambolescos” como “opio para el pueblo”¹⁰⁵; sino que según la especialista Marta Muñoz “para compensar estas carencias [...] técnicas [...] se recurre a una batería de tópicos inherentes a la imagen que en Europa se tiene de Andalucía”¹⁰⁶ independiente del motivo que trate la película.

Del denominado “paréntesis liberador” en las películas rodadas por Imperio con Rey durante la II República con *Morena clara* a un “modelo de mujer basado en (...) la sumisión y la abnegación”¹⁰⁷ como determina M^a Carmen Cánovas sobre estos arquetipos femeninos a través del *star system* en la posguerra. En los personajes de “la Trini” de *Morena Clara* y Carmen en *Carmen, la de Triana*, o en su versión alemana en *Andalusien Nächte* se reconocerán las partes de una España, en un principio sensible a las puertas de la Guerra Civil, a un país que estaba destinado a ser invadido a cualquier precio. La picardía de la gitana del s.XX corresponderá a la comicidad de una España acostumbrada a eximirse con el humor de sus conflictos, pero en la sevillana, en plena Guerra de la Independencia, sería un motivo de perdición para poner a prueba la fidelidad y el deber como patriota de los soldados vascos en la etapa bélica Carlista de 1835. Lo que en España en términos patriotas significaría ser nacionalista, para la versión alemana de esta Carmen en *Andalusitche Nächte*, conforme a este cine de propaganda se insistiría “en una abstracta visión del honor que incluye el sacrificio hasta la muerte.”¹⁰⁸ . Del mismo modo que tanto la actriz Imperio Argentina como Estrellita Castro, se predispondrán al servicio de las producciones del Tercer Reich por alcanzar un auge internacional de sus carreras.

¹⁰⁵ SUCHSLAND, R. (2017). *Hitler's Hollywood*.

¹⁰⁶ MUÑOZ AUNION, M. (2004). “El cine español según Goebbels Apuntes sobre la versión alemana de Carmen, la de Triana” *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 20, 2004, p. 41.

¹⁰⁷ CANOVAS ORTEGA, M.C. (2012). “Arquetipos femeninos a través del Star System. El adoctrinamiento social a través de las representaciones femeninas cinematográficas en la España de la Posguerra”, en la edición *Mujeres (y) Miradas* de la Universidad del País Vasco, p.1

¹⁰⁸ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, p.46.

En el siguiente apartado veremos cómo por parte de estas dos actrices híbridas en *Suspiros de España*, tras la canción de mismo título, y en *Carmen la de Triana* con *Carceleras del puerto* en sus dos versiones manifestarán las penurias del español impugnado por sus ideales, y expulsado de su propio país para cumplir sus sueños. La copla andaluza, aún lejana de su país, codificará el auxilio ante los acontecimientos bélicos transcurridos en España en este período bajo las escenografías de cartón piedra frecuentes en los rodajes germanos.

3.4.4. La copla andaluza al servicio del poder en tierra extraña 1938-1943.

Según Marta Medina los alemanes debieron pensar con estas coproducciones hispano-germanas protagonizadas por Imperio Argentina y Estrellita Castro en sus intenciones por invadir al modo de Hollywood que “el nazismo con cante”¹⁰⁹ se adentraría a nivel mundial, como la copla lo hizo a nivel nacional. Ambas artistas supeditadas a incorporar bajo la dirección de sus correspondientes cineastas y acompañantes en esta aventura titulada por Sylvia Zierer *La aventura gitana de Hitler*, a introducir la canción andaluza y el mito como motivos discursivos y de proliferación para las masas.

La copla como vertiente cultural de la actualidad para todo el pueblo español, aún en las pretensiones por evadir con “rocambolescas combinaciones”¹¹⁰ entre ambas culturas, el complejo momento del país con la Guerra Civil y transcurrida la Segunda Guerra Mundial transmitiendo el llamamiento del pueblo y de sus víctimas. Haría su manifiesto como entonces con *Tierra extraña* escrito para Concha Piquer e interpretado por la misma en plena formación en EEUU, sobre la cálida identidad de un país frente a la modernidad de la primera potencia. Pues el modo discursivo de la copla, inspiratorio para conjugar la actualidad con el imaginario y estilo, iría adquiriendo relevancia tras el transcurso de las etapas posteriores.

Carceleras del puerto por Imperio Argentina en *Carmen la de Triana – Andalusien Nätche* y *Suspiros de España* por Estrellita Castro, en el film de mismo título, quedarían registradas, también en “tierra extraña” y proyectando las desavenencias nacionales que

¹⁰⁹ MEDINA, M. (2016). “Cuando Imperio Argentina le tocó 'die castañeten' al Führer”, *El confidencial digital*. Madrid, 5 de Julio de 2016, p. 2.

¹¹⁰ SUCHSLAND, R. (2017). *Hitler's Hollywood*.

ambas contemplaban en la realidad desde el territorio germano. A modo de carnaval, en Estrellita el pasodoble y en Imperio el tanguillo, en su versión española y alemana, enmascaran dos temas relevantes en la transición de los treinta a los cuarenta: el exilio y la prisión como medios de exclusión hacia el bando republicano vencido frente al franquista. Y que influirán ambos casos en la manera de representar tales canciones para denotar brevemente los aspectos tratados en el modelaje de estas artistas contrapuestas políticamente, pero que tienen su enclave al encontrarse en última estancia la misma predisposición en el partido propagandístico nazi.

Las aspiraciones por vivir de la canción fuera de España y la perdición del amor pasional dentro de la misma son los hechos que sendas partes traducirán aún bajo el tópico español del ruego y la penitencia extraídos de la religiosidad, por los parámetros del cine alemán de esta etapa. En el documental *Hitler'ss Hollywood – El cine alemán en la era de propaganda* (2016) serán dos cuestiones en las que ahonde sobre esta cinematografía: el sueño y la muerte como armas propagandísticas para percibir el atractivo de los conflictos como bien común para la nación germana y enfrentarse a aquellos que intentaran perturbar estos ideales. Dentro de los que España como aliados con el Franquismo en auge, serían representadas como otro lugar orgulloso de sus tradición y es ejemplo de perseverancia ante los acontecimientos ocurridos de la Guerra Civil postulados hacia el bando vencedor franquista. De ahí que estas películas no fueran tan bien acogidas en España, pero sí internacionalmente como se esperaba. Aunque la unión entre ambos territorios se verá unificada al denominar el Suspiro español como el sueño que alude al recuerdo de lo que hoy se proclama como nueva nación sobre y *Las carceleras del puerto* en sus dos versiones como la persuasión hacia la muerte en el incumplimiento del deber.



F17, F18

En la escena *Suspiros de España* el personaje de Estrellita Castro, la lavandera sevillana Sole, junto a su madre y a su hermano (Miguel Liguero) (F17, F18) emprenden

nostálgicos rumbo hacia la Habana junto a un arsenal de españoles repartidos en la cubierta de un navío. Con una declaración que alerta de su posición patriarcal y patriota en cuanto al abandono de su tierra Estrellita bajo su personaje, declarará “Pero las madres nunca abandonan a sus hijos. España va con nosotros y vivirá en nuestro corazón hecha recuerdo, y esperanza, y copla, y suspiro”, inaugurando de manera extradiegética los primeros compases de la canción para centrar a Estrellita en el plano y empiece a cantar (F19, F20).



F19, F20

El forzado exilio exclamado entre suspiro y suspiro, y el objetivo de hacer soñar del cine alemán con una vida idílica dentro de los patrones establecidos por el régimen tiene su encuentro en el primerísimo primer plano con el que Perojo registraría el rostro confeccionado de Estrellita como ese “espacio suspendido del gesto”¹¹¹ en donde según Fran Benavente y Gloria Salvador, a propósito de asignar el gesto como noción central a construir “enlaza historia, memoria y emoción; lo sagrado y lo profano; lo visible y lo invisible”¹¹². Y será, a partir de que en la letra de la canción se asimila el abandono de la patria *Ay de mí, pena mortal ¿Por qué me alejo España de ti? ¿Por qué me arrancan de mí rosas?* El rostro se convertirá en el punto de mira para traspasar un “territorio de la estética” y situarse “en el de la ética y el de la política”¹¹³.

La máscara asentada en la faz de Estrellita afligida por su ida, se desvanece en cuanto a que sus dotes en el escenario emergerán al gesto teatral correspondiente al “convencional y estandarizado”¹¹⁴ que responda a la cámara dentro de una

¹¹¹ En el primer capítulo de BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo*. Barcelona: Intermedio & Grupo Cinema UPF, p.15.

¹¹² BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo*. *Op. cit.*, p.15.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013), *op. cit.*, pp.255-256.

“organización espacial”¹¹⁵ convocada por el sentimiento a representar, la despedida. Sin mirar atrás, el punto de vista a tres cuartos y frontal obliga a Soledad a contraer a España como un sentimiento y diluirlo en este “este gemido musical” para conceder que ese brillo de su rostro contrastado a lucir en sus ropajes tras sus triunfo en Cuba como la tierra prometida (F21, F22, F23, F24).



F21, F22, F23, F24

A modo Minerva, Estrellita adelanta la mirada maternal conformando un aquelarre en sus pupilas que, a modo de hechizo, evoca el sueño para subyugar al trance al espectador, e intentar construir a partir de este gesto inscrito la “Emoción y espectáculo para disfrutar con el corazón y la vista”¹¹⁶. Aunque en las memorias del cine español se considere esta puesta la máscara de la realidad sobre el exilio de los Republicanos que adolecieron tras el estreno de la película, identificarse desde la producción del cine alemán y no desde el patrio.

¹¹⁵ BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013), *op. cit.*, pp.255-256.

¹¹⁶ SUCHSLAND, R. (2017). *Hitler's Hollywood*.

Sin embargo, desenmascarado el hecho cinematográfico en el primerísimo primer plano de la actriz por el gesto sacada del catálogo de la teatralidad para simular la pena y redirigirnos al control “de un comportamiento adecuado”¹¹⁷ dada las circunstancias. Estrellita Castro convierte a personajes como el de Soledad en el patrón de su estilo como necesidad ante la configuración de sus estética contemporánea para el cine en un “esfuerzo creativo por diferenciarse”¹¹⁸ y de ahí convertirse en una auténtica máscara de ficción, al ya formar parte de esa tribu o tendencia de tonadilleras que la historiadora Manuela Partearroyo en el apartado “Yo soy mi propio símbolo” en *Luce de Varietes* trata sobre la noción individual del artista en cuanto desea estilar sobre sí mismo cara a recibir la aceptación, en este caso el público. Estrellita enfrenta la máscara como “una elaboración consciente”¹¹⁹ que no deja de ser parte de la farsa común de nuestra tradición para reconvertirse en parte de la mitificación del cine que plantea un control absoluto de las emociones e invitar al espectador a “mantener a raya en tiempos de orden”¹²⁰.

Un control y consciencia sobre el mito que en Imperio Argentina será desbordado en cuanto a que dos unidades del mismo mito serán asimiladas en el propio cuerpo mitificado ya por el cine. El mito de Carmen de Merimeé debe ajustarse a una nueva estructura en cuanto a lo musical, interpretando un nuevo repertorio lejano al creado por George Bizet, y lo más llamativo, adaptar la canción andaluza al idioma germano con el fin de afianzar el discurso con fines políticos hacia Latinoamérica. Independientemente del valor técnico que supuso en esta España de Posguerra que una actriz se prestara a añadir en simultaneidad con la española, una versión de la misma Carmen en otro idioma; lo cierto es que doblaría a Imperio, en parámetros de teatralidad, a enmascararse por partida doble en la leyenda arrendando el personaje como un disfraz de su propia versión Argentina- Carmen española en donde, “De cuerpo a traje se pierde la frontera”, ya que Partearroyo acentúa a propósito de la adjudicación del actor como

¹¹⁷ “El teatro siempre cultivó gestos significantes. Se elaboraron en el contexto de una cultura teatral que fue, durante siglos, al escuela del comportamiento adecuado”. BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo*, *Op.cit.*, p.255.

¹¹⁸ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, p.76-77.

¹¹⁹ PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, p.73.

¹²⁰ *Ibid.*

significante de sí mismo “de acuerdo necesitamos de la ficción como una forma más de autoconocimiento, tan escurridiza y tan temeraria como las verdades demostrables”¹²¹.

Aquella en la que aún trabajando Imperio Argentina tales versiones de forma pareja, de la máscara de su denominación de estrella del cine a la Carmen española (F25, F26), y estas al disfraz de la Carmen alemana (F27, F28), la misma historiadora de la Complutense apunta sobre esta situación de superponer tales máscaras que dan un “sentido *metamórfico*” en lo que se refiere al resultado de una elaboración al disfrazarse del propio resultado de este, provocando “una celebración de lo confuso” que a su vez promulga una “ley de equívocos”¹²² -como un posible interés político por parte de la propia Imperio con el personaje interpretándolo en alemán- que “difumina las diferenciaciones sociales”¹²³ y que no logrará obtener un reconocimiento en valor técnico sobre la realización del personaje; sino que debido a los acontecimiento bélicos y a la postulación declarada desde el bando de derechas español que a su vez era aliado de los fascistas, será despreciada y tachada por el pueblo español a su regresos “en un carnaval que ademandando nuevas realidades “dicen mucho más de nosotros.”¹²⁴.



F25. F26. F27. F28

¹²¹ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, p.74.

¹²² Serie de definiciones y consideraciones de la misma PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, pp. 73-75, sobre el disfraz de lo popular que sirve para posicionarnos el personaje interpretado desde Imperio Argentina.

¹²³ *Ibíd.*

¹²⁴ PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, p.75.

Imperio tras estas dos Cármenes se convierte en prisionera de su propias mitificaciones advirtiéndolo, de una versión a otra, donde la Carmen española en una actitud pícaro entretiene a los presos y burla a las fuerzas de la ley y el orden; mientras que en la versión germana se limitará a ofrecer la caricatura de la misma desnaturalizando su carácter de origen nacional y sintetizando estos aspectos en cante y danza contemplando las intenciones de la propaganda para hacer culto a un cuerpo como forma de “encanto, no fuerza”¹²⁵, y al igual que sea convertida en una perdición para los presos de este penal sevillano invite tras esta carta de presentación como aliada el juntar a “la sociedad para movilizarla mediante la obsesión de las masas.”¹²⁶ a través de este cine hispano-germano.

Al actor cinematográfico español al que le había costado mantener una arbitrariedad a partir del sonoro y conseguir el reconocimiento exclusivo en este medio del cine, será juzgado por postularse como en el caso de ambas actrices, una vez concluida esta etapa, en el cine del Franquismo. Pero que posteriormente este “mismo carnaval” y por la orden popular que Manuela Partearroyo hace al uso a propósito de la recepción de la máscara en el actor una vez cumplido sus designios en la ficción, “en su irredenta capacidad de supervivencia va a conseguir mudar de piel y seguir atado a la cultura popular [...] a tientas, apegado a la potencia estética de las tribus urbanas”¹²⁷.

Pues, aunque estas estrellas fueran rechazadas en su insistencia por mantener el mito propio a través de la máscara y continuar en el panorama cinematográfico español, estas madrinas de la divulgación de la copla, no sólo de manera interna; sino sin tener la necesidad como ocurre en *Carmen, la de Triana* de versionar en otros idiomas las letras de sus canciones seguirán llenado escenarios y serán rescatadas a partir de los sesenta en películas a las que adapten su iconicidad a modo Pastora Imperio, su posición en el género folclórico con la co-producción México-España *Gitana tenía que ser* (Rafael Baledón, 1955) siendo madrina de Carmen Sevilla, y parodiándose de su propia iconicidad, junto a Lola Flores, en *Casa de Flora* (Rito Fernández, 1973); o enaltecerán los registros que las nuevas generaciones añaden acorde a los movimientos

¹²⁵ SUCHSLAND, R. (2017). *Hitler's Hollywood*.

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, pp. 76-77.

internacionales cinematográficos como Imperio Argentina en *Ama Rosa* (León Klimovsky, 1960) o *Tata mía* (José Luis Borau, 1986).

El paso de estas actrices en el panorama internacional no sólo repercutirá en un reconocimiento a nivel nacional para determinarlas como *star system*; sino que tras sus éxitos siguientes les permitirá centralizarse renovando su puesta tras el estilo concebido en las películas con estos directores y renombrarse dentro de una estela exclusiva dada a la pantalla. Esto servirá *a posteriori* como una vía transmisora para otra generación de actrices que, extasiadas por esta atractiva fórmula a la hora de mostrar las cualidades como debutantes se lanzarán al estrellato tomando de referencia dichos ejemplos expuestos en este punto. Lola Flores, Carmen Sevilla, Juanita Reina o Lo cual mantendrá vigente, en ocasiones, en determinados actores la capacidad de acomodarse en sus habilidades originales con las marcadas por el mundo ficcional como ocurriría en el cine primitivo. Ya que como celebridades harán uso del cinematógrafo con el fin de enaltecer también sus cualidades, ya conocidas por el público frecuente de la escena en ese contexto y dar oportunidad, de conocer otras, tendiendo a un repertorio exclusivo creado por los autores y músicos del momento, reconocidos como nacionales ya por el territorio unificado ideológicamente tras la implantación de la dictadura de Franco. Lo que supondría una apuesta segura para sus cineastas y productoras, augurando el éxito al que sólo habría que cambiarles el relato y las canciones a interpretar.

Con la llegada del *star system*, habrá que seguir teniendo en cuenta la herencia teatral y este modo de despojar la naturaleza ficcional del cine para dar paso a una realidad del trabajo de la cinematografía, por su carácter industrial, trasplantar la idea de coralidad, cooperación al relato mediante los denominados secundarios quienes manifiestan en comparación con otras cinematografía/ movimientos esa humildad emitida por los actores de esta categoría y que incluso obtendrán más transcendencia durante distintas generaciones.

Pues aún reconocidas estas se negaban a adolecer se hacía referencia a partir de la falta de autoconocimiento de estas actrices en sus trabajos; sino cómo estrella, y con ello no hay ninguna intención política en cuanto a lo personal en la actriz por si misma. Se convierte en un mito sociopolítico por la repercusión de la toma de decisiones de

estos artistas, siempre con el fin de que les permitiesen hacer películas independientemente de lo que signifique en un contexto como este

3.4.5. Eduardo García Maroto, el autoconocimiento de los géneros y los actores *peliculeros*.

Lo que no cabe duda es que el actor aún siendo un artista versátil y también con arraigo propio siempre estará ligado a la última palabra del cineasta, siendo notorio el tipo de vínculo entre las partes en cada trabajo que realicen. El actor podrá ceñirse tanto a la imagen y semejanza del imaginario del director, como adaptarse ambas partes a un mismo estilo de mutuo acuerdo para sacar adelante la película. Aunque con la llegada de este *star system* a las pantallas españolas, el reconocimiento cinematográfico del actor lo dotarán de una vanidad en cuanto a la velocidad con la que van a infundirse tanto su presencia como su talante convirtiéndose en el referente de la era moderna, y en el cine español será avenida tanto por los géneros relacionados con su herencia teatral y variedades como por lo folclórico.

El versátil profesional jienense en este séptimo arte, Eduardo García Maroto (1903-1989) siempre con el punto de vista desde la comicidad adentrado en la cinematografía americana, arrendaría con las dificultades ante sus libertinas creaciones experimentando con el género folclórico acentuado por el carácter ligero del sainete y configurado por el contraste de realidades que a través de los *gap* ensamblarán sus relatos. Y ese ensamble será el actor que como punto de fuga lidiará entre ambos lenguajes de distinta identidad cinematográfica y teatral; de modo que la conjugación también sería posible entre los actores de distintos medios.

Maroto reconocido como *peliculero* por su entusiasmo por aprender del oficio del cine, se acreditaría en todas las modalidades cinematográficas posibles, incluso la actoral, hasta asentarse en la dirección, producción, guion y montaje desde donde tomará una perspectiva para domesticar la sensación del cine. Es decir, la genealogía adquirida desde la experiencia del cine por el espectador, como parte de este período de los treinta y cuarenta como subcultura, –sin dejar su orden popular– se establecería en el espectador una familiaridad con el medio que permitirían que el mismo como creador y cineasta accediera a esta estirpe para convertir en material a domesticar. En este caso, el

género nacional identificado por “una mitología absurda, brillante y hambrienta”¹²⁸ será dispuesto frente a las adversidades políticas para el goce popular enmarcado en el ritmo de las comedias ligeras reconvertidas para toda clase de público, ya que en palabras de Maroto “a mí siempre me ha parecido la vida que es una parodia”¹²⁹.

Otro de los aspectos de Maroto será la arbitrariedad en cuanto a la organización de clases que, a diferencia del cine de Perojo a “lo Lubitsch”, serían integradas ambas clases en cuanto al parentesco, vínculo pasional y el resultado del español adscrito en los valores promulgados en el contexto ya fuera en lo rural como en lo urbano. Tanto en los episodios de *Una de...* como en *Los cuatro robinsones* (1939), *Canelita en rama* (1943) o *Mi fantástica esposa* (1944) los actores en un principio serán dispuestos a cumplir todos los patrones posibles a considerar, tanto de los géneros nacionales como de la industria americana, con el disfraz impuesto en cada actor y una ciertas habilidades en baile y cante que darán los efectos de parodia como “tipo de humor más sencillo, más suave”¹³⁰ y no al modo grotesco como ocurrirá con *Carmen la de Triana* doblegada a remitir dualmente los ideales de los bandos, franquista y germanos. Sino que los actores del reparto habitual de esta pequeña filmografía de Maroto serían arbitrarios en cuanto a la postulación política en el relato, y por consiguiente -podrían sin presión de lo sociopolítico- tener la libertad de introducirse tanto en el “yo” del personaje al calor del tópico español como en los ingredientes americanos durante el desarrollo del relato. Pues en la parodia y en la crítica, Maroto encuentra otra manera de representar el imaginario costumbrista de nuestro cine, focalizando no sólo el género a lo tradicional; sino vinculándolo a lo social.

La vida social sería la vertiente más realista e idónea para integrar la división existente en el país a través de un plan comunitario al que se adecuarían de manera efectiva los cómicos del teatro en cuanto a lo que Manuela Partearroyo denomina como “la desdramatización del yo”¹³¹, ya que para hacer frente a las necesidades del ciudadano en tiempo de crisis, en este caso, la máscara del tópico español se adaptaría a cualquier género para “revelar el aleatorio reparto de las identidades: recordar que somos quienes

¹²⁸ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. Op. cit.*, p. 40.

¹²⁹ Consideraciones del cineasta Eduardo García Maroto en el programa televisivo, PINZONES M.G.. (1986). *La noche del cine español: Monjas*. TVE.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, pp.76-77.

somos¹³² pero no al modo que los movimientos europeos en la reflexión sobre sí mismos; sino identificar a través del humor para no aludir exclusivamente al tiempo sociopolítico como motivo del relato y evitar la censura el para ver cómo es “sobrevivir a cualquier coste” y por ello la solución será inventar “mil y un disfraces que lo ayuden a conseguir sus objetivos.”¹³³

Maroto durante la Segunda República dispondrá en una trilogía documental *Una de...* un manifiesto reivindicativo en forma de parodia en cuanto a la posibilidad de hacer un cine dentro de nuestro país basado en los géneros americanos: negro, miedo y aventuras; y que por consiguiente le llevará a convertir al medio cinematográfico en un motivo social como posibilidad profesional en la actualidad de los treinta en España; y a su vez, diferenciar entre el documental y la ficción en los mismos parámetros que el poder hasta entonces no lo había referenciado sino que los había utilizado para sus fines políticos y populares. Un replanteamiento sobre la integración del cine en la sociedad como parte concedida por la modernidad que Partearroyo enfoca como el “progreso lleva a un profundo replanteamiento estético”¹³⁴.

Los cortometrajes documentales de Maroto, cuán manifiestos contemplan en la realización de estas mismas, la ficción como una estrategia creativa de salir del amolde folclórico, y a su vez, abrir paso a otras posibilidades a través de otros “disfraces” que deliberen el cine español del costumbrismo. Ya que el disfraz alude a esa manera de representación para evadirnos y convertirnos en orden popular y así, por consiguiente convertir nuestro cine e integrarlo accesible para todas las comunidades de la nación. En la selección de actores sin modelar de Maroto, es decir, a los que sólo disfrazaría sin incorporar más de lo advertido por la voz *off* que los dirige de manera presencial, refuerza la idea de gran parte del autodidactismo considerado en el actor español en la cinematografía. Un previo retrato del actor de este periodo que sólo debe esperar a ser dirigido, pero que a su vez debe añadir una improvisación sobre dado por su ingenio como artista.

¹³² PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de variedades. Op. cit.*, pp.76-77.

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, p.40.

De *Una de fieras* (1934) a *Una de miedo* (1935) la vertiente documental se difumina en cuanto hay más medios en la producción de estos cortos, y lo que en el primer corto se planteaba como una cuestión comunitaria de equipo; mientras que en el segundo cortometraje la ficción es cuestionada en el plano interno del cine diferenciando el propio narrador entre la senda advertida entre las dos culturas, española y americana, a la que siempre intenta domesticar mediante el disfraz. Y al igual que ocurría en *El sexto sentido* imposibilitando el acarrear la ficción para disolverla en la realidad y cumplir su efecto evasivo. El actor extranjero será al igual que en *El misterio de la puerta del sol* (F30) un componente disfrazado que interactúe con una serie de juegos visuales y efectistas a través de un catálogo de gestos asimilados, y vaticine los acontecimientos tras una estructura clásica que den pie expresiones predecibles de su lengua extranjera.



F29, F30

Sin embargo va a tomar un autoconocimiento de los géneros en cuanto a que, por un lado, tratará de forma genérica el sexo del actor, es decir, establecer de forma equilibrada las diferencias entre ambas partes, masculino y femenino, que hasta entonces el folclórico y el melodrama habían contrastado según los patrones dictatoriales. Además de añadir otras posibilidades como ocurría con ese Boris Karloff a la española (F32) como nuevas propuestas de personajes a interpretar y que en el actor infundirían más una esencia sensorial que lo dictaminado por el contexto en el que emerja. Y por otro lado, lo extranjero como efecto de choque para encarecer aquellas fisuras de nuestra cultura que desde un mismo punto de vista al calor del tópico y de actores reconocidos *typical spanish* costaba advertir las consecuencias de los ideales impuestos.

Del mismo modo que Maroto advertiría la posición de los personajes extranjeros femeninos, las rubias del cine, (F29) como signo de exclamación y del ritmo de la trama

en *Una de miedo*, y como motivo a modo de interludio entre la realidad de hacer una película en la selva y la ficción del film a rodar con la salvaje Agripina en *Una de fieras* (F31). Este tipo de distinciones sobre los tópicos americanos en la etapa de los cincuenta con la elección de actrices extranjeras conseguirían desnaturalizar ese “yo” al que aludía Partearroyo para conseguir ver quiénes somos verdaderamente a modo de efecto choque desde esa representación de las extranjeras como españolas como veremos que ocurría en el cine de Juan Antonio Bardem más adelante. Y al convertir el disfraz en máscara aludiendo a nuestras costumbres como tópicos que tras sus consecuencias han de asumirse como parte de nuestra identidad a la que hemos adherido los ideales del contexto como sucederá en el cine de Berlanga con *Bienvenido Mister Marshall* (1953) o *Los jueves Milagro* (1957).



F31, F32

El cine social español posterior traducirá esos extremos que concedía el *gap* en la comicidad para situar en otros géneros esa distorsión de la realidad, intercambiando el nivel de detonación de la óptica, y que no necesariamente debe ser una realidad confinada desde lo sociopolítico; sino que también puede darse desde la cotidianeidad del individuo y sus necesidades personales. Aquello que, en cuanto a los actores, se permita una morfología imparcial estética para estos fines de comunidad con el que haya una identificación directa del espectador con el actor, y de lugar a una flexibilidad en cuanto a la jerarquía de protagonista y antagonista, pudiendo añadir a más de un protagonista en el papel principal desde una unidad coral que advierte esa comunión colectiva en la pantalla que posteriormente será reconocida por los denominados actores secundarios, tal y como ocurre en el largometraje *Los cuatro Robinsones* tras una despedida de soltero entre cuatro amigos interpretados por Luis Bellido, Francisco Blanco, José Calle y Manuel Espinosa.

Mientras tanto la figura de la folclórica como personaje será emancipada de ese mundo folclore, y se añadirá en el ideario del cine como una alternativa que no tenga que ver con las narraciones de lo popular y de la comedia; sino que pertenezca a ese otro carácter social en cuanto a la diferenciación de clases como hará Luis Buñuel en *Ese objeto oscuro de deseo* (1978) o Juan Antonio Bardem en *Muerte de un ciclista* (1955) como motivo narrativo y poético. Y que en el caso de Maroto a través de su primer encargo de largometraje con *Canelita en rama*, desafiará el futuro de Juanita Reina como una de las estrellas de la canción que será frecuente en el género folclórico e histórico con *Lola la piconera* (Luis Lucia, 1952) y *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947) que supondría un caso excepcional en cuanto al amparo familiar y cultural en su lanzamiento como actriz, y que sin pertenecer a una familia de artistas sería tal su entusiasmo al igual que el de Maroto por el cine que bajo la permisión y representación del padre pudiera cumplir su sueño.

Tras los éxitos de películas bajo el halo franquista como heredera de la potestad de figuras como Pastora Imperio en *Canelita en rama*, no limitando sus siguientes intervenciones a estos géneros; sino también al de la comedia con *Aeropuerto* (Luis Lucia, 1953) en la que se cumplirá esta emancipación de la folclórica del género musical para ser integrada como parte de la sociedad, y en cuanto a que con *Yo soy esa* remite la función de la copla, pero para aludir tanto a la supervivencia a través de la prostitución como a la modelación de la figura cantante encorsetada por un público a brumado por su presencia *lo mismo me llaman Carmen, que Lolilla, que Pilar, con lo que quieran llamarme me tengo que conformar*.

Juanita Reina será el ejemplo de esa raíz social promovida por Maroto y que se prolongará en los estudiantes de la academia de las experiencias cinematográficas para, al evitar la censura, promover esta idea tanto de la coralidad o experimentar lo mejor de cada género forastero al encuentro del propio aún con las restricciones del contexto imperado por el franquismo.

3.5. 1943-1953. Actores sociales, el NO-DO y el cine histórico.

En paralelo a ese cine del *star system typical spanish* del que irían siguiendo nuevas promesas para el género, una vez acabada la guerra civil. Como Estrellita Castro o

Imperio Argentina, -rechazadas por sus ideas políticas y ya sin cumplir la función evasiva de su contexto- otras promesas en el género folclórico se convertirían en parte del instrumental propagandístico nacional del régimen franquista y de acuerdo con los intereses que se irían imponiendo, para dar paso a otra generación de formulaciones híbridas. El género heroico se establecerá para asentar a las figuras de la industria según Benet y enfocar a nuevas actrices como, Amparo Rivelles o Ana Mariscal, con el mismo ahínco del mito de Carmen, pero como parte de una monarquía legendaria –Agustina de Aragón, Catalina la Grande o Isabel la Católica- a promulgar los valores del Franquismo como el catolicismo y el patriotismo perennes desde la antigüedad. Ambos géneros apoyados por los académicos como José María Pemán, seguirían enmascarándose hasta llevar a la caricatura a los propios mitos existentes como el de Carmen con Lola la Piconera.

Ante la efectividad de estas tipologías del estrellato¹³⁵, y retrocediendo décadas hasta la silente, de nuevo el poder tomaría el mando del cine para utilizarlo tanto para sus fines políticos como personales. Con las referencias de las anteriores dictaduras europeas y/o sus modos de difundir sus sistemas, Franco crearía a modo *UFA* y *Luche*, los noticiarios semanales denominados el *No-Do* desde donde como Buñuel en *Las Hurdes* haría uso de los recursos cinematográficos, y a su vez útiles del actor, para convertirse en “ojo de Dios” y contemplar la evolución del país como su propia obra. A la vez que ejercería de protagonista, manipulando sus capacidades en la pantalla, como la voz y el punto de vista, para ser advertido como el resultado de un actor social o político militante contemporáneo resultante de esas leyendas y glorias que la ficción ha ilustrado por los siglos de los siglos.

El documental será enmascarado por la ficción en cuanto a que la realidad sería la farsa de los ideales a representar por el Generalísimo, quien a su vez, se convertiría en su propia caricatura alertando de su capacidad de manipulación en un mensaje para los niños de la Alemania fascista con intenciones de invadir Europa, junto con su hija Carmencita Polo.

¹³⁵ Definido en fórmulas de hibridación por BENET V.J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”.

3.5.1. El *No-Do*, del actor social al documental.

La búsqueda de una Efigie como emblema triunfante del pasado ficcional que el franquismo se otorgaría justificando su victoria tras la Guerra Civil, allanando la historicidad de España y sus orígenes para encontrar los ingredientes con los que erigiría un cine que no en tanto en términos clásicos; sino más bien vinculado con lo teatral por el formalismo en sus diálogos y puesta del reparto donde sus protagonistas tienden a lo absoluto en la palabra monopolizando el relato en las escenas frente a unos herejes. Los temas comunes a proponerse en pantalla serían desde la conquista extranjera o patria, la subordinación al deber, y las relaciones monárquicas, bajo en un estilo extremista e irrefutable en cuanto a que generarán un cine con sello propio, reconocido comúnmente como el cine del Franquismo. Y el cual no sólo se limitara a generar una industria cinematográfica, sino a instaurar la presencia de un personaje militante como protagonista absoluta en todas las posibilidades que el cine por aquellos años ya estilaría.

Una vez tomado el mando, Francisco Franco redijera durante más de cuarenta años, hacia una nueva cultura, pensamiento y directriz, su prototipo como militante, por un lado, instaurando en las salas de cine a través de los noticiarios *No-Do* de la misma forma que sus retratos se introducirían en las salas institucionales y consistoriales nacionales precedidas por sus gobierno; y por otro lado, se representará frente al país como un referente a partir de las distintas modalidades que le permitiría lo actoral para relucir su militancia en lo social, ficcional y documental,

Una dualidad subyacente de la interpretación que ya avistábamos en la etapa de nuestro cine primitivo, entre lo documental y lo ficcional, ya que en palabras de Jaqueline Nacache sobre los actores en otras modalidades fuera de la cinematográfica “los primeros «actores profesionales» no están en los filmes, sino a su alrededor: son los presentadores que comentan, leen los subtítulos, hacen que el relato resulte comprensible, ofrecen una primera forma de voz en *off* explicativa. Todo ello exige el talento propio de un pedagogo, así como del actor”.¹³⁶ Aquellos que, como en el caso de Franco, transferirían su posición de protagonista absoluto como dictador, en la sociedad

¹³⁶ NACACHE, J. (2003). *El actor de cine. Op. cit.*, pp. 22-23.

en cuanto a generar una propaganda del retrato de una España prevista desde sus dictámenes a partir de los noticiarios semanales *No-do* desde donde jactaría la permanencia de sus ideal en cualquier territorio nacional.

El *No-do* introducido como modelo fiel al formato documental frente a la sociedad española, a su vez también forjara actores como la propia Nacache confirma al sostener la realidad como materia a ficcionar, a través de posproducción en donde a través de una selección de contenido se dará pie en una contemplación general de la actualidad en la que las noticias se convertirían en historias y sus interventores en personajes; y estos a su vez en actores¹³⁷. Entre quienes se distinguirían en este período de apertura del régimen del actor social al actor documental, aunque ambos sean conscientes de la presencia de la cámara mostrando un “yo” que puede con su intervención intercambiar el curso del relato. Por un lado, el actor social demanda una imagen de sí mismo acorde con el mensaje que pretende promulgar en cada registro audiovisual generado hacia su persona, aunque sea realizarlo desde el artificio. Y en cambio, por otro lado, el actor documental es establecido a partir del punto de vista del *camera man* que lo convierte al personaje perteneciente a esa realidad en eje o parte de su historia a tratar con la realidad que pretende focalizar.

Si comparamos el *No-Do* afrontando la realidad a través del prisma idealista que difumina parte de la actualidad para centrarse sólo en las noticias en las que sus personajes sean referentes; con la plasticidad de Buñuel de escoger para el documental *Las Hurdes, tierras sin pan*, en el bruto de la realidad a través de lo estético de los aldeanos que mostraba la insalubridad y analfabetismo del lugar. En cambio, en el franquismo los aspectos que repercuten a lo actoral serán falseados, ya que, por una parte, lo que se encuentra en la realidad no iría acorde con la idea de propaganda, y se configurarían dentro del país para que fuera posible el registro de esta realidad eventos de solidaridad, convocatorias, desfiles, salidas y llegadas de políticos al entorno público del extranjero; o labores sociales como las construcciones de Pantanos y Nuevos Pueblos. Y por otra parte, ni el propio General presentaría unas capacidades artísticas a desarrollar en la pantalla, ya que habría que configurarlas desde el artificio para hacer

¹³⁷ En palabras de la especialista “sobre el tipo de figuras directamente registradas por la cámara que se convierten en personajes [...] al crear personajes, a su vez forja actores2. NACACHE, J. (2003). *El actor de cine. Op. cit.*, p.119.

frente a estas actividades sociopolíticas al igual que se modelaban a los astros de la pantalla. Franco quería al igual que los actores del cine convertirse tanto en materia plástica para la pantalla como materia a soñar en sus intervenciones, siendo sus ineptitudes -voz e imagen- transformadas para equipararse al firmamento cinematográfico.

La voz del Generalísimo en el *No-Do* pasaría por continuos filtros, dada las dificultades reconocidas por el actor Alfredo Mayo, protagonista de diversas películas de esta etapa, *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) o *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) “al no tener una buena microfonía”¹³⁸ para dirigirse a los medios. Un hecho que supondrá imponer los mismos factores primitivos de comunicación desde la introducción del sonoro en el cine del país. Por un lado, desde Primo de Rivera con el *phonofilm* en la manera de dirigirse al pueblo con apertura hacia otros lugares, y por otro lado, desde la propuesta de Buñuel en *Las Hurdes* del uso de lo vocal para registrarlo y manipularlo como instrumento para sus intereses expresivos sobre la imagen. Cuyo procedimiento de edición molduraría la agudeza del militante con la que denotaría el límite de sus facultades de comunicación y la preocupación por ser el transmisor más efectivo a recordar como un personaje épico.

De manera que al ocultarnos tanto su inseguridad y carencias, como obviar una parte de la realidad del país oponente a su partido convoca una previa ficción dentro de lo real que forja a él y a sus contribuyentes seleccionados en el *No-Do* de actor social a actores documentales en cuanto a que el social, como referente, marca la vida del ciudadano promovido a realizar sus labores en el pueblo para la pantalla.

Por tanto, Franco en su papel como actor social al servicio de sus deberes como gobernador instauraría al personaje no sólo para España, sino también en el resto del mundo intercambiando sus intenciones según los intereses en cada etapa de su mandato. Cuyos períodos con la caída de la Monarquía servirían de material para descubrir esta manera propagandística y de exhibición; y para convertirlos en motivos discursivos para la Historia de España, y que a su vez, sirva de motivo ficcional –máscara del pasado con máscara del presente- para confinar metrajés sobre los años del Franquismo. Pues en

¹³⁸ Manuel Vázquez Montalban en el programa televisivo, PINZONES M. G. (2 de abril de 1984). *La noche del cine español: el No-Do*. TVE.

tanto que la realidad del Franquismo registrada por la cámara no es sólo que sería falseada; sino que también se generaría la propia independencia, como un actor actual, en escoger las cualidades para su propio personaje auto designándose cómo representar su imagen y la palabra. Lo que nos hacen tener en cuenta estas consideraciones de Nacache sobre el personaje en el documental a “replantearnos [...] los acercamientos a la realidad”¹³⁹ y dentro de estos reportajes cuestionar la función del documental, como ya ocurría en el cine primitivo patrio con las tomas de vista.

El actor documental se desarrolla y se apodera de la realidad del metraje, donde una mayoría de sus espectadores lo escoge, ya que sobresale de unos parámetros, y responde involuntariamente a unos cánones establecidos por el público al diluir la realidad registrada tras la cámara y convertirla en realidad plástica “el material humano de dar forma a la imagen en la que se encuentra en el relato”.¹⁴⁰ Sin embargo, el poder como previmos en Alfonso XIII, configuraría el documental para advertir una realidad construida desde la realidad de un punto de vista como retroalimentación del “yo”. Una realidad que no será orgánica, sino compuesta desde un héroe creado por mitologías y leyendas que en la sala de cine se procedería a presentar tal cual se considera la realidad, a la vez que obviarían lo que en sí mismo no querían que se viese.

Pues como Jean Breschand apunta sobre las dimensiones del reportaje caracterizado por “su inmediatez [...] y sin tratar de saber qué sucede ni cuales sin sus repercusiones”¹⁴¹. En el caso de España se pasaría de registrar los temas actuales y populares de la Monarquía en función de las fechas de los sucesos para difundir fuera de nuestras fronteras o a nivel nacional; entretanto que el *No-Do* niega al reportaje la espontaneidad en la búsqueda de los hechos, y “deja de contemplar para empezar a prescribir “. ¹⁴²Pues el sistema de propaganda procedería a controlar lo que debía ser observado para hacer coincidir una gran mayoría a una misma visión social y confinar los relatos sobre una realidad que considerase a España “como lugar idealizante”¹⁴³sobre un tejido artificial.

¹³⁹ Sobre los en los límites del directo en BRESCHAND, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Editorial Paidós, p. 35.

¹⁴⁰ NACACHE, J. (2003). *El actor de cine*. *Op. cit.*, p.119.

¹⁴¹ Consideraciones basadas en la propaganda y compromiso infundida a través de los noticiarios en: BRESCHAND, J. (2004). *El documental: ..., Op.cit.*, pp. 22 -35.

¹⁴² PINZONES M.G. (2 de abril de 1984). *La noche del cine español: el No- Do*.

¹⁴³ BRESCHAND, J. (2004). *Op.cit.*, pp.22 -35.

Al igual que ocurría con la adaptación de personajes como en *Carmen la de Triana*, versionada en alemán y que supondría una superposición de la máscara al disfraz resultando una caricatura de la versión española trabajada por la actriz. Y en el caso del cine Franquista supondría poner a punto una realidad artificiosa desde la realidad emitida por el *No-Do* que registraría, dependiendo de los intereses la cotidianeidad; y ocultaría otras cuestiones alejándonos de la verdad del momento. De manera que lo popular como serían estos noticiarios se antepondría como la nueva realidad prevista a partir de la posguerra, y repercutiría tanto en la visión del pueblo español en el exterior, como en el retraso de distinguir entre un *star system* de figuras públicas quiénes serían los auténticos actores.

Un aspecto de nueva realidad a través del disfraz confinado desde esa realidad de pantalla que Partearroyo plantea “que pone en cuestión las normas estéticas y sociales de su entorno”¹⁴⁴. Pues efectivamente, sobre lo real es la cuestión que los cineastas a partir de este período y siguientes intentarían adentrarse con el fin de restaurar la concepción de cine español como arma política. Aunque sí hubo un público fiel a estos documentales adentrándose tras unas atractivas voces para el epílogo como herencia del cine germanófilo y la UFA, como el caso de Montalbán que señalaría como espectador del *No-do* que sería inevitable no deleitarse con “el tono de voz de cómo se contaban las cosas”,¹⁴⁵ en un intento de dar una visión relajada de la realidad sin noticias chocantes” y con el fin también como confirma una de sus voces narradoras, Matías Prats, que guiarán e idealizarán al espectador, junto a la selección de imágenes filmadas desde la realidad para “identificar” y “recordar aquellas películas independientes”¹⁴⁶.

A su vez, estos noticiarios darían paso a un renacimiento en la forma de ver el cine, en base a como la jerarquía y protocolo en la sala del teatro; pues obligatoriamente y por decreto, priorizarían estos noticiarios en la proyección de la película para ver “con la

¹⁴⁴ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de variedades*. Op. cit., pp.76-77.

¹⁴⁵ Manuel Vázquez Montalbán en el programa televisivo PINZONES M. G. (2 de abril de 1984). *La noche del cine español: el No-Do*.

¹⁴⁶ Del mismo programa, el locutor Matías Prats confirma la importancia de esa voz narradora de los noticiarios para conferir el atractivo y cercanía a la imágenes de las realidades registradas por el noticiario *No-Do* “Yo recuerdo sobre todo la voz, el tono de voz de cómo se contaban las cosas (...) la voz y forma musical que era como un intento de dar una visión relajada de la realidad de que nunca había noticias chocantes”. *Ibid.*



F33. F34

extensión que le creía oportuna y un texto explicativo [...] que había que cubrir con diez minutos por lo menos de proyección de documentales”¹⁴⁷.

Si en la UFA, había un interés por crear tantos prototipos culturales de una misma base ideológica, enmascaradas por el embellecimiento que ya había vislumbrado la Vanguardia, exagerando la forma; manipulando el cuerpo y experimentando a efectos del gesto transferido desde lo teatral de *Valkirias* populares. Una vez trasladado al terreno ibero, Franco decretaría como virtudes, sin cabida al error, más el que pudiera permitir la Santa Iglesia debido a las heroicidades y logros expuestos en los noticiarios. Aquellos que servirían como motivo a glorificar y personalizarían el cine para abrillantar desde su modo omnipresente que, considerado como arte, en palabras de Partearroyo comenzaría “a contaminar la realidad, haciendo de los rebeldes auténticas máscaras de la ficción”¹⁴⁸ ya que tendrá que ver con lo que en la Transición supondrá y que el Franquismo a diferencia del reinado de Alfonso XIII encarnaría “más la imagen profesita que la de ascensión a un poder”¹⁴⁹ en palabras del ex ministro de justicia de la Monarquía Antonio Carriges.

Un ejemplo de estos intentos de posibilitar la ficción como documental con fines propagandísticos lo encontramos en el discurso realizado para los niños Nazis en plena invasión de Europa junto a su hija Carmencita a quien le adjudica la transmisión del mensaje. En el video podemos contemplar la figura de dos Francos; el primero como actor social que promueve el ideal de patriarcado franquista y devenir de los hijos, y por otro lado, el del valor documental considerado por el propio en la conversión de un formato documental sobre él como artificio, y que en este mismo cortometraje muestra al descubrirse a modo de “apuntador” cómo repite y señala las palabras que la niña esta pronunciando (F33, F34).

¹⁴⁷ PINZONES M. G. (2 de abril de 1984). *La noche del cine español: el No- Do*.

¹⁴⁸ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, pp.76-77.

¹⁴⁹ PINZONES M.G. (2 de abril de 1984).

Un material propagandístico desde el ámbito familiar del Caudillo que posteriormente servirá como material para aquellos cineastas del Nuevo Cine español que reinventaran ese sentido del documental como en *Caudillo* (Basilio Patino, 1974) precedidos por la modernidad de sus coetáneos europeos al decretar el cine como revelador de la verdad a través de la cultura. En este caso la herencia cinematográfica de un punto de vista dado durante cuarenta y cinco años servirá para que las siguientes generaciones opten por seguir con estas películas documentales como sala de experimentación tras el final de la dictadura. Un motivo que será recurrente de los antecedentes del precine como alter ego de una falsa que mantuvo congelado el desarrollo del cine en nuestro país y que mantuvo como protagonista de un estrellato social-político y también para la pantalla, a través de un personaje forjado en su propia idealización proyectada y fragmentada durante décadas como señal de identidad de un tiempo caduco e intrascendente, sin ideales, pero que daría a estos nuevos realizadores, e incluso actores, temáticas y personajes a desarrollar socialmente; sobre todo del bando vencido.

Si bien hemos visto a Franco como actor social en su postulación política, y de dirigente sobre el contenido del *No-Do*; de la misma forma que utilizó el género folclórico para fines propagandísticos del régimen, también lo hará a continuación, a través del género histórico para reinventar la manera de contar la historicidad española a través de lo bélico, heroico y militante, al igual que lo hará en lo educacional. Al encuentro de leyendas y reyes para redirigirlos al registro de sus valores morales, familiares y nacionales que, tras el éxito de las hibridaciones musicales en la etapa anterior, se encontrará la baza en el asentamiento de una estela de estrellas dedicadas exclusivamente a este tipo de géneros y a la productora por excelencia *Cifesa* que sería encabezadas por actrices como Amparo Rivelles y Aurora Bautista entre otras.

3.5.2. El cine histórico: personajes de la monarquía, actrices sociales.

La huella por añadir un género propio junto con la vertiente documental del *No-do* se mantendría como fórmula aseguraba para mantener “conquistada” a la población en el cine como entretenimiento y medio de información como vinculo con la realidad; y al que de nuevo el actor español deberá postularse, ya por supervivencia o por elección del propio partido, en participar en películas bajo orden del régimen con un añadido heroico dentro de lo que se conoció como género histórico.

Una nueva vertiente en el cine franquista que dará cabida a nuevas figuras actorales en la pantalla acuñadas por Benet como un modelo de actriz de formulación dominante adentrado en los cánones clásicos del Hollywood, pero al servicio de la experimentación y mutación de nuestro cine frente al de la comicidad. Los tópicos y los arquetipos serían enfrentados por los del pasado, aunque este cine histórico, inicialmente sería considerado según Pinzones “con condiciones buenas [...] para un cambio del cine español entre los españoles”¹⁵⁰. En cambio, lo histórico en el cine serviría como ideario pedagógico a idealizar reconvirtiendo el modo teatral como manera de dar autoridad en el plano y de nuevo, -ya lo veíamos con la modelación de Franco para la pantalla- manipular las capacidades del actor para adaptarlas a la manera de considerar a estas leyendas y fueran referentes para convertirse en futuras dentro del sistema de la dictadura.

Por ello, según el historiador Ramón Tamames, la voz del actor frecuentemente va a estar supeditada al doblaje primando más la imagen que, también manipulada, limita la interpretación y “la capacidad de pensar” ya que ligada a “la manipulación sistemática a través de la censura, los medios”¹⁵¹ es asumida y proyectada no desde la profesionalidad con la que interfiere la puesta de un cineasta; sino que se conformaría una estela de estrellas a partir de una conjunción entre los ideales a exponer y la cinefilia de Franco, según el cineasta Antonio Román como “un simple espectador de la Gran Vía”¹⁵² que ejercería tanto en la parte técnica y ética del actor.

El género histórico no sólo añadía entretenimiento; sino un adoctrinamiento, en base a “hacernos creer” en palabras de Benet, a través de la “duactibilidad de la actriz y su fotogenia” que “conducía y cohesionaba una trama que podía resultar en ocasiones desconcertantes para el público”¹⁵³ para hacer posible al igual que la modelada figura de Franco a través del *No-Do* la idealización de un país, la ilusión de otra realidad ficticia tratada desde un pasado de historicidades que han dado lugar a esa realidad artificiosa. En convivencia de una nostalgia contigua a lo que en la actualidad la televisión nos concede procediendo a convivir con nuestro pasado a través de las reposiciones de

¹⁵⁰ PINZONES M.G. (2 de abril de 1984). *La noche del cine español: el No- Do*. TVE.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² PINZONES M.G. (13 de febrero de 1984). *La noche del cine español: el general Franco*. TVE.

¹⁵³ BENET V.J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”, *Op. cit.* p. 31.

programas o series. Sin embargo el cine histórico nacional irá decayendo según vayan influyendo las como en el imaginario de la copla o folclore, que tendría sus días contados a relucir.

Pero en contraposición, y como sistema reivindicativo cultural frente al político, como las generaciones del 27 actuaban frente al carácter raquíto y encorsetado de la dictadura de Primo de Rivera; aparecerían revistas socialistas como *La Codorniz* que mantendrían sus posturas sin alterar el orden y alentando de manera inocente las contrariedades del sistema político en sus viñetas. Las cuales, serán regentadas por un imaginario de personajes más proclives a la comicidad y a la metonimia para formalizarlo en los que empezarán a considerarse el español medio a través de actores escogidos desde lo teatral correspondiendo, ética y estética, a nuestra máscara de lo popular, y así aludir a los problemas sociales del contexto.

Ya que el cine histórico se recrearía desde los restos de un patrimonio marcado por triunfos y derrotas durante la etapa de posguerra española y anteriores hazañas, mientras en paralelo en Italia, el Neorrealismo mostraba la crudeza de los hechos tras la Segunda Guerra Mundial en la sociedad italiana con Rossellini y Visconti a partir de esos mismos cimientos destruidos; a su vez que los actores renacían sus personajes a partir de la esencia de sus raíces para remontar en el gesto y la humildad de lo humano frente a la atrocidades reflejadas por la realidad. En nuestro país de un modo edulcorado y aún latente el clásico, se introduciría el género histórico a partir de un *star system* sobre todo femenino, desde Isabel La Católica a Agustina de Aragón como figuras femeninas ponderadas y conquistadoras de gran parte de lo que ahora tiene un acoplo mundial; y serían suplentes de esa representación y exaltación de la II República tomando de referencia a “la niña bonita” Mariana. Una ilustración de Tomás Padró Pedret basada en la iconografía revolucionaria francesa de Delacroix y que sería el emblema del bando vencido tras la Guerra Civil, sirviendo de modelo en el Franquismo como idea de justificar a un público femenino las causas y el destino glorificado tras sus funciones domésticas y familiares, además de descubrir en unas posibles ansias políticas una invitación a la Falange o Sección Femenina como posibles acercamientos a la política.

A su vez que esta imagen intentarían ser sexualizadas en cuanto a estilar una estética parecida a la de las estrellas Silvana Mangano en *Arroz Amargo*, (Giuseppe de Santis, 1949) o Anna Magnani en *El amor*, (Roberto Rossellini, 1949) para tentar al deber y la moral a través de la voluptuosidad de sus cuerpo a la masculinidad en el poder, y ante su negativa, eximirlos del pecado para dedicarse al cuidado de la patria. Según Amparo Rivelles en unas declaraciones para el programa *Queridos cómicos* “era el cine que nos permitían hacer entonces” y en los que se hacían por ello dos versiones, ya que “no podía haber besos” una (versión) para el extranjero y otra para España”¹⁵⁴. De la misma forma que en *Fuenteovejuna* (Antonio Fernández Román, 1947), *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948) o la *Leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), en el género folclórico ocurriría desde la religión como en la película *La Dolores* (Florián Rey, 1940) se clausuraría con el día de la patrona del Pilar en donde la protagonista interpretada por Concha Piquer aguarda su honra condenando a la perdición al hombre que la ha intentado obligar a mantener relaciones con ella. Y aún en la castidad estas mujeres, ya fuera por el afán maternalista o en una intención de ser sexualizadas en representación a las revoluciones transcurridas por los acontecimientos; de la misma forma que en la creación de géneros propios y autóctonos nacionales como el cine negro en EEUU. Estas mujeres como las *fatales* tendrán una actividad y una reconversión de objetivos en los relatos al igual que en los géneros procedentes, aunque en América se reorganizarían según los movimientos de la Industria en los que los actores podrían derivar a otros géneros de su cultura como el western o el musical.

Situación para las actrices Amparo Rivelles o Aurora Bautista posicionadas al comienzo de sus trayectorias a aludir a dos Españas en sus representaciones, la caricaturesca y la endulcorada. Pues si a nivel social y de divulgación es la propia figura de Francisco Franco, el caudillo encargado de añadir el registro social, divulgativo y de compromiso hacia el pueblo, a través de su mayor herramienta propagandística y autorretrato de sí mismo, como fueron los documentales del *No-Do*. Lo cual les restaría su labor como actores para hacer frente con su propio discurso a través de sus personaje como se promulgó desde la II República con *La Barraca*, y ser parte significativa del relato mediante uno parámetros menos predecibles que el físico. El deterioro de la talante de los actores como acusara Aurora Bautista de este período en el que “el actor no era

¹⁵⁴ VELASCO, J. R. (23 de marzo de 1993). *Queridos cómicos: Amparo Rivelles*. TVE.

nada como actor.” en estas películas “de buen actor no podía serlo”¹⁵⁵ ya que lo que importaba, al igual que sucedería en Italia era enmascarar la tragedia inscrita en una belleza como ya sucedía con la mitología clásica y leyendas de la cultura italiana pero adaptándolas a las tendencias estéticas del momento.

La generación de estas actrices marcará un antes y un después dada esta experiencia fílmica como ocurrirá con Ana Mariscal, primero actriz y luego directora y productora que, a partir de su fotogenia sería elegida para *El último húsar* (Luis Marquina, 1940) hasta encontrar el éxito en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942). Dentro de un cine influenciado por tendencias, necesidades políticas del momento y no por el carácter de lo expresivo, lo humano que buscaban actores como Mariscal en su interés por adentrarse desde el cine en lo recóndito que la literatura social estaba tratando a principio de los cincuenta en España por autor patrios y latinoamericanos. Y que dará cuenta de ello en unas conferencias que dedicaría hacia la actriz en la escena poniendo en valor una profesión no solo enfocada a lo estético y al seguimiento de la imagen como ocurre en el panorama cinematográfico; sino aludir a la interpretación como tema de interés cultural al igual que otras cuestiones editadas por la editorial *Ediciones de conferencias y Ensayos* (Bilbao) de índole científica, psicológica u costumbrista.

3.5.3. Ana Mariscal. Liturgia sobre un ideal, la oportunidad profesional en lo femenino.

A propósito de unas conferencias concedidas en el colegio Mayor Santa Teresa de Jesús en la Universidad de Madrid en 1946, una elipsis cierge en esta etapa casi recién acabada la Segunda Guerra Mundial y en plena independencia de la dictadura española de otras políticas fascistas como la de Alemania con Hitler, e Italia con Mussolini anteriormente; y de que comenzara a implantarse academias dedicadas a la formación del actor nacional de la mano de William Layton a propósito de la actividad vigente del teatro y focalizar al actor en aras de independizarse para hacer frente a cualquier personaje y la ideología que represente.

¹⁵⁵ VELASCO, J. R. (23 de marzo de 1993). *Queridos cómicos: Amparo Rivelles*.

En la publicación *Notas para una actriz*, Ana Mariscal marcaría levemente, un antes y un después, en el atestiguó y la conversión del actor español convertido su discurso en un documento académico nacional, donde acreditaría exclusivamente su labor a título personal y también histórico como mostrará en sus investigaciones sobre un elenco de actores escogidos de la historia del teatro en el Siglo de Oro. Figuras del teatro clásico con las que apuntará a la importancia de la elaboración del personaje en relación con el contexto al que va ligado y lo que supondrá una vez que el público lo contemple en el escenario. La intérprete acentúa a la actriz no como la oportunidad de pertenecer a una estela fílmica; sino a la oportunidad de salir de ese dictado a nuestro género y poder convertirse en tantas mujeres en la ficción que la realidad ese período dificultaba a ser.

Ya que en este período de mitad de los cuarenta, las cinematografías europeas se expandirían para abrir las actualidades sociopolíticas de cada casa y el resultado humanístico de cada una aludiría a la resta, más que a la suma de lo esencialmente vital para representar en lo ficcional. Lo exagerado por la máscara, en esos momentos se verá en todas sus posibilidades sin distinción moral, política y advirtiendo la inseguridad del avance en este panorama de posguerra para delegar el momento a una posible historia de un autor exento de ideales al que amoldar, al igual que las actrices en cuestión ética y estética, como Mariscal debía adaptarse en el comienzo de su carrera. Un canon al que esta conferenciante enfrenta de manera metafórica desde la parábola como recurso común del régimen para suavizar la realidad de los hechos, y que sirve en este caso para poner de manifiesto la sublevación de las actrices en cuanto al poder y la posición masculina en la interpretación:

Ser actriz es estar prisionera en unas redes mágicas. Más allá de los hilos, quedan los grandes peces devorando a los pequeños. Se deslizan y acometen entre las aguas y dejan atrás una pálida de estela de los huevecillos.

Dentro de la dorada red están solo los elegidos. Estos serán elevados a las alturas por un fantástico pescador. La actriz débil y pequeña con la carucha pintada de estridentes colorines se encuentra aprisionada entre ellos. Apenas tiene un aire para ahogarse. Está un poco acobardada entre poetas, músicos, monjes y guerreros, pero

como todos los prisioneros, tiene derecho y aspira a un importante papel selecto teatro de la cámara del más allá.¹⁵⁶

Asimismo el discurso ajustado al criterio eclesiástico y moral común del franquismo a la Universidad Española a partir de de la Ley de Ordenación de 1943 promulgada por el ministro de Educación Nacional Pedro Sainz Rodríguez, en la que se especificaba que además de toda materia pedagógica vibrará “al compás del imperativo y del estilo de las generaciones heroicas que supieron morir por una Patria mejor.”¹⁵⁷ y tras el que Mariscal sacrificaría su *status* como actriz pero no bajo la denominación de “actriz débil” de Laurence Karoubi en la que ante su voluntad didáctica “sabe ajustarse al código de su discurso que se espera de su sexo, a los sentimientos y comportamientos esperados de las mujeres: confesión de la debilidad y sumisión aparente”¹⁵⁸; sino que desde la misma metodología textual Mariscal manifestaría las causas por las que un actor decide serlo y poner en valor la figura actoral sin restringirla en jerarquías teatrales, recomendando a cada aspirante, exclusivamente a la actriz a ser “un pequeño Pigmalión de sí misma”¹⁵⁹. Los actores conformarían un imaginario ajustado en cuerpo y voz a la naturaleza de la cinematografía que tomaría del teatro el gesto, del comportamiento adecuado según los ideales; y frente a la escena ofrecería su mejor versión de los clásicos y brindaría la oportunidad a nuevos autores que en la comedia encontrarían la manera de desviar la censura y exponer la cotidianidad de la que carecía el cine.

De modo que los actores de teatro en el país seguirían teniendo más prestigio que el cinematográfico por ese encuentro de la verdad en cada función dada, aun cuando Mariscal declara en esta conversión del actor entre ambos medios que “han cambiado las formas, pero no la esencia”¹⁶⁰, ya que si se produce “la impresión física, de atracción viva” se efectuará “un éxtasis de contemplación divina si su interpretación está animada por la gracia del arte”¹⁶¹. En la medida en que interpretar es comparable para Mariscal

¹⁵⁶ MARISCAL, A. (1945). *Notas de una actriz*. Bilbao: Ediciones Conferencias y Ensayos, pp. 36-38.

¹⁵⁷ Ley de 29 de julio de 1943 sobre la ordenación de la Universidad española. Véase en: [https://www.boe.es/eli/es/l/1943/07/29/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/l/1943/07/29/(1)).

¹⁵⁸ KAROUBI, L. (1996). *La voluntad didáctica de Ana Mariscal*. Revista Hispánica XX, . Universidad de Borgoña, 1996. p.93.

¹⁵⁹ MARISCAL, A. (1945). *Notas de una actriz*. *Op. cit.*, pp. 36-38.

¹⁶⁰ MARISCAL, A. (1945). *Op. cit.*, p. 11.

¹⁶¹ MARISCAL, A. (1945). *Op. cit.*, pp. 36-38.

como saciar un “hambre de Dios “a través de una liturgia [...] de la oración”¹⁶² ya que a partir de unas pautas se podrá obtener una pasión por la lengua, las palabras y los silencios con las que según Karoubi la propia Mariscal aprendió a amar como alumna en los talleres de Federico García Lorca y Pura Maortura de Ucelay del Club de teatro de cultura ANFISTORA en 1939.

De ahí a que Mariscal consideraría en el presente de principios de los cuarenta que “una buena escuela dramática es aquella en que se depura el gusto en todas sus manifestaciones, visual y acústicamente”¹⁶³. Y por tanto, esto es lo que daría pie a que a través de la formación a la que se refiere la actriz madrileña sea según Karoubi “continua” y “que sin cesar la hará pasar de las tablas a la pantalla, donde lo que aprenderá en la una reaparecerá en las otras”¹⁶⁴.

La implantación institucional de la educación en España como herencia de la II República, sería redirigido por la Falange y la Sección Femenina en la etapa franquista, quienes se encargarían del material pedagógico e infundir un nuevo sistema basado en los valores del régimen, como la religión, el hogar y el deber. Una reconversión del sistema educativo con la que el ciudadano será víctima de la distorsión de la historia de su propio país. De la misma forma que el curso del actor y de la actriz será deformado en cuanto a parecer estilar un carácter divulgativo y pedagógico como expresa Mariscal en su discurso sobre la función del actor, que por pertenecer el arte dramático a “un placer exhibicionista no se deben violar sus puertas”¹⁶⁵ al igual que profanar los textos, documentos que atestiguan la propia historia y someter a sus actores y actrices en estas matrices distorsionadas a ser parte de una apropiación histórica; y consecutivamente una apropiación por parte del régimen hacia estos actores a los que no permiten la encarnación de sus personajes; sino el disfraz de la máscara de los propios con las que no se convierte en mito sino en una farsa. Y por consiguiente, generar aún más la distancia del ámbito de las artes dramáticas con el poder, en cuanto a que también los actores para la representación de este tipo de personajes sociopolíticos se ven limitados

¹⁶² MARISCAL, A. (1945). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, p.11.

¹⁶³ Interpretaciones de la situación de los actores de mediados del período de los cuarenta en cuanto a su significación tanto en el cine como en la escena. MARISCAL, A. (1945). *Notas de una actriz*. *Op. cit.*, pp.35-38.

¹⁶⁴ KAROUBI, L. (1996). *La voluntad didáctica de Ana Mariscal*. *Revista Hispánica XX*, Universidad de Borgoña, 1996. p.97.

¹⁶⁵ MARISCAL, A. (1945). *Op. cit.*, p. 38.

aunque Mariscal asegure que el actor español “rara vez es desertor de sí mismo”¹⁶⁶. A lo que Ana Mariscal añade una cita de la novela *Walden* de Henry David Thoreau a propósito de la influencia del disfraz en la actriz y su resultado en la pantalla «Sería interesante saber hasta qué punto los hombres conservarían sus rasgos respectivos al despojarse de sus vestidos»¹⁶⁷.

La adaptación de la vida sobre estas heroicidades sería la máscara que perpetuaría a los personajes que los actores debían desempeñar aún en un intento de interpretación arbitraria o de estilo propio; ya que tras colocarse la máscara de lo popular estos serían convertidos meramente en leyendas sonorizadas por los deberes de la dictadura. Pero que, como ya advertimos anteriormente, el cine supondrá para ciertos actores otro medio para interpretar y persistir, aunque “sucumbe bajo sus propias creaciones” las que en ocasiones pasen a ser “un efímero juicio de artificio”¹⁶⁸, y en el caso del poder, crearán la parodia de su propia máscara propagandística.

La mujer será el artificio en el panorama de poder y liderazgo, y Mariscal alude a ello en un tono clásico, e incluso apuntando a la divinidad, con la que la mujer será beatificada a ojos del régimen para difundir los valores que habían reconvertido en parte de un pasado no existente a partir de la actriz convertida en “una especie de incienso espiritual capaz de aromar y turbar por unos momentos al corazón de quien la contempla”¹⁶⁹ al igual que el actor debe crear para la esencia de su personaje unas experiencias y expectativas previas para poner en el presente y conflicto del mismo en la obra. De la misma forma, los personajes protagonistas del cine histórico del Franquismo, sometidos a la transformación de su pasado real de manera ficcional, según los ideales en el presente que no difuminaran la realidad para “hacernos vacilar hacia lo infinito” por la incredulidad histórica, ni “hacernos sentir el vértigo de las alturas” por la falta de apuesta propia del actor sobre el personaje, y como resultado especificará que

¹⁶⁶ MARISCAL, A. (1945). *Notas de una actriz. Op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁷ MARISCAL, A. (1945). *Op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁸ MARISCAL, A. (1945). *Op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁹ Consideraciones a propósito de la mitificación del actor en la sociedad convertida en la máscara de lo popular que limita su desarrollo interpretativo en cualquier medio. MARISCAL, A. (1945). *Op. cit.*, pp. 36-38.

“de nada sirven afeites, poses, miradas, belleza, elegancia ni otras zarandajas que preceden el paso de una actriz”¹⁷⁰.

Al estar vinculado parte del teatro en este período de mediados de los cuarenta –la otra parte vendría dada por los propulsores de la prensa crítica y social como *La Códorniz*– a la intelectualidad del momento como Joaquín Calvo Sotelo, Luis escobar, Edgar Neville o José María Pemán entre ellos, y por ello, también la Universidad considerada como el núcleo del conocimiento pleno en esos años en el país, se infundiría en esos círculos determinados para tener un completo acceso a la verdad. De manera que el actor formado bajo los parámetros de estos sabios y autores a través de sus obras preferirán manifestarse desde lo teatral por las garantías y la categoría que ofrecían al denominado cómico que, consideraría el cine como una alternativa de supervivencia; una experiencia extraordinaria y para algunas el lado triunfante en cuanto al clamor del público y una vida más acomodada. Por este motivo, sería herencia del espectáculo y del género folclore, la dualidad del actor en cuanto al medio en el que trabaje, entre el cine y el teatro sin necesidad de ser cantante o tener habilidades más que las de interpretar.

Una “época de popularidad” declarada por Mariscal donde especifica que aún así, los actores en las dos modalidades, el cine y el teatro, “siguen rindiendo culto al arte de interpretar a través de las mismas o parecidas luchas” ya que estos son “«personas» [...] pero con un armonioso «más allá» [...] del que por su condición empática van a sostener dos grandes fuerzas: el poder y el espíritu”¹⁷¹. Cuyos características asimila Mariscal en el actor como el auténtico héroe a la hora de enfrentarse con cualquier personaje que se le presente, ya que considerado como artistas aún siendo como una nota menor en la parte integrante en la sinfonía teatral el actor frente al personaje, y este a su historia, adquiere un compromiso consigo mismo para sacar adelante el personaje sin enmascararlo con su propia opinión del actor, ya que con su interpretación “lucha y se vence así mismo”¹⁷².

¹⁷⁰. MARISCAL, A. (1945). *Notas de una actriz*. *Op.cit.*, pp. 36-38.

¹⁷¹ Apreciaciones de la propia actriz que nos sirven para construir la imagen del intérprete en esos años bajo el influjo del régimen y sus dictámenes morales. MARISCAL, A. (1945), *op.cit.*, p. 12.

¹⁷² *Ibid.*

Un trabajo del actor sobre sí mismo, al que Ana Mariscal tras este discurso invitará a generaciones de futuras actrices a considerar el trabajo del actor no como un destello; sino como una oportunidad emerger tras el cine como arte las necesidades del ser humano. Por ello más allá de un catálogo de gestos y composturas sublevadas a los ideales del momento, tomará ejemplo de sus palabras influenciada por lo social que emitiría en paralelo a su filmografía como actriz, *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947) o *Jeromín* (Luis Lucia, 1953), y también como directora con *Segundo López, aventurero urbano* (1953) o *El camino* (1963).

De modo que como directora y guionista abrirá otro camino de oportunidades al sector femenino dentro de la cinematografía española que no fueran en posproducción, ni como actriz; sino dar paso a nuevas vertientes expresivas y puntos de vista como el de la mujer que no habían sido muy usual, exceptuando antes que Ana Mariscal, actriz también Margarite Aleixander (1923-2005); a partir de los setenta sin pertenecer a lo actoral, y dedicadas exclusivamente a la dirección en años siguientes, Pilar Miró y Josefina Molina y las miradas de Iciar Bollaín, Isabel Coixet, Helena Taberna, Gracia Querejeta, entre otras cineastas que, al igual que Mariscal en los nuevos medios de difusión expondrán la convivencia de sus obras con el contexto que las acontece.

Ana Mariscal, junto a otros principiantes en la escuela de experiencias cinematográficas de Madrid como Juan Antonio Bardem o José Luis Berlanga, serán partícipes en el siguiente período de los cincuenta a los sesenta marcado, por una parte por la presencia del cine raquítrico y derivado de la realidad del *No-do* que tras su manipulación derivará a un modelo de reportaje y de no-actores que será frecuente en la televisión hasta la actualidad. Y por otra, entre la popularidad del mundo del cine ya asentado como entretenimiento serán jerarquizados como en el teatro siendo los actores españoles categorizados según su género, edad, clase, morfología estética y disciplina en el transcurso del cine español conocidos como: los actores secundarios derivados a ser cómicos, las actrices extranjeras y los actores del método Layton.

3.6. 1951-1966 Una nueva división nacional. La disciplina y la comicidad.

Las palabras del literato Valle Inclán “el que sepa del pasado sabrá del porvenir”¹⁷³ nos servirán para adentrarnos en el período de los cincuenta y aludir a la nueva juventud de españoles frente al cinematógrafo desde escuelas especializadas para dirección y otros ámbitos del campo fílmico como la Escuela de experiencias cinematográficas de Madrid. Donde desde el cine, al igual que sus coetáneos nacionales como la Generación del 98 estos futuros cineastas desafiarían el costumbrismo, a través de nuevas propuestas bajo el género de la parodia y el drama, apoyadas sobre nuevas morfologías rurales y de tradición que hasta entonces, con el mismo ahínco de sus antecesores que limitados por el poder, como Velázquez, y el Greco, dedicaron a exaltar al ser humano desde la cotidianeidad en un equilibrio entre las clases.

Mientras que expertos como Vallejo Nájera dentro del régimen continuarían, por un lado, en la propuesta por añadir teorías sociales junto a nuevas modalidades pedagógicas para no distorsionar el marco de valores morales, familiares y religiosos ofrecidos desde el *No-do* como el modelo documental nacional y siempre en continuo progreso técnico. Por otro lado, también desde la cinematografía, desde los géneros folclóricos, e históricos se reforzará el imaginario nacional basado en promesas del baile y cante y el vencimiento de una ideología a través de heroicidades y luchas como opciones de supervivencia de lo innato tópic del país. Y por consiguiente, la llegada de la televisión supondría la acogida de gran parte de estos nuevos talentos a descubrir, o en el caso, de los veteranos continuar en el panorama audiovisual.

Sin embargo la actitud de conformismo en la cinematografía en el comienzo de este período, llevaría, por un lado, a que el actor se convertiría en un artificio manipulado en imagen y voz a través de los mismos recursos de la Vanguardia ensalzó para la expresión artística de la obra convirtiendo al actor en materia plástica; y por otro lado, a que la palabra del actor no llegara directa desde el cinematógrafo, sino que pasaría por adecuarse para las películas en la sala de doblaje. Lo que se convirtió en una cuestión preocupante en cuanto al futuro tanto de los actores como de los jóvenes cineastas

¹⁷³ En el capítulo, *El milagro musical* de VALLE INCLÁN, R.M. (1912). *La Lámpara maravillosa*. Madrid: Editorial Austral.

españoles procedentes sobre todo del instituto de Investigaciones y experiencias cinematográficas.

Pues estos profesionales eran conscientes de la distorsión a la que estaba acostumbrándose a construir el cine español tanto en el concepto de “popularidad” como disfraz, y el cubrir las necesidades de entretenimiento cultural del país a través del musical y del melodrama como una nueva orden social impuesta por el régimen. Por lo que, su devoción por el cine les llevaría en esta etapa a reivindicarlo como un arte que habría de infundir la moralidad y la realidad general del país. Ya que con el denominado cine de autor, a la hora de exportarse a otras fronteras se obtendría una mayor difusión de las obras en cuanto a un punto de vista general y no nacionalista.

Una cantera de cineastas de este período que, contraria al sistema erigido por productoras como *Cifesa*, encontrarían su afiliación en otras como *Madrid film*, siendo gran parte de estos, estudiosos de otras ídoles que intentaba ofrecer las mismas condicionantes sociales de entre la generación de escritores de los cuarenta Cela o Delibes, y la de los cincuenta conocidos como los “niños de la Posguerra”, agrupados en un movimiento de jóvenes escritores literarios hispano americanos que se conciliaban con los conflictos a través de reflejar la realidad de sendas partes España y parte de Latinoamérica, como el resto de movimientos europeos a través del cine, y de ahí a que su lenguaje se intercambiara y diera paso a una conversión de personajes en sus textos que, bien también pudieran compararse con los creados por Chéjov o parte del imaginario moderno teatral soviético.

También como otro acontecimiento esclarecedor para este futuro del cine español, sería el estreno de *Los Olvidados (1951)* de Luis Buñuel premiado a la mejor dirección en el festival de Cannes y que supondría el despertar de este giro alentado por la literatura, junto a los movimientos cinematográficos europeo aún vigentes sobre todo en el italiano en su propuesta de autores como Visconti de distinguir el poder entre las relaciones de las clases sociales; o el esperpento de Fellini para acudir al personaje pícaro o como Partearroyo denomina “carácter autorreferencial” y reconvertir ese disfraz que lo sociopolítico ponía a la máscara por personaje al actor en un cuerpo en el que “conviven el personaje y el personaje *del* personaje, e inevitablemente esta segunda máscara se ríe

de su identidad primera”¹⁷⁴ del mismo modo que con el sainete Eduardo García Maroto alentó al español medio. Ya que en la realidad de estos españoles medios, en su mayoría herederos del teatro, tendrían su cabida social en el cine como asimilación de las luchas y batallas, aún en la misma España de costumbres e ideales tópicos que no vaticinaban el cambio.

Un contra choque de la parodia que, esta especialista madrileña en su capítulo dedicado al disfraz como motivo de risa del cine italiano al español (o a la inversa), denomina como lo grotesco. Del mismo modo que para aludir a los conflictos sociales lo harían desde el drama o la trama criminal como en el género negro americano. Nuestro modo recurrente de enfocar la realidad está en la parodia, como aquella forma en la que podemos transigir este tipo “de amasijo de *yoes*”¹⁷⁵ ya que a través de la figura común del pícaro transformado en esta era pre moderna del cine español se va a establecer el vínculo con ese público subversivo y en aras de supervivencia por las dificultades tras el período de posguerra. A través de unos recursos culturales familiares al que serían más sencillo para los espectadores acoger el mensaje que el contexto sociopolítico codificaba tras la supeditación y superioridad ejercidas. Pues el analfabetismo de la gente afincada en lo laboral al no encontrar amparo en la educación que iba derivada hacia lo militante, y no en una vocación enfundada por la cultura, sería beneficioso para la difusión de la propaganda del poder allanar “ese vacío” del pueblo para reunir a las masas.

Los nuevos cineastas verán las posibilidades de avanzar en el futuro del cine español como condicionante social y pedagógico en el reciclaje y apañeo de los recursos disponibles sin menospreciarlos, pero que al tratarse del cine como un arte en ese periodo aún joven, y menospreciado por la popularidad ya que había destituido en parte al reparto teatral, es decir, la mitomanía sería derivada a las estrellas de cine. De modo que la alianza establecida por el gobierno español en Noviembre de 1950 con EEUU a través del a ONU y a través de los Pactos de Madrid en 1953, influirá en la previsión de una vía disponible para intercambiar a modo de cromos como Mariscal especificaba, a

¹⁷⁴ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de variedades. Op. cit.*, p.79.

¹⁷⁵ Conjunto de deficiencias para constituir al pícaro y su transformación en lo ficcional entre múltiples personajes según le convenga en el capítulo *El disfraz como clave de risa. Ibid.*

sus estrellas entre cinematografía lo cual crearía una red beneficiosa en cuanto al reconocimiento de los cineastas y a la versatilidad de los actores.

Un período de cambios en el que también por un lado, el niño sería una presencia frecuente a cultivar el sueño, el futuro, conformándose como símbolo del origen y que representará una renovación de valores como ocurrirá en los setenta fuera ya del régimen. Y por otro lado, los actores reconocidos como triunfantes serían también perfilados en estos años desde la aplicación de la academia de actores con la idea de conformar en unidad, cuerpo, voz y pensamiento y asentar al actor como profesional desde unas pautas disciplinarios, tal y como Layton intentaría proponer al actor español de la escena y del cine en estos años para hallar un compromiso consigo en su discurso acorde a la realidad del momento.

3.6.1. De lo raquíto tratado en las Conversaciones de Salamanca a la asociación Bardem – Berlanga.

Las palabras de Juan Antonio Bardem en las conversaciones de Salamanca organizadas por el cineasta Basilio Patino sobre la cinematografía española en 1955 considerada como “Políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente ínfimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquíto”¹⁷⁶ han seguido desde entonces aún vigentes con el paso del tiempo por expresar la causalidad atemporal que nuestro cine afronta en cuanto a la distancia que toma para reflejar sobre el contexto en el que se emerge. En cambio, con respecto a los actores en torno a este planteamiento de Bardem supondrán ser el útil más maleable ya que industrialmente funcionan, estéticamente son efectivos con la particularidad que se les exija; intelectualmente sobreviven a su tiempo y son acordes a él; pues socialmente son auténticos y no ensalzan nada que no haya presente. Unos actores que “en tierra de nadie” serían intercambiados en estas cuestiones sobre el devenir del cine español y el estado de pasividad al que estaba sometido por la zona de confort creada por la política sobre el cine, y que con la aparición de estos nuevos autores, empezará a dudarse sobre la identificación real del pueblo con ello.

¹⁷⁶ Palabras del cineasta J.A. Bardem en las Conversaciones que tuvieron lugar en Salamanca entre profesionales del medio cinematográfico en 1955.

Si bien las palabras del periodista Eduardo Guzmán “como todos los regímenes fascistas, se identifica con la persona que ya le ha hecho frente”¹⁷⁷ nos sirven para alertar de ese cometido de apropiación de medios artísticos como el cine y reconvertirlo para fines políticos en los que incluso la realidad estaría adulterada. Esta situación daría pie a observar de qué manera también este sistema influenciaría en la manera de prever tanto en el desarrollo del formato documental como la llegada de nuevos medios como la televisión. Ya que el *No-Do*, al crear actores en la medida en el que la cámara es postulada para que la aparición sea frecuente como actor social en la calle proliferando el agrado de la población al cumplir con su cometido de imagen y servicio. Al encontrar el espectador al personaje público ahí afuera, convertido en un foco de atención directo, y a su vez, en un antecedente de ese factor propulsor a la fama. La televisión arrendará esta fama desde el serial a través de sus cadenas, acogiendo en la actualidad esta tendencia y asentándose como parte de la economía de la antena a partir del volumen de espectadores asentando como el dictado social y otra realidad procedente y convocada por el propio pueblo.

La cámara asimilada como cercana desde el documental forjaría al individuo a tener en una actitud forzada ante ella como una toma de costumbre que vendrá a sobrevenir en los reportajes televisivos. De la misma manera que el punto de vista del *No-Do* remitiera a una actitud política concreta con el fin de reflejar el mejor gesto y las noticias más favorables posibles de la España de entonces; en la televisión vendrá dado de la alternancia de cadenas públicas y privadas en las que posteriormente ahondaremos en la manera en que estas forjan a esos no-actores y la influencia de los actores sociales en ellas según a la política a la que se ciña. Con el mismo objetivo de ofrecer “el mundo entero al servicio de los españoles” y que confirma A. Román era el modo de exhibición del *No-do* compartiendo pantalla junto con los grandes del cine como “Gary Cooper, Rita Hayworth...”¹⁷⁸.

Unos actores que a través de sus personajes mostraban en una “artificiada naturalidad” los problemas o cuestiones sociales que repercutían de manera universal en la sociedad de su tiempo, y con las que el espectador español empatizaba por el paralelismo a su

¹⁷⁷ Enrique Gúzman en el programa televisivo, PINZONES M.G. (13 de febrero de 1984). *La noche del cine español: el general Franco*.

¹⁷⁸ Antonio Román en el programa televisivo, PINZONES M.G. (2 de abril de 1984). *La noche del cine español: el No-Do*.

situación. De modo que las actrices extranjeras escogidas por Juan Antonio Bardem como Elisa Christian Gálvez, Betsy Blair o Lucía Bosé, servirán para distinguir aquellos aspectos sociales que las actrices españolas no podrían remitir en la pantalla. Ya que la infidelidad, la soltería o la persuasión en el cine franquista serán transferidas por un modelo de hibridación triunfante promovido por Sara Montiel, en consecuencia del trágico final pactado sobre sus papeles.

3.6.2. Las actrices *bardemianas* y las últimas de la tipología franquista.

Con vistas a una proyección internacional desde el Franquismo por emitir directrices culturales del s.XX hacia un destino extranjero, sobre todo en Estado Unidos, directores como Juan Antonio Bardem verían la oportunidad de hacer frente a un nuevo cine frente al de las excentricidades del régimen para suplir sus interferencias estéticas añadiendo otras renovadoras que provenían de las cinematografías del momento, e incluso el uso de actores extranjeros. Por su pertenencia también a sagas familiares, Bardem en *Cómicos* (1954) plantearía los entresijos del teatro, en cuanto a las jerarquías y tras bastidores, pero habilitaría la realidad social del “cómico” ambulante en cuanto a su modo de vivir ajustándose a la definición del actor por Ana Mariscal, una persona.... Entre el punto de vista contrapicado del telón al escenario, alternando como cielo y tierra, y dotando al mundo de la comicidad de una divinidad parecida con la que Mariscal confiere en su discurso a la figura de la actriz.

Al contrario de la parodia usada por Maroto para “contra chocar” la realidad social en la trilogía de cortometrajes *Una de...*; en *Cómicos* la parodia será, por un lado, enmascarada por el drama cinematográfico escenificado en la presencia íntegra como co-protagonista de la actriz Emma Penella que por primera vez haría uso de su propia voz tras ser víctima de las tipologías del Franquismo en varios intentos de intervenir las cuerdas vocales para tonarlas de acuerdo con la sonoridad de la época. Y por otro lado, esta popularidad del teatro será el disfraz de la parodia jerarquizado al igual que la complejidad sociopolítica del contexto en el que se emerge. El mundo del teatro servirá como material a cincelar para hallar la misma verdad de sublevación llevado por los deseos de un individuo en el período de los cincuenta del país aun por Franco, y en el caso de este relato de Bardem, el personaje Ana Ruíz (Elisa Christian) actriz aspirante a

protagonista, deberá atenerse en el mundo teatral a los designios del empresario de la compañía para poder triunfar frente a la orden de los actores que la anteceden.

Para abarcar personajes de esta estirpe y que desafíen las limitaciones de la censura, a partir de este período de los cincuenta el uso de los actores extranjeros será frecuente no con miras hacia los latinoamericanos como Elisa Christan, o como ocurrirá con el cine folclórico entre coproducciones mexicanas; sino que también de habla no española que serían acentuados por las mejores voces de la casa. Ya que en el entresijo de las nuevas propuestas se optó por elegir a mujeres internacionales debido a la mitificación que estos cineastas mantendrían entorno a sus trabajos en grandes films -que nos recuerdan a la mitificación de los del 27 con los cómicos-, y por sus respectivos status internacional que serviría para captar la atención de otro tipo de público mediante la exhibición de estos films en festivales.

Aunque la *mujer fatale* del cine americano no fuera bien vista en España incluso por cineastas de la talla de Edgar Neville como “mujeres cretinas, mujeres imbéciles vestidas de Balenciaga”¹⁷⁹ tampoco lo sería ante el régimen y la censura de que estos papeles en tramas dramáticas y policiacas los interpretaran actrices españolas al haber establecido una orden de moralidad sobre la mujer en el cine, del mismo modo que ocurría en la realidad de la mujer española. Por ello la solución de las pulsiones debían ser saciadas e impuestas en una actriz tan forastera como el propio género norteamericano, justificado en un comportamiento no patriota al no tener la actriz vinculación con la nacionalidad del film. Debido a ello será frecuente en el cine de Juan Antonio Bardem la elección de actores extranjeros, sobretodo, actrices entre las que se distinguirán por amoldarse al reflejo de la mujer española. Por un lado en *Muerte de un ciclista* (1960) con Lucía Bose de recién llegada de la burguesía italiana con Visconti, al dictado de la clase alta española. Y, por otro lado, en *Calle Mayor* (1956) con Betsy Blair en quien apunta la mirada de esa España que sentencia el destino de las mujeres a ser repudiadas por no cumplir los designios ideológicos sobre el hogar.

Si en *Muerte de un ciclista* Bardem pudo escoger a Lucia Bosé para el papel protagonista, gracias a las relaciones por parte de Luis García Berlanga con la

¹⁷⁹ AGUILAR, S. y CABRERIZO, F. (2019). *La Codorniz: de la revista a la pantalla (y viceversa)*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 302-303.

producción italiana y con cineastas del momento; ya que su estética sobria resultaba parecida al aburguesado buñueliano de la última etapa del surrealista. Esta película supondría para Bardem un ensayo a la española de *Crónica de un amor* (Visconti, 1950) en la línea de cine social con la que el cineasta italiano abordaría, en distinto ámbito el neorrealismo, traduciendo la miseria de la calle a la miseria de la condición humana. Con la actriz italiana Bardem evitara doblegar por la malicia de su personaje, en términos del franquismo, a un destierro como a la española Emma Penella en el mito de *Fedra* (Manuel Mur Oti, 1956), o a un destino mortal a todo color al ideal hibridación musical y sexi como a Sara Montiel en *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). Aquellas consideradas mujeres de vida alegre que, bajo un halo teatral - del mito al escenario-, estarían marcadas por la tragedia como señalan Aguilar y Cabrizo como precio a lo exuberante de estos personajes amparándose el contexto en que “las exigencias del teatro y del cinematógrafo son bien distintas (...) el intérprete encaja en una trilogía estricta derivada” y “se estrella habitualmente con la pantalla del cinematógrafo”¹⁸⁰.

En *Calle Mayor*, la solterona cobraría el carácter de inocencia y dignidad de las jóvenes actrices americanas como Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma*, (Wylliam Wilder, 1953) o Elizabeth Taylor en *Un lugar bajo el sol*, (George Stevens, 1951) o *El padre es abuelo*, (Vicente Minelli, 1951), que aún dependiente de los hombres, eran promovidas por una idealización del amor a través de parámetros culturales para cumplir con la consolidación familiar como deber patriótico por parte de la mujer. Sin embargo en España, las jóvenes vinculaban el amor con los deberes conyugales y de maternidad en tanto que si se quedaban solteras cara a la sociedad se convertirían en motivo de burla y víctimas de las costumbres patriarcales hacia el trato de la mujer.

Los papeles tanto de Betsy como de Bosé no podían llegar a ser interpretados por nuestras actrices en este período de los cincuenta y sesenta; ya que las actrices patrias aún con aptitudes para ello como demostrarán en los setenta en una conversión de registros, estarían doblegadas a interpretar un arquetipo de mujer nacional; puesto que debían responder al modelo de las no- actrices que mostraban los documentales del *No-Do* y que bajo el régimen la sociedad española rendían culto. Por ello, para “salirse de la

¹⁸⁰ En el apartado *Star System...* pero menos en AGUILAR, S. y CABRERIZO, F. (2019). *La Codorniz: de la revista a la pantalla (y viceversa)*. *Op.cit.*, p.353.

norma” cineastas como Bardem continuarán accediendo a estos actores extranjeros o no comunes, para que ante la censura estuvieran justificadas sus diferencias no acordes por su cultura con las del país.

Aún así, vendrá dado a finales de los cincuenta y entrada de los sesenta otro modelo de actriz bajo la tipología del Franquismo, según Benet desde la experimentación y mutación en la etapa del cine histórico nacional que ahora iba a ser promovido por “el vector icónico” del “cuerpo y estrella” que ya a partir de la presencia de la actriz “anticipaba el relato melodramático, el musical”¹⁸¹ y denotaba el argumento por la voluptuosidad de su cuerpo y el tono plácido de su voz denominado como una “coherencia iconográfica”¹⁸². Aunque las españolas en estos papeles de personajes dedicados a las variedades en relatos situados en el entretenimiento de a principios del siglo XX, antes de la invención del cine, como los de Sara Montiel -como adelantamos antes- en *El último cuplé* (Rafael Gil, 1957) o *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1963) estaría previstos a la tragedia.

Ello permitió que tras esta mutación de las combinaciones providentes de estos cineastas sobre las actrices y cineastas extranjeros, es que las actrices como Montiel anteriormente y desde el *star system* propio de la etapa dorada hollywoodiense durante la dictadura, fueran traducidas a los parámetros de industria con carácter internacional – pero con la identidad española- imponiéndose una vez más el actor social como el sublevante que no sólo rige al público hacia lo que quieren ver; sino también a sus actores hacia cuales personajes elegir. Un *star system* a la española que seguía desterrando a la figura del actor español al que se le exigía más ahínco en ser un producto nacional con posibilidades a una exportación e intercambio internacional como ocurriría con las folclóricas Lola Flores, Carmen Sevilla, y la propia Sara Montiel, entre otros actores y actrices. De ahí el comience de las conversiones de actores como Fernando Rey, Paco Rabal, sobretodo en sus trabajos con Buñuel en *Viridiana* (1961) o junto a actrices latino americanas como Silvia Pinal, y en actrices como Aurora Bautista en una edad intermedia de madurez pase de reina y casta en *Locura de amor* o *Agustina de Aragón* a *Tia Tula* (Miguel Picazo, 1964) encargada de la calidez en el hogar

¹⁸¹ BENET V.J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”, *Op. cit.* p.33.

¹⁸² *Ibíd.*

enviudado por su hermana, y siendo relegada por su situación de soltería a la pérdida de sus deseos reprimidos.

Un ámbito de maternidad fallida y suplida por los deberes de la mujeres en esta etapa aún de los cincuenta y sesenta que dará lugar a otro género cinematográfico español apodado por el cine de los *niños prodigios* para brindar una esperanza en cuanto a la orfandad consecuentes de los estragos de la posguerra. Desde el éxito de películas como *Jeromín* (Luis Lucia, 1953) con Jaime Blanch, o Paquito Calvo en *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vadja, 1955), el fenómeno del niño sería efectivo para conmover, suavizar las tragedias y las miserias; y de manera pedagógica introducir a las nuevas generaciones infantiles.

3.6.3. La prodigiosidad del actor infantil y su encauces interpretativos.

Con *Marcelino, pan y vino* (1955) se marcaría el comienzo de unas producciones especializadas en el cine infantil tras el triunfo de su intérprete Pablito Calvo en la frontera Hispanoamericana. En España el panorama de los actores infantiles tras el período de posguerra, estaría sujeto al movimiento victorioso franquista, con el fin de adaptar el cine a un forzado modelo actoral de infante que cumpliera con sus ideales como anterior a Pablito, Jaime Blanch (*Jeromín*, 1953), y luego, Joselito (*El pequeño ruiseñor*, 1957). Estos intérpretes, sin una formación previa, respondían no sólo al patrón político del momento; sino también a un movimiento retardado impuesto por Hollywood desde el cine sonoro sacando a la palestra figuras como Shirley Temple o Judy Garland. En disposición de evadir a las masas mediante números musicales y sensibilizar tras unos estudiados rasgos expresivos de estos en cada film, tal y como el escritor José Aguilar expone en relación a la base del cine infantil americano al que *Los niños prodigios del cine español* se estaban adaptando:

Eran inocuamente sentimentales producía durante una hora y media la dulce sensación de que el dolor, cada necesidad afectiva y los problemas iban a ser unidos por el ímpetu de un corazón alegre e inocente. Hacer de la vida una canción.¹⁸³

¹⁸³ AGUILAR, J. (2013). *Los niños prodigios del cine español*. Madrid: T& B Editores, p.19.

No lejano al caso de nuestros intérpretes en los que se encontró una vía comercial para asumir las penurias de la España negra de posguerra que se vivían fuera de la pantalla y deberían obligatoriamente desde sus papeles, despertar con sus inocentes miradas ascendentes y cálidas voces en su rezo la fe cristiana; reunir a la familia mediante el repentino canto folclore propio de nuestros coros y danzas, con el fin de reunir de sus miembros y descubrir la honradez dentro del cuerpo afligido y unos ojos acuosos de mera culpa.

Por tanto, la gran pantalla supuso el medio efectivo por el cual, por una parte, la exagerada gestualidad de las interpretaciones de este *star system* infantil adquiriría la voluptuosidad dramática suficiente para emblandecer a la población afectada. Mientras que por otra parte, a través de esta, las representaciones cinematográficas de las premisas del Estado – la honradez, la familia y la religión- cobraban la dimensión y relevancia de acuerdo con la importancia que esta institución tenía en proyectar al modelo de hijo ejemplar y futuro ciudadano ideal español.

Sin embargo, aun siendo efectivo este mecanismo superficial del niño actor en el cine nacional; ello no supuso ninguna trascendencia para el campo de la interpretación, ya que no hay de estos pequeños actores un aporte real de su verdadera naturaleza infantil. Ya que, tanto el pensamiento, como la acción de estos, estarían prematuramente postulados a caracterizarse por imposición, en unos estereotipos de sorpresa, travesura, inocencia y permanente felicidad, que los apartarían de aquellos rasgos propios que lo distinguen en su niñez. La inconsciencia del juego, la mirada de curiosidad y la sensitiva movilidad de desagrado o gusto, son aspectos esenciales que en gran parte se pierden a medida por la conciencia que se adquiere una vez que nos convertimos en adultos. Al igual que ocurre en las interpretaciones generadas desde lo impostado para ser llevado a escena, tal y como Utan Hagen advierte en *El reto del actor* sobre los inconvenientes que presentan:

El «movimiento escénico», que tanto se enseña en las clases, suele crear en los actores una gestualidad demasiado consciente y artificial que los lleva a buscar posturas previsibles y ensayadas.¹⁸⁴

De modo que la llegada de otra figura importante para la gran pantalla de nuestro país, Marisol, en los sesenta, no nos supone ninguna innovación por la materia de

¹⁸⁴ HAGEN, U. (2002). *Un reto para el actor*. *Op. cit.*, p.71.

interpretación que ofrecía, dado que se regía bajo el mismo canon establecido en los anteriores casos. No obstante, cabe mencionar que su aparición en el panorama español supuso el comienzo, de lo que José Aguilar denomina como el “adelanto de la emancipación de la mujer”¹⁸⁵ en el cine español, debido a la consolidación del primer modelo de actriz protagonista infantil española en la cinematografía. Lo cual, daría paso a nuevos rostros como el de la actriz objetivo de nuestro estudio, Ana Torrent (Madrid, 1966) en los setenta casi en las antípodas de la Transición española, en concreto, al protagonizar con seis años, junto con otra niña, Isabel Telleira, el primer largometraje de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, (1973), y que posteriormente trataremos no sólo por la ruptura que supondría este nuevo planteamiento de niño intérprete sin pertenecer al panorama cinematográfico, ni reconocimiento anterior en lo musical; sino que mantendría esa sensorialidad del populacho registrada en su mirada. Y ante la propuesta del cineasta y la convoca de la cámara Torrent como niña transmutaría el concepto de mito al icono convirtiéndose su presencia tras esta película en motivo discursivo de los relatos siguientes a participar.

Los niños prodigios supondrán de manera directa la infantilidad hacia el pueblo y de erigir como en el caso de Marisol la llegada de nuevos medios como la pequeña pantalla a los hogares españoles, con el que se accedería a un catálogo de entretenimiento y otro medio más tanto para los actores que estilarían más la parte teatral y musical. Además de que irían en paralelo con la proliferación de los cómicos instaurando un cine de comicidad en cuanto a los temas de actualidad que se cernían sobre todo en el panorama urbanístico y en el trasiego de la ciudad, la parte rural a la que se había relegado el drama para marco de tradición y buenas costumbres. De modo que del blanco y negro al color la ciudad será portadora de oportunidades a las que el español medio habrá que adaptarse el actor a esta tipología de personajes que los actores tomarán como consecuencia sobre sí mismo el medio y de supervivencia cara al contexto que los emerge.

El cine Berlanguiano daría cuenta de ello exhibiendo del humor a la parodia a los actores frecuentes de la pantalla acuñados como “Los secundarios” que denotarán un cine comunitario protagonista en el que perfilaran sus personajes del español medio bajo la propuesta de dos capas de la comicidad: el reconocimiento de lo popular, y el

¹⁸⁵ AGUILAR, J. (2013) *Los niños prodigios del cine español*, Op. cit., p.20.

arquetipo de su máscara que, caricaturizada, también se servirá como tal en la misma faz del actor. Aquella con la que el director en películas como *Bienvenido Mr. Marshall* filtraría el carácter de supervivencia de la sociedad española de los cincuenta antes el curso de los acontecimientos adolecidos por las imposiciones del régimen aún en intenciones de un aperturismo fuera de nuestras fronteras.

3.6.4. La farsa, los cómicos y los actores *berlanguianos*.

Aunque en palabras del profesor norteamericano Layton sobre etapa en la que había que “luchar contra los malos hábitos teatrales, los clichés, convencionales y los tópicos” y así poder “trabajar la realidad”¹⁸⁶ en ella se daría explícitamente la representación del tópico en el español medio que, abducido por la mecindad de la posguerra y sumiso al bando vencedor de acuerdo a la farsa, estilarían hacía los movimientos de cineastas como Fellini en esos años, y a lo *hollywodiense* Manierista acuñado por el teórico Jesús González Requena¹⁸⁷. Este sería un modo de reflejar la realidad para mostrar al antihéroe desde lo estético en una morfología adentrada en lo feísta, contextualizada del imaginario de personajes de las viñetas de la prensa y revistas sociales que mencionábamos anteriormente como *La Codorniz*. Un carácter de estilo estructurado a partir de esa máscara paródica formulada desde lo popular, y a través de lo caricaturesco, basado en la plasticidad con la que Buñuel invocaba con su cámara lo mísero y lo mezquino, conformándose esta doble la premisa para la elección de actores que debían cumplir una comicidad ética y estética.

La comicidad en esos años expresado por Eduardo Haro como “el tópico de lo que se oculta bajo el nombre vago del humor”¹⁸⁸ estará vinculado equivocadamente al movimiento neorrealista, aún aludiendo más a una farsa ligada al Manierismo de

¹⁸⁶ CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España*. Universidad complutense de Madrid. p.123.

¹⁸⁷ El manierismo en el cine definido por González Requena como “la desconstrucción del relato como farsa imaginaria”. Disponible en: <http://www.gonzalezrequena.com/resources/1996%20C1%C3%A1sico,%20Manierista,%20Postcl%C3%A1sico.pdf>

¹⁸⁸ En el capítulo 12 *Al calor del tópico*, se transcribe las percepciones de Eduardo Haro “en 1948 a propósito de una comedia de Tono: «El tópico de lo que se oculta bajo el nombre vago de “nuevo humor” –la frase que hace reír hasta que uno tiene tiempo de darse cuenta de que no quiere decir nada- se une en infecundo maridaje con una muestra esterilizada de antiguo *vaudeville*»”. AGUILAR, S. y CABRERIZO, F. (2019). *La Codorniz: de la revista a la pantalla (y viceversa)*, *Op.cit.*, p.321.

Hollywood apostillado por el clásico en el que el antihéroe se reconocería en nuestros personajes de una España media en el intento de aludirse como cine social, los cómicos. Aquellos que por su herencia del teatro comenzarían a plantearse en el cine como actores secundarios, y posteriormente de reparto o de apoyo, para manifestar las vicisitudes que los personajes protagonistas en ocasiones no tenían la potestad de denotar en el relato. Aunque en la pantalla el público llegará a estar más identificado en cuanto a las brevedades que ofrecen estos secundarios de sus discursos o apariciones y en la puntualización desplegada por cada uno con una rápida capacidad de acción entre ellos. Ya que en líneas de lo social, el concepto de comunidad estará presente en estos films reanudando ese cine previo a los acontecimientos bélicos en los que sus personajes son eslabones de una cadena promovida por uno o dos protagonistas, pero que en este caso, harán agrupaciones entre tres y cinco actores reconocidos.

Herederos de esa cultura española engendrada desde los valores infundados tanto por el costumbrismo como lo patriarcal del contexto, que atenderían a esas vicisitudes del “español medio” por alcanzar el éxito y salirse de lo cotidiano, y a las de la mujer, pero en un sentido moral anclado en los deseos de tener novio y formar una familia, como temática común en escenas teatrales convertidas en metrajes de un público doméstico. Mientras que lo social se disfrazará de la cultura, impregnada de la crítica y del modelo caricaturesco para asegurarse una pequeña vía de libre expresión siempre bajo cuestión de la censura.

Desde la parodia *marotoniana* en *Los cuatro robinsones* en cuanto a disponer en este cuarteto de actores los disfraces de unos personajes de clase alta con ínfulas de ser héroes como una máscara de la realidad proliferada por la realidad del cine americano a la que era afín el cineasta. En cambio, enfundado el disfraz en unos personajes caricaturizados en base a la realidad del momento, el cine social arranca en los cincuenta tendiendo su vertiente humorística a disfrazar al relato de la realidad de esos años, pero también con el encauce del cine del franquismo. Pues, al tratarse bajo todas las consecuencias en una crítica a la sociedad del momento ocurrirá como en los cómics clásicos, pero en el cine a través de la selección de actores mostrarán sólo una faz de sus

personajes, ocultando el resto. Es decir, “sin ese despertar de la vida interior del actor”¹⁸⁹ que Layton traería más adelante con el método al intérprete español.

En una línea de personaje en la que lo estético estaría al servicio del enfoque de los acontecimientos producidos en la realidad de un determinado tiempo, aunque no en una línea realista como en *Las Hurdes, tierra sin pan* con la que Buñuel registraba la *fealdad* de unos provincianos debido a las carencias socioculturales y económicas del pueblo durante la II República. El incesto, la enfermedad, la orfandad, halladas en la fisonomía de estos no-actores que dictaban un discurso en su talle natural y servían como material realista y plástica dentro de los parámetros de lo documental.

En cambio, en lo ficcional la caricatura demanda una parodia de la representación de ese feísmo, pero con la máscara de lo bello para enfatizar esas carencias, y que el actor limitado a hacer su personaje, su texto, nos hiciera creer que en la misma compostura teatral del galán, esta caricatura también forme parte de esa “bella” realidad del cine. Ya que en palabras de Partearroyo “en la arrolladora fuerza de la risa se enteje algo, llamémoslo género, que va a esbozar sin rubor y sin complejos la cara de nuestro retrato” ya que “los héroes nos son más que personajes de sainetes, títeres incapaces de vencer a su destino, payasos, verdugos o simplemente oficionistas”¹⁹⁰. Y por ello el actor cinematográfico de reparto no atiende a ninguna tarea de naturalidad, ya que del teatro al cine no atiende a un público directo, y naturalista en cuanto a que la manera del galán español –siempre protagonista- frente al secundario se asemejan en las buenas costumbres dictaminadas para ambos casos en lo escénico. Y con ello conseguir la sensación de “incapacidad de crecimiento del hombre corriente”¹⁹¹ ya que es el propio cineasta de lo que se vale para disponer todo el artificio en base a lo presidencial del actor.

Sin tratarse el humor de Buñuel de un humor a la picaresca que, no alude al ser humano en sí, como ocurrirá en películas de la nueva generación como la de Berlanga o los

¹⁸⁹ El doctor Carazo transcribe las palabras de Layton en una entrevista sobre su labor en España: “Mi meta es despertar la vida interior del actor. William Layton [Alonso de Santos, 1981^a: 24]”. CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España, Op. cit.*, p.98.

¹⁹⁰ Consideraciones del apartado *La cara de tu retrato* en cuanto a la representación del actor hacia el hombre cotidiano. PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. Op. cit.*, pp.89-101.

¹⁹¹ PARTEARROYO, M. (2020), *Op. cit.*, p. 99.

guiones de Rafael Azcona forjado desde un humor selectivo y que pertenece a una cultura concreta por la española. El humor quedará explícito en el desarrollo e identidad de los personajes de Buñuel, primero tomados desde el cristianismo y luego a partir de la burguesía, equilibrando el ridículo de sus acciones con la presencia galana procedente de la raíz inminente del firmamento estelar de la industria como en sus producciones mexicana *Él* (1953) con Arturo de Córdova o *Simón del desierto* (1965) con Silvia Pinal, advirtiendo la no significación del nuevo cuerpo que se toma de la idea de Valle Inclán, en donde reside lo caduco y lo pone en marcha hasta el final de su filmografía.

Pero es a partir, de la alianza de Bardem y Berlanga con *Esa pareja feliz* (1953), cuando se establece el punto de mira paródico de la realidad del cine español como medio comercial y sociopolítico, en la relación de una pareja en la sociedad española residente en la capital y que atienden al desvío del cine y la radio hacia el espectador. El marido por Fernando Fernán Gómez como electricista del cine, y como consecuencia, desencantado de la capacidad evasiva del cine; y la mujer por Elvira Quintillá que como costurera, realiza sus elaboraciones ensoñando las historias de la radio con la ilusión de hacerlas realidad tras la participación de los concursos. Entre sendas realidades se entabla una dicotomía promovida por estos medios que dará lugar a un contrachoque de esa realidad edulcorada por los medios, y que Partearroyo dicta como una “situación de sequía creativa en la que está sumido el país”¹⁹².

Así que tras la conjugación del sainete y del *gap* de Maroto, ahora entre Bardem y Berlanga, estos aspectos promovidos por la recepción y situación del cine español de esos años se adhieren al factor social a diferencia del neorrealismo italiano con el que alegaba la función del cine como revelador de verdad; y manifestarían ese lado del pueblo no creyente en el cine “revestido” por los ideales sociopolíticos como esa “otra verdad” a completar por la opinión pública de un país, del lado contrario de los que si aprobaban y eran fieles al cine del franquismo. De modo que se recurrirá en los relatos a una “ironía al por mayor”¹⁹³ acuñada por la especialista madrileña que considera como una forma de “desengaño que irónicamente nos parece revestido y enmascarado para mostrarnos una realidad opaca más allá del dolor y de la risa, como buen esperpento”¹⁹⁴.

¹⁹² PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. op. cit.*, p.108.

¹⁹³ PARTEARROYO, M. (2020), *op. cit.*, p.107.

¹⁹⁴ PARTEARROYO, M. (2020). *op. cit.*, p.109.

Una manera irónica que estaba postulada a que actores teatrales, y más a poder ser desde la comicidad; fueran contrapuestos al galán de entonces, como hacia uso Buñuel en las películas mencionadas anteriormente, con el fin de enfrentar esa idealización del régimen hacia los personajes derivados de la militancia, histórico o señorito de cortijo para apremiar a la sociedad con la máscara de su propia realidad, la del actor popular y ambulante desterrado al autodidactismo tras una carrera limitada a la parodia de sí mismo. Pero que, a su vez, denunciará ese proceder de suplir las características natas del actor por cuestiones de no cumplir las expectativas del público y poner en peligro la difusión del proyecto. Ya sean por las voces, como les ocurriría a Emma Penella o a Lola Gaos o esa ligereza de rodajes en las que en post producción se editaban y enmascaraban tantas voces por otras.

De ahí a que se manifieste en una “sola presencia [...] un alejamiento de lo verosímil”¹⁹⁵ es decir, la misma puesta de estos actores frente a las tipologías del franquismo¹⁹⁶ no fuera tampoco creíble como posibles galanes en cuanto a la puesta cinematográfica. Sino que en la intención social de la parodia de no estilar una seriedad en cuanto podía ocurrir con el neorrealismo de manera pedagógica; es decir, que a través de los recursos teatrales, la presencia y recursos de estos actores secundarios bastarían para hacer frente a este uso de voces narradoras que en el caso de las películas de Berlanga como *Bienvenido Mr. Marshall* dictaminarían la representación de la realidad, semejante a la realidad de su orden social como actores que forjarían la unidad protagonista en dicha película:

El único inconveniente que se les podía acusar era uno que a mí no me importaba nada, ni perjudicaba para nada la película. Lo único que tenía estos actores era que sólo se aprendían un papelito, una o dos páginas. Y decía todo aquello maravillosamente; pero no sabía de qué iba la película.¹⁹⁷

La estética de estos actores españoles supondría en este cine social arrendando por estos cineastas el principio de acoger unos parámetros de iconicidad reconocidos tras sus personajes y mediarlos en la película como recurso narrativo, ya que en palabras de

¹⁹⁵ PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, p.108.

¹⁹⁶ BENET V. J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”,

¹⁹⁷ Consideración del cineasta Jose Luis Berlanga en el programa televisivo, VELASCO, J. R. (10 de febrero de 1993). *Queridos cómicos: Secundarios*. TVE.

Fernando Fernán Gómez “eran personas elegidas por su físico y que por su físico dieron un buen resultado”, y de ahí a que Berlanga destacara por su voluntad y sentido de la disciplina de la mayoría de estos actores de reparto, por un lado “la modestia” al no advertir estos la presión de ser protagonista o antagonista como un posicionamiento concreto al que destacar en estos siendo aún “actores de talla y categoría (...) no les importaba la aparición en los rótulos”; y por otro lado, “la disciplina” ejercida del teatro “al llegar al rodaje y a disposición del director para cada escena”¹⁹⁸.



F35. F36

El “calor del tópico”¹⁹⁹ serviría como referencia a esa generación de cineastas que como Maroto tenían asentadas unas experiencias previas cinematográficas como espectador en el que no había un autoconocimiento por parte del actor hacía mismo en el cine, pero si habría un autoconocimiento del encauce y efectividad de los géneros, sobretodo americanos, para predisponerlos en el cine español con la intención desde la comicidad aludir a su presencia en la sociedad española y de qué manera repercutía. Aunque para los actores este cine del extranjero supusiera, ante la ausencia de una disciplina en cuanto a la interpretación

en el cine, una tarea de copista según Fernando Fernán Gómez, ya que muchos procedían voluntariamente a establecer un sistema de auto-aprendizaje contemplando el trabajo de actores de otras cinematografías “lo que hacía ir muy constantemente era al cine a ver películas extranjeras [...] estar simplemente viéndolo para copiar, y se me fuera quedando por dentro como actuaban aquellos actores”.²⁰⁰

La suma del tópico español de la folclórica o ideal español junto a los roles cinematográficos de los géneros americanos como el *western* se verán (F35, F36) confrontados en *Bienvenido Mister Marshall* para aludir a esa cara de la moneda prevista del extranjero en la sociedad de entonces con la del español para confluir el

¹⁹⁸ Consideración del actor-director Fernando Fernán Gómez en el programa televisivo, VELASCO, J. R. (10 de febrero de 1993). *Queridos cómicos: Secundarios*. TVE.

¹⁹⁹ Véase la pág. 118 de AGUILAR, S. y CABRERIZO, F. (2019). *La Codorniz: de la revista a la pantalla (y viceversa)*. *Op. cit.*, p.321.

²⁰⁰ Entrevista a Fernando Fernán Gómez en el monográfico dedicado a su figura actoral, VELASCO, J. R. (16 de marzo de 1993). *Queridos cómicos: Fernando Fernán Gómez*. TVE.

pueblo de Villa del Río con el plan Marshall en 1948, y mostrar la limitación de identidad propia fuera del panorama sociopolítico del momento. Un contrapunto en cuanto a que el disfraz íntegramente se desvanece por las dos caras, es decir, el halo ilusorio confinado a partir de la realidad convocada por el Franquismo tanto de la sociedad española como la americana, una vez que el plan no es aceptado y los aldeanos deben volver al estilo y la rutina de sus vidas.

La máscara del actor promovida por su propia teatralidad no es capaz de mantener el disfraz ajustado por el cineasta que lo hace formar parte en el relato de un carnaval caricaturesco, refugio del esperpento, pero en el que descubre toda una realidad también en cuanto a la falta de compromiso social del actor con el momento bajo su personaje. En el caso de *Bienvenido...* ante dos realidades debe hacer frente entre lo que se quiere, en ser fiel a la identidad, y lo que debe que, es venderse a la imagen que más favorezca por supervivencia al pueblo. Manuela Partearroyo cara al tipo de personaje lo definirá como el pícaro que desde el Lazarillo de Tormes “es un disfrazado perpetuo que muda la máscara por conveniencia en busca de un objetivo concreto”²⁰¹. Pero con respecto a la división de opiniones ideológicas y de supervivencia del actor en el cine, Fernando Fernán Gómez alude a ello como la circunstancia de que no existiera un oficio del actor reconocido como tal en la España de esos años:

Es imposible pensar que un grupo de dieciséis o más personas que ideológicamente estén de acuerdo. [...] y lo que no pueden estar casi nunca es de acuerdo con la ideología del autor, porque el 95% de los autores han sido siempre defensores de la moral Oburguesa, y los actores en su inmensa mayoría no están de acuerdo con esa moral.²⁰²

Es por ello por lo que estos personajes *berlanguianos* denotan este carácter de supervivencia al estilar un tipo de personajes “entre la espalda y la pared” con el deber social ya que al caerse la máscara “se desvelan verdades muchos más peregrinas como el hambre, o el dolor, o la vergüenza”²⁰³. Pero lo que vienen advertir la presencia de estos actores dentro de su particularidad estética es el vínculo latente a la morfología feísta a la que aludíamos a propósito del Sistema estético de Buñuel por Pedro Poyato

²⁰¹ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, p.108.

²⁰² VELASCO, J. R. (16 de marzo de 1993). *Queridos cómicos: Fernando Fernán Gómez*.

²⁰³ Consideraciones de principio a fin de la página de PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, pp. 81-83.

en la que el actor sirviera como materia plástica para ser sacudido por los conflictos del discurso; junto al formato de parodia precedido por Eduardo García Maroto en donde los personajes eran denotados por sus propia imago de héroes imposibles de cumplir tanto por la identidad como por la realidad.

En el caso de los actores en el cine de Berlanga se postularan como actores que desde su condición teatral deben advertir todo un imaginario independientemente de la moral y el destino ideológico con tal de cumplir con el motivo que el cineasta proponga, ya que los dieciséis actores a los que se refería Fernán Gómez en el ejemplo sobre las limitaciones y compromiso del actor es “los dieciséis actores no pueden ser los dieciséis conservadores, liberales, socialistas, comunistas, católicos o musulmanes”.²⁰⁴

Pues a través de ellos se derivaría al uso del actor a partir de los setenta en el “Nuevo Cine Español” como significante, es decir, una vez reconocido como icono tendría adherido un discurso propio tras su filmografía que servirá para añadirlo como motivo narrativo en el relato, y con su presencia bajo cualquier personaje y película estará predeterminado a una función concreta. La misma con la que el espectador, como ocurría en la *Nouvelle Vague*, en base a la experiencia en el trabajo de dicho actor con el mismo cineasta como anticipo de lo que podrán encontrarse en los nuevos metrajes.

No obstante en el comienzo de la década de los sesenta se esclarecería la posición del actor en España, a propósito de dos hechos a destacar en el mismo 1960. Por un lado, en cuanto a la formación y puesta voluntaria en la escena del intérprete, gracias al asentamiento del profesor norteamericano William Layton en el país y por consiguiente introducir un modelo de academia específica dedicada a la profesión. Y por otro lado, en cuanto a la posible convivencia de dos particiones de actores secundarios como ocurrirá en *Viridiana*, película de Buñuel tras su vuelta a España, en donde a partir del eje establecido por su protagonista de mismo nombre, son agrupados según la inestabilidad de las creencias de la novicia, entre los familiares y los mendigos que actúan de significantes por cuanto sus actores estilarán el cristianismo en todas sus variantes y apreciaciones, desde la fe hasta lo fementido.

²⁰⁴ PINZONES M.G. (30 de julio de 1986). *La noche del cine español*: Fernán Gómez. TVE.

3.6.5. *Viridiana*, la convivencia de la metáfora plástica de los actores y no-actores.

Entre las cuestiones políticas que se dieron con el aperturismo en nuestro país cabe destacar no sólo el estreno de *Viridiana* que supondría todo un acontecimiento en cuanto a su recepción del público frente al germen eclesiástico del contexto; sino esa relación propuesta por Buñuel desde sus comienzos en conciliar la parte idealizada de la realidad ofrecida por el cine como aquella no atendida por alborar lo que la sociedad, española, en este caso, rechaza y no asume, pero contempla.

Y será esta falta de madurez la que Buñuel suscriba en dicho film, tras desencadenar a partir de un eje, las consecuencias de todos sus personajes divididos no sólo en distinción social; sino en plasticidad en cuanto disponer a los actores de una categoría superior o de primera línea, frente a los genéricos relacionados con unos no-actores que Poyato distingue entre “lo radical fotografiado [...] que no trabaja tanto en hacernos percibir lo fotografiado, como en introducir lo matérico-corporal”²⁰⁵. Es decir, destacar aquellos atributos de interés con la presencia de los personajes que anticipan la intencionalidad de estos dos grupos dependientes de las decisiones de la protagonista absoluta en este relato *buñueliano*, Viridiana (Silvia Pinal) quien es la metonimia de Cristo y así de Dios. En otras palabras, esta “la metáfora plástica”²⁰⁶ que conforman el reparto de la película, en palabras de Poyato encontrará “su justificación en la anécdota narrativa”²⁰⁷ que es la creencia de Viridiana.

La vida y muerte de Cristo, como compromiso individual de esta novicia, serán proyectados en la presentación de sus antagonistas, tanto el simbolismo característico religioso acorde a la moral en los co-protagonistas como Fernando Rey, tío de Viridiana o Paco Rabal, sobrino del mismo, como el vacío de su fe definida como “la huella del vacío de Cristo”²⁰⁸ en la incapacidad de sus refugiados y Pedro Poyato contrasta como “frente a esa geografía de rostros fotografiados, tan ensombrecidos como ásperos y

²⁰⁵ POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*. Universidad del País Vasco: Editorial Comunicación 21, p. 82.

²⁰⁶ POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*. *Op.cit.* p. 82.

²⁰⁷ *Ibíd.*

²⁰⁸ POYATO, P. (2011). *Op.cit.* pp. 98-99.

sucios, de los mendigos; el de Viridiana es puro dibujo; un rostro tan radiantemente blanco [...] como virginal...”²⁰⁹

Un caso excepcional en cuanto no tanto en esclarecer; sino en mostrar las sombras del tópico en el cine español donde se habían impuesto modelos referenciales subyacentes del régimen desde esa realidad de la España que no mostraba los documentales del *No-do*, pero que transformaría en materia para crear temáticas que serían frecuentes aún ya adentrados en las últimas tendencias musicales y a las puertas del aperturismo. En primer lugar, la orfandad prevista como destino de supervivencia en los niños prodigio y picaresca para los adultos; el noviciado o el seminario como motivo musical y oportunidad para aquellos que no hubieran formado un hogar; o institucional desde una figura paternalista y patriarcal que emblema y enfunda a las generaciones venideras las ordenes y deberes que forjarían al ciudadano español de esta etapa.

Sin embargo, al igual que ocurría con la primera parte de nuestra historia en la que el ciudadano era reticente en cuanto a desligarlo de su realidad en la cinematografía por su cultura costumbrista, en los sesenta ante propuestas de un cine de autor como el tándem de cineastas Bardem y Berlanga pondrán en cuestión el imaginario fílmico al que hasta entonces se había encorsetado al cine patrio desde los mismos actores que a su vez tenían el reconocimiento y aceptación popular aún latente el separatismo nacional. Y será esa desconfianza la que, en palabras de Partearroyo, augure “un profundo replanteamiento estético.”²¹⁰, tal y como Buñuel contempla en *Viridiana* al tomar sendas partes y dudar del asentamiento por el que había tomado el cine, en cuanto a su mitología prescrita de manera obsoleta en la bondad, de buenas costumbres, y su representación limpia y depurada.

Por lo que Buñuel confrontará esa parte prevista en Berlanga sobre la parodia del tópico desde los cómicos que “dioses de su trono” serán atribuidos como esos “nuevos mitos” que “son precisamente los marginales, lo desmitificados”²¹¹ y que van a ser contemplados en la película, desde ese germen de realidad que ya citábamos con *Las Hurdes, tierra sin pan*, vinculados también a los personajes populares de la calle como un renacimiento de “una mitología absurda, brillante y hambrienta” encontrada entre los

²⁰⁹ POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel. Op. cit.*, p.100.

²¹⁰ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de variedades. Op. cit.*, p.40.

²¹¹ *Ibid.*

aldeanos, pero provista en un carácter documental por ser una “huella de los géneros populares en el cine”²¹² en este caso, interrelacionado con los comienzos de los cómicos a los que la Vanguardia rendían culto por plantear la disociación de las masas con los tumultos en el comience de la era moderna. Al igual que ocurrirá en *Viridiana* la presencia de los mendigos va a contemplar no sólo un vacío ideológico; sino la imposibilidad y estruendo en esa tarea de convivencia entre ellos dentro de un paraje de buenas costumbres propuesto por su benefactora.

De ahí a que en este grupo de actores, recordemos secundarios, al entremezclarse con no-actores en los que se hace evidente esa radicalidad fotográfica como valor orgánico, nuestros cómicos adquieren de estos no profesionales, como el leproso, esas “asperezas, y devenir” que Poyato resalta “en idónea expresión cinematográfica de la materia, vale decir, de lo real del mismo.”²¹³, para dejarse ataviar por su picaresca y naturaleza dentro de lo ficcional, ya que según Partearroyo supondrá para sus interpretaciones “ese espacio liberador producto de las alturas, las caretas y el maquillaje” en el que “se produce una suerte de encantamiento” y que permite “Ahí, solo, ahí, todo, incluso soñar ese otro, está admitido; donde todos los placeres pueden ser saciados.”²¹⁴

De ahí a que la escena dictaminada por la organización del cuadro de *La última cena* de Da Vinci se contemple como la oportunidad para agredir a esa legitimidad moral que los mendigos pretende incumplir por ser un “ambiente opresivo, claustrofóbico” influenciado en palabras de Partearroyo por “el filtro grotesco” que “ha retorcido el costumbrismo” para convertirse en “una caricatura feroz que mucho tiene de capricho goyesco”²¹⁵, y que efectivamente Buñuel ciñe a esa reconversión del significante de la obra del italiano.

Un motivo del que se sirve para transgredir la frontera moralista que hasta entonces el cine español había castrado en sus actores, y con ellos el cineasta inscribe su teorema sobre una mirada poliédrica de la realidad a través de un vaso “Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede

²¹² PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, p.43.

²¹³ POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel. Op. cit.*, pp.122-123.

²¹⁴ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. Op. cit.*, p.69.

²¹⁵ Distintas consideraciones sobre La poética de lo grotesco como caricatura de la realidad en PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, pp.71-72.

ser mil cosas distintas. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos”²¹⁶. Y ese vaso convertido en el cuerpo del actor ampara en *Viridiana* ser un aparador de vasos dispuestos a corromperse al no corresponder el líquido vertido en ellos, es decir, la sangre de Cristo se convierte en el elixir que embriague al grupo en este banquete hasta el punto que ese disfraz al que nos referíamos en los anteriores puntos como “la desdramatización del yo”²¹⁷ definido por Partearroyo, vuelve a darse para anunciar en tal caso como Poyato precisa como “desplazamiento perverso” al disponer el enunciador ese disfraz nupcial de Viridiana que su tío le hace lucir en la primera parte del relato, como fiel encarnación de su esposa muerta, al talle del leproso como manifiesto paródico que advertirá esa confusión de identidades y que permitirá, de acuerdo al comportamiento a este «extravagante personaje», en el que se reconoce un escape hacia toda interpretación posible, que el resto de actores profesionales tomando las palabras de Partearroyo, se permitan “actuar siguiendo los deseos del cuerpo, imprevisibles, impúdicos, a veces incluso violentos, que mantendríamos a raya en tiempos de orden.”²¹⁸

Lo cual, el disfraz no equipara al personaje, sino dicho por la misma experta, en esta escena de excesos, la autenticidad del mendigo frente al condicionamiento de los actores, será un aporte en tanto que sostiene esa metáfora simbólica del vacío de ese Dios “principio simbólico mismo”²¹⁹ y de ahí la burla entre lo real y el artificio, como en la verdad que ampara por su condición real de vagabundo. El leproso permite en el trabajo de los demás actores, también como desamparados, esa sensación de este personaje desde el que “desata la liberación de los instintos”²²⁰, al ser seres comparados incluso por su comportamiento como animales.

Asimismo, la realidad en *Viridiana* irrumpe en el relato de forma mezquina a través de este tipo de vínculos, desnaturalizando tanto la función tanto de los secundarios que proponía Berlanga como seres de bondad o pícaros en buenas acciones como aquellas

²¹⁶ Definición del neorrealismo recogida de *Mi último suspiro* (Luis Buñuel, 1982). PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. Op. cit.*, p.50.

²¹⁷ PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, pp.76-77.

²¹⁸ PARTEARROYO, M. (2020). *Op. cit.*, p.74.

²¹⁹ POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel. Op. cit.*, p.121.

²²⁰ Partearroyo precisa en estas apreciaciones y sobre esta “confusión de realidades como “el carnaval, en su irredenta capacidad de supervivencia va a conseguir mudar de piel y seguir atado a la cultura popular”, apoyando esa perversidad que define Poyato en cuanto a la elección simbólica del traje de nupcias de Viridiana en el cuerpo del mendigo. PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. Op. cit.*, pp. 74-77.

protagonistas extranjeras vistas en Bardem envueltas en el halo de la modernidad y fatalidad estética, para ofrecer al espectador reconocer desde lo que en palabras de Poyato acogíamos de la morfología feísta *buñuealiana* de una “energía entrópica”²²¹, que también corrobora en esa burla, el lado superviviente y resultado de la miseria obviada de su contexto. Por tanto se dará lugar posteriormente no solo a lo pulsional, sino a que el cine plantee la realidad desde ese silencio impuesto por el régimen en ciertas cuestiones, y en el que no resonará de manera extradiegética el carácter; si no que ese vacío simbolizado por los mendigos será contemplado, como en la literatura de este tiempo, como enunciado de la realidad de una nueva generación que intentan remitir aquello que se les oculta de niños y forma parte de la misma memoria histórica.

De nuevo la figura de Buñuel marcará un antes y un después en la misma manera como señalamos en líneas anteriores, al retornar a su país de origen después de más de veinte años de exilio para seguir fructificando convirtiéndose en inspiración para toda una generación procedente de las escuelas cinematográficas entre los que se encontraban Carlos Saura, Pedro Olea, Manuel Gutiérrez Aragón, Víctor Erice que insistirán en la disociación entre lo social y la parodia sin renunciar al cómico, asociado por William Layton como autodidacta; junto a nuevos rostros como el de Ana Torrent, convirtiendo sus películas en espacios de convivencia y reconciliación. Ya que el cómico frecuente en las películas aperturistas del post franquismo se verá favorecido en esta etapa de renovación de ideas, en cuanto al institucionalizar la academia para la profesión del actor, y la posibilidad de independencia, frente a los ideales del momento o a los patrones de los medio en los que trabajase, ya fuera cine o teatro de advertir, para estos actores y a las generaciones futuras.

3.6.6. El método de William Layton en España.

De la misma forma que a Buñuel le costaría manifestar en España al cine como medio expresivo y postular al actor, a desdeñar el carácter íntimo de su personaje como lado efervescente pero significativa en cuanto a lo originario y la universalidad del ser humano en cualquier contexto a William Layton, actor retirado de la escena americana, le costaría arrendar el futuro del actor español hacia una disciplina acorde al panorama

²²¹ POYATO, P. *El sistema estético de Luis Buñuel. Op. cit.*, pp. 122-123.

de la interpretación global y le permitiera adaptarse a cualquier papel al uso exclusivo de su voz y cuerpo como unidad de creación propia.

Dado que la vanguardia ya postuló pistas con las que se anticiparía las dos premisas aún vigentes en el actor, tanto la manipulación del cuerpo del actor como materia plástica según los intereses artísticos; como en el compromiso social y de comunicación con el espectador desde Lorca con *La Barraca*. Y es desde este interés por esa tarea del poeta granadino de difundir la cultura teatral por los pueblos desfavorecidos españoles durante la II República hasta su fusilamiento en 1936, que despertaría la curiosidad en el panorama literario y de dramaturgia extranjera que estaban pendientes de influencias también soviéticas como Stanislavski o Chejov con El método. Por consiguiente, William Layton llegarán a España junto con Agustín Penón en 1955 para advertir la profundidad del legado poético y teatral a la literatura y dramaturgia social de la España.

La introducción de las escuelas cinematográficas en nuestro país que surgieron del interés e influencia que sentía nuestros cineastas por sus coetáneos europeos y maestros de Hollywood, ayudando en la tarea de participación de W. Layton en su propuesta para el campo del actor español no dejándose influenciar por la figura del actor que empezaba a rebelarse a pequeña escala. Y aunque se van dando corrientes internas a medida de que el teatro estaba en plena transformación en todos los sentidos con el *Actor Studio* (Nueva York) y su acercamiento a la modernidad en tierra extraña llegaría a España medio siglo después de la concepción del teatro moderno, ya que estaban desconectados completamente de estos. Para sorpresa de Layton en nuestro país “Cuando llegué aquí tuve la sensación de que el viento de Revolución en el arte dramático, que llevaba soplando más de medio siglo no había pasado por España”²²².

La influencia del teatro contemporáneo, dramaturgos comprometidos en una línea social que querían incluir a los actores al mismo compromiso, sobretudo en Estados Unidos con Lee Strasberg como introductor del Método, entre otros, como Meisner, maestro de Layton desde donde este profesor conocería a Chejov, y se interesaría por su capacidad

²²² Apreciaciones de Layton transcritas por CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España*. *Op. cit.*, pp. 81-84.

en dar la espalda al público, entre otras técnicas para el actor mediante la tarea de reserva que trasladaría a sus enseñanzas en nuestro país.

A su llegada a España, desde la literatura social convertida en textos dramáticos, y en guiones cinematográficos; junto a la herencia teatral de Lorca, este profesor encontraría las posibilidades para acercarse a nuevos aspirantes que adviertan estas directrices y sean referencia entre sus compañeros de profesión del medio en el país sobre “una enseñanza que tiene lugar en un proceso de crecimiento orgánico”²²³, con el fin de que, a través de su método basado en Stanislavski, pudiera postular a los actores a una técnica que les ayudara a actuar de manera coherente con el objetivo de encontrar con la naturalidad en sí mismo y en la escena a interpretar.

En un principio, Layton, practicante de «el método» encontraría una salida en la poética de Lorca vinculada con el individualismo en su relación con la naturaleza propia y de su entorno, en parámetros simbólicos en el teatro. Ya que el granadino en su etapa como estudiante señalaría la relación efectiva cine soviético con los españoles por su fuerte vinculación con el romanticismo y realismo que afloraban en la sensibilidad del espectador patrio, como hemos mencionado en el interés de los vanguardistas por los actores internacionales y su cine.

Sin embargo, Layton tendrá que lidiar con esa otra cara del español en cuanto a su tendencia por el gusto al costumbrismo de sus costumbres, es decir, tendría que enfrentarse al actor adaptado por entonces a la caricatura de su propia caricatura y, aún arraigado a los tópicos, acceder a esa parte inadvertida que lo convierte en artista. Lo que sería frecuente en sus enseñanzas advertir esta falta de culto por la conjunción, voz y cuerpo, e irregularidad en la disciplina justificada por la falta de inspiración en algunas ocasiones entre los actores españoles. En palabras del propio Layton los actores españoles estaban asentados en el “autodidactismo”²²⁴ y el “milagrerismo”²²⁵ como

²²³ CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España. Op. cit.*, pp. 81-84.

²²⁴ El término que definía al interprete español y su formación, de manera generalizada, en esos años cincuenta y sesenta —y también en décadas anteriores— era el autodidactismo, del que se hacía una glorificación en la profesión.

²²⁵ Francisco García Pavón expresaba una opinión muy dura sobre la situación sobre la formación del actor, al considerar que ese autodidactismo estaba muy relacionado con la pereza, el “milagrerismo” y la pobreza de la mayor parte de los artistas españoles [1973: 14].

signos de pereza y pobreza cultural, sin llegar a comprometerse con el momento en el que emerger sus personajes, ni consigo mismos, en estas elaboraciones.

A partir de la conjunción en la formación del propio Layton en su nación de origen norteamericano denominada «el Método Layton», en la cual el actor advertía sus objetivos y podía concretar dónde estaba el personaje (lo que se pretende), y tras ese grado de investigación “representar la emoción” es decir “dejar que pase” y no “en hacer que pase”.²²⁶ Es decir, no pensar en el personaje, sino en su propia personalidad y para obtener una independencia el actor en cuanto a hondar en su psicología desde un trabajo del yo e integrarse, a su vez, con el resto de actores como posible equipo sin obligación de una coralidad impostada, no formalizada en una hermandad, ni sectaria y solo permitiéndose escucharse en el escenario, en vez de caer en el “anticipar común del actor”²²⁷ ya que no se trataba de representar un hecho “general”, sino de dar forma a una verdad/ situación desde el interior, y no hacer una caricatura de una posibilidad. Pues, aunque por lo que más destacaban nuestra cantera de actores habituales es esa capacidad de adaptación a la figura protagonista y ser secundario (ventaja procedente del teatro) bajo este nuevo aspecto de trabajo del YO del actor para enriquecer a su personaje, no habría problemas de subordinación ni organización en la película. No más que en las tareas de memorizar el texto, sin apuntador o director de la escena como asistentes imprescindibles para la obra teatral.

Layton conseguiría crear escuela, y formalizar el teatro español desde el siglo de Oro atestado entre el Corral y las clases altas, en habilitarlo a que se convirtiera en una posibilidad de estudio y de ahí en academia disponible para todo aquel que quisiera dedicarse exclusivamente a la interpretación. Una escuela que en un principio se abriría a minorías, pero desbloquearía al actor de las posiciones del teatro, para obtener la capacidad de adaptarse a cualquier medio o cualquier papel (antagonista o protagonista) del reparto de cualquier texto.

²²⁶ Nunca se trata de “representar” directamente el resultado de la emoción, ni de fingir, ni de forzar, sino que todo consiste en “dejar que pase” y no en “hacer que pase” [Alonso de Santos, 1981a: 25].

²²⁷ Las reglas que hay que seguir para poder trabajar con la técnica de Layton, y conseguir eso que denomina “la ilusión de la primera vez”, están relacionadas con el problema de “anticipar”, común en el actor. Todas estas notas al pie pertenecen al trabajo doctoral de CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España. Op. cit.*, p.79.

Este modelo de formación del actor de Layton será el motivo propulsor de que ante la dictadura Argentina de 1973, actores y dramaturgos del mismo país “de la interpretación “orgánica”, pero de la vertiente del “Método”, como Jorge Eines, Cristina Rota, Kulema Katz, Juan Carlos Corazza “emigren con el fin de intercambiar en España la auténtica finalidad de este sistema basado en Stanislavski que hasta entonces había sido tomada por los aprendices de esta década como “un fin y no como una base”²²⁸. Una disciplina que incluso en lo más veteranos verán necesaria ante la complejidad de acoplar nuevos registros de otras raíces lejanas a la parodia como el drama o el thriller.

A finales de los sesenta con vistan a la apertura desde el Turismo y tras la caída de la dictadura con la muerte de Franco irán surgiendo nuevos géneros enfocados al desarrollo de la modernidad, a través de la representación musical, parodiando una vez más la parodia de los americanos en plena contracultura en un estilo *ye-yé*; y también mediante el seguimiento hacia la nueva ola europea e influencias de otras cinematografías como la oriental, acopladas desde lo estético y lo poético con la que nacerá un “Nuevo Cine Español” reconocido como el cine de Arte y ensayo.

Las nuevas producciones, sobre todo bajo el sello de Elías Querejeta, traerán consigo no sólo el trabajo de nuevos autores, sino el atrevimiento de readaptar algunas figuras de este panorama conocida por la “españolada” como José Luis López Vázquez, frente a esa misma modernidad basada en la ética de la contracultura, como Geraldine Chaplin, como maneras de confrontar el carácter de costumbres con el de renovación y de ahí sintetizar las figuras de los secundarios en una nueva apología sobre estos como la de los protagonistas genéricos que servirán de salvoconducto entre los integrantes del film y darán cabida a nuevos rostros, al denotar de lo sensorio a la sensorialidad de sus personajes. La memoria será la toma de distancia en la que se permitirán acoger nuevos rostros en el cine español que permita transigir los hechos obviados durante el Franquismo y que necesitará, al igual que las Efigies, de nuevas iconicidades y representación de los nuevos tiempos cara a la Transición.

²²⁸ CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España, Op. cit.*, p.100.

3.7. 1967-1973. La memoria de la sensorialidad en el cuerpo del actor.

Si en las décadas anteriores se intentaba aplicar unos dictámenes en la sociedad equitativos al del régimen, exigiendo ese enmascaramiento de una realidad tras el vencimiento del enemigo en la Guerra Civil. En esta etapa de los sesenta entre un carácter divisorio, cineastas y actores como auguraba Manuel Palacio propondrán “una idea de reconciliación entre unos españoles que a pesar de sus discrepancias superan las heridas del pasado y conviven juntos en el futuro”²²⁹. Una convivencia entre las reminiscencias del pasado que daban paso a dos tipos de enfoque de Modernidad, desde la estética musical del pop y aunque, ya tardía, desde la conceptual de la *Nouvelle Vague* o nueva ola. Estos enfoques esclarecerían en el actor las influencias de las academias de arte dramático como la de Layton, y su nueva sede “El laboratorio” en Madrid; que aparecerían durante en este período siguiendo la brecha que Layton prendido a finales de los cincuenta con el fin en el actor patrio “de creación de un lenguaje común, con la que [...] crear múltiples posibilidades”²³⁰. De ahí a que actores/actrices del panorama español fueran añadiéndose a las distintas sedes y en distintos territorios nacionales que empezaban a aceptar el método.

Mientras otros en esa tarea de esta etapa transitoria como señalaría el profesor Palacios de “hacer visibles las realidades prácticamente inéditas del cine”²³¹ seguiría predominando el autodidactismo acuñado por este mismo profesor americano al reconocer que más allá del “no creer “ de los propios actores en una posible disciplina, esta negativa también formaba parte de su “picaresca española”. A la que Layton insistiría en transformar para que estos intérpretes tuvieran un control de esa espontaneidad que los caracterizaba a partir de un sistema de “improvisación” acercándose con ello a la realidad, y con la que, descubrirían “todos los ángulos de un problema”²³² para su futuro en la profesión.

²²⁹ PALACIO ARRANZ, M. (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca nueva.

²³⁰ Coraza específica: De los profesores que vinieron a España a finales de los setenta y principios de los ochenta con el “Método” como base de su enseñanza, terminaron por impregnar a algunos de los más insignes representantes de la interpretación en España para hablar, así, con un lenguaje común. CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España, Op. cit.*, p.108.

²³¹ PALACIO ARRANZ, M. (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, *Op. cit.*

²³² Entrevista de este especialista en Layton a una de sus ex alumnas Pilar Jiménez de las que cabe destacar de estas apreciaciones señaladas el contexto en el que se emergen en el estudio sobre este profesor: para la picaresca española (los textos y autores), aquello no funcionaba. Era un sistema de

Con la llegada de los setenta con las puertas abiertas a la frontera extranjera tras la contracultura y nuevas corrientes musicales habrá una transformación influenciada por el movimiento del conjunto musical *The Beatles* tras su visita a Madrid y Barcelona, ya que a través de las estéticas del movimiento pop, hippie definido con el himno de *ye yé* surgirían nuevos rostros o se reciclarían a los actores cómicos para enfundarlos en los estilos del momento. Desde la caricatura se darán lugar nuevas Evas como Esfigies descubiertas por el Español medio a través del cine Sexi, quienes a su vez ensalzadas, se encorsetarían a una futura juventud, como mujer moderna, a no tener acceso a un entorno familiar tras elegir el ocio y el vivir como permuta.

Aunque entorno a la renovación de los parámetros cinematográficos cineastas como Luis Lucia abrieron un nuevo campo tanto en las actrices y futuras cineastas ajustándolas a los tópicos femeninos de la folclórica y la monja pero disfrazándolas de esa modernidad estética armoniosa para postular el lado femenino al color rosa y advertir nuevas fórmulas.

En el vaivén de «los caminos de ida y vuelta» propios del actor, como eslabón de una España aún en valores de la sección femenina y nueva ola aparecerá Concha Velasco, una bailarina que, ensalzada desde las labores de la nueva juventud, en primera estancia representará estos nuevos movimientos. Frecuentemente enfrentada con Tony Leblanc y Manolo Escobar, bajo el título de chica *Beatnik* y *Ye Yé*, representando las nuevas influencias desde una imagen y voz agresivas amoldadas a las novedades que la música aportaba a diferencia de la cinematografía. Situación en donde como mujer española correspondiente a su contexto se enfrentaba a una atractiva guerra de sexos formalizándose entre estos artistas un conjunto fructífero de parejas cómicas y duetos musicales.

interpretación muy introvertida, magnífica y una maravilla, por ejemplo para Chejov y para determinados autores norteamericanos.

Las improvisaciones siempre surgían cuando no había posibilidad de solucionar de otra manera la escena, en suma, cuando el actor no encontraba la sutileza en el trabajo, es decir, en sus pérdidas, alegrías, lágrimas... Así, le planteaba unas situaciones muy cercanas, de vida normal, donde uno podía emocionarse inesperadamente. Encontraba en el interior del actor un “pellizco” íntimo.

La pretensión del mismo era explorar y descubrir todos los ángulos de un problema cotidiano, que interesase a todos los integrantes del ejercicio, para que pudiesen participar sin necesidad de documentarse previamente sobre el tema. CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España. Op. cit.*, pp.244-246.

En contraposición, será común las mujeres del hogar como fuente de sabiduría que, relegadas a trabajar en las casas de las clases sociales altas desde los pueblos auguran en la ciudad una mejor vida, y serán como ocurría como Marisol ya establecida como Pepa Flores en esta etapa, “emancipadas” en cuanto a que las mujeres como Rafaela Aparicio, Lola Gaos, Emma Penella, entre otros nuevos rostros como Gracita Morales, persistirían en este cine como actrices genéricas predispuestas para poner orden y parodiar en ocasiones, la erótica u mofa de los extranjeros turistas como figuras de modernidad en convivencia temporal en tierras tradicionales e históricas.

Son oportunas las palabras del profesor Manuel Palacio sobre lo fructífero de este nuevo comienzo que daría pie al período de Transición con “la llegada de nuevos actores y directores que, posteriormente ocuparán lugares de preferencia en la transición política cultural” y por último en el arranque de un sistema de producción que será a la larga, la auténtica alternativa a lo tradicional”²³³ es decir, esta opción costumbrista sería tomada desde el territorio rural que enfrentado a lo urbano supondría un movimiento *Naif* frente a la bizarría de las noches cómicas en la capital. Ya que el pueblo como espacio donde albergar el drama tradicional y un tenebrismo ensombrecido por la vejez de nuestras actrices de voces cascadas como las de Lola Gaos, Paco Rabal, Francisco Algora, entre otros, también serían relegadas a partir de autores como Carlos Saura en añadir a sus obras como campo de cultivo social y convoca del pasado que asumir en el presente.

A partir de *Peppermint Frappé* (1967) el cineasta aragonés impulsará dos nuevos encauces interpretativos hacia un nuevo modelo actoral coincidente con la renovación de valores en la cinematografía nacional, a través de la actriz Geraldine Chaplin y desde José Luis López Vázquez para alertar una renovación de registros y dar cabida, en sus siguientes films, en lo simbólico a nuevos rostros como el de Ana Torrent.

3.7.1. Nueva memoria del cine español.

El denominado Nuevo Cine Español supondrá un movimiento fructuoso del balance sociopolítico del país de los sesenta a los setenta al que no sólo deben atribuirse a la llegada de la figura de José María García Escudero en la dirección general

²³³ PALACIO ARRANZ, M. (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. *Op. cit.*

cinematográfica del país durante la dictadura como parte de la campaña de renovación de esta para internacionalizarse en esos años; sino también a la apuesta de un joven vasco Elías Querejeta (Hernani, 1934- Madrid, 2013) por la creación de un cine, en principio minoritario, pero técnicamente más elaborado, temáticamente más rico y directamente más conectado con la situación del público del momento en absoluta oposición a los films proselitistas nacionales.

El objetivo de este movimiento arraigado a los films que vislumbraría antes y después de la muerte del Generalísimo, y que haría gritar al silencio marcado por la posguerra para comenzar desde el pueblo como espacio de concepción y de origen, y el lugar que también ya había sido espacio de artificio y de estudio tras el *No-Do* con las retransmisiones de los pantanos, nuevos pueblos y campo de avance a través de los intereses agroalimentarios con los trabajos documentalistas de los ingenieros agrónomos Marqués de Villa Alcázar y José Neches. Un marco de renovación propuesto desde la escuela de experiencias fílmicas de una generación que ya estaba asentada en el cine como nueva filia y todavía alternativa profesional a la que había que adaptarse para adquirir, tanto el conocimiento, la formación – incluso formándose algunos en la realización del propio noticiario nacional- como el permitir la distribución de sus películas intentando evitar la censura.

Aunque para la acogida de esta modernidad en el cine español, se debía atraer también, a un público acostumbrado al festival carnavalesco que había cultivado la parodia, como manera popular y liviana de afrontar aquello que no podía evidenciarse pero necesitaba la manifestación como denuncia o reivindicación de lo obviado por el contexto. Y por ello, se tendría en cuenta a los actores de ese cine que germinaron en un *status* genérico en cuanto a no posicionarse en el bando de los malos, ni de los buenos, por la alternancia del disfraz de ambos lados.

Entre los actores genéricos se establecerían ya las diferencias de esta etapa en algunos relatos en los que frecuentemente se daba un tipo de relación atómica, en la que uno de los personajes como hábil pícaro sería el “cabecilla” entre otros actores de la misma categoría, e intentaría enfrentarse con más ahínco al conflicto propuesto frente a un personaje oponente destinado a reaccionar velozmente ante su actividad en la película.

Y sería ese tiempo de reacción de un personaje a otro el que obviado en el desarrollo del film, en cuanto a la finalidad sensorial céntrquense de hacer reír, llorar, gritar al

espectador. ya que la primera concepción del cine como registro del movimiento y reflejo del gesto de sus espectadores; también se le dará cabida como un nuevo recurso con el que enriquecer el personaje y al ser el reaccionario, se convertirá en un protagonista genérico al establecer la espera a esa reacción durante el relato para activar el actor a su personaje.

De la mimesis a lo empático, en el engaño debía albergar en estos actores una máscara con la que reconocerse y empatizar para actuar más allá del gesto contemporáneo, es decir, desde esas enseñanzas promovidas en esta etapa con Layton del trabajo independiente del Yo, más que el comunitario. Por lo que, al ser escogidos por estos nuevos autores se estipulará un germen provocador para este nuevo cine en el que la presencias de estas actores ya icónicos desde el cine aperturista, anticiparían en qué iba a derivar al resto de personajes a sentir, emocionar por unas directrices propias de imitación y copia. Lo cual se transformaría en una elaboración activa de algunos de estos mismos actores a sus personajes, ya que debían ir acorde a la renovación de los parámetros de este denominado cine de autor, en la idea de lidiar tradición e identidad. En decir, reconvertir el trabajo del actor sobre el personaje de acción – reacción a acción – reacción estimulada por unas premisas previas del relato a representar.

La representación de la personalidad de un personaje que dispondrá vigente en el relato su memoria, a partir de predisponer el cineasta como guía del personaje hacia el camino de sus recuerdos en estas películas, unas huellas del pasado con las que el personaje conviva en el presente concediéndole para ello al actor un tiempo que debe prorrogar este para su personaje, ajustándolo a una capacidad de reacción ante lo experimentado previamente en la realidad y tomando esa experiencia como enseñanza. Así que los ideales se ajustarían a la personalidad del personaje en unos deseos predeterminados que afrontaría en el presente para dejar huella en el futuro. Lo cual se hacen presente dos carencias en estos actores escogidos de la comicidad, en cuanto a lo disciplinario: la sustitución de objetos y la previsión de la experiencia.

Lo cual veremos con claridad en la película de Carlos Saura, *Peppermint Frappe* donde lo rural será el campo de cultivo de esta nueva modalidad del actor a partir de una historia que comienza con una excursión infantil al museo de arte abstracto de Cuenca, y en el que cine como arte será experimentado como situación de vida y hecho a añadir

en la cultura y educación, promulgando el vínculo entre las vertientes documentales y ficcionales en cuanto a la naturaleza y el artificio creado por el hombre frente a ella. La plasticidad de lo “pictórico” evocadora de distintos estilos como el enmascaramiento a través de la caricatura serían asimiladas, de la parodia al drama en el actor genérico, en José Luis López Vázquez. A quien acostumbrados a ver en comedias dadas a la “españolada” y en representación de las vicisitudes del español medio, sería en esta película sauriana, aún dotado de la “sensorialidad” del público transformado en protagonista genérico para advertir desde su personaje las reacciones, a partir de las acciones que le sugieran nuevos rostros como el de Gerladine Chaplin para convertirse junta a ella en los ejes del relato.

3.7.2. Propulsores del cambio: José Luis López Vázquez y Geraldine Chaplin, los protagonistas genéricos.

A partir de la propuesta de cineastas en estilos fuera de la comicidad surge desde los actores genéricos, la deriva del protagonista genérico. Un personaje genérico es aquel que sigue la fórmula del protagonista, pero no tiene personalidad, aunque siendo por lo general de mediana edad, puede adaptarse a muy diversos papeles de actor secundario común. Y este conjunto que, en principio se aludía en el cine español a una formalización de la comunidad desde Maroto en el traspase de *Los cuatro robinsones* y con solvencia enfrentaba lo social desde lo caricaturesco Berlanga con *Bienvenido Mister Marshall*, tras la propuesta de Saura con *Peppermint Frappé* el actor genérico se independizará del grupo para prever sus acciones como perturbador del orden en el espacio condicionado por los relatos cómicos aperturistas, a ser perturbado desde interiores pertenecientes al pasado que convocan sus consecuencias en el presente del personaje para ser reactivado en exteriores como lo rural.

Entre la comedia y el drama, el actor madrileño dará cuenta en estos nuevos trabajos de los estragos de las tradiciones y herencia de la posguerra por adaptarse a la modernidad como nuevo camino a erigir desde lo originario. La comedia confronta los conflictos sociales de una manera optimista para una posible convivencia a pesar de las diferencias que se planteen, mientras que el drama nos aproxima en un carácter trágico a la contemplación interna del personaje y a las represalias como consecuencias de sus actos. López Vázquez predispondrá de un género a otro, su experiencia sensorial al

trabajo del actor por cuanto de intuición tiene que reaprender a partir de un nuevo cambio de registro; y en el caso de Geraldine Chaplin, como el otro protagonista genérico a destacar por su novedad en nuestro panorama cinematográfico, supondrá la nueva sensación femenina predispuesta a interpretar un punto de vista externo de nuestra cultura aun asentados sus personajes en una identidad patria.

José Luis López Vázquez al entender antes el cuerpo del actor como materia plástica a modelar desde su afición por la pintura, ya que “la pintura retorna como espectro que inquieta en el cine” pues entendería la figura actoral como un cuerpo a disfrazar, con el que bastaría junto al “gesto para operar la transformación, un mínimo desplazamiento que trasforma el cuerpo y el decorado”²³⁴, es decir, tanto el disfraz como la máscara son considerados como los elementos que hacen al actor. Sin embargo, desde la comicidad de Vázquez nos sirve el planteamiento de Oksana Bulgakowa sobre la fabricación del gesto en la era de la globalización coincidente con esta etapa de aperturismo en donde se intercambia este actor:

¿Qué le ocurre a la memoria del cuerpo cuando el ritmo del cambio acelera y las fronteras entre los grupo sociales y las tradiciones culturales se hacen permeables, en un siglo que ha visto la transformación de la gente en espectadores de cine, y especialmente cuando consideramos las formas en que las películas atraviesan cotidianamente fronteras nacionales y sociales?²³⁵

El cine pondrá a prueba a esa recopilación gestual en la pintura estática de Vázquez, a la espera de la mutación de ese gesto que active en él los parámetros contemporáneos de la cinematografía, y no desde el disfraz que ampara el gesto acogido del catálogo de comportamientos adecuados. Pues, su sentido del humor lo derivarán hacia lo plástico por cuanto en la pintura, hay un control absoluto de la representación dictaminada entre lo bello y lo feo, ya que si el modelo ha sido elegido a representarse es porque previamente ha sido aceptado antes que él, por el cine. Del mismo modo que tras las tendencias del español medio fueron aprobados tantos actores de excepcionalidad estética cercanas al concepto de la caricatura como de miradas y de alternativas al

²³⁴ En el apartado *La fabrica de gestos* en BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo. Op.cit.*, pp.20-251.

²³⁵ Oksana Bulgakowa en el capítulo *Obrar el gesto. Política y memoria del cuerpo. Ibid.*

encuentro de la verdad de la sociedad según las consideraciones de Partearroyo “la caricatura es la mirada más certera a la hora de protestar por algo.”.²³⁶

Con el cine, el *pathos* y “la autocrítica”²³⁷ en el actor se enfrentarían ante la cámara para satisfacer a un público que determinaría la trascendencia de la película propuesta. La parodia supondrá una zona sintética donde desarrollarse como habían hecho gran parte de sus coetáneos, aunque la mediación de autocrítica consigo mismo la encontrará a través de nuevas propuestas como en *Peppermint Frappé* que harían a López Vázquez conciliarse en el drama donde tendrá que proyectar cuerpo y voz aún en la ausencia de una disciplina o pauta previa de creación de este tipo de personajes. En lo cual, esa reserva del actor genérico por transmutar o adherirse al protagonista le servirían en estos papeles en cuanto a la espera de efectuar la acción sintetizando las formas activas en rasgos pasivo e insignificantes en los que percibir la esencia en el relato. La prolongación del tiempo jacta ante la misma situación de perturbador en el film de Saura a que reaccione ante “la memoria del cuerpo”²³⁸ como ese modo de reactivar esa manera de improvisar a la que se refería Berlanga.

Al igual que la máscara en el actor debe ir acorde al tiempo, la interpretación de López Vázquez en *Peppermint Frappé* debe corresponder a un tiempo de incertidumbre, ante los cambios, pero también al conservadurismo aún latente, lo cual el actor establece un vínculo social ponderando a través de su sensibilidad la manera de adaptarse e interceder en un viejo y nuevo tiempo. Ya que la espera de la mutación del gesto en López Vázquez sería la que active los parámetros de la nueva cinematografía y no intercediendo con el disfraz tras el gesto acogido del catálogo de comportamientos adecuados²³⁹ de la comedia; sino a través del silencio que sería sonorizado por los espectadores a través de la sobreinformación histórica y asentamiento de lo natural tras

²³⁶ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés*. *Op. cit.*, p.16.

²³⁷ Carazo extrae el balance de Layton sobre sus alumnos “En suma, cuando te miras el ombligo no estas trabajando con la otra persona. En mis clases suelo decir, porque hay mucho de autocritica cuando el alumno señaala que no esta sintiendo nada, que se esta mirando el ombligo sin trabajar con el compañero.” CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España*. *Op. cit.*, p.533.

²³⁸ (en relación a la pregunta de la página 141) CARAZO AGUILERA, J. (2016). *Op. cit.*, p.251.

²³⁹ El teatro siempre cultivo gestos significantes. Se elaboraron en el contexto de una cultura teatral que fue, durante siglos, al escuela del comportamiento adecuado.p.255

la técnica documental, ya que “Los gestos insignificantes nos ayudan a entender cómo la sociedad define los espacios privados e íntimos.”²⁴⁰



F37, F38

A partir de lo que técnicamente se conoce como “tarea de sustitución”²⁴¹ López Vázquez desencadenará en aludir a los vínculos afectivos con el alrededor, del mismo modo conciliador, terapéutico para enfrentar las represiones con estos y resolver el conflicto que coincidirá con la mayoría de los relatos de estos períodos. Mediante objetos, motivos conocidos por la posguerra como en *Peppermint Frappé* tras los tambores de Calanda (F37) o en *Prima Angélica* (1973) con la copla de Rocío durante la merienda de churros con chocolate (F38). Estos objetos actuarán como “una red de gestos”²⁴² que desde la semiótica se considerarán nuevos elementos a reinterpretar como apoyo al trabajo de Vázquez con su personaje como conector entre los personajes y encargado de recuperar la huella de la memoria.

Sin embargo, indagar en la memoria histórica desde el cine español es contemplar cómo en cada disciplina artística, -como atestigo de nuestro pasado- ha sido predispuesta a representar, y ha transferido en distintas capas de la sociedad. Como en la pintura, las primeras obras de arte fueron consideradas a través de artistas bajo el yugo del poder y que proliferaban obras externas del otro lado social, pero sin salirse de la vertiente; en el siglo de oro esto con Goya ocurre en orden popular, hasta independizarse y crear sus propios personajes, asumiendo lo social como campo para dar pie a la imaginación y elaborar un nuevo imaginario. Mientras que se da una independencia y se empieza a sintetizar características, reinterpretar lo imaginado y deformar según la esencia del modelo, hasta que cualquier ser viviente de la cotidianidad pueda ser objeto de representación.

²⁴⁰ BENAVENTE y SALVADO CORRETGER (2013) *Poéticas del gesto en el cine...*, *Op. cit.*, p.264.

²⁴¹ ROTA, C. (2003) *Los primeros pasos del actor*. *Op.cit.*, p.17.

²⁴² Conclusiones de la persistencia del gesto. *Ibid.*

De ahí a que dependiendo de la clase social, el modelo pueda pedir ser representado y elegir quién lo represente según el contexto como el caso de B. Toklas por Picasso. Pero en este caso el cine de la modernidad española, no va a buscar en un panorama de variedades; sino que al igual que los niños que visitan el museo contemporáneo en *Peppermint frappé* y les es cercano la expresión primitiva de sus artistas; habrá un retorno a lo obsoleto y espontáneo que puede ofrecer la infancia, y al que el cine debe ceñirse. De modo que, en un sentido pedagógico de disciplina con el pueblo, los niños habrán de buscarse como hijos de su tiempo en el colegio donde más tarde nuestra actriz de estudio, Ana Torrent sería descubierta tras su fotogenia prendida de lo sensorio y su ingenuidad sobre el cine como dote sensorial de su niñez, y de la misma forma ocurrirá con Geraldine Chaplin en *Peppermint Frappé* por su iconicidad como hija de Charles Chaplin y su mutación interpretativa en nuestro país acorde a este período de cambio en los setenta

Hija de su tiempo, Geraldine Chaplin reconocía ante los múltiples *screentests*, después de intervenir en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) y en *La condesa de Hong Kong* (Charles Chaplin, 1967), no haber alcanzado en *Hollywood* el éxito esperado tras un sistema en donde los patrones eran comedidamente estudiados para la máxima sensorialidad de las masas. Su padre Charles Chaplin en sus comienzos advirtió como Geraldine Chaplin ser hijo de su tiempo en cuanto a poner en cuestión los conflictos de la sociedad de su contexto como la pobreza, la orfandad, la globalización, el fascismo. En España, Geraldine Chaplin supondría la simbiosis de esa combinación extranjera española que anticipábamos con Lucía Bosé y Betsy Blair, pero desprendida de la idea de hibridación, aun irradiando del mismo modo que ambas actrices en las películas de Bardem una fatalidad para poner en cuestión el papel de la mujer en la sociedad española.

No obstante la novedad con Geraldine Chaplin vendría tanto en *Peppermint Frappé* como en las siguientes películas *saurianas* al ser posicionada como protagonista genérica, al igual que José Luis López Vázquez alude por su juventud a ese enfoque comunitario procedente de la subcultura entre las tribus *hippies* y pacifistas de los sesenta, e integra las diferencias entre sexo y edad. Hasta entonces las protagonistas genéricas españolas estaban asentadas en la mediana edad, y representaban papeles de

asistentas o señoras del hogar relegadas a una soltería y al esperpento de las propias, bajo la caricatura procedente de esa estética carnavalesca concedida por la prensa y viñeta del cómic nacional.

A modo goyesco lo grotesco será evocado por los personajes de Geraldine provocando la actividad entre las demás partes integrantes del relato para que medien con sus conflictos del pasado en el presente, como ocurrirá entre ambos protagonistas genéricos en *Peppermint...*, mediando sus reacciones por separado en la búsqueda de la acción entre el personaje del radiólogo y su cuñada, a través de lo exótico de su estética que evidencia lo foráneo, y la modernidad en sus gustos musicales.

Geraldine será un motivo activista frente al momento de renovación sociopolítica de nuestro país cara a la caída del régimen a instancias de llenar el vacío cinematográfico en el lado femenino que hasta entonces se había disfrazado por los ideales y tópicos; pero que tras la nueva ola en Geraldine se reconocerá como una tendencia en tanto en el que las fotografías, tanto en su personaje en *Peppermint...* como en *Cría cuervos* o *Elisa, vida mía* delimitaran el paso efímero de su juventud como referencia del estilo serial que proliferaba el pop. La represión de la mujer en cuanto a las relaciones extramatrimoniales y a la maternidad no deseada como liberación de los roles impuestos por los valores dictatoriales de la sección femenina. En *Peppermint Frappé* la idea de esa infancia contenida en los colegios de Jesuitas donde los niños por la pobreza de la posguerra eran enviados por sus familias para obtener una base educacional, será acogido en un escena donde Geraldine tras aguardar un muñeco roto entre sus brazos intercambia la sensorialidad contenida en la fractura que muestra el juguete y la que adolece López Vázquez sobre el niño que fue (F39, F40), por una acción sensorial de maternidad como intento de conciliación del pasado con el presente por las carencias del amor materno-filial. Sin embargo este acto espontáneo será peyorativo en cuanto a la obsesión del personaje de Vázquez, pero a su vez, alienta ese vacío de la mirada hacia el pasado que Saura “llenará” intercambiando el eje temporal en un mismo personaje protagonista con Ana Torrent en *Cría cuervos* (1975).



F39, F40

Así, estas interpretaciones de José Luis López y Geraldine Chaplin desde *Peppermint Frappé*, en sus respectivas postulaciones genéricas, impulsarán la sensorialidad a partir de la memoria del cuerpo y de la cultura para dar paso a un nuevo cuerpo de actor receptivo en plena puesta de lo sensorio que predetermine la transformación sociocultural y política española. Ya que aún en la renovación de los parámetros de estos actores, contaminados por la realidad que arrastraba unas determinadas huellas asentadas individualmente, -José Luis en la comedia, y Geraldine destinada al *starsystem* internacional- y de manera automatizada influenciaban sus trabajos por la notable identidad de sus raíces y costumbres con las que no alcanzaban una finalidad pacifista u global. Lo internacional estaría en el punto de mira de los actores españoles en relación a las propuestas de nuevos cineastas que se movían por los festivales para el alcance de otro tipo de público. Por tanto, el deseo por los nuevos cineastas de gestar lo sensorial en el cine sólo podía ser prevista desde lo natural hibridándose la frontera ficcional con la documental, renunciando al cuerpo del actor, hasta entonces sobre informado de su posición en el contexto y encorsetado por las tendencias de su presente sin posibilidad de afrontar totalitariamente de manera orgánica cualquier personaje.

De manera que, en 1973 Víctor Erice y Ángel Fernández Santos darían luz a Ana Torrent en el cine junto a su co-protagonista Isabel Telleria para *El espíritu de la colmena* para alentar lo sensorial en estas niñas desde sus naturalezas con seis y siete años en la escenificación de la realidad que por la diferencia de edades entre ambas, Torrent tomara la ficción como prórroga de la realidad; mientras que Isabel sabrá distinguir sendas partes dentro de la película.

Por ello el desconocimiento e inconsciencia de Ana Torrent con el medio cinematográfico sobresaldría en *El espíritu de la colmena* al intercambiar esa

predisposición del actor a efectuar la sensorialidad pública, a que sea el cine dentro del cine que tramitara lo sensorial en esta niña tras su primera experiencia con *Frankenstein* de James Whale. Una mirada a descubrir este mundo propuesto por estos vascos y que al sostener la ficción a modo de realidad convocaría un punto de inflexión en cuanto a la influencia del cine como arte e idóneo para atender al curso de la naturaleza sobre las cuestiones mundanas como la muerte.

Una renovación de los parámetros sociales del cine desde la etapa primaria del ser humano que darían rumbo a hondar en aquellas capacidades que hemos previsto intercambiadas según los contextos e intereses en el cuerpo del actor, para considerarlas en este immaculado cuerpo en una unidad que permita reaprender al cine español del propio lenguaje del cine en sus comienzos, la expresión. Y que por consiguiente, como analizaremos en la propia Torrent en los siguientes puntos dedicados su sensorialidad y autoconocimiento durante su trayectoria, a que junto con estas premisas, las generaciones venideras atiendan a la propuesta de la disciplina en el actor como el modo de conectar con lo originario para fructificar en un autoconocimiento de esta profesión de lo actoral con miras a proliferar bajo cualquier personaje y medio a convertirse en un modelo de referencia socio cultural de cualquier contexto.

4. DE LO SENSORIAL AL AUTOCONOCIMIENTO. APARICIÓN DE ANA TORRENT EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA DESDE EL NUEVO CINE ESPAÑOL.

La trayectoria de la actriz Ana Torrent, acorde al transcurso de la historicidad del campo del actor en la cinematografía, en la medida en que el cine se valoraría como arte en nuestro país, y por tanto, nuestra memoria perteneciente “también al gesto de los actores”²⁴³ como hemos revisado en este pronóstico de la sensorialidad a lo sensorial que durante décadas ha estado desvinculado de un carácter propio por la máscara prevista en el actor ante la imposición de los ideales del momento, y a la ausencia de un figura reaccionaria en nuestro cine para llevar a cabo un mensaje global. Pues, en estas primeras etapas hasta los sesenta con el asentamiento de Layton en España, en el rendimiento del actor patrio, limitado al ideario de lo popular en el artista “se hace y no se hace”, no se ha tenido en cuenta la necesidad de un sistema de estudios actoral en el país que, como jacta su compatriota americana Uta Hagen “Si un actor potencial tiene talento, sea por herencia genética o por un don divino, debe saber qué [...] sin la tenacidad y disciplina necesarias este talento no le servirá de nada”²⁴⁴. Y puesto que en España, ha sido frecuente considerar pre concebido el talento en el actor, a través de recursos patentes y orgánicos con el fin de que la máscara y el disfraz interpelen en la sociedad denotando una sensorialidad nacional, no habría cabida para esta figura de trascender más allá del contexto y al lugar al que le ha tocado pertenecer.

En el caso de Torrent, esa sensación sería prevista en la expresión de unos ojos infantiles en pleno descubrimiento del mundo en *El espíritu de la colmena*, y que una vez, hacia el camino de la adultez, también se cambiará de manera recíproca su mirada ya como actriz profesional hacia el universo del cine. Ya que, al tomar conciencia de la necesidad de una disciplina para ser actriz deberá disponer tanto lo sensorio como lo técnico al servicio de su lenguaje a través de su figura aún inscrita en el panorama de nuevos iconos desde la Transición como el reconocido Nuevo Cine Español. De acuerdo con las palabras de M. Carnicé sobre esa naturaleza del actor moderno en el que “el naturalismo de su figura anticipa”²⁴⁵ y que trasladado al talle de los ojos de Torrent

²⁴³ CARNICÉ MUR, M. (2015) “¿Quién soy yo? La política del actor en el arte de Anna Magniani” *Revista Atalante* nº 19. 1 de Enero de 2015, p.45.

²⁴⁴ HAGEN, U. (2002). *Un reto para el actor*, *Op. cit.*, p.71.

²⁴⁵ CARNICÉ MUR, M. (2015) “¿Quién soy yo? La política del actor en el arte de Anna Magniani”, *Op.cit.*, p.43.

supondrá el alumbramiento de la contemporaneidad cinematográfica patria, y destello determinado tras su primera experiencia fílmica a través de Erice y prevista por el espectador.

La sensorialidad al estar pugnada por el intento de satisfacer al público, una vez reconocido en el cuerpo de Torrent, unos factores naturales traducidos como lo sensorial tras visionar de niña el Frankenstein de James Wahle en *El espíritu...*, como una previa pedagogía del mundo a través del cine. Esta puesta de su mirada no es una prodigiosidad en Torrent como hasta entonces se había preconcebido el talento de los niños de la pantalla; sino que su fotogenia, y en términos requienanianos transcritos por Poyato sobre la radicalidad fotográfica en los personajes de *Viridiana* sobre el trabajo de Erice con Torrent en “no tanto en hacernos percibir lo fotografiado, como en introducir lo matérico-corporal”²⁴⁶, ya que esa manera de ver el mundo la llevarán a ser provista para llamar la atención con su reacción frente a la pantalla de cine, y sobre esa naturaleza desprovista de toda interpretación convertirse en un icono de su tiempo doblado a aportar “como la primera vez”.

Aunque sendos valores, talento y presencia, aún aspectos distantes entre sí -y que explicaremos en líneas posteriores- son coincidentes en cuanto a ser potenciados mediante un aprendizaje diferenciado entre lo académico y pedagógico, siendo esta última la que nos concierne para que Torrent mediante el juego, en una aproximación con la realidad afílmica, entienda lo que cara a la película le sirva para encaminarse en el relato; y a su vez tenga la posibilidad de poner en práctica en la realidad extrafílmica de su infancia. Temas como la muerte, el origen, la criminalidad, la tristeza, y la soledad serían atenuados por la poética propuesta por el lenguaje expresivo del cine que tanto en *El espíritu de la colmena* como en *Cría Cuervos* intercambiará la significación de los motivos ya asentados de nuestra cultura audiovisual para alcanzar a través de Ana Torrent el lado silenciado por los secretos de los adultos, y que el cine de los niños prodigios se había limitado a endulzar de buenas acciones con la infantilidad.

Una postulación obviada en la cinematografía del franquismo, pero que será acusada en la propia educación española a nivel institucional hasta la actualidad, como por la profesora argentina Cristina Rota debido a la subjetividad de calificar en la formación actoral en España. Ya que si el sistema de evaluación en el actor debiera ser enfocado

²⁴⁶ Sobre el detalle fotográfico en POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*. Op. cit., p.84.

más en la capacidad de control que le permite generar una atmósfera de esencialidad. A su vez, más ceñido a la premisa del cine contemporáneo sobre justa una emoción en justa una imagen para que el actor. Y siempre en continua búsqueda de sensaciones a justificar en su interpretación. No debiera contentarse con el alumnado que se emociona en sí mismo, empujado a un sentimiento efímero e individualista con el que dificulta la conexión con su público. Por ello, ese factor psicológico percibido anteriormente en José Luis López Vázquez en el intercambio de registro de “perturbador a perturbado”, es el que en esta etapa a través del ejemplo sensorial de Torrent aun en la inocencia, alertaría de la relevancia en el nuevo actor sobre cómo lo está haciendo y qué requiere para representar.

De ahí a que este primer paso experimental de Ana Torrent en el cine -entre la frontera ficcional y documental- marque el resto de su trayectoria para asumir este paso emocional como un continuo aprendizaje de su sensorialidad. Pues aún bajo la iconicidad producida desde niña, Ana Torrent participará como un no-actor de igual forma que los figurantes de la calle y la figura social de Franco eran recogidos en los documentales del régimen donde eran protagonistas a golpe de montaje; en cambio en *El espíritu de...* la pequeña Ana solidificará estas dos partes de predisposición y organismo al acoplar su propio nombre al de su personaje en la película para que Ana fluya en la diégesis del relato como Ana Torrent en la realidad afílmica. En lo cual el montaje se efectúa a partir de los pasos naturales e intuitivos que llevan a Ana a descubrir algo nuevo entre las pistas concedidas por Erice y Fernández Santos en el relato. Lo ficcional se estiraría en función de la pureza, pero sin redimirse de lo ilusorio por cuanto Ana Torrent no es dispuesta para evitar “todo efecto escénico” aunque se encuentre en unas circunstancias similares a las que podía dar lugar al actor documental según Jaqueline Nacache, y “susceptible de convertirse en el espacio de una interpretación”²⁴⁷. Una dicotomía entre lo sensorial acogido por lo documental y la presencia justificada en lo ficcional para poner en cuestión el ensalzamiento de Ana Torrent con seis años en la cinematográfica española de los setenta.

Hasta el estreno de *El espíritu de la colmena* lo sensorial estaría limitado a ser un efecto a producir el actor en el público al ver sus películas como el vínculo de recepción

²⁴⁷ La cita íntegra de Nacache sobre la unidad que conforma el actor-personaje frecuentes en el documental sería «ante todo trabaja el conjunto visual y sonoro, evitando todo efecto escénico susceptible de convertirse en el espacio de una interpretación. NACACHE, J. (2003). *El actor de cine. Op. cit.*, p.117.

habitual en el teatro; hasta que lo sensorio en Ana Torrent provista como un no- actor propio de los documentales se considerará un “«parámetro de la ficción, del “como sí” de la representación» (Paris, 1996)” ya que no necesitaría más añadidura que su presencia en la escena. Como un actor social establecerá en su presentación en la película la representación del estado del pueblo español y que será transformada en un “actor personaje”²⁴⁸ por ser el único personaje en proporcionar los efectos de verdad en el relato, de acuerdo con las anotaciones sobre el documental de la especialista Jaqueline Nacache. De la misma forma, pero de manera autónoma, el Generalísimo se postularía detrás y frente al cinematógrafo a suplir más una figura paternal que militante sobre la nación, cohibiendo el desarrollo del actor profesional en el cine e intentando acaparar la verdad sobre los estragos del tiempo de posguerra español para intercambiar por su carácter divisorio sobre el entorno sociopolítico y cultural.

Como consecuencia de ello, si hemos revisado la historicidad del actor en el cine español ciñéndonos no sólo a lo actoral; sino a cineastas y productores concretando determinados nombres se debe a la labor de de estos sobre la renovación de los parámetros de nuestro cine en cada etapa a partir de su trabajo. Pues las películas como atestigo de este compromiso, se considera como parte de la memoria prevista desde la presentación del cinematógrafo en 1896 y que han generado puentes entre las distintas temporalidades del contexto de nuestro país para lograr en pequeños rasgos – como en el campo actoral- una transformación que permitiera a través de nuestro cine atender a los valores universales y necesidades del ser humano restringidos en gran medida por lo dictatorial.

El actor español de entonces forzado a interpretar bajo un encorsetado catálogo de gestos y comportamientos adecuados, nos han permitido distinguir la novedad de la presencia de Ana Torrent desde *El espíritu...* como nuevo renacimiento en el panorama del cine español. Ya sea por edad, sexo y posición desde niña, en la actualidad, esta actriz trasciende hasta nuestros días y cuestiona los términos que se han malinterpretado de la profesión actoral para definirnos con su personajes la relevancia del actor en la

²⁴⁸ Nacache transcribe en el apartado *Lejos de la Mimesis*, y determina al personaje social dedicado a otras funciones que no sea la escena pero que cumplen como figura pública al igual que los actores de la pantalla. De ahí prosigue a que Nacache determine que la «relación actor-personaje no resulta más simple cuando el actor no es portador de alguna connotación anterior (...) una unidad del actor-personaje a la que aspira el cine clásico, captada aquí en una idela perfección.» NACACHE, J. (2003). *El actor de cine. Op. cit.*, pp.117-123.

sociedad como vector de transformación y dotarlos de un valor universal propio en toda referencia artística.

La labor y expresión de Ana Torrent en continua superación de su iconicidad heredada tras su primera experimentación en el cine, como veremos, continúa enfrentándose perenne a los cambios en la profesión y de los medios en los que interpretar. Y por ello, hemos estructurado en tres partes su trayectoria para determinar los aspectos determinantes de cada etapa de Torrent y profundizar en aquellos trabajos donde se evidencia su evolución en el cine y televisión: lo sensorial, su toma y no de conciencia; lo académico junto con lo disciplinario, y el autoconocimiento como asentamiento profesional.

4.1. 1973-1985. De lo sensorial infantil a lo sensorio de la adolescencia.

En la etapa de los cincuenta donde prosperó el modelo de niño prodigio en la pantalla en el que era frecuente contemplar, unas cualidades adaptadas a los diseños de las películas a protagonizar difuminando su espontaneidad al no operar con los aspectos naturales de su edad para la pantalla. En el panorama nacional la actuación de estos niños era sobrevalorada al tratarlos, representantes y cineastas, como actores adultos con un estilo ya generado por su talento; y que una vez convertidos en iconos por la expectación creada mediante sus trabajos, no se esperara otra cosa que hacer de ellos mismos y retornar una y otra vez a la misma acción en sus siguientes trabajos para permanecer en el medio. La inconsciencia del intérprete infantil sobre su relevancia en el cine en algunos casos, como a Marisol u Joselito, les costaría salir de la cobertura de la prodigiosidad para acceder a otros registros. La infancia para el cine supondrá reconvertir la fotosíntesis de lo orgánico del niño como materia inorgánica en lo ficcional, en cuanto a que el talento se ensalce para hacer soñar a los espectadores; y reajustar una etapa de la que su nivel de maleabilidad como estrellas dependerá del futuro de sus trayectorias.

Aunque, diversas fuentes insisten erróneamente en que *El espíritu de la colmena* no fue la primera intervención de Ana Torrent en el cine, sino en el film de Llorente, *Los días de Agosto* (1966), -coincidente al período de los niños prodigio. Su aparición en dicho film, tras sus propias dotes sensorias, sin dirección en su talento, ni más artificiosidad que la escenificación de la realidad ficcional como parte de la propia realidad fuera del

film; conferirían en el espectador una proximidad con lo autóctono u orgánico de la propia infancia y más que un proyecto de futuro para Torrent supondría un añadido pedagógico a este momento de niñez que pondrían en cuestión en este enfoque de lo natural en las formulaciones predispuestas sobre la figura del niño en el cine ¿Qué es eso de interpretarse a sí mismo? y ¿Por qué tanta expectación despliegan?.

Los conceptos de “prodigio” y “sensorial” sobre la puesta en valor del niño en el cine nos permitirán reorganizar estas percepciones, ya que transvasan sobre el concepto de “iconicidad” según los contextos en los que se emitan; y a su vez, descubren cómo el movimiento del niño en la pantalla en la historia de nuestro país prevén sus cualidades según lo exigido de ellos. Hasta el punto de que estas promesas se intercambien según los contextos como en el caso de Ana Torrent, entre otros niños de la transición como Jorge Sanz, o frente a los pertenecientes a otra etapa que hemos tratado, como Marisol.

En principio el talento de estos ya sea en un registro musical o de baile, sería lo que impulsaría, sobre todo a los primeros niños del cine español, descubrirlos desamparados o en situación de orfandad bajo el melodrama para alentar en el público no sólo a una sensorialidad; sino a que respondan con un movimiento de acogida con su expectación al ser aproximados a una mínima parte de la pobreza evidente tras una posguerra aún latente; y encaren lo urbano, donde se exhibían estas películas para albergar la esperanza tanto en lo urbano con vistas al desarrollismo en el país como la infancia de estos niños como etapa posible que asiente los ideales a promulgar del régimen durante el crecimiento de estos.

La prodigiosidad concebida para la ficción, en cuanto a un trabajo previo de los atributos a relucir en el niño tenderá tras la aparición y expectación hacia Torrent en *El espíritu de la colmena* a que lo sensorial sea acogido como otro talento para la pantalla, sin tratarse de una actitud específica para el film y voluntaria a enfatizar en el personaje. Sino que este grado de sensibilidad transmitido por la presencia de Ana sería más conveniente a predeterminar en el campo de la fotogenia u expresión vinculado con lo documental. Las diferencias entre lo “sensorial” y lo “prodigio” nos sirven para introducir el intercambio de nuevo actor con respecto al reconocimiento general que se ha establecido sobre el niño actor generalizado como “niño prodigo” hasta hoy día y que tras esta denominación popular ha enmascarado el apoderamiento real de la figura de Ana Torrent para el Nuevo Cine Español que no sólo se limita a la expresividad de su

mirada; sino que corresponde con la conceptuosidad propuesta por los nuevos autores de este momento de pre- Transición.

La mirada de Torrent en *El espíritu...* responde a un renacer en cuanto a su primera vez ante el *Frankenstein* de James Whale en la sala de cine sin ser consciente de su función ficcional en el espacio habitado y lo que la cámara va a requerir de su persona. El descubrimiento del monstruo enunciado en la expresión del rostro de Ana en el film, permite su representación simbólica como otra ventana que abrir al el mundo, y lo sensorial sobre su fascinación durante el film para adentrarnos “en el interior de un sueño” en el que según José Aguilar “No importa tanto el desamparo como la seguridad de que este hallara consuelo”²⁴⁹. Ana extrapolará su experiencia del cine para responder a la muerte del maquis convocando al monstruo de la niña de la película de Whale a la realidad de sus sueños. La ficción de la pantalla como punto de vista que ejerce una representación sobre un concepto como, en este caso, la muerte, es prorrogada a la ensoñación de Ana en la película como otro lado ficcional para atender como punto de inflexión de la protagonista y prórroga de la realidad por cuanto se mantiene de un lado a otro la misma escenificación de la película; aunque el encauce documental vendrá dado en el encuentro directo de Ana con el maquis y Frankenstein que permitirá tras lo sensorial vincularnos con las mismas sensaciones que se despliegan en Ana sobre la muerte depositada ante ambos personajes: la espera, a través del reloj y el miedo ante el desconocimiento.

La pintura, el espacio, el objeto y la atmosfera y la literatura en los huecos blancos de sus letras nos permiten recrear a través de nuestra imaginación lo que quiere ver a partir de la observación y lectura. En cambio para revelar el cine necesita que ese fuera de campo en los ojos de Ana este dotado de motivos que atestigüen los acontecimientos que no aparecen, ni se sitúan en ningún *flash back*, pero deben estar vinculados con el conocimiento del espectador para que permita que Ana en esta nueva propuesta los transforme en uno nuevo. El maquis en *El espíritu...* será para Ana un posible espíritu presente en la realidad de la película en tanto que se ilusiona como quiere huir de ella tras la muerte del guerrillero sin atender a ningún comportamiento extrasensorial en el relato.

²⁴⁹ AGUILAR, J. (2013). *Los niños prodigios del cine español. Op. cit.*, p.19.

Una frontera entre dos realidades convocadas en una misma para remitir al cine como medio artístico que alude a esas cuestiones universales como la muerte en palabras de Jaqueline Nacache como ese “material humano que habrá de dar forma a la imagen”²⁵⁰ predispuesto en lo sensorio de Torrent, nos reconforta por su proximidad a las sensaciones reales. Un hecho que no responde a ningún rasgo de prodigiosidad y trabajo previo en Ana, ya que de manera inconsciente se mueve entre estos encuentros tras su ingenuidad en la función poética que ejercen los elementos y personajes predispuestos en la película. Pero si responde por su fisonomía a una expresividad en Ana a destacar de su exploración de la realidad propuesta por el cine acorde a la mirada de descubrimiento de una nueva forma de representar la vida a través del cine en España con *El espíritu de la colmena*.

La predisposición de Ana en el relato mantiene esa misma inocencia tras la convicción de Ana en la realidad de la existencia real del monstruo al declararle en un primer contacto con Erice “Lo conozco, pero a no me lo han presentado”²⁵¹. Una revelación profílmica convertida en una experiencia en la película a través de una *pantalla de agua*, acuñada por Pedro Poyato²⁵², en unos parámetros estéticos para encontrar la expresión de búsqueda de Ana sin desfragmentar su rostro en planos como ocurría en la vanguardia. Un tiempo transcurrido en la aparentemente pasividad de Ana que, engrandecida por su expresión, dinamiza la contemplación del mundo a explorar.

Una expresión perenne en la memoria de nuestra cinematografía a partir de Ana Torrent en *El espíritu de la colmena*, a la que Saura intenta acceder y disponer en un sentido estético en *Cría Cuervos* (1976) y a pequeña escala en *Elisa, vida mía* (1977), pero en este caso como motivo discursivo en un “descubrir la realidad de las cosas, lo que parecen en la infancia y no son con la conciencia de la persona adulta”²⁵³. La mirada de Ana será traspasada a modo de óptica y sensor, por cuanto mediante su mirada vamos a ver cuanta luz va a recoger para arrojar y hacer factible el pasado desde el lado infantil que Ana representa de los personajes interpretados por Gerladine Chaplin, en el

²⁵⁰ AGUILAR, J. (2013). *Los niños prodigios del cine español*. Op. cit., p.19.

²⁵¹ Entrevista a Víctor Erice en el Café Oriental en el 2000 recogida en la edición especial de Criterion sobre el DVD de la película, *El espíritu de la colmena*.

²⁵² POYATO, P. (2012): «Pantallas de agua» *Caimán, Cuadernos de cine n°4, Madrid*.

²⁵³ Apreciaciones de Saura, a propósito de *Cría Cuervos*, en la entrevista realizada por Antonio San José en el programa de *Conversaciones* en la Fundación Juan March.

presente de estas películas saurianas. Una formulación sobre Ana Torrent como motivo discursivo revelador de lo oculto, apoyada por elementos intertextuales como la copla.

Por ello Aguilar distingue a la niña Ana Torrent entre la Ana de Erice de naturaleza propia y la Ana de Saura adherida a reproducir su naturaleza en un personaje²⁵⁴. Por un lado, en el caso de Erice, le interesa la primera reacción y sensibilidad de la niña hacia la obra fílmica con la que va a estimular el hecho de hacer el sueño realidad y generarlo como un hecho mágico que sólo el cine puede cumplir. Mientras que, por otro lado, Saura en *Cría cuervos*, dispone unos ojos que apoye las escenas, y sirvan como signos de puntuación en los relatos. La mirada de Ana resultará un hilo conductor desprendido de ese juego y propuestas infantiles que se circunscribía en el relato de Erice para ser traducida como modelo narrativo en las películas de Saura, para acceder al pasado acorde al discurso espacio temporal que emite su personaje adulto interpretado como Geraldine Chaplin para disponer su presencia como niña de la misma. Un intercambio de perspectivas – adulta e infantil- del mismo personaje con el que Carlos Saura corona a Torrent como icono dentro del cambio de lenguaje social del cine en la España de los setenta; y parte de esa reflexión procedente de la cultura pop y contracultura tardía en el país, apoyado por la teoría de la experta Jaqueline Nacache a propósito de la renovación de los códigos culturales a través del cine que “toma las cosas insignificantes, gastadas por las costumbres, y la impulsa hacia una nueva vida”²⁵⁵.

Torrent será dotada de una significación icónica, a partir de estas primeras películas, como una función memorándum de nuestras costumbres e identidad que continuará desempeñando en los siguientes trabajos durante su infancia. Una nueva formulación sobre el niño en el cine con la misma afinidad que el movimiento de los niños prodigio, pero que se distingue de estos para advertir el desarrollo de una transformación no sólo en lo fílmico; sino en la realidad ante la preservación de la infancia frente a la de los herederos de los hijos nacidos en la posguerra. Un movimiento al que Ana Torrent no tendrá consciencia, ni tiene voluntariedad de una búsqueda por ser intérprete como

²⁵⁴ La mirada de una niña de muy pocos años, catalizador para que el espectador pueda percibir la realidad desde una óptica que por su naturaleza hipersensible se presenta diferente y repleta de lirismo. Ana con aquellos extraordinarios ojos parecía radiografiar la realidad proporcionándole un sentido diferente a lo que consideramos natural. AGUILAR, J. (2013) *Los niños prodigios del cine español. Op. cit.*, p.229.

²⁵⁵ En el apartado de *Un actor sin aura* declara a propósito de la significación provista en la pantalla la especialista señala que «en el filme todo tiene su papel» en NACACHE, J. (2003). *El actor de cine. Op. cit.*, p.27.

ocurría con los prodigios, ni por parte de su descubridor Víctor Erice que la conjuga con Isabel (Telleira) como las protagonistas genéricas de *El espíritu...* en la misma formalización que veíamos entre José Luis López Vázquez y Geraldine Chaplin en *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967), ya que la empatía más presente en una niña que en otra equilibra ese desarrollo de la inocencia y que no era habitual en los niños prodigios por ser asignados como los absolutos protagonistas de las películas.

Si los niños expuestos en líneas anteriores estaban en predisposición de adoptar/ mostrar actitudes del *vodeville* y del entretenimiento debido a que el concepto de prodigiosidad estaba vinculado a la mecanización y serialidad de sus costumbres; con Ana hay una vuelta a ese automatismo surrealista de suprimir estos modos mecanizados al no forzar su presencia en cualquier trámite previo; sino que junto a Isabel se activará su naturaleza desprendida del artificio. Aquello en lo que Buñuel ya incidía en su propuesta estética de personajes a través de actores no sujetos al esplendor de las estrellas de cine, en la apuesta por nuevas estéticas a introducir, sino a morfologías que cumplieran una función determinada a remedir y poner en cuestión la vinculación universal de los conceptos temporales e ideales mediante la fotogenia como ya anticipábamos como “radicalidad fotográfica”²⁵⁶, pero en este caso no se trata de simbolizar “un vacío” como ocurría en *Viridiana*; sino que la presencia de Torrent como niña ante “su primera visualización” del Frankenstein de James Whale rellene ese hueco de una nueva significación que fructifique como abono de un nuevo campo de origen para nuestro cine.

Pues, al responder la mirada de Ana al discurso de *El espíritu...* sobre la posible conciliación de las partes divisadas tras la Guerra Civil que hasta entonces se habían propuesto en el cine español bajo el yugo de una única perspectiva; una vez convertida en icono, Torrent no sólo será representante del Nuevo Cine Español, sino que será evocada en gran parte por el lado militante vencido que hasta la caída del régimen y proclamación de la Democracia que no habían podido pronunciarse en plenitud en la sociedad española.

Aunque en distinta etapa, Torrent sería acogida con el mismo furor que estos niños; al igual que también lo sería poco después Jorge Sanz, quien declarará una vez adulto,

²⁵⁶ Sobre “el detalle fotográfico” el catedrático Poyato determina que «ligado a *lo radical fotográfico*, se trata de un detalle que trabaja no tanto en hacernos percibir lo fotografiado, como en introducir lo matérico-corporal» en POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*, Op. cit., p. 84.

sobre la relevancia de la posición de Torrent en el cine²⁵⁷, pero a su vez ineficaz por no protagonizar o participar, ya como profesional, en gran parte de las películas de formato comercial a pesar de la similitud de sus carreras. Sin embargo, esta cuestión que iremos desarrollando más adelante, nos sirve para ejemplificar la influencia en un mismo contexto a efectos distintos entre ambos, y las tendencias tan diversas que se impondrán en tantos métodos como actores disponibles. Pues del mismo modo que previmos en los principios del cine español al asentar los tópicos nacionales como máscara del propio actor, en este nuevo tiempo será traducido en la naturalidad como la nueva máscara del actor contemporáneo. Lo que diluirá la base de que todo artista a nivel general tiene un control sobre sí mismo a converger con su fama, despreocupándose de un aporte nuevo a considerar en los nuevos tiempos.

En el porvenir de estos nuevos niños actores en el cine también se ha de considerar fundamental los cimientos educativos y familiares donde adquieren lo sensorial para forjar en la madurez como intuición. Los padres de Torrent ven en el cine como una experiencia que tiene posibilidades efectivas en la educación de Ana, para integrarse mejor con sus compañeros de colegio con el fin de no excluirla de la sociedad real. Aquella en la que acorde a su edad le plantea una formación base con la que dotarle el beneficio de la duda y posibilitarle otra vía en el caso de desvincularse del cine. Al no pertenecer a este panorama tanto los padres de Ana como la propia, sin la existencia de un manual y guía sobre la posición del niño- intérprete, se sentirían desprotegidos tanto en la decisión de seguir adelante como una posible trayectoria para su hija con el riesgo de coartar con ello unas capacidades perennes que pueda desarrollar en el futuro.

Estudios sobre el niño superdotado en España o con un talento para una determinada labor, revelan que sin estímulo y reprimiendo sus inquietudes acabarían “sumidos en la frustración por falta de medios para formarse y progresar”²⁵⁸ y en el caso de Ana, absorber con estas experiencias la realidad del mundo en pleno desarrollo de sus

²⁵⁷ Transcripción de parte de la entrevista de José Aguilar al actor español Jorge Sanz y coetáneo generacional de Ana Torrent, de quién comenta sobre su experiencia al compatir protagonismo en la serie *Segunda enseñanza* «De esa serie, en concreto, recuerdo mucho a Ana Torrent. Mi relación con ella fue estuenda, tenemos algo en afín. Cada vez que la veo siento algo que me una a ella. Pienso: “Somos iguales”. Los dos, desde la humildad, hemos intentado hacer bien nuestros trabajos. Lo único es que yo he tenido la oportunidad o la fortuna de trabajar en proyectos más populares”». AGUILAR, J. (2013) *Los niños prodigios del cine español*, *Op. cit.*, pp.226-227.

²⁵⁸ RICO, J. (2019). “Ingeniero a los nueve años ¿y después qué? Los retos de la crianza de un hijo con altas capacidades”. Periódico *La Vanguardia digital S.L.* Madrid, 23 de Noviembre de 2019. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vivo/mamas-y-papas/20191123/471785426685/nino-ingeniero-futuro-crianza-altas-capacidades-laurent-simons-9-anos.html>

capacidades “propia de una esponja” abre una curiosidad asentada en su naturaleza que, ante esta sensibilidad, no debía limitarse para no ser rechazada e inadaptado, ya que no implica esta alta cota de adultez el ser “poco sensible”²⁵⁹. A esta ética le acompaña la comprensión estético como contrapunto en la transformación de un cuerpo al que, por su mitificación, se ha intenta conservar para que sigue estando como representante las huellas del Nuevo Cine Español. Ya que la expresión infantil de los ojos de Torrent se desvanecerían al paso natural de su crecimiento, disminuyendo ese mundo fascinante y deslumbrante del cine al que debe ponerse al servicio para acceder a él desde la propia conciencia y formación en la profesión actoral.

Ya que el desarrollo de las estrellas prodigas como Marisol se vieron descalificadas tras su crecimiento, por las productoras como la de Goyanes que, retrasó ese niñez-juventud de la malagueña para prolongar la infantilidad hacia la sociedad española ante esta renovación del cine. Pero a diferencia de Marisol, la ruptura analógica de Torrent con su infancia no perturbara los parámetros de su iconicidad, ni esa magnificencia de su presencia en la pantalla, ya que hasta su adolescencia continuará desarrollando distintas cuestiones ajenas al control sobre si mismo de los personajes. Un momento decisivo de pubertad y de auto exploración del traspaso de cuerpo de niña a púber al que el cine y la televisión tratarían alcanzar los personajes de los relatos propuestos.

Si se trataba en el caso de Marisol ocultar sus atributos estéticos propios de este período de pre-adolescencia, ya que no interesaba desarrollar la femineidad; ya que desde lo infantil arrendaba para seguir edulcorando la realidad y estirar la fórmula musical hasta deformarlo con la anulación de la propia Pepa Flores a través de Marisol en continuar en el cine. En cambio, en Ana, interesaba que esa mirada siguiera poniendo al descubierto la realidad, y que esta fuera promovida por factores encauzados a las temáticas y roles del momento tanto en las películas internacionales como *Operación Ogro* o *La hija rebelde* que hacían un seguimiento del desarrollo de Torrent como mujer y descubrimiento de su sexualidad como parte de la nueva juventud de los ochenta, pero en propuestas de carácter conceptual e intelectual por cuanto seguirá al frente según su iconicidad de poner orden, frente al modelo controvertido del cine de la Movida. Pues también, entre la juventud se cumplía la herencia divisoria del país entres los conservadores de valores tradicionales y entre los propuestos a nuevas vertientes.

²⁵⁹ RICO, J. (2019). “Ingeniero a los nueve años ¿y después qué? Los retos de la crianza de un hijo con altas capacidades”, *Op. cit.*

Por tanto, Ana en las películas internacionales en las que intervenga, supondrán una retrospectiva sensorial a estas mientras que la sensorial en la producción nacional quedará relegada a la intuición como única vía posible para que una nueva Ana, ya como mujer, se mueva en el campo tanto televisivo como cinematografía. Ya que sin pautas, ni herramientas “sino experimenta ningún por la acción de la mirada y la palabra del otro y no recibe estímulos que le modifiquen, significa que no está viendo, ni escuchando”²⁶⁰.

De ahí que junto con lo sensorial se desplieguen otras variantes como lo “primitivo” que debe de formar parte, mantenerse, una vez se añada la técnica para la experimentación y expresión del actor; además de cómo punto de “origen” que en el ejercicio hasta el alcance profesional deba remitir y acceder para salirse de lo ficcional de las propuestas que obtenga.

4.2. 1986-1995. La disciplina del actor, el descubrimiento hacía una profesión.

Después de apariciones en televisión y sin perder el contacto de de Víctor Erice, como padrino cinematográfico y gracias al apoyo del clan Torrent compuesto de sus padres – Luis Torrent e Isabel de Lis- y sus cinco hermanos, Ana decide en la clandestinidad de la casa de Cristina Rota a probar suerte con la técnica actoral a los dieciocho años. Una toma decisiva que determinará esa advocación generada en la mitificación creada por el séptimo arte, y aunque con respeto por la otra cara extrafílmica de la profesión actoral, Torrent se inclinará voluntariamente a ella sin necesidad del clamor de un público y efemeridades fuera de escena como veremos, a partir de una dedicación a desarrollar su carrera como actriz profesional.

Una búsqueda improvisada de lo vocacional, al no tratarse por parte de Torrent de una decisión definitiva sobre su dedicación exclusiva a la interpretación; ya que iniciaría previamente a esta profesión la licenciatura de Geografía e Historia en la Complutense de Madrid. Estudios cercanos a la ramificación territorial del legado cultural y educacional de su padre Luis Torrent, figura clave en esta etapa de transición personal hacia lo técnico y profesional; y además que estilará una vez que Torrent aprenda la técnica, mantener las preguntas por contestar de cada personaje, desarrollar lo impulsivo

²⁶⁰ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op. cit.*, p.21.

desde ese yo a remendar y disfrutar de las consecuencias de los efectos que dará sus acciones reflejas en la pantalla.

La disciplina en lo actoral adquirida por Torrent será en primer lugar, en la escuela de Cristina Rota (Madrid) y luego en la HB Studio con Uta Hagen desde una beca Erasmus subvencionada por el Ministerio de Educación y cultura para residir y estudiar en Nueva York (EEUU) en 1987 que le permitiría reflexionar, durante las intervenciones en esta etapa, sobre ese talento jerarquizado en gran medida por el mito de su mirada. Aquella que desde un cuerpo fotografiado, parece recortarse para disponerlo en modo “corta y pega” sin tener en cuenta la caducidad de ese cuerpo en un collage que complete el discurso de la imagen. Y en el caso de los films en los que participo de niña donde tras su mirada ya forjado el cuerpo de una mujer es desde donde Torrent encontrará esa unidad en el actor, para acoplarse ambas partes en ese nuevo cuerpo como actriz a descubrir.

Por ello, en un principio, Ana Torrent será susceptible a esa iconicidad y enfocará esa sensorialidad como causalidad que va a promover las reacciones que aprenderá a controlar para desarrollar según las escenas que se le propongan. Como ocurrirá en *Vacas* (Julio Medem, 1992) donde esta sensación semiótica de su mirada como motivo narrativo será de las últimas intervenciones en la que despliegue una transformación de lo original al naturalismo, como adopción de una actitud mimetizando, imitando la sensación de lo orgánico sobre la naturaleza de los seres con los que convive como las vacas. En ello, Cristina Rota diferencia con lo sensorial cuando el actor toma conciencia de lo que hace:

Guarda la apariencia de que escucha o ve, pero en realidad está viéndose y escuchándose a sí mismo. Más atento a lo que cree que debe sentir que a la confianza depositada en que será modificado, alterado o tocado sensiblemente por lo que escucha o ve.²⁶¹

Y esperar el resultado de las acciones. Lo que requerirá un alto grado de desarrollo de los sentidos, como definirá Hagen, en una búsqueda orgánica de la experiencia cinematográfica por cuanto le concierne “alentar el deseo”²⁶².

²⁶¹ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor. Op.cit.*, p.21.

²⁶² En palabras de la profesora sobre ese interés por añadir la técnica a lo sensorio: «Estas fuentes de inspiración contribuirán a que nuestro deseo de iluminación crezca y estimularán nuestra fuerza creativa.» HAGEN, U. (2003) *Un reto para el actor. Op.cit.*, p.18.

El deseo para Torrent de reaprender a ver, oír, tocar, gustar y oler, como experiencias nuevas encomendadas a conectarse armoniosamente en las acciones que desempeñe como un ser a convertirse el actor según Rota en un “ser emocional, racional y energético”²⁶³. Con el fin de que sus ojos que suelen trasladarnos a una época, a pesar de que la cobertura de sus ojos envejecan deberán transmitir como Carnice Mur sugiere del actor ya experimentado, a partir del ejemplo de Annia Magniani a lo largo de su trayectoria en Italia, en la que anticipa con su presencia “una expresión totalmente diferente a la que el espectador podía tener de su educación cinematográfica”.²⁶⁴ A pesar de que como espectadores sigamos encajando su figura debido a nuestra cultura desde lo sensorial por el contexto humilde, cercano, próximo... que empatiza con el silencio que durante años tuvo la memoria histórica de este país. No obstante, ese silencio sería reconvertido en una nueva “movida” para una España en democracia, aún con la penuria de los barrios bajos como una sub-contracultura heredera de sus padres, como aquellos hijos de la posguerra que seguían distinguiéndose entre clases sociales. Donde en un acceso libre entre estos, se podían adquirir un tráfico de nuevas experiencias y adoptar cambios en paralelo al crecimiento caudal de una nueva juventud.

Sin embargo, no gratuitamente, esta situación deterioraba esa pérdida de conciencia entre relaciones políticas que no alentaban el cambio – golpe de estado o ETA- o que proyectaban las inseguridades de un destino incierto para estos jóvenes en este camino prometido de encontrar la estabilidad en el hogar y el sistema de nuevos decretos tras la nueva Constitución. Lo que dio lugar a una filmografía del cine español de los ochenta y principio de los noventa, centrada en las temáticas políticas y sociales desarrolladas tanto en la ciudad entre los quinquis, y lo rural como espacio de refugio, campo de batalla o donde proyectar una poética de las pulsiones durante décadas de ese silencio a voces de sus padres, abuelos o mayores.

Lo vocal como parte del conjunto de técnicas externas en la unidad que conforma el nuevo cuerpo del actor de los ochenta, será el factor en contraposición con los

²⁶³ Consideraciones de la profesora argentina pertenecen a ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op. cit.*, p.46.

²⁶⁴ CARNICÉ MUR, M. (2015) “¿Quién soy yo? La política del actor en el arte de Anna Magniani”. *Op. cit.*, p.48.

profesionales veteranos del medio con los que debían trabajar. La ausencia de una dicción comedida adolecía no tanto las películas de estos años, sino que creaba un desequilibrio en la figura actoral que sólo podía considerarse una mera presencia que anulaba la posibilidad de esa unión de voz y cuerpo con la técnica, pero no dicción como apuntaba Jorge Sanz del malestar que les suponía a veteranos como Fernando Fernán Gómez sobre su falta de dicción, que “no sabían hablar”²⁶⁵ para la pantalla. Ya que en series televisivas como *Anillos de Oro* o *Segunda enseñanza* donde trabajaron juntos ambos actores, se encontraban igualados en las carencias técnicas vocales e incluso enfocados en sus personajes.

En algunos casos aunque no con la frecuencia que lo hacía en el cine de los años cuarenta y cincuenta, se acudía al doblaje, acentuando más que con la voz propia de estos actores, esa sensación de pérdida de propiedad y de registro ante la falta de control de sus propias habilidades. En lo cual el cambio físico en estos púber durante esta etapa se filtraba también en algunos casos en pleno rodaje de los films como el caso de Cristina Marcos en *Maravillas* (1980), a lo cual su director Manuel Gutiérrez Aragón, era inevitable que como jóvenes, se dieran aún cambios orgánicos en su físico y personalidad y que por temas de rodaje crecieran en plena faena reconvirtiendo el cuerpo del actor a otra significación,²⁶⁶ y de ahí que el cuerpo saliera de la voz y de la dicción.

Una cuestión que Torrent restituyó silenciando al icono y dándole voz a esa sensorialidad con la que dio luz verde al cine como pedagogía de niña, y ahora como adulta, enfrentando la advocación a la búsqueda de la vocación actoral, una vez aceptados todos sus atributos alterados por el traspaso de la adolescencia a la adultez

²⁶⁵ El periodista José Aguilar transcribe de su entrevista a Jorge Sanz, las palabras que el actor recordaba del actor Fernando Fernán Gómez en cuanto a la carencia diccional de la nueva generación de actores de los ochenta: «Ángela Molina y tú nos habéis hundido la vida, hijos de puta, porque habéis empezado a hablar normal. Llevamos toda la vida hablando como actores, proyectando, y llegáis vosotros y nos habéis jodido porque habláis como os da la gana». AGUILAR, J. (2013) *Los niños prodigios del cine español. Op. cit.*, p.219.

²⁶⁶ Experiencia narrada por el cineasta «En el transcurso del rodaje algo cambió en Cristina Marcos y también, claro, en la narración del cuerpo. En cualquier película un cambio en un personaje principal es peligroso, el espectador se puede despistar. (Aunque es preferible a esas horribles sujeciones a las que se somete a los personajes de las series televisivas para que respondan de continuo al mismo patrón de conducta). Sin mutación, la narración no corre, se estanca. El cuerpo narra a su manera. (...) Cristina no había crecido, ni adelgazado o engordado, pero, por ejemplo, miraba de otra manera. Y su interacción con los otros personajes mostraba unas relaciones de dominio que antes no se manifestaban. Parecía que su personaje se había reforzado (propio del teatro) permanecían intocados, pero la *presencia* era distinta. El cuerpo cuenta cosas que el guion no cuenta. El actor es un punto de inflexión en el discursivo narrativo.» en GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (2015) *A los actores. Op. cit.*, pp. 95-97.

convocando al eco de su posible futuro en la interpretación. Pues en palabras de Hagen en las maneras de seguir y descubrir esta profesión. “Si uno no ha recibido una educación académica, no hay que olvidar que, leyendo, se aprende mucho acerca del comportamiento humano y de las condiciones sociales”²⁶⁷ es decir, se debe tener en continua apertura la curiosidad por el alrededor sociopolítico en la actualidad del contexto que se vive y de la identidad o cultura a la que pertenezca estimulando cuestiones sobre ello que den pie a una expresión propia en el aspirante a actor al responderlas. Como ese deseo de Torrent por formalizar a partir de la técnica sus características orgánicas, con el fin de transmitir el pensamiento y el discurso en esa manera que la defina como unidad actoral.

Su formación bajo las profesionales, Cristina Rota y Uta Hagen, sería crucial para su “representación a prueba del cuerpo” para que una vez “alzado hacia el sujeto”²⁶⁸ ficcional lo trabaje desde las técnicas humanas. Aquellas que, por un lado, desde Cristina Rota en el modo representacional, a partir desde el significante va a forjarse y adquirir de sí mismo, la formalización de su personaje y desde ese yo va implicarse y construir. Y por otro lado, desde Uta Hagen revelar desde la presencia del actor una realidad confinada en las virtudes y vicisitudes del personaje sin juzgarlo tanto el origen del relato al que pertenezca como en el medio en el que se promueva el propio actor.

Sin una apología del “método”, como principio del actor desde Stanislavski para trabajar independiente, pero con la misma esencia de la que derivaron los soviéticos en ambas nacionalidades americanas para influir tanto en un estado como en otro a una nueva realidad abierta al actor y que fuera más allá de la prodigiosidad, talento e imitación de la naturaleza. Y en el caso de Torrent, serían posibilitar nuevas opciones fuera de lo que establezca el texto y mimetizar con la sociedad a la que se adecue el personaje como premisas para atender al naturalismo y no como fórmula a representar el realismo, lo que en palabras de Fernán Gómez sería la búsqueda de una imitación no selectiva de la vida²⁶⁹; sino a que Torrent ya como actriz, en esa forje del personaje sea

²⁶⁷ HAGEN, U. (2003) *Un reto para el actor. Op. cit.*, p.18.

²⁶⁸ En el capítulo *Retos disciplinares, políticos y ontológicos del gesto: poética del actor* de Nicole Brenez en BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo. Op. cit.*, p.291.

²⁶⁹ Las palabras del cineasta acerca de su experiencia con Fernán Gómez en la película *Maravilla* como «un actor en la vida», como una persona cualquiera que, al vivir con los demás, también actúa para representar lo que es. (...) capaz de hacerlo verosímil, cercano. Y, sin embargo, nada más lejano al naturalismo que su trabajo actoral. (...) provista en GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (2015) *A los actores*,

“consciente de que en la realización de sus acciones se producirá una experiencia subjetiva”²⁷⁰.

Una conciencia del actor que en España, rica por su historia dramaturgica, en Argentina ya se había gestado e iba a retornar desde los encabezamientos de directores como Cristina Rota heredera de Layton, y propulsora de la técnica y siguiente etapa de alcance en el actor como el autoconocimiento que veremos en Torrent, que la encauzaran en ese aprendizaje de herramientas en los géneros thriller o registros encauzados al miedo, psicológico. Aunque gracias a las directrices de Uta Hagen mantendrá la curiosidad por la profesión en cuanto a encarar lo social cualquier formato y justificar como medio transmisor del reflejo humano hacia el mundo en el que convivimos.

Por tanto, ante estas nuevas posibilidades de descubrir ese yo y estimularlo como aporte artístico del actor, para aprender a disponerlo en esa curiosidad exaltada por Hagen “insaciable por el ser humano”²⁷¹ y darse cuenta de lo que le sucede, para Rota “de lo obvio” junto con lo que se denominaría “la existencia conocida [...] como la existencia necesitada hasta en sus hábitos de emoción”²⁷². Torrent obtendrá unos resultados favorables que le permitan su permanencia en el medio. Ya que su atención prestada sobre cuestiones planteadas en líneas anteriores como la dicción del actor en los ochenta en un intento de aporte realista del cine español y modo subversivo de advertir la rebeldía de la nueva era sobre la desconfianza de un nuevo sistema democrático en el país, son un ejemplo de lo que supondrá trascender y construir a partir de la experiencia desde esa base orgánica, para obtener posibilidades de tantos registros se quiera en los siguientes trabajos.

En *Los niños prodigio del cine español* de José Aguilar, Jorge Sanz, aún en los mismos parámetros generacionales y de situación en el medio experimentados por Torrent, citando las coincidencias entre las carreras de ambos, resta valor a la posición de la

Op. cit., pp.94-95. Nos sirven para ilustrar la denominación de “naturalismo” que la profesora americana Uta Hagen señala como búsqueda de «una imitación no selectiva de la vida, y determina « la antítesis del arte.» en HAGEN, U. (2002). *Un reto para el actor*, *Op. cit.*, p.78.

²⁷⁰ *Las técnicas humanas* como segundo género presentacional dentro de la sensorialidad trabajada desde la técnica. HAGEN, U. (2003). *Op. cit.*, p.90.

²⁷¹ HAGEN, U. (2003), *Op. cit.*, p.17.

²⁷² ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*, *Op. cit.*, p.45.

filmografía de esta actriz ante la ausencia de pocos trabajos con carácter nivel de industria. Lo que nos sirve para establecer la diferencia en cuanto a la tecnicidad entre sendas partes distantes entre sí, ya que en el caso de Sanz, por su falta de formación, más ligado al formalismo, y a la máscara teatral como heredero indiscutible de toda una generación de actores a nivel paródico, aceptándose como tal para convertirse en un personaje metaficcional por su iconicidad a acuestas marcada por una trayectoria más comercial, ni menos importante, en la que advierte la valleclanesca característica de la caricatura por la caricatura. Precisamente su trabajo en las películas de Fernando Trueba, *La niña de tus ojos* (1998) y su secuela, *La reina de España* (2018), referencian indirectamente esta apología interpretativa ya provista en películas como *Carmen, la de Triana* en donde Imperio Argentina es prisionera de la propia mitificación de Carmen por partida doble, en la versión germana y española, en otros parámetros a los que este actor madrileño también es encapsulado en su propio personaje.

Mientras que la carrera de Torrent se enmarca en una trayectoria de operas primas de diversos cineastas con lo que predispondrá una búsqueda de registros como actriz profesional durante la generación de los noventa, conocida como la generación X²⁷³ de la que según Cristian Rota constaba en España “de gente apasionada por el conocimiento y por la cultura, por el teatro, por el cine [...] y que atendían técnicamente a las carencias entre los actores de la década anterior”²⁷⁴; y que tras el éxito de *Tesis* como una vuelta a su país, participe en cualquier equipo de realización de una obra u film de cualquier formato siguiendo la línea del cine de autor, por la variedad de temáticas y géneros propuestos.

José Luis Cuerda, cineasta de la Transición le propuso a Amenábar nuevo cineasta de estudios de comunicación audiovisual, el papel protagonista para Ana Torrent para su primera película, *Tesis* (1996) como segunda opción después de la negativa de Penélope Cruz para dicho personaje. Una reaparición como protagonista de Torrent que ya había experimentado en esta etapa años antes, pero bajo los mismo parámetros narrativos en cuanto a la iconicidad y generación con *Vacas*, primera película de nuevo cineasta

²⁷³ La generación X es la compendida entre los nacidos de 1965 a 1981, por ser la señalada como superviviente de la era consumista.

²⁷⁴ Palabras de Cristina Rota sobre la promoción en la que participo Torrent entre otras figuras actorales de la misma generación como Penélope Cruz, Luis Alterio o Juan Diego Botto en el documental emitido en la segunda cadena de TVE. PÉREZ ROA, R. (25 de octubre de 2019). *Imprescindibles: Cristina Rota, beber bajo el agua*. TVE.

representante de esta década, Julio Medem. Aunque Torrent en *Tesis* no sólo advertirá esa línea contemplativa a la que es subyugada su presencia en el texto; sino que deberá desde la técnica forjar determinadas cuestiones del personaje de Ángela para adherirlo a los puntos de vista de los personajes que, Chema (Fele Martínez) y Bosco (Eduardo Noriega), tienen sobre ella tras las pantallas en el relato. Ya que si Ana evocaba la pantalla como un gran lienzo en blanco; ahora en los nuevos formatos audiovisuales de esta etapa como las videocámaras o pantallas televisivas, se interpone como motivo para revelar la verdad en unidad –cuerpo, voz y pensamiento- transgrediendo desde un film de índole comercial acorde a su generación.

Ana Torrent para el personaje de Ángela experimentará ese “hacerse actor” de su propia película, al postular su trabajo de investigación sobre las *snuff movies* bajo la propia óptica de su iconicidad para revelar y traducir en las distintas pantallas todas las preguntas posibles y las respuestas tras una tarea de reconocimiento del personaje para alcanzar “al corazón de la resistencia del actor, para transformar la rigidez, los bloqueos, las inhibiciones y corazas musculares a través de juegos, en situaciones donde el actor pueda concretar la acción”.²⁷⁵

De ahí a que la unidad del actor, entre el sentir y el pensar, se establezcan en la misma imagen donde reside el miedo que Ana Torrent pone al servicio de Ángela en *Tesis* como el nuevo despertar hacia una “experiencia visual y concesiva “. Ya que lo que antes en la primera etapa era apariencia, en esta a través de la técnica, realmente “escucha y ve”, siendo capaz de trasladarse con el fin de adquirir el compromiso de que el objetivo del personaje llegue a focalizar ese objetivo de ser su propio significante. En otras palabras, “el actor tiene que ser específico en sus expresiones” y en este caso, a través de los distintos registros en las que se combine esclarecerá durante su trayectoria cual será la manera más fidedigna de transmitir el mensaje, y según Rota “convirtiéndose en su propia verdad”.²⁷⁶

De la misma manera que tras la adaptación de lo orgánico a la técnica a partir de esta etapa se desencadenara progresivamente, en el intercambio de registros experimentados no sólo en el cine, sino en la televisión y en el teatro, una etapa de reaprendizaje

²⁷⁵ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor. Op.cit.*, p.45.

²⁷⁶ La cita completa sería «El actor desde que comienza a engendrar su personaje tiene que intentar que la realidad se vaya haciendo a sí misma, convirtiéndose en su propia verdad.» ROTA, C. (2003). *Op.cit.*, p.79.

designada como la de autoconocimiento. Donde hay un predominio de la palabra sobre el cuerpo en cuanto a las tareas de naturalidad frente a la encarnación al hacer frente a figuras históricas del panorama sociopolítico contemporáneo como Yoyes o desnaturalizar a través de la evolución del personaje para brindar la misma idea de lo originario en personajes como Rosalía Feijo en la serie televisiva *Amar es para siempre*. Y por último asentar los géneros cinematográficos, social y thriller frecuentes en su filmografía para configurar los rasgos de su estilo interpretativos, a partir de aptitudes similares a las del personaje escénico shakesperiano, Lady Macbeth – a la que ya señalaría en la película *El nido*- y responder a la historicidad de su tiempo en relación al compromiso social prescrito en la labor del actor.

4.3. 1996-2020. El autoconocimiento de la palabra y el cuerpo.

Al elegir la propia Ana Torrent su mismo nombre para su personaje en *El espíritu de la colmena*, el cine se convertiría para ella en un campo de juegos a explorar; donde años más tarde, y con el mismo ahínco abordaría de manera experimental las técnicas de la actuación para alcanzar el objetivo propuesto a interpretar. Pues, esa intuición por designarse con su nombre natural de niña en la ficción, junto con esa exploración sobre sí misma una vez de adulta, ha ido completando durante su trayectoria esa unidad, también desde su propio nombre ya como actriz, en cuerpo, voz tras el sentir y pensar, en este período de su carrera denominado autoconocimiento.

Es decir, la etapa que denomina Cristina Rota como “el reconocimiento de lo obvio” que sólo se produce en el actor “«al darse cuenta» del contacto sensorial con los objetos reales y presentes” y en Torrent, es generada como una herramienta por sí misma tras su base cimentada entre lo nato e icónico, -base de experiencia con el cine y personal-fundamentada por una metodología desde lo sensorial en el ahora «darse cuenta» de ello para adaptarse en cualquier medio o formato a partir del máximo de su propia expresión. Un momento común en la trayectoria del actor que, como asegura Rota, una vez consciente de sus atributos tampoco “confía en algo tan obvio, tan real, tan tangible”²⁷⁷ pues Ana Torrent como significante tanto advocada para la historia del cine español, como reconocida su profesión como vocacional, asumirá ese entrelíneas cara al mensaje de los relatos que deban transmitir en base a una poética, simbología y universalidad.

²⁷⁷ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op. cit.*, pp.45-47.

A diferencia de esta etapa de autoconocimiento con la sensorial de Torrent, en más de lo que se dice, que lo que otros quieren decir por ella. Es decir, “cuya franqueza expresiva anticipa, en su esencia dramática, la física de la modernidad”²⁷⁸ de un cuerpo en continua evolución. como el de esta actriz y que no sin voluntariedad; seguirá siendo reconocida, y no en menor medida, primero por sus ojos y luego por su nombre, configurados como en una especie de *body time line* icónico donde prima el mito y en ocasiones entorpecerá esta etapa autoreflexiva de la actriz. En la que el intercambio de medios escénicos y nuevos cineastas, directores en cine y televisión, serán la vía para resistir desde esa elaborada unidad, ya que en este ejercicio de exploración en cuanto a las palabras de Hagen sobre el salto del teatro a otros campos, una vez que haya indagado y aceptado como tal la profesión, tendrá más que ver con las pretensiones que tenga el propio artista con su trabajo.

Aunque, como Rota plantea, al no dar “los actores [...] importancia al desarrollo de los sentidos”²⁷⁹ estos no suelen pensar (ni siquiera la propia Torrent debido a la inconsciencia del artista) en un determinado autoconocimiento propio. El “estilo” en nuestro país, como reconocimiento o reconstrucción de sus propiedades siempre se ha tratado de enmascarar desde lo “icónico” exigido por el gran público, envueltos en sus propios atributos y sin interiorizar ya que les ha bastado con ser reconocibles ante el público. Frente a lo que la profesora argentina Rota reivindica la significación de la que debe estar dotado el actor en el panorama de cualquier medio donde interprete, más de lo que se pueda decir sobre el propio actor o este pueda decir de sí mismo. Ya que en el caso de Torrent, la construcción de su iconicidad, a pesar de haber generado el cambio de niña intérprete a profesional, ha habido un desarrollo desde la memoria del público coetáneo al *El espíritu de...* de lo que supuso en ese momento esta actriz y lo que aún prevalece en su presencia frente a la cámara.

Una vez como profesional, en los últimos años tanto en el panorama cinematográfico como televisivo, ya sea en España o en otras nacionalidades, más que una actriz se la ha considerado en la idea de un cuerpo vinculado a la huella del tiempo en el que fue descubierto. Como una recuperación de la memoria que incluso la propia Ana reconoce sobre ello, la insistencia de que a través de su icónica mirada quieran inscribirla en “lo

²⁷⁸ CARNICÉ MUR, M. (2015) “¿Quién soy yo? La política del actor en el arte de Anna Magniani”. *Op.cit.*, p.49.

²⁷⁹ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op.cit.*, p.58.

que de alguna forma quieren ver”²⁸⁰ por lo que tras ese intercambio de advocación por la profesión a convertirla en vocación, ese cuerpo, aún *memoradum*, en palabras de Carnicé Mur será poner “de manifiesto su figura como organismo vivo” y que en pleno desarrollo 2no solo enseña el efecto de las pasiones en la expresión, sino también cómo estas se originan²⁸¹. Siendo capaz de remitir con sus propias palabras la integración de la profesión de actor en su vida “Disfruto entendiendo a otras personas, hasta lo comportamientos más alejados. [...] Me ha ayudado a entender, a saber de dónde vienen tantas cosas, lo que no significa justificarlas”.²⁸²

De modo que los ojos de Torrent, sensibles y comprometidos a matizar cada una de sus emociones voluntariamente como ese “espacio suspendido del gesto se juega una emergencia temporal que enlaza historia” seguirán resultando el halo de verdad desde su primer visionado del Frankenstein de James Whale y la mirada de renovación emergente que el cine español necesitó. Una mirada propuesta por Erice para la apertura de una Modernidad tardía, debido al miedo y aislamiento de la posguerra, de una niña de la España de los sesenta en un entorno podredumbre en lo ficcional de los cuarenta. A partir de lo cual, sin caer en el muestre de este gesto de la mirada de Ana Torrent de seis años como prodigioso alentó que la crítica lo admirara de la misma manera artística que recae “la atención de los especialistas en arte, teatro, o cine” y que “suele concentrarse en los gestos iconográficos, emblemáticos, simbólicos en su origen y en sus mutaciones”²⁸³. Pues al promover el cine miradas como las de Ana Torrent “para la expresión de las emociones, ajustado a las normas de representación, y fácilmente transmisibles de una cultura a otra”²⁸⁴ se intentará en esta etapa independiente conseguir con su intervención en la misma pantalla los mismos efectos de universalidad como corroboran algunos títulos de prensa “Ella es la chica atemporal, la chica frágil y la chica dura, la chica de ayer («Tesis») y de anteayer («El espíritu de la colmena»”.²⁸⁵

²⁸⁰ PARDO, A. (2020) “La gente pone en mi mirada lo que de alguna quieren ver”, La Opinión Coruña Digital. Coruña, 21 de enero de 2020. Disponible en:

<https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2020/01/22/gente-pone-mirada-forma-quiere-23615515.html>

²⁸¹ CARNICÉ MUR, M. (2015) “¿Quién soy yo? La política del actor en el arte de Anna Magniani”. *Op.cit.*, p.48.

²⁸² BRAVO, J. (2018). “Las arrugas son una exclativud demoledora para las actrices” en el diario *ABC digital*. Madrid, 16 de diciembre de 2019.

²⁸³ Consideraciones en BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo*, *Op. cit.*, p. 253.

²⁸⁴ BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013), *Op. cit.*, p. 255.

²⁸⁵ CORTIJO, J. (1999) “Ana Torrent. Cómo romperle el espinazo a un primer plano”, publicado en el suplemento periódico *Blanco y Negro* del diario *ABC*. Madrid, 4 de Julio de 1999, pp. 6-7.

Por ello, desde este período sensorial definido en términos sobre la modernidad “de inventar el comportamiento de lo que sería una imagen viva, una suerte de bajo relieve confuso en el que subsiste todavía un poco de volumen”²⁸⁶ hasta este nuevo cuerpo de autoconocimiento confeccionado por Torrent, tanto a partir de esa base icónica como de aquella parte despertada por la técnica, se descubre progresivamente en la sensación de un cuerpo vivo y de conciencia física en continua cuestión sobre sí mismo residen las dudas de “¿Hasta qué punto y a qué precio un actor que fabrica su modelo a medida, en la acción, puede y no puede convertirse en el inventor en sus propios actos, el creador de su propia vida?”²⁸⁷.

Ya que al insistir algunos directores, aún siendo profesional en el protagonismo de Torrent dentro del Nuevo cine español, en esta etapa, la actriz tratará, en palabras de Rota, en primer lugar, convertirse “en el inventor de sus propios actos”²⁸⁸, y establecer un “camino de exploración para elaborar y aceptar los aspectos más rechazado de mi mismo”, es decir aceptar esa trayectoria anterior dominada por lo primario y lo intuitivo con el fin de que en esta etapa suponga el “comprobar” a través de esta experiencia “la realidad” del momento e ir conquistándola, ya que “la toma de actor evoluciona gracias a estos momentos de conquista”²⁸⁹ según Cristina Rota.

Y en esa tarea de conquista, Torrent se amparará entre dos bases, la sensorial y la técnica, para el alcance de un modelo de actriz que tras lo experimentado le permita adaptarse a cualquier designio ficcional, adquiriendo un elevado nivel de exigencia, y en la obligación de salir de esa zona de confort icónica a interpretar, y de ese “yo” reiterante por parte del público alusivo a su mirada significante patria. Al ser consciente de que su talante personal y profesional debe convivir con los designios que su contexto y cultura reclamen debido por un lado, por el enriquecimiento y, por otro lado, por la permanencia en el medio:

²⁸⁶ Por un lado, en el apartado cuarto titulado *El Salvaje (el creador)* en el capítulo, *Movilidad. El actor contra la encarnación*. BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo*. *Op. cit.*, p. 307.

²⁸⁷ En el capítulo *Retos disciplinares, políticos y ontológicos del gesto: poética del actor* de Nicole Benez en BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013), *Op. cit.*, p.291.

²⁸⁸ Denominación extraída de la cuestión “¿Hasta qué punto y a qué precio un actor que fabrica su modelo a medida, en la acción, puede y no puede convertirse en el inventor en sus propios actos, el creador de su propia vida?” BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013), *Op. cit.*, p.17.

²⁸⁹ Apreciaciones de la profesora argentina en, ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*, *Op. cit.*, pp.46-70.

Es una trayectoria de muchos años. Puedo reconocer a diferentes Anas. [...] Ahora es otra nueva. [...] Yo me veo como siempre, con mis gustos, consciente de lo que hago, queriendo aceptar proyectos que me hagan crecer.²⁹⁰

Por ello, será aún frecuente encontrar a Torrent en trabajos presentados por diferentes formatos y autores, en su mayoría noveles, ya que le servirán en palabras de Rota sobre la elección de los trabajos supone que al enfrentarse en cada uno de estos a una “vivencia intransferible [...] las experiencias serán personales”²⁹¹ y estás las que definan progresivamente los rasgos de estilo del propio carácter del actor.

Una cuestión educacional y de cultura que en la historia del campo del actor español ha sido clave para que los cómicos a través del trabajo de cineastas como Buñuel, Berlanga o Bardem, entendiesen que estas cuestiones sobre el cuerpo en unidad repercuten al igual que sobre las tablas, y en las puesta formalista del estudio, el mensaje social que se quiera transmitir. Ya que ante la idea de que “El actor tenía que ser tan puro como incontaminada [...] y tan preciso como la máquina que lo filma. Como el ideal de belleza en el arte cinematográfico”.²⁹² Según Manuel Gutiérrez Aragón, requiere la conjunción de que el pensamiento sea acorde con lo previsto a representar reforzando ese compromiso con el público del contexto en el que se inscriba.

Y en el caso de Torrent, es importante señalar esos factores culturales y extra fílmicos presentes desde niña, no revocando en el hecho del niño prodigio como tal, sino de seguir eligiendo al igual que lo hacía junto a su familia, elegir papeles con la afición de enseñar el mundo mediante el cine en el tiempo que lo concibe. Pues alertan del tipo de sociedad y de cómo el oficio del actor posibilita el cambio social a través de las inquietudes artísticas de la obra y la transformación de la actriz que le permitirá convertirse en un modelo sociocultural para las masas. Como veremos en el caso de Yoyes, enfrentada por su contexto a su rol de mujer, clase social y política, que atendida en el cuerpo de Torrent, será escuchada y a través de ella, la actriz se reconocerá conectando como actor-personaje hasta reencontrarse con esa “espontaneidad”²⁹³

²⁹⁰ CORTIJO, J. (1999) “Ana Torrent. Cómo romperle el espinazo a un primer plano”, publicado en el suplemento periódico *Blanco y Negro* del *diario ABC*. Madrid, 4 de Julio de 1999, pp. 6-7.

²⁹¹ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op. cit.*, pp.46-70.

²⁹² GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (2015) *A los actores*. *Op. cit.*, p.19.

²⁹³ Consideraciones de la profesora vinculadas con el reaprendizaje de lo sensorio, por un lado, sobre el material con el que ha de trabajar el actor, y por otro, el objetivo en esta tarea de autoconocimiento, en ROTA, C. (2003). *Op. cit.*, pp.45-70.

natural que le permita encontrar “algo de mí misma para identificarme y poder trasladarlo”²⁹⁴ de ahí a que la neutralidad fluya para dar lugar a la esencia de esta militante y dar paso desde su actuación a mantener el movimiento tanto físico como interno del personaje y sea en el contexto donde se exhiba “perfectamente actual”.²⁹⁵

Ya que ese factor humano encadena al mismo cuerpo de un actor, personaje tras personaje, para poder igualarlo en las cuestiones universales de cualquier tiempo y sociedad. De ahí a que el límite de la búsqueda del actor en sí mismo en su transformación, y sobre todo en el actor español, estará en la imposibilidad de crear ese vínculo generado por la emoción propia u orgánica dando paso el “yo” del actor para encabezar a su personaje, como veíamos en Imperio Argentina en *Carmen la de Triana*, interpretando el mito de Carmen sobre el mito de Imperio en unas características germanas. Y es por ello que el actor tendrá que descubrirlo en su cuerpo, como la única manera posible en la que el espectador conecte y sea redireccionado a otro espacio de su propia identidad, no sólo cultural, sino global. En otras palabras, delimitar lo que la constancia de la técnica ha aportado en el actor y atender en esta búsqueda de la esencia a la cabida de que se regenere su cuerpo en otro cuerpo de distintos personajes sin perder ese control que le permite esa continua transformación a la que nos referíamos, ya que “se aprende a hondar en las motivaciones humanas y en la intersección de psicología y comportamiento, que, en última instancia, servirán a su vez para aplicar las técnicas necesarias que se utilizan para dar vida a un personaje en una obra (cuarta parte)”²⁹⁶.

Lo cual, tampoco va a tratarse en Torrent del intercambio continuo de trabajos entre cineastas jóvenes como del valenciano Nacho Ruiperez de *La Ropavejera* (2017) a *El desentierro* (2018), del sanluqueño Raúl Herrera el cortometraje *Le prochain* (2018), *El juego de Luna* (Mónica Laguna, 2001), Alejandro Amenábar, Julio Medem,... sino transferir este “nuevo saber” del lenguaje de la pantalla al teatro o a la inversa como veremos confluir desde Ana disfrazada de Antígona en el cortometraje *3.11 Ana, tres*

²⁹⁴ BERMEJO, L. (2013). “Busco a Madame Bovary dentro de mí”, en la sección de cultura del periódico Canarias 7. Canarias, 15 de abril de 2013.

²⁹⁵ Entrevista a Torrent a propósito de su interpretación como Emma Bovary, «la sensación de que te ahogas, de que quieres vivir otra cosa en algún momento», dice del personaje que tilda de «perfectamente actual». BERMEJO, L. (2013). “Busco a Madame Bovary dentro de mí”. *Op. cit.*

²⁹⁶ Sensaciones sobre la acción formalista también conocida como actividad representacional en la que “el artista define de antemano objetivamente las acciones del personaje, cuidando la forma de manera arbitraria a medida que trabaja.” Dentro del apartado dedicado a *las técnicas humanas*, en HAGEN, U. (2003) *Un reto para el actor*, *Op. cit.*, p.78.

minutos de Víctor Erice con el que evidencia esa labor del actor en el que Uta Hagen insiste que “al cumplir formación en las artes liberales” como las del teatro, acentuando el “poder del arte” asienta “el compromiso”²⁹⁷ al poner de manifiesto su significación como actriz en el contexto social del 2011 con motivo del terremoto que tuvo lugar en Japón, en el que se transcribe traspasando en este pequeño metraje de la pantalla que vemos, a la pantalla en la que se refleja, (*screen tos screen*) como modo de concienciar esa relación monologista que hacemos de los nuevos medios de comunicación aún con la pretensión humanitaria y global en la que se ciñen.

Y será esta necesidad latente por remitir desde un cine comprometido de nuestra actriz como suele ser el cine de autor al que señala “hacernos únicos”²⁹⁸.se verá embarcada por este formato del cortometraje por la masividad de festivales dedicados estos como espacio experimental y propulsor de nuevos talentos frente a la presencia latente de las plataformas digitales con nuevos contenidos; y también en el teatro por su carácter subversivo y en contraposición a la exigencia comercial de las productoras en el país.

Por ello, el introducirse Torrent en el panorama televisivo, en la quinta temporada de la serie diaria *Amar es para siempre*, supone una apuesta que le permitirá trascender los prejuicios del orden de masas que promueve este formato, originar la naturaleza del personaje de Rosa Feijó contemplado desde la opresión de finales de los sesenta en España; y desarrollar unas capacidades actorales con la inmediatez y creatividad que continuará en la escena, encontrando en la televisión esa base pedagógica que encontró en el cine de niña. Ya que en una conversión de dictámenes entre el pasado y el presente en la que la relación de los actores compaginaban el teatro con el cine; los actores emergidos directamente de la pantalla, como Torrent, encontrarán actualmente tanto en otros formatos como en la escena, esa base sensorial en la que el actor hace una búsqueda de otras raíces que el cine le niega.

Sin embargo, como plantea Gutiérrez y ya respondíamos en cuanto a esa tarea de reserva que debe suponer el yo en cuanto a poner un límite en la elaboración de los personajes, también cuando nos referimos al límite en el actor, lo hacemos desde esa

²⁹⁷ En el capítulo dedicado al *Mundo del actor* en HAGEN, U. (2003) *Un reto para el actor*. Op. cit., p.32.

²⁹⁸ VIÑAS, E. (2017). “El cine de Erice no se produciría hoy”, en la sección *Conversaciones Culturplaza* en el diario *online Valencia Plaza*. Valencia, 7 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/ana-torrent-el-cine-de-erice-no-se-produciria-hoy>

vigencia del actor en el medio, ya que es lo que le permite en activo al “actor buscar en sí mismo los que otros persiguen como transformación de las cosas”.²⁹⁹ Ya que aún en esa necesidad de la actriz por imprimir una huella de calidad en cada trabajo no dan las garantías de mantenerse en el medio en España, convirtiéndose en otra de las cuestiones por las que, el alcanzar la fama, no sea en gran medida el objetivo de los actores en el país, o dicho de otra manera, en palabras de Fernán Gómez “El éxito de España no lo proporciona. Lo que, si puede proporcionar bien, en el oficio es durar, tener lo que se dice “un buen pasaré” o un mediano pasar”.³⁰⁰ Y en el caso de Torrent sin recurrir a lo mediático y rituales del panorama como los estrenos, reconoce que esa no vocación triunfante le ha permitido “Dejando esa «popularidad» sí me siento reconocida y respetada en la profesión”.³⁰¹

Por último, si comparamos la trayectoria de Torrent con la cantera de esta profesión de actor a lo largo de la historia del cine español, a través de los distintos registros abarcados durante las diferentes etapas aún con la misma finalidad de sus coetáneos de añadir una construcción heterogénea de sus personajes, la actriz hace uso de lo social como anclaje para delimitar la naturaleza de los personajes y lo que necesitan independiente del contexto en el que se emerge, primordiano una orden individual más que en una elaboración lucrativa en comunidad de la sociedad del momento como motivo de parodia, y por tanto de lo popular. Lo cual, independiente de los deseos de la propia actriz, por transgredir desde el género de la comedia o registro de comicidad, que ya experimentaría en *Puede ser divertido* o, recientemente con su participación en *Nieve en Benidorm*, por el momento, no estaría en predisposición de dicho enclave, debido a la naturaleza frecuente de sus personajes y al uso de la comicidad en el cine actual en el contexto en el que continúa vigente. Ya que lo grotesco y lo pícaro, estarán introducidos dentro del género del suspense como esa toma que desde la televisión dio una conversión de dictámenes a diversos cineastas de la década de los noventa, posterior a la generación de Torrent, marcando la renovación de los géneros del cine español.

²⁹⁹ En el capítulo titulado Los actores se salen del relato en GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (2015) *A los actores. Op. cit.*, p.44.

³⁰⁰ Consideraciones escogidas de las entrevistas realizadas al cineasta Jose Luis Berlanga y al actor-director Fernando Fernán Gómez en el programa televisivo, VELASCO, J. R. (10 de febrero de 1993). *Queridos cómicos: Secundarios*. TVE.

³⁰¹ BRAVO, J. (2018). “Las arrugas son una exaltitud demoledora para las actrices” en el diario *ABC digital*. Madrid, 16 de diciembre de 2019.

De modo que el thriller o el género psicológico, frecuentes en la filmografía de Torrent, con independencia de cualquier máscara en ella, aunque inevitablemente bajo la insistencia de los cineastas por disponérsela a través de enseres superficiales vinculados con los atributos de su iconicidad como la mirada; le permitirá confinar un carnaval a su medida en la elección de trabajar en distintos medios fuera del cine, ya que en palabras de Partearroyo “Se sienten incomprendidos miembros de una sociedad que no los acepta, por eso se fabrican un carnaval a su medida”³⁰² y le permitan aproximarse a su objetivo, como la comedia que considerará de la misma dificultad sobre estos estilos y advierte como sueño profesional.³⁰³ Pues a partir de una elaboración propia aludirá a los cimientos culturales vinculado con las raíces del teatro, en el que la experiencia de personajes de la escena le permitirá reflejar sin restricciones las vicisitudes sociales actuales pero suficientes como para alertar raíces de la parodia social de antaño como en *La raya del pelo de William Holden* (José Sanchis Sinisterra, 2009) o el drama como en *Las Criadas* (Luis Luque, 2019-2021).

Ya que si atendemos a la ausencia de esta máscara en el actor y el reconocimiento de la propia Torrent de que en sus trabajos debe albergar la verdad como algo que “tiene que estar”³⁰⁴ con independencia del género. Esta caída actual de la máscara supondrá, que se desvelen “verdades mucho más peregrinas, como el hambre, o el dolor, o la vergüenza”³⁰⁵ en la escena. Lo cual revela que esta carencia de lo social en la comedia, junto a las nuevas generaciones actorales en esa confluencia entre no actores, actores político sociales, el *star system* y las nuevas figuras sociales entre *influencers*, *coaches*, *haters*, presentadores, el no- actor son oportunas las palabras de ParteArroyo en cuanto

³⁰² PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés. Op. cit.*, pp.76-77.

³⁰³ En el programa *Atención Obras 15/10/2020* Torrent responde a la pregunta de Cayetana Guillén Cuervo sobre algún sueño profesional no cumplido, respondiendo: He hecho de todo, y ahora que lo dices, me apetece hacer más comedia. Y es que claro, yo hago mucho drama [...] y es verdad que tengo sentido del humor, y me río. Pero es verdad, que me apetece probar eso más.[...].

³⁰⁴ Consideración de Torrent sobre la máscara en el actor Yo creo que antes la máscara distanciaba más al actor del personaje, del público; pero creo que lo que podemos llamar ahora máscara, lo que yo interpreto así es lo que a mí me gusta. Porque yo en los personajes que hago y yo soy actriz, pero intento que haya una cosa de verdad, una cosa que tiene que estar. Que luego tú hablas o te muevas a lo mejor de una forma; o no sé lo que consiste realmente lo de la máscara, tanto en cine como en el teatro. Y que forman parte de la tercera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo el 19 de mayo de 2019 en Barcelona. (Véase ápendice III para la entrevista completa).

³⁰⁵ PARTEARROYO, M. (2020), *Op. cit.*, p.83.

a la descripción de esta nueva realidad “ante tanta consciencia de lo diferente, un grotesco lo tendría claro: falta sentido del humor”³⁰⁶.

Por ello, el autoconocimiento le permite a Torrent querer reflejarse en un registro cómico por albergar ya la satírica experimentada en estos géneros a través del sarcasmo como veremos gracias a la influencia del personaje Lady Macbeth, en los personajes propuestos de creadores noveles actuales. Por un lado, por Nacho Ruipérez en el cortometraje, *La Ropavejera* o como Dora, la mujer de un político patrio en el largometraje en *El desentierro*. Y por otro lado, por Matías Umpierrez en la obra museística audiovisual *Imperio I* como la funcionaría municipal, Rosa Lennox basado directamente en el libreto shakesperieano *Macbeth* (1606).

Registros que inmersos en el orden político contemplan este deseo de Torrent por la comedia, en los parámetros a los que aludíamos con la parodia social como ese otro registro posible encarama de lo auténtico, ya que como Partearroyo confirma:

La caricatura es capaz de ir mucho más allá de los rasgos físicos, su distorsión juega indagar también en el fondo del retratado y, aunque se aleje de esa imagen ideal que proporciona el retrato, como una versión degradada y retorcida por el foco que observa, también consigue parecerse.³⁰⁷

Y por la significación que como en antaño los cómicos españoles bebían tanto de las fuentes literarias como en las que su padre se había nutrido brevemente en *La Codorniz* para aludir a la sociedad de entonces. Y la misma Ana, de la misma forma palíndroma de su nombre pretende intercambiar la lectura de su naturaleza para asignar la sensorialidad a la que respondió al contemplar por primera vez Frankenstein para que sea el cine y la televisión sensibles a la propuesta de Torrent de arriesgarse dentro de un registro cómico.

³⁰⁶ PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de variedades*. Op. cit., pp.76-77.

³⁰⁷ PARTEARROYO, M. (2020). Op. cit., pp.90-91.

5. ETAPAS DE CONCEPCIÓN DE LA ACTRIZ ANA TORRENT EN ESPAÑA.

5.1. Etapa Sensorial. De *El espíritu de la colmena* a *Operación ogro*.

Si bien la sensorialidad es denotada en la niñez de Torrent por la conciliación de la frontera entre la fantasía y la realidad, desde su primera película *El espíritu de la colmena* para buscar las respuestas a través del mito cinematográfico de Frankenstein, ya como denominación del concepto de espíritu reflejado en los recursos naturales de su entorno, o como fuente referencial de la muerte proyectado en la figura del padre en dicho film. Estas servirán desde el carácter aún primitivo de Torrent como intérprete como cuestiones esenciales del ser humano, frente a la parodia que hasta entonces el cómico español había representado al carácter del “buen morir”³⁰⁸ vinculado a las consecuencias *pos mortem* del panorama social de su historicidad.

Por tanto, se producirá a través de Torrent no sólo una reconversión de lo que hasta entonces habían supuesto los niños en el cine español; sino que también del valor del mito en la gran pantalla que alienta las sensaciones primarias, y que por su respuesta en la pantalla al ver al mito, el icono del cambio en el que se convertirá el nuevo actor español para la sociedad española de los setenta. Modelos que, dentro y fuera de la pantalla van a servirse de los parámetros culturales de nuestra identidad a configurar en una nueva didáctica. De modo que para este período de concepción señalaremos el intercambio de conceptos en esta etapa de transición española a partir de una genealogía de lo natural en el niño en su infancia, el panorama regional vasco como consecuencia del origen de los creadores del personaje de Ana y la presencia del niño en el cine del franquismo en los siguientes puntos:

En primer lugar, de prodigio a sensorial, en cuanto a esa resurrección del cine frente a las innovaciones del pequeño formato como la televisión pareja al éxito de Marisol que no cursa de su protagonismo en *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961). De la tradición a lo natural, a partir de la aceptación del devenir del carácter espontáneo de los niños como “nuevo tiempo” transformando la tradición en la base pedagógica para el

³⁰⁸ Pedro Poyato Sánchez en sus clases de Historia del cine en la Universidad de Córdoba, curso 2017-18 ha subrayado ese buen morir como característica de la interpretación del actor de Hollywood clásico y que en el cine europeo se pretendía naturalizar.

cambio sociocultural en el país, frente a la promovida por los niños de los documentales de las *Vascogandas*.

A propósito de los siguientes trabajos de Torrent aún niña, una vez reconocida como icono del Nuevo Cine español y al ser instaurada por el director Carlos Saura como un motivo narrativo vinculado a la memoria y al costumbrismo del periodo pre y post guerra en los largometrajes, *Cría cuervos* y *Elisa, vida mía*. De lo sensorial a la iconicidad, se planteará su mirada como la causalidad natural por la que van revelarse los secretos y vicisitudes en ambos relatos.

Y por último, del modelo de iconicidad estable a la mirada icónica narrativa en *Operación ogro*, se infundirán las características comunes de los futuros personajes vinculados al desarrollo de los valores del contexto en el que partícipe contemplados desde el ámbito vascuence en el que emerge la película y nos sirven para vincular con el resto de personajes con los que Torrent evolucionará.

5.1.1. Del Prodigio a lo sensorial. De Marisol a Torrent.

Creo que las películas que se hacen con niños... las películas adultas que se hacen con intérpretes infantiles, por lo general, padecen de una suerte de paternalismo hacia los niños. No se les da verdaderamente en el conjunto de la película, el papel de conductores, de guías que tienen, porque ellos saben mucho más que nosotros.³⁰⁹

La llegada de otra figura importante para la gran pantalla de nuestro país, Marisol, en los sesenta, no nos supone ninguna innovación por la materia de interpretación que ofrecía, dado que se regía bajo el mismo canon establecido en los anteriores casos. No obstante, cabe mencionar que su aparición en el panorama español supuso el comienzo, de lo que José Aguilar denomina como “el adelanto de la emancipación de la mujer”³¹⁰ en el cine, debido a la consolidación del primer modelo de actriz protagonista infantil española en la cinematografía. Lo cual, daría paso a nuevos rostros como el de Ana Torrent (Madrid, 1966) en los setenta a las puertas de la Transición española, junto a

³⁰⁹ FÉRNANDEZ SANTOS, A. y ERICE, V. (1976), *El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones Elías Querejeta.

³¹⁰ AGUILAR, J. (2013) *Los niños prodigios del cine español*. *Op. cit.*, p.20.

otra niña, Isabel Telleira, al co protagonizar el primer largometraje de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, (1973).

Intervención relevante de Ana Torrent en este largometraje, por el cual comienza este estudio sobre la actriz, que no sólo va a suponer el inicio de la trayectoria profesional en la interpretación en la que más adelante decidirá embarcarse por cuenta propia; sino que ello también va a determinar la participación de los niños en el cine español en el futuro, para el despliegue de aquellas cualidades y comportamientos nativos de la infancia como aporte realista dentro del bagaje ficticio cinematográfico confeccionado por el que esto suelen ser regidos.

Por ello, es conveniente antes de adentrarnos en las intenciones de los creadores de Víctor Erice y Ángel Fernández Santos junto al productor Elías Querejeta, al escoger a Ana Torrent para *El espíritu de la colmena*, debemos justificar la relevancia, por un lado, que tienen en la historia del cine español por el aporte en sus respectivos contextos como iconos del cambio, y por otro lado, en el intercambio dado entre una década y otra, mediante el análisis de algunas escenas de este film frente a *Ha llegado un ángel* con la intención de comprobar, sobre cómo la denominación de *niño prodigio* frecuente en la gran pantalla, pasaría progresivamente a quedarse afincado en los programas de la pequeña pantalla televisiva en consecuencia de la implantación de este aparato en los hogares españoles. Recaen en ellas la importancia

Pues la caricatura de la niñez generada por la prodigiosidad en las películas infantiles hasta entonces, carecía de interés para el contexto transitorio que se estaba dando en el país, por lo que este tipo de películas se consideraron para el entretenimiento familiar. Así pues, fueron tomando un carácter dimensional aquellas obras cinematográficas cuyos intérpretes infantiles pudieran además de identificarse, con el yo del personaje y sus circunstancias, transmitir la capacidad sensorial suficiente como para encontrar una *pantalla propia* en la que proyectar su propia ilusión fílmica.

a. De la pantalla televisiva a *la pantalla de agua*.

Ese primer día en el patio de su colegio le hice una pregunta: “¿Tú sabes quién es Frankenstein?” y ella me dijo “Sí, pero aún no me lo han presentado”.³¹¹

³¹¹ Según Víctor Erice en estas palabras fueron decisivas para seleccionar a una Ana Torrent de seis años para protagonizar *El espíritu de la colmena*, debido a su prematura consciencia de distinguir el mundo

La convicción de una Ana Torrent de seis años por la certera existencia del monstruo más famoso del Hollywood en la realidad, se aproximaba a lo que en *El espíritu de la colmena* ocurría con la concepción que tenía su personaje, Ana sobre el concepto de espíritu. Pues, tras el visionado de James Whale (Frankenstein, 1931), dentro de la historia fílmica de Erice; la pequeña siente curiosidad por saber las razones que le llevan a dicho monstruo de la pantalla para acabar con la vida de la niña en el mismo lago donde jugaban. Y aun si no apreciáramos la pregunta directa que Ana le realiza a su hermana Isabel “Isabel, ¿Por qué le ha matado?” comprobaríamos al atender a su imperturbable rostro viendo la película de Whale, como Torrent va adquiriendo un carácter individualista, que la aleja de la multitud de la sala de proyección para poder centrarse en los detalles de la escena y reflexionarlos.



F41, F42

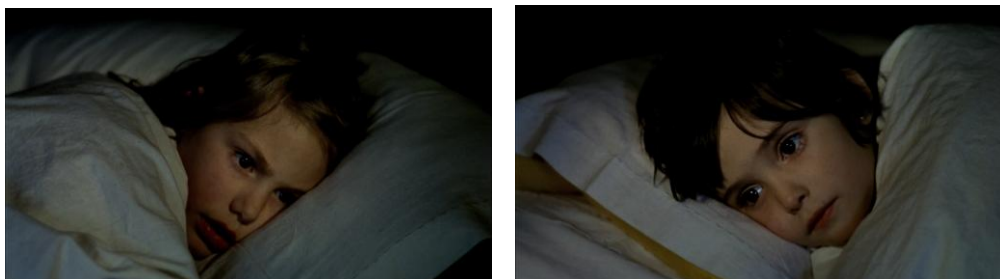
La actitud amistosa del monstruo, las margaritas flotando sobre la superficie del lago y la niña muerta encontrada por su padre, son planos de la gran pantalla que Ana, durante la narración de Erice, se encargará tras su sensorialidad de ajustarlos al gesto cotidiano como permuta de lo realista. Ya que la atenta mirada de Ana Torrent (F41) viendo cine (F42) es justificada por Erice como la evasión frecuente que podemos encontrar en un niño que luego traslada sus inquietudes al acto del juego.

Sin embargo, esta independencia de Ana por reflexionar consigo misma sobre lo visionado en el cine, sería inadmisibile en el panorama cinematográfico de Marisol en *Ha llegado un ángel*. Donde una actitud semejante es dada en la prima madrileña de esta, Pini, quien al no empatizar con nadie que no pertenezca al *star system* de la gran pantalla, produce rechazo entre sus familiares. Maleducada y consentida, el culto hacia los mitos del cinema –como Ana con Frankenstein- supone en la casa, tanto un derroche

real del ficcional. Entrevista a Víctor Erice en el Café Oriental en el 2000 recogida en la edición especial de Criterion sobre el DVD de la película, *El espíritu de la colmena* (1973).

del dinero comunitario; como la abertura de una brecha entre los lazos parentales y una falta de consideración por parte de esta niña, en no albergar en ella alguna intención o sentimiento para unirse a este clan.

Un comportamiento evasivo que a diferencia del propuesto por Erice sobre el personaje de Ana en *El espíritu...* para focalizar en ella una actitud típica de todos los niños promovidos por lo ilusorio de la gran pantalla; en *Ha llegado un ángel*, la misma actividad en Pini, es desatendida y menospreciada al ser adulterada bajo un estereotipo de villana de cuento inusual en su temprana edad. Pero que en el film ayuda tanto a averiguar los problemas del resto de su comunidad, como a que Marisol, adquiera el protagonismo esperado y necesario por ser el ejemplo de los valores promulgados en los sesenta como la honradez, amor por los suyos y solidaridad.



F43, F44

Mientras que Torrent (F44) acentuada en el relato frente a Isabel (F43) en plantear las cuestiones esenciales del film, como lo que significa un espíritu a lo que su hermana, por edad, aún entre el entendimiento de la fantasía de un niño y la percepción consciente de la realidad de los adultos, será la promotora de que Ana lo denomine a imagen y semejanza del Frankenstein de la pantalla en la realidad:

- Isabel: Ya te he dicho que es un espíritu. Si eres su amiga, puedes hablar con él cuando quieras. Cierra los ojos y le llamas “Soy Ana, soy Ana”.

Y debido a su inocencia, como fundamento de lo sensorial, Ana creyente de que su mundo es comprendido por todos, se sentirá desplazada por el mundo de los adultos al darse cuenta de que no hay cabida para desarrollar su fantasía de evocar al espíritu en la realidad. Pues serán dos sucesos los que hagan al personaje de Torrent ser consciente de lo imposible, por un lado, las bromas de su hermana sobre la muerte como acción del espíritu y, por otro lado, el aniquilamiento del maquis por parte de las autoridades, y por tanto la eliminación de la posible figura representante del espíritu. Unos motivos

suficientes por los que Ana decida escapar de esa realidad que la mortaja, partiendo hacia un horizonte despoblado para poder recrear lo que su alrededor no le permite.

De la misma forma que en *Ha llegado un ángel*, Marisol intenta obtener la confianza de sus tíos y sus primos de Madrid ayudándoles a conseguir el dinero que necesitan. Tanto la aceptación de su prima Pini como representación de la unidad familiar por ser cercana en edades, y también amante del cinema; como el despliegue de su talento en la *pequeña pantalla*, quedarán en burdos intentos a través de la *gran pantalla* donde se desarrolla el relato, ya que sólo conseguirá desatar las envidias del resto de actores que le impiden abrirse hueco en un film.

Por tanto, en este punto entre ambas niñas en la pantalla, Marisol y Ana Torrent, es necesario atender a las palabras que Araceli Mariel hace sobre la actividad social del cine y de qué manera trasciende en sendas películas “La denominación que conviene, entonces, para referir al cine, es la de «singularidad» que desplaza, deshace el lazo social y lo reconstituye de otro modo”.³¹² Es decir, durante décadas los parámetros del sistema de interpretación del niño en el cine estuvieron soldados a una metodología estereotipada del comportamiento infantil que obtenía lo que se conoce como «los niños prodigios» alejados de la naturaleza de su propia infancia; por ello más adelante, la misma *gran pantalla* aceptaría el nuevo devenir de estos pequeños intérpretes a que resaltarán aquellos rasgos sensoriales y orgánicos.

Del mismo modo, *la gran pantalla* como motivo discursivo en ambos films será el medio desde el que los personajes de Ana y Marisol cumplan sus objetivos - invocar en la realidad el espíritu propuesto por el cine y ser aceptada en la familia tras formalizarse como estrella de cine- trasplantando desde la misma a una nueva vía de exhibición donde puedan despertar de sus sueños.

En el caso de Ana, su idea de concepción del espíritu se extrapolará en el encuentro del monstruo con la niña desde el negativo fílmico de la obra de James Whale, junto con la construcción onírica de su propia versión del encuentro. Una puesta en escena nocturna que nos distrae de la aportación real e ilusoria de Ana, quien al fijar su mirada en un punto de luz de luna latente sobre la superficie del lago, la cámara enmarca el rostro

³¹² MARIEL, A. “Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro”, Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/17/cuerpo-presente-y-cuerpo-ausente-relaciones-y-diferencias-entre-cine-y-teatro> .p.6.

reflejado de la niña en un primer plano, al igual, que en un plano detalle quedaban las margaritas del monstruo y la niña en la película original. Lo que da paso, a que el rostro de la niña, (F45) de lugar al de Frankenstein (F46), en una *asombrosa metamorfosis animada*, tal y como define el profesor Pedro Poyato, forjada en una *pantalla de agua* que, si en un caso vincula el mundo real (rostro de Ana) al de la fantasía (el rostro de Frankenstein) ” este espacio es concebido por Ana como el medio *plástico y conceptual*”³¹³ donde invocar la presencia del espíritu con el que pueda reproducir su propia experiencia fílmica con el monstruo y hacerse realidad su deseo.



F45, F46

Como en semejantes circunstancias, Marisol decide inscribirse en un concurso de la televisión para conseguir la cantidad monetaria que demandan sus familiares, y es tras la pequeña pantalla donde se obra el milagro al reconocer estos la labor solidaria de la niña de ojos azules.

- Primo: ¡Pobre Marisol! los que la escuchen pensarán que sólo es una niña cantando, pero nosotros sabemos que es algo más que eso.

Y de acuerdo a esa luz encontrada e invocada por Ana, en la que depositaba el contenido de su concepción sobre el espíritu para hacerlo realidad en la denominada *pantalla de agua* por Pedro Poyato; en Marisol dicha radiación está contenida en la canción *Estando contigo*, que tras la pequeña pantalla interpretará para validar su mensaje:

Tengo millares de estrellas/ Tengo la luna y el sol/ Y la luz de tu mirada, / (bis) dentro de mi corazón [...] Cuando la tarde termina y todo se empieza a nublar, mi camino se ilumina (bis) si me vuelves a mirar [...] y cuando te miro, te miro, te miro/ me olvido del mundo y de mi.

³¹³ POYATO, P. (2012). “Pantallas de agua”. *Op. cit.*, p.52.

Aunque si en Ana, la pantalla de agua tiene la función de agua espejo, en la que el receptor y emisor se consolidan en una unidad, y la narración originada en la realidad, es traspasada a lo onírico para tramitar el mensaje que debe llegar al mismo destino: a la propia Ana, con ello se subraya esa capacidad evasiva infantil propia de la naturaleza de los niños para embarcarse en un ‘viaje imaginario’ creado por ellos mismos.



F47, F48

En Marisol no hay un ápice de involuntariedad a la hora de desarrollar sus acciones, ya que interceden conectores del exterior de los que debe esperar su afirmación o negativa para llevarlos a cabo. Incluso en el despliegue del estribillo de la canción en el momento televisivo, la narración, hasta entonces cinematográfica. Al ser trasladado un primerísimo primer plano de la niña, de la grabación en el estudio (F47) a *la pequeña pantalla* (F48); se transmuta en una narración dominada, por un lado, por los miembros de la familia, que acaban por aceptarla en el entorno familiar y por otro lado, los productores de cine que la rechazaron en el casting.

Así pues, aun siendo ambas niñas protagonistas de sendos films, el punto de vista narrativo determina que a diferencia de Marisol, Ana Torrent es la guía absoluta del desarrollo del relato en *El espíritu de la colmena*. Pues ella misma nos dicta bajo su mirada hacia su objetivo al considerar a Frankenstein como el espíritu, e incluso dentro de las mismas formas en las que el punto de vista del narrador cinematográfico nos somete al relato fílmico; es la misma Ana la que intercede para dirigir su propia narración e intercambiar la funcionalidad natural de la escenografía propuesta, por la del artificio cinematográfico que la vincule directamente con el monstruo y sea ella el receptor en la escena.

Por lo cual atendiendo a las palabras de la profesora y actriz argentina Cristina Rota *la sensación es el estímulo para la acción* “Pues el actor es antes que un transmisor, un

receptor”³¹⁴ De la misma manera que el personaje de Ana necesitaba experimentar su acercamiento con Frankenstein para conocer su destino incierto; y en el caso de Ana Torrent, esta primera experiencia en el cine sería fundamental para ella para decidir posteriormente dedicarse profesionalmente al mundo de la interpretación, ya por la toma del cine como base pedagógica y la naturaleza en un entorno de tradición como el imaginario provisto para la renovación de los valores socioculturales del momento.

5.1.2. De la tradición a la infancia. De *Las Vascongandas* a *El espíritu de la colmena*.

En este apartado de nuestro estudio será necesario volver a señalar la primera aparición de Ana Torrent en pantalla bajo esta misma confluencia, para advertir esta vez los parámetros del niño fuera de la prodigiosidad frecuente del cine del régimen, frente a los documentales silentes de las *Vascongandas* tras el coincidente origen regional vasco que será frecuente en los siguientes personajes de Torrent durante su trayectoria, a partir de la Ana de Erice debido a la denominación de dicho director, y a la propuesta de transferir los nuevos valores sociales del contexto de los setenta acogiendo la tradición cultural de dicha comunidad del País Vasco.

a. Del niño de las *Vascongandas* a la infancia de Ana en *El espíritu...*

El niño comprendido en las primeras manifestaciones de la dictadura será el motivo propagandístico y de unión en *Las Vascongandas* (Laya Films, 1928-1938), en estos documentales dedicados a las provincias vascas, para persuadir al espectador de la preocupación por estos frente a las rebeliones en dicha frontera. Símbolos del futuro, se incidirá en la idea de que aún evacuados al exterior seguirán siendo españoles, y por tanto, con derecho a la raza imperada por las ideas de Vallejo Nájera³¹⁵ para adular según el avance de la política en disposición del país y cumplimiento de estos de sus deberes como ciudadano español.

³¹⁴ ROTA, C. (2003) *Los primeros pasos del actor*. Op. cit., p.59.

³¹⁵ Entre estos ideales, destacan los del psiquiatra Vallejo Nájera con “el vigor de la raza”, tras el que cada uno debía reflejarse como ciudadano español e igualar a la nación en un exclusivo linaje, ya que una alternativa a esta base, según Pedro Poyato “*generaba la construcción de una otredad negativa que había que neutralizar*”¹. Entre estos ideales, destacan los del psiquiatra Vallejo Nájera con “el vigor de la raza”, tras el que cada uno debía reflejarse como ciudadano español e igualar a la nación en un exclusivo linaje, ya que una alternativa a esta base, según Pedro Poyato “*generaba la construcción de una otredad negativa que había que neutralizar*”. POYATO, P., *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del Marqués de Villa Alcázar*. Granada, 2016. p.42.

Su intervención será impostada con el carácter costumbrista propio de lo que serían los documentales del *No-Do*, y que en estos cortometrajes, se valdrían de estos al igual que de la realidad desde el punto de vista del franquismo de convertir al ciudadano, un no-actor, en considerar a estos infantes como pequeños actores sociales, ternos y castos, a los que les será depositada la confianza suficiente para cumplir las intencionalidades del régimen cara al exterior, muy lejos de cualquier visión creativa de un cineasta.

Los coros y danzas con motivos de recreo y pedagogía; la educación basada en el catolicismo, y el traslado de estos a nuevos hogares con motivo de los conflictos políticos y civiles que aún estarían por llegar en estos territorios. Estos alentaban ese aparente respeto por el aguarde de estos niños, ya que estas provincias, fueron de entre otras zonas del país, de las más afectadas durante la Guerra Civil e incluso arrasadas durante esos años para su posible colonización. Lo cual resulta más llamativo al descubrir la escasa presencia de personajes vascos en el cine, pudiendo ser sólo destacable los rasgos mágicos de la cultura vascuence adaptados al estilo icónico del cine del franquismo.

Una opresión sobre la infancia llevada a la cinematografía española dentro de un sistema nacionalista opuesto al que décadas más tarde, un director también vasco, Víctor Erice, propone en su film, *El espíritu de la colmena* (1973). Para advertir de la caducidad de estas impresiones, acotar la esencia del país en un terreno de nadie y relegar el paso del mañana a la naturaleza de un niño, aún en proceso de crecimiento. En palabras de Erice “reconvertir en historia lo que surgió como una necesidad poética”³¹⁶.

Una carta de presentación de Ana Torrent al mundo del cinema con la que no pretendemos señalar ningún prototipo de niña vasca en ello, pero alertar que su predisposición en este film estuvo a cargo de alicientes de denominación vasca, por un lado, del cineasta Víctor Erice, natural de Carranza, Vizcaya (1940) y por otro lado, desde el productor Elías Querejeta de Hernani, Gipúzcoa (1934). Ambos junto con otra colaboración necesaria, para una recreación fílmica de estas infancias regionalmente distintas en lo ficcional por la combinación de costumbres reflejadas; el castellano, Ángel Fernández Santos de Los Cerralbos (Toledo, 1934). Para el posible desarrollo en un espacio neutro, sin denominación real, ni situación cartográfica; pero con la misma presencia mística en todos los casos, Frankenstein.

³¹⁶ FÉRNANDEZ SANTOS, A. y ERICE V. (1976). *El espíritu de la colmena*. *Op.cit.*, p.147.

Ejemplo de la necesidad de estos creadores por proyectar este relato diluyente en cualquier historicidad y distinción, y que se revela en las palabras del historiador John Hopewell sobre la infancia de Elías Querejeta. En las que encontramos las propiedades fundamentales y añadidas al personaje de Ana:

Creo que hasta cierto punto su cine es una reacción de rebelión, superación, en contra de esta represión que no destruyó su niñez, pero manchó la suprema felicidad de sus aventuras con sus amigos en un paisaje rural inocente vasco.³¹⁷

Y de vuelta a la premisa “Lo conozco, pero aún no me lo han presentado” que le valió a Erice para escoger a Ana Torrent, entre un grupo de niñas del colegio, donde casualmente también se encontraba la hija del productor Querejeta. Un ejemplo clarividente del poder de la naturaleza infantil aun sin pretensión de alcance del límite de lo real y lo fantástico, y sin un conocimiento acotado por una cultura concreta. Y que comparado con las *Vascongadas*, en este caso, la naturaleza de esta niña será un motivo discursivo para alertar en el film una idea desde la infancia de una “tierra de nadie, pero de todos” promoviendo el concepto de lo originario; mientras que en estos documentales la capacidad del niño era adulterada para cumplir según los cometidos del poder y ajustarse a una determinada planificación educativa para el País Vasco, al igual que ocurriría en otras regiones españolas.

b. De lo sensorial a lo pedagógico en *El espíritu de la colmena*.

El espíritu..., como reflejo de la España de los cuarenta, se afinsa en un nuevo pueblo como un intento de territorio original y esperanzador en el período de posguerra entrecruzado entre la tradición predispuesta por los adultos y las novedades que las niñas del relato, Ana e Isabel, consiguen mediante sus descubrimientos. Lo que supone esta primera intervención de Torrent, tal y como nos advierte en primera persona sobre su cometido en esta película “es más la labor del director de *El espíritu de la colmena*. Lo que está queriendo contar en esas mujeres”³¹⁸ que lo que la pequeña intérprete pudiera haber podido contar de su interpretación a su temprana edad y limitada consciencia sobre la significación de esta puesta en escena.

³¹⁷ Declaraciones de John Hopewell en el documental dedicado a la figura y producción de Elías Querejeta en *El productor* (Fernando Méndez Leite, 2007).

³¹⁸ Consideración retrospectiva de Ana Torrent sobre su intervención en la obra fílmica de Erice, prevaleciendo más la creatividad y decisión del cineasta que su voluntad, de entonces niña, en su personaje. En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase apéndice I para la entrevista completa).

Aun así, el cine supondrá para Ana Torrent, tanto en la realidad como en lo ficcional, el medio pedagógico por el cual va a poder acceder a la figura del mito como posible respuesta a sus inquietudes. Un encuentro con lo imposible e inalcanzable tras el que va a distinguirse la influencia notoria y trascendente del séptimo arte. De un imaginario confinado en temáticas tan complejas como las que hemos visto sobre qué es un espíritu, y también como veremos en este caso, sobre la muerte entre otras cuestiones universales enfrentadas a las impuestas y reglamentados símbolos introducidos por la tradición. Aquellas restrictivas a la abertura de nuevas visiones, a partir de ideologías tan consolidadas, como las del régimen, pero en el contexto de rodaje del film ya con fecha de caducidad:

Para explicar el tratamiento dado en la película a la figura de los padres, me refería a una serie de impresiones de la infancia [...] porque [...] al encarnarse en imágenes, en hacerse escritura, entran en esa región llena de luces y sombras en la que vive el mito; contradiciendo y trasfigurando el tiempo histórico, pero sin llegar a detenerlo”.³¹⁹

La idea de la muerte, latente en cada uno de los personajes del relato desde las experiencias que se les ha concedido; concebido como hemos visto a partir del mito cinematográfico de Frankenstein, sobre él también proyecta, a través de una actividad reveladora, una de las primera transformaciones socioculturales y primera característica sobre el personaje influenciado por la genealogía identitaria y cultural de los creadores de su personaje y que como veremos estará patente en la filmografía de esta actriz. Será una conversión de género la que se efectúe durante el relato, mediante una tradición nativa del territorio vasco, la micología³²⁰, de la que podemos considerar desde Erice, por un lado, una aportación de su posible experiencia en su entorno vasco en la niñez, y por otro lado, una propuesta a través de la figura del padre (Fernando Fernán-Gómez) junto a sus dos hijas (F49), con la que rompe la estructura social basada en la tradición ortodoxa de padres a hijos de la que la experta en el ámbito sociocultural vasco, Teresa del Valle, advierte que siempre ha supuesto para esta cultura una imposición entre niños y niñas asociada con el planteamiento de transferir la creatividad a través de actividades

³¹⁹ FÉRNANDEZ SANTOS, A. y ERICE V. (1976). *El espíritu de la colmena*. *Op.cit.*, p.147.

³²⁰ Según la RAE es la ciencia que trata los hongos, pero también se data en estudios como los de Teresa del Valle como aquella actividad dominical con la que el padre inicia a su hijo varón principalmente a la subida al monte y recogida de las setas como parte de la tradición de comunidades como la vasca.

relacionadas con la exploración en las que es remarcada las diferencia establecidas en ambos sexos.³²¹



F49, F50

Pues la micología, tradición comprendida en territorio vasco desde el año 1800, ha sido el ejercicio dominical durante generaciones para subir al monte (F50) y coger setas como planteamientos que del Valle determina, en concreto, para los niños “orientados a la acción” y “relacionados con la experiencia de recorrer más terreno”³²². Mientras que estas actividades para las niñas “están más limitadas a las cercanías de la casa o a espacios concretos dentro de la plaza: cerca de los bancos, de los lugares donde están las personas que les acompañan”.³²³

En el caso de *El espíritu de la colmena*, ambas hermanas van abarcando toda la comarca propuesta, hasta sobrepasar los límites a los que los condicionantes sociológicos y reales les impiden adentrarse. En este caso, en Ana a través del recorrido dictado por el padre desde la tradición micológica, por un lado, abrirá camino hacia el monte al que su padre no pretendía acercarlas para huir de un posible desdoblamiento de la realidad generada por la muerte del maquis, como una muerte real. Y por otro lado, experimenta su encuentro con la seta más venenosa de este lugar, cuyos efectos secundarios la llevan al espacio onírico, donde puede dar lugar a su propia realidad e idea sobre la muerte representada por la cinematografía tras el *Franskestein* de James Whale.

En el primer caso, el padre dicta su ideológica, dentro de su responsable y tradicional idea de transferir los conocimientos necesarios a sus herederas (F51) s, a través de la

³²¹ En palabras de la propia Teresa del Valle «Si se analiza primeramente el proceso de socialización se advierte que hay ya una mayor limitación en los movimientos que se impone a las niñas que a los niños.» DEL VALLE, M. T., (1983). “La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado”. Revista *Lurralde, invasión y espacio* nº 6. 1983. p.11.

³²² DEL VALLE, M. T. (1986). “La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado”. *Op. cit.*, p.11.

³²³ *Ibid.*

recogida de la seta. Ya que mediante la búsqueda y el encuentro con una diversa gama de setas, comestibles y mortíferas, ello supondrá una reflexión sobre la muerte depositada en una costumbre en la que se proyecta una manera de elegir una u otra vía de conciliación entre el ser y el mundo natural (F52). Para un actor resultaría un ejercicio basado en la sustitución³²⁴, pero en tal caso, para que Ana asiente en su temprana edad la idea de la muerte (F53) se establecerá en la narración un encadenamiento pedagógico en el que el concepto en todos los casos es dado entre dos premisas, el bien y el mal (F54).



F51, F52, F53, F54

La seta como elemento arraigado de la naturaleza presenta las mismas propiedades básicas que el personaje de Ana, a través los aspectos primarios de su infancia, como la más destacada en ella, la mirada. Cuya visión manifestará tanto su desconocimiento sobre estas referencias como la canalización de cada particularidad provista de esta costumbre vasca con la que intuitivamente identifica con su idea original de la muerte. Para con ello justificar y confrontar ambas realidades, las del relato con la de la cinematografía estableciendo una efectiva comprensión del mundo por parte de la niña. Un punto de vista forjado por la representación de las imágenes que invoca al mito,

³²⁴ La sustitución es la actividad creativa propuesta por Cristina Rota durante el aprendizaje del actor en el que un objeto o lugar puede transmutarse a otro dentro de una consideración personal del intérprete sobre estos para adaptarlo a otras significaciones y funcionalidades. ROTA, C. (2003) *Los primeros pasos del actor. Op.cit.*, p.138.

como aquello capaz de ilustrar lo que su prematura consciencia no llega a percibir, pues como Cristina Rota constata de este “consiste en transformar lo cultural en natural”.³²⁵

Un ejemplo del acondicionamiento que sufrimos una vez adultos, por lo diversos sistemas de la sociedad que nos limita al acceso de estas perspectivas con la que podríamos enriquecer nuestra percepción ante los conflictos planteados. Al tener una visión divergente de estos. Por ello, el personaje de Ana Torrent destaca del resto de personajes de la narración, incluso de su hermana Isabel debido al “sentido diferente” que confiere, según Aguilar a lo que “consideramos natural”³²⁶.

Pues el mismo Aguilar asegura que esta visión de Ana en el film de Erice “será catalizador para que el espectador pueda percibir la realidad desde una óptica que por su naturaleza hipersensible se presenta diferente y repleta del lirismo”³²⁷. Es decir, la recreación de una realidad a través de los grandes ojos de una niña en la que vemos factible la unión entre sus partes. En un principio, coartadas por la palabra del padre y luego llevadas a cabo a partir de una reanudación instintiva de Ana debido a su niñez al conjugar lo real (F55) con lo ficcional (F56).



F55. F56

Como proyección semiótica de las variaciones que poco a poco se iban llevando a cabo fuera del film, en el panorama sociocultural español derivadas por el contexto de transición, entre las que se encuentra no sólo la independencia del pensamiento del individuo para ser ciudadano del mundo; sino también la autonomía de la mujer para un reconocimiento equiparable de género en derechos al del resto de la sociedad del país.

Similar a la emancipación que Ana Torrent va a celebrar en este film desde una interpretación libre de acondicionamientos y de patrones dictatoriales en la

³²⁵ NACACHE, J. (2003). *El actor de cine. Op. cit.*, p.72.

³²⁶ AGUILAR, J. (2013) *Los niños prodigios del cine español. Op. cit.*, p.229.

³²⁷ *Ibid.*

cinematografía. Sin obviar que estuvo dirigida también desde unos determinados parámetros ligados a la memoria de los componentes creadores de *El espíritu de la colmena* y al marco historiográfico en el que se desarrollaron los albores de sus vidas. Aun dentro de los cuales sin declaraciones exactas sobre el origen de las dinámicas contempladas, como advertimos en este estudio de las reminiscencias vascas entorno a la práctica de la micología en la película; no resulta remota esta vinculación entre ambas partes, ya que como apunta Erice:

En la película el ámbito histórico se halla interiorizado, sumergido dentro de una perspectiva en cuya base existe un desdoblamiento fantástico de lo real; lo cual no impide que [...] pueda asentarse el sentimiento, la respiración de un tiempo determinado [...] pienso que es indispensable partir de una consideración previa de la verdadera naturaleza cinematográfica de la obra”.³²⁸

Por ello, al habitar Ana, a continuación, el espacio tradicional en lo onírico para depositar la esperanza de encontrar las respuestas sobre el origen del espíritu y el concepto muerte a través de la misma. Demuestra la posibilidad de cambio mediante la transformación del espacio, casi abandonado por el padre, en un lugar confortable, esperanzador y tolerante acogido con la misma fortaleza de sus antepasados.

- Padre: A mí abuelo no le hacía mucha gracia comerlas, lo que le gustaba de verdad era buscarlas. Aunque tuviese que andar un día entero. Nunca se cansaba

Por tanto la experiencia de Ana, basada en la realidad fílmica de *Jame Whale* y proyectada reflexivamente en lo onírico, plantea la posible neutralidad entre tradición y cultura, en un mismo territorio, desde las palabras procedentes del padre y de la escena de *Frankenstein*; como dos fuentes originales distintas pero de convivencia posible en su naturaleza infantil para la comprensión de su entorno.

Lo que supondrán, esta relación paterna filial junto con lo identitario, los recursos de los que se valga Saura para predisponer a Torrent en *Cría cuervos* y *Elisa, vida mía* la parte infantil del personaje protagonista interpretado por Geraldine Chaplin en ambas películas. En las que le conferirá ser el motivo narrativo de sus discursos a través de tres sistemas reveladores sobre la veracidad de los hechos que se plantean entre las historias familiares, como veremos a partir de tres sistemas desde los que analizaremos algunas

³²⁸ FÉRNANDEZ SANTOS, A. y ERICE V. (1976). *El espíritu de la colmena*. *Op. cit.*, p.147.

escenas de estos films. A través de los títulos de créditos, la predisposición y roles de Torrent durante el relato bajo su personaje; la copla como reveladora de lo oculto y la fotografía como proceso de atestiguar la fantasía o realidad del recuerdo.

Del mismo modo que los creadores de *El espíritu...* reconvierten la historia, Saura frente al cuerpo ya icónico de Torrent como símbolo de un nuevo tiempo, recupera la verdad para conciliar los conflictos del pasado con un nuevo tiempo concebido desde el entorno urbano e individualista en *Cría cuervos*, y en continua predisposición de retorno a lo rural, por ser el espacio donde ocurrieron gran parte de los episodios de la Guerra Civil.

5.1.3. La mirada de Torrent como motivo narrativo del discurso sauriano de *Cría Cuervos* y *Elisa, vida mía*.

- Carlos Saura: yo tenía escrito un guion de esta película anterior y estaba buscando una niña para esto. Cuando vi la película de Víctor me pareció que era la niña ideal para mí.³²⁹

Ana Torrent fue escogida por Carlos Saura, por su intervención en la primera película de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973) y por consiguiente, corresponder al patrón de niño exigido para dos de sus películas en las que interpretaría al ser infantil del personaje adulto y protagonista interpretado por Geraldine Chaplin.

- Carlos Saura: Entonces esa niña, es una niña peculiar que me gustaba mucho por eso. Porque realmente era una niña reflexiva. Una niña pequeña, pero como si fuera un ser mayor en cuerpo de niño y que está observando lo que está pasando.³³⁰

Ana Torrent interpreta al personaje de Ana en *Cría Cuervos* (1976) y de Elisa en *Elisa, vida mía* (1977) con el mismo protagonismo que Geraldine en estos films por ser sostenidos gran parte por los destacados ojos de Torrent, por un lado, dota de un carácter contemplativo el relato. Y por otro lado, permite trasladarnos más que a espacio soldado en un presente narrativo, un escenario recreado desde la memoria del pasado de los personajes de Ana y Elisa por Geraldine Chaplin- su correspondiente adulto.

³²⁹ Consideración de Carlos Saura sobre su elección de Torrent como protagonista de *Cría Cuervos*, en la entrevista realizada por Antonio San José en el programa de *Conversaciones* en la Fundación Juan March el 29 de octubre de 2013.

³³⁰ *Ibid.*

Sin embargo, aún Saura valiéndose de este punto de atención estético de Ana Torrent en los dos casos, siempre estos van a ser invocados desde otros medios artísticos como la fotografía, el teatro o la música y evocados tanto por lo selectivo de la memoria como de lo ilusorio y lo onírico.

Aquello con lo que tanto Ana Torrent como Geraldine Chaplin, a través de la mirada, como medio sensorial, van a unificarse dentro de estas narraciones *saurianas*. Por una parte, de manera omnipresente en un modo contemplativo, se va a dar lugar a una proyección infantil (Ana) del pasado con la que desvelar aquello que creemos que el niño no ha sido capaz de alertar del entorno del adulto en ese tiempo. Aunque una vez mayor de edad, este narrador cinematográfico decida revelar sus secretos tras referencias intertextuales, elementos extradiegéticos o interpretaciones justificadas como juegos infantiles dentro de su niñez como ocurre en *Cría Cuervos*.

- Carlos Saura: Nosotros modificamos los recuerdos y es verdad que lo que queda en nuestra vida es el recuerdo de las cosas que hemos vivido. Entonces me parece que ese material, el material de cada uno. Es el material fundamental para cualquier “creador”; cualquier persona. Por ejemplo, que pretenda pintar un cuadro, hacer una novela o hacer una película.³³¹

En *Elisa, vida mía*, el personaje principal va a ser observado desde el punto de vista de la mirada homodiegética de sus padres, -que será intercambiada en el relato una por otra mirada- para comprobar el parecido resultante de su primogénita entre estas partes.

Cuestión sobre el parentesco de la protagonista con sus padres que dota una vez más de significativa la intervención de Ana Torrent en ambas narraciones, como aquella parte los personajes de Ana y Elisa que no sólo representa su niñez sino también un cuerpo en sí que aún no ha sido manipulado por su alrededor. Por ello, Saura insiste en que dentro de estas dos narraciones sea Geraldine Chaplin quien encarne lo maternal y lo filial, no sólo para reconocer estéticamente a la hija de la madre; sino para tener en cuenta que Elisa y Ana son personajes totalmente influenciados por sus respectivas figuras maternas.

Por tanto, las repeticiones dadas en ambas narraciones responden al recuerdo permanente que mantienen los personajes desde el punto de vista de sus madres aun

³³¹ Entrevista realizada por Antonio San José a Carlos Saura en el programa de *Conversaciones* en la Fundación Juan March el 29 de octubre de 2013.

siendo adultas. Por ello, la muerte del matriarcado refuerza esos lazos del pasado que Saura deposita en las pupilas de esta actriz para apreciar el modo en que los mantiene latentes y de este modo, conjugar a partir de ellos no sólo las temporalidades, sino lo real de lo ilusorio.

a. Los títulos de créditos. La voz *over* de Ana adulta a la niña.

Para empezar, ambos films no sólo van a ensamblarse por la repetida intervención de la niña Ana Torrent en sus personajes como Ana y Elisa. También, a través de los títulos créditos que, en cada caso, son similares uno de otro por su diseño de fondo negro y tipografía de tonalidad cálida que, no sólo serán un modelo de presentación de la película; sino, desde los recursos de la fotografía o la música, van a diferenciarse entre sí en su modo de plantear una cuestión primordial en estas narraciones: la muerte.

Pues, antes o después de producirse, será registrada exclusivamente en la mirada de Ana Torrent tras sus personajes –Elisa y Ana- al cumplir de manera multidisciplinar su función narrativa en el relato. Por ello es importante adentrarnos en las dos vertientes que se abren tras el encabezamiento *Una producción ELIAS QUEREJETA*, para averiguar lo esencial de este díptico Sauraiano.

a.1. De la mirada omnipresente intradieгética al personaje narrador secundario en *Cría cuervos*.



F57, F58

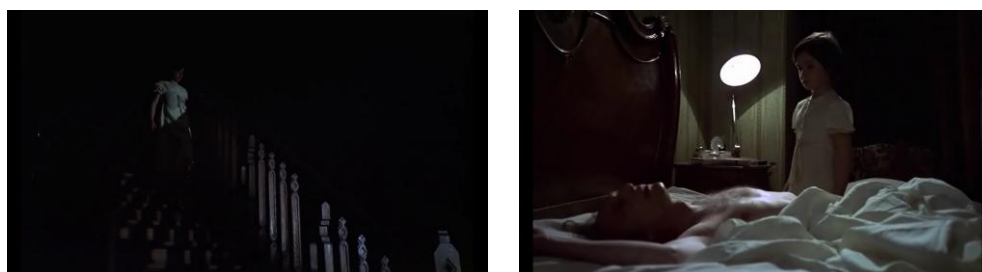
En la escena de apertura de *Cría Cuervos*, gracias a la focalización del narrador cinematográfico a los ojos de Ana niña su presencia se hace patente (F57, F58). Para transmitir de manera secundaria, junto con la posición de la niña al pie de unas escaleras externas al dormitorio de sus padres (F59), la agonía del padre que surge como sonido dieгético de la escena (F60). Lo que a este mismo narrador omnipresente le sirve para dirigirnos de una estancia a otra y descubrir el cadáver al que correspondían los gemidos de ahogo anteriores. Y a continuación, descubrir la autoría del crimen, a través del

traspaso de una mirada de focalización secundaria a primaria, es decir la con la que Ana niña va a observar de manera directa al difunto.



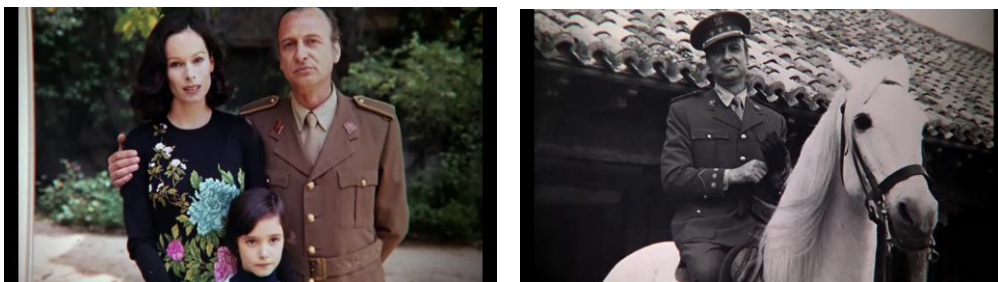
F59, F60

El narrador cinematográfico se hace presente también en los títulos de crédito. Puesto que, por un lado, estos títulos no sólo se valen de una pieza piano como acompañamiento para convertirse en un sonido *over* extradiegético; sino que el propio instrumento cobra protagonismo al ser visualizado en primer término en el inicio del film (F61). Y por otro lado, la mirada omnipresente que observa las fotografías, al igual que lo hace como personaje narrador de focalización interna, también va a protagonizar una narración homodiegética subtitulada en estos mismos créditos (F62).



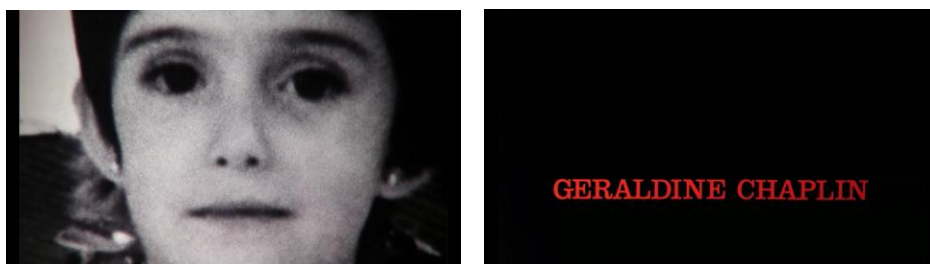
F61, F62

A partir de una Ana adulta que predispone su pasado en primera persona a través de su propia escritura en las fotografías; o mediante el parentesco idéntico con la imagen de su madre. Debido a la doble interpretación que Geraldine Chaplin ejerce al interpretar tanto el personaje de la madre de Ana (María) – quien prevalece en la etapa infantil de esta- como el de Ana –huérfana de madre- con la edad de veinte años. Razón por la que, en el visionado de estas fotos, la mirada cinematográfica se centra en una de ellas para pasarla del color (F63) al blanco y negro (F64); adaptarla a un primerísimo primer plano donde quede enmarcado el rostro de la niña Ana (F65) e intercambiarla previamente con los títulos alusivos a la actriz Geraldine Chaplin (F66).



F63, F64

Es decir, los títulos marcan la temporalidad desde la que Ana adulta observa el álbum, y que, evocada como Ana niña desde las fotografías, aluden a su pasado infantil en permanente convivencia con su presente. Mientras que el sonido extradiegético musical que acompaña a esta lectura de imágenes de Ana insiste en la evocación del recuerdo que el personaje tiene sobre su madre. Pues más adelante, esta pieza es la que María (madre de Ana) toca al piano para dormir a la niña.



F65, F66

Por tanto, la infancia que las imágenes reflejan, es la etapa en la que el film delega como presente de la narración y desde la que el personaje desde Ana Torrent –personaje narrador de focalización primaria- va a evocar a sus padres. Estos una vez muertos, pasan a formar parte de otro pasado en el que existieron. Retornos de estos personajes desaparecidos que van a identificarse mediante la melodía a piano de *Canción y danzas n° 5* de Federico Samprin, como oníricas o desde la misma mirada diegética de focalización cero como una vuelta a lo vivido.

a.2. *Elisa, vida mía* del sonido extradiegético al cambio de roles en las voces *over*.

En los títulos de *Elisa, vida mía* no se intercala ninguna mirada narradora como en el anterior film, pero si se nos concede a través de la canción *Schiarazula Marazula* (Giorgio Mainiera, XIV) -que responde como sonido *over* extradiegético- remontarnos a las representaciones teatrales que más adelante, Elisa adulta, va a compartir con su padre en los últimos momentos de vida de este.

Saura dispone al *Teatro del Mundo* (Calderón de la Barca) una banda sonora propia que va a mantener hasta el final como la alegoría de la vida “en este teatro del mundo toda la vida representación es” entre estos dos personajes protagonistas, Luis (Fernando Rey) y Elisa (Geraldine Chaplin). Como ocurría en *Cría cuervos*, por un lado, el carácter oscuro de los títulos de inicio nos va a acontecer que el film está marcando por un presente narrativo predominado por una muerte. Cuestión que, por otro lado, al identificarse junto con esa pieza musical sabremos que en la narración del film, va a proceder bajo la representación de esta obra teatral.

El título de *Elisa, vida mía* en primera persona, ya nos sugiere el protagonismo dual narrativo que se va a efectuar a través de sus roles de padre e hija, entrelazándose en narraciones fundadas desde los escritos de ambas partes. Una narración *over* homodiegética correspondiente al personaje de Elisa, que en diversas ocasiones será suplantada -en términos del *Teatro del mundo* de Calderón- por la propia voz de Luis, como “el Mundo” respondiendo al “Autor” (su hija Elisa) en la obra teatral. Al interpretar este como padre, los escritos de Elisa convirtiéndose en un narrador marco extradiegético, ya que como comprobaremos al final del film, estos textos no pertenecen a su puño y letra sino a la protagonista. Y al recrear en ambos sueños de estos personajes el hecho principal que marca su relación fraterna filial, el divorcio con la madre.

En una ocasión determinada del film, mediante el punto de vista de Elisa adulta la vemos ambular en su propio sueño (F67), trasladándose a su infancia (F68) a través de una mirada de focalización primaria con la que origina oníricamente y a partir de sus recuerdos, una narración basada en el abandono de su padre, Luis. A quien se contempla primero dentro del sueño desde la omnipresente mirada (focalización cero) intradiegética de Elisa adulta que pasa a proyectarse en la niña Ana Torrent.



F67, F68

- *Voz over* de Luis: Cuando tenía nueve años Papá se marchó de casa para siempre. No dijo nada a nadie. Mejor dicho sí, vino a nuestro cuarto y nos dio un beso. María estaba dormida, pero oyó que estaba despierta y le pregunto que a dónde iba y le dijo “a dar un paseo”. No se llevó nada. Cuando se marchó no dejó nada. Ninguna pista, ninguna nota de donde podía haber ido. Simplemente desapareció de nuestras vidas tan silenciosamente. Cuando vi en el cubo de la basura todas las fotografías de papá rotas, entendí que en cierta manera mi padre había muerto. Lo sentí pero no demasiado.



F69, F70, F71, F72

Una vez más la mirada de Ana Torrent se sirve de esta cuestión clave en la vida de Elisa, para enmarcar a “su niña” en una narración homodiegética de focalización tanto primaria –al descubrir a su padre despidiéndose de ella (F69, F70, F71) - como secundaria –al observar de la misma manera que nosotros, cómo Luis abandona el hogar (F72)- y generar a partir de ese pasado otra ensoñación correspondiente al sueño y a la mirada de Luis.

- *Voz over* de Luis: María lloró y lloró desconsoladamente. Separación, divorcio... Se oían palabras así en el colegio, pero era cosas que no le pasaban a una misma. Ni siquiera a los amigos. Mi madre entera, aunque pálida. Con nuevas energías empezó a trabajar y llegaba tarde a casa.

En el fondo y aunque le costaba trabajo reconocerlo. Hubiera preferido encontrarlo muerto para así sentirse libre; para poder hacer lo que le diera la gana; para poder

hacer esa vida que tanto ansiaba y que era incapaz de hacer cuando estaba presente, vivo.

Palabras que desde Elisa niña van a originar imágenes de carácter surrealista, en torno a la postura de la madre, dentro de un episodio aún no vivido y que va a suceder más adelante en lo real, la muerte del padre. Motivo por el que esta personificación de la madre –interpretada también por Geraldine Chaplin- en lo onírico va a transcribirse en la narración como la de un observador omnisciente extradiegético de focalización cero – ya que no forma parte del presente en el que se desarrolla el relato- únicamente en aquellas partes donde no es invocada. Por ello en la recta final del film desde este mismo narrador seremos testigo de cómo Elisa adulta descubre en lo real, a su padre muerto, de la misma manera que su madre imaginariamente lo recreaba.



F73 F74

Así que todas estas modalidades narrativas que van a trascender en el desarrollo del film son semejantes a las representaciones llevadas a cabo para el *Teatro del mundo* (F73). La primera escena el “Autor Soberano”, es interpretada por una niña de mismo nombre que la madre de Elisa y ex mujer de Luis: María.

- Autor Soberano: ¡Ven aquí mundo! es tu autor el que te llama.

Quién interviene con Elisa adulta como “Mundo”, asignada por su padre (F74):

- El Mundo (Elisa adulta): ¡Oh, autor soberano! Generoso mío a cuyo poder; a cuyo acento, obedece todo. ¡Yo! ¡El gran teatro del mundo! Ejecuto lo que me ordenáis para que en mí representen los hombres ¡Venid, venid! ¡Venid, venid!

Desde estos personajes de la obra de Calderón de la Barca percibimos que al traspasar Luis su papel de “Mundo” a su hija, se repite el mismo suceso en la infancia de Elisa de quien él delega la custodia a su madre, -convertida en “Autor Soberano”- tras separarse de ella.

- Autor Soberano: En esta representación cada cual tiene que hacer su papel. Para mí es mejor aquel que haga su papel, tanto como si hace de pobre como si hace de rico.

Mientras que en la siguiente y última escena del teatro Elisa, sustituyendo a su padre convaleciente, pasa su papel del “Mundo” a otra niña que permanece con la niña María como “Autor Soberano”. Lo que concede a Elisa, tras el fallecimiento de su padre, por un lado, poder leer con voz propia sus escritos como un narrador insertado homodiégetico –aparece escribiendo esos textos- que va a proseguir también en *over* lo que hasta entonces le había pertenecido a Luis.

- Autor Soberano: Uno y otro cobrarán el salario después que lo hayan merecido. En este gran teatro del mundo toda la vida representación es.

Y que por otro lado, de manera diegética al sonar la melodía de los títulos en el cierre de la función, esta nos va a trasladar a la muerte ya anticipada a través del negro luto de los créditos del comienzo.

A partir de aquí, la narración del film va a pertenecer a la mirada omnisciente de Elisa que hasta entonces era el punto de atención de la mirada extradiegética de su madre fallecida y el motivo de la narración propuesta en voz *over* de su padre. Desde donde veíamos a Elisa focalizar su mirada de manera primaria y secundaria en lo real, intercambiándose en lo onírico por la mirada de Ana Torrent –convertida Elisa en observador omnisciente- con la que recreaba los deseos de su madre sobre la muerte del padre. Cuyo hecho nos demuestra la similar apariencia de hija y madre –hasta el último momento como observador extradiegético de focalización cero- y que son dispuestas a ser igualadas para convertirse en “las autoras soberanas” de la vida del padre quien interpretó al “Mundo”.

b. La copla en *Cría Cuervos*. Revelador intertextual de lo oculto a la mirada infantil de Ana.

b.1. Transferencia vivencial de la memoria. Del tocadiscos a la mirada espejo.

En *Cría cuervos* se registran tres generaciones de mujeres, entre las cuales, su pasado queda perpetuado en las fotografías visualizadas en el presente de la narración para determinar del personaje de Ana ya como adulta (Geraldine Chaplin) y a través de la mirada de Torrent –estática o en acción- lo que creía cuando era una niña en la realidad de los adultos.

En primera estancia comparte la perspectiva de su abuela materna, a quien atiende sin replica alguna frente a la actitud independiente y perezosa de sus hermanas, en dos ocasiones durante el film; ayudándola siempre a desplazarse hacia una de las salas del hogar familiar. Donde la pequeña dispone a la anciana en silla de ruedas, frente a un cuadro lleno de fotografías antiguas de su pasado, y enciende un tocadiscos del cual comienza a sonar, una y otra vez, *¡Ay, Maricruz!*

No por casualidad, Saura utiliza, por un lado, el medio fotográfico para dar lugar a otra temporalidad anterior dentro del presente al que sitúa el film, -correspondiente al del pasado infantil de Ana adulta. Y, por otro lado, la copla para servir de referencia sentimental y nostálgica resultante de la anciana ante el contexto al que nos sitúa con las fotografías. Ya que al enfrentar sendos tiempos narrativos –presente desde donde se narra la historia y pasado al que pertenece la historia- al atender al discurso que ofrecen se comprueba la veracidad de los hechos compartidos por los mayores del entorno de Ana.

En un principio, mientras Ana observa a su abuela, este intercambio de temporalidades se efectúa en términos narrativos, entre el presente donde, por un lado, de niña actúa como personaje narrador diégetico de mirada primaria hacia la anciana; y, por otro lado, Ana adulta (Geraldine Chaplin) como mirada omnipresente en su narración homodiegética, (del pasado sobre su infancia), evoca dando paso mediante un *travelling*, a la anciana observando las imágenes. Quién a su vez, despliega otra narración homodiegética pero secundaria que responde visualmente a la función

intertextual de la copla reproducida y establecida como sonido diegético en esta parte del relato de Ana.

Pues como intertexto narrativo y ante la expresión melancólica de la anciana de ojos vidriosos que parece aludir a un episodio concreto de su biografía y que su mudez le impide contar. Resultaría impreciso de analizar como un momento concreto por falta de exactitud en su contenido frente al que nos ofrece las fotografías. *Es Maricruz la mocita, / la más bonita/ del Barrio de Santa Cruz/ El viejo barrio judío/ rosal florido/ le ha dado sus rosas luz.* Tal y como apunta M^a José Gámez sobre la función de la tonadilla intertextual que acompaña a la anciana, describiéndola como:

Un telón de fondo en las escenas en que sentada delante de las fotos revive felizmente recuerdos de su pasado y de sus amistades femeninas [...] y señala la posibilidad de dislocar narrativas hegemónicas desde posiciones femeninas particulares.³³²

Es decir, aunque la copla se aproxime al tiempo de evocación del tiempo vivido por la abuela, el hecho de que esta composición sea reconocida y compartida por más de un miembro de la casa a ojos de Ana. Debiera ser más preciso relacionar el florecimiento de esta mujer llamada Maricruz con un período de juventud caduco de la anciana que con una narración marco heterodiegética sobre un hecho exacto de su pasado. *Y desde la Macarena/ la vienen a contemplar/ pues su carita morena/ hace a los hombres soñar. Y una noche de luna/ el silencio rompió/ la guitarra moruna/ y una voz que cantó:/ ¡Ay, Maricruz, Maricruz!*

Sin embargo, en la segunda escena, aún en similares características intertextuales, espacio y presencia de personajes, va a diferir de este primer episodio en cuanto al intercambio producido por la memoria selectiva de Ana adulta durante el discurso visual de su versión del pasado. Y en el que advertimos en el total de la composición de imágenes -sin que hayamos visionado ningún movimiento voluntario de ello antes- un intercambio producido de una fotografía de la parte superior, por otra de la parte inferior (F75, F76).

³³² GÁMEZ FUENTES, M. J. (1999). "Representaciones de lo materno en narrativas literarias y fílmicas de la democracia contemporánea: España 1975-1995." PhD thesis, *University of Nottingham*, p. 87.



F75, F76

Al ser la imagen de “Una amiga” descolgada por la niña e identificada por la abuela como única presencia importante de la fotografía que la mujer confirma al asentir las preguntas de Ana, mientras suena el final del estribillo de la canción: *Mi vida sólo eres tú y por jurarte yo eso me diste en la boca un beso que aún me quema, Maricruz. ¡Ay, Maricruz! ¡Ay, Maricruz!* Versos sonantes a las que la anciana responde sonriendo sin cesar durante el trayecto de Ana al colocar la foto en su sitio. *Fue como pluma en el viento/ su juramento, / y a su querer traicionó.*

Asimismo, observamos que la fotografía de la que parte la narración de Ana, por un lado, se encuentra expuesta junto a una tarjeta con la inscripción “Feliz Día”. Y, por otro lado, a espaldas de Ana, se descubre en su reverso que el momento captado de la abuela joven con sus amigas se trata, efectivamente de uno de los días más memorable de su abuela dado a través de la felicidad que su rostro refleja al contemplar la fotografía (F77).



F77, F78

Pero Ana interrumpe esa felicidad aparente, señalando de la agrupación de imágenes, una postal de Suiza (F78):

- Ana: La postal en el lago.
(*De aquellos abrazos amantes/ huyó inconstante/ y a muchos después se entregó*) –
- A: Has estado en Suiza con el abuelo,
(*Señoritos con dinero/ la lograron sin tardar*)

A: cuando eras joven.

(Y aquel su cuerpo hechicero/ hizo a los hombres pecar)

A: Este hotel te recuerda al viaje de novios que hiciste.

(Pero sólo hubo un hombre/ que con pena lloró)

A: El lago al amanecer era precioso, lleno de cisnes.

(Recordando su nombre/ y esta copla le cantó)

A: Se veían las montañas llenas de nieve.

(¡Ay Maricruz, Maricruz! / Maravilla de mujer)

A: Y esta ventana era la ventana de tu cuarto.

*(Del Barrio de Santa Cruz/ eres un rojo clavel/ Mi vida sólo eres tú y por jurarte
yo eso me diste en la boca un beso que aún me quema, Maricruz).*

A partir de esta imagen, el tributo visual y sentimental hacia su amistad y con ello un retorno a la libertad experimentada en su adolescencia en el trayecto de niña a mujer, es solapada por una verdad expresada por Ana como un recuerdo del viaje de novios de sus abuelos. Una versión distinta que Ana construye según los condicionamientos impuestos por su educación patriarcal y el recuerdo instaurado por estos mismos adultos, mientras de fondo, la copla interpretada por Imperio Argentina la desconstruye, por un lado, por su falta de credibilidad ante la inconformidad de la anciana y por otro lado, por su representación de los adultos al tomarlos como referencia en el juego infantil.



F79, F80

Ante la negativa de la anciana, oprimida al no poder contar su verdad de la narración visual y condicionada por la narración heterodiegética de Ana niña mediante un relato distinto a partir de las mismas imágenes que ambas observan (F79, F80). La narración de Ana Adulta desde su presente sobre su pasado refleja la manera de convivir como niña con el desconocimiento absoluto sobre lo vivido por su abuela, manteniendo la inocencia de su niñez al exponer una historia distinta a la del discurso de la composición fotográfica con el apoyo de este intertexto sonoro, al intercambiarse las fotos. Al igual

que en la historicidad de la copla en España, era común, intercambiar los versos de algunas por otras según convenía a la ideología del momento. En este caso, Ana establece desde su omnipresencia la distorsión con la que los hechos en su hogar familiar eran transmitidos a ella y a sus hermanas dando lugar, a continuación, a lo que John Swarkoski denominó como fotografía espejo para advertir de la intervención creativa de la mirada del fotógrafo sobre algún objeto, modelo o situación ya establecidos en la realidad y destinados a una determinada finalidad³³³.

Y es por lo que, al apartarse Ana del lado de su abuela, a continuación, para jugar con sus hermanas a ser adultas, mientras el intertexto interpretado vocalmente por Imperio Argentina sigue discurriendo desde la habitación. Nos muestra un ejemplo de esta modalidad fotográfica a su punto de vista como adulta y a la que nos referiremos como *mirada espejo*³³⁴ desde la que si Ana se interponía en las fotografías, aun perteneciendo y siendo presente su abuela en dichos momentos captados y por ello, protagonista de su vida. Ahora con ello remarca mediante el juego con sus congénitas la feminidad y el comienzo de unos condicionamientos estéticos y de roles como “el instante donde el fotógrafo deja su posición en el segundo plano y pasa a formar parte del protagonismo”³³⁵(F81, F82).



F81. F82

Ya que si desde esta modalidad visual como “la fotografía espejo que incorpora la narrativa subjetiva donde el autor muestra su visión personal del mundo”³³⁶. En este momento donde comparte espectro con sus coetáneas a partir de la imagen especular,

³³³ Resumen de las apreciaciones del fotógrafo mexicano Óscar Colorado sobre esta tipología fotográfica del espejo. COLORADO NATES, Ó. (2015): *Fotografía-ventana y Fotografía-espejo*. Disponible en: <https://oscarenfotos.com/2012/06/25/fotografia-ventana-y-fotografia-espejo/#more-3850>

³³⁴ Conjugación de esta tipología fotográfica que nos sirve para apoyar la teoría del punto de vista de Ana Torrent como dispositivo narrativo revelador, postulado a esta perspectiva del espejo en aportar una personal versión de los acontecimientos.

³³⁵ COLORADO NATES, Ó. (2015): *Fotografía-ventana y Fotografía-espejo*, *Op. cit.*

³³⁶ *Ibid.*

estas niñas travestidas presentan la referencia de la imagen tomada de la anciana aun sin asimilación ante una próxima pubertad, pero con la copla aún vigente en la diégesis del relato alentadas para ser mocitas propias del tiempo de creación del mito musical de *Maricruz* aun en el período de los setenta en el que se desarrolla el relato.

Al revelar a través de este modelo semiótico propuesto por Saura y procedente del lenguaje fotográfico sobre los ojos de Ana; no sólo de la verdad de los hechos de los que ha sido consciente en su infancia aún siempre en un intento de ocultarlos. Sino dada la insatisfacción de su abuela al haber seguido los criterios sociales del franquismo sobre el deber familiar, honor y catolicísimo, en vez de disfrutar plenamente de esa edad jovial con la que experimentaban de forma similar a las niñas frente al espejo en sus juegos. Esa influencia ejercida y confirmada del contexto de las imágenes y la copla; de nuevo se hace presente en la similitud del rostro de Ana de veinte años con el de su madre María y descubierta en la fotografía de la “amiga” con el de su abuela de joven, quien en su vejez es incapaz de reconocerse y aceptarse. Invertidas las imágenes de una realidad en la que aún presente la muerte de la madre, en las próximas escenas Ana va a ir asimilándolo repasando sus dificultades en vida y entender su predisposición cara el entorno familiar. Por ello si su abuela era ahora una mujer muda e inválida es resultado de su postulación en su juventud en los mismos parámetros narrativos con los que Buñuel expresa el encarcelamiento en el hogar, de *Tristana* (1970) -fiel al dicho popular de *la mujer honrada en casa y con la pata quebrada*³³⁷ - a través de su cojera (F83, F84).



F83, F84

En cambio, Saura sin tan siquiera permitir al anciano personaje reconstruir la verdad de los hechos, la juzga a ojos de Torrent, la proyección infantil de Ana. Para dar cuenta de

³³⁷ En la biblioteca virtual Miguel de Cervantes se puede encontrar también: *La mujer casada, la pierna quebrada y en casa*. De la cual, la experta en lingüística Juliana Panizo Rodríguez señala que tal refrán se refiere a la conveniencia de que una buena esposa no sea amiga de paseos perjudiciales.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-en-el-refranero/html/>

cómo estas referencias femeninas, en concreto, se encadenan a su vez, con la frustrada juventud como pianista y bailarina de la madre de Ana e hija de la anciana, paralizada también por los patrones del matrimonio permitidos por su categoría burguesa. Y en el mismo techo familiar de qué manera han dejado huella en el carácter y personalidad de Ana, en continua cuestión de por qué en tan altas cualidades ambas mujeres y posibles, se dejaron arrastrar.

Así la *mirada espejo* fraguada en la óptica de Ana Torrent y procedente de la tipología fotográfica basada, -de acuerdo con la periodista Massy Zaitery- en reflejar el pensamiento de cualquier índole que tome como modelo³³⁸. Cumple con la misma función de estas imágenes, tal y como nos confirma Óscar Colorado de proyectar los “valores, proyecciones, reflexiones, emociones, estados o percepciones”³³⁹ de quien lo contemple. Y en el caso de Ana mediante la invocación del momento de las imágenes y la esencia evocada por el intertexto sonoro. Va a invertir lateralmente el recuerdo virtual de su madre cepillándole el pelo delante de un espejo en la escena de la criada Rosa preparando a las niñas para el funeral de su padre; por un reflejo de ella y sus hermanas *descubriéndose*³⁴⁰ por sí mismas para denotar la herencia de sus mayores sobre los primeros trazados de una feminidad equitativa a la de Maricruz contenida en la copla y destinada a la tragedia de un contexto no compatible.

A lo que, en últimos términos, la copla se convierte *¡Ay, Maricruz!* en el generador de la mirada espejo en los ojos de Ana, que -al igual que ocurre con el objeto- reflejan en el plano virtual del tríptico de realidades de su madre, abuela y su madurez el futuro en el pasado infantil narrado por Ana adulta. Por cuanto, confirma Gámez en relación con estas escenas entre Ana y su abuela acompañadas por la tonadilla son equiparables “a las posiciones marginales que ocupan respecto a la autoridad y aquellas estrategias por las que intentan diferenciarse del discurso oficial”³⁴¹. Con el fin de revelar las represiones en la plenitud del deseo de estas mujeres debido a los condicionantes de su clase social e historicidad nacional española.

³³⁸ ZAITER, M. (2017): *La ventana como fotografía ventana y espejo*. Disponible en: <https://culturafotografica.es/fotografia-ventana-y-espejo/>

³³⁹ COLORADO NATES, Ó. (2015): *Fotografía-ventana y Fotografía-espejo*, *op.cit.*

³⁴⁰ Nos referimos con descubrirse por sí mismas en esta escena, al hecho de experimentar sobre su feminidad fuera de los patrones culturales y sociales seguidos por las mujeres de su familia. Aunque la copla sea el detonante de esta influencia presente.

³⁴¹ GÁMEZ FUENTES, M. J. (1999). “Representaciones de lo materno en narrativas literarias y fílmicas de la democracia contemporánea: España 1975-1995” *op. cit.* p.87.

Estos que, por el contrario, a continuación, no van a tener cabida, en la figura de Rosa la criada por su bajo nivel social y no sufrir ninguna mira con respecto a la moralidad de sus actos. Vista también desde los ojos de Ana en una óptica estenopéica establecida en la semiótica fotográfica restante y conjunta con la especular, de ventana. Aquella que posibilita que Rosa entone desde su propia voz la copla de Maricruz como un himno de liberación, pero esta vez, como código criptado para no ser descubierta en la manera de vivir sus relaciones.

b.2. Versión ocular del recuerdo. Del *boca a boca* a la mirada estenopéica.

De la misma manera que la Ana adulta dispone en el recuerdo de su abuela la copla *¡Ay, Maricruz!* como telón de fondo para reivindicar el deseo silenciado y frustrado de la inválida anciana durante su juventud ya en la realidad del presente de la escena. Esta vez, lo hará en Rosa, pero dotándola según su condición social como sirvienta de la casa, de la habilidad vocal necesaria para entonar directamente este intertexto diegético sonoro con el que puede denotar “a voces” sus virtudes y propósitos femeninos colmados.

Un vínculo esencial para generar aquellas historias olvidadas de la memoria de la protagonista sobre su pasado manifestándola en la siguiente escena entre ambas, en un contraste de aquello que la criada no quiere desvelar, pero en voz propia canturrea inconsciente intentando pasar desapercibida *Todos los hombres son iguales, todos. Ya te irás dando cuenta cuando seas mujer. Todos quieren lo mismo ¡Ay, de ti si te dejas embaucar!* Menos a ojos de Ana que como asistente de la verdad, será el mecanismo por el cual desde la omnipresencia y reflexión de la Ana de veinte años van a conjugarse su versión con la de Rosa sobre un suceso pasional entre esta y su padre transcurrido con el fin de determinar la verdad sobre el patriarca.



F85, F86

En la escena generada por Ana y presente del film de su pasado infantil, Rosa limpia alrededor de Ana hasta llegar a intercambiarse al otro lado del ventanal donde la niña se encuentra situada (F85, F86). Sin quitarle la mirada, Torrent accede desde la otra modalidad fotográfica a las que nos referíamos en el anterior punto en conjunto con la imagen espejo³⁴², la fotografía ventana definida por John Swarkoski. Aunque más próxima al mecanismo de la estenopeica, al imponerse los ojos de la niña como el agujero de la cámara dejando paso la luz tras el cristal y dibujar el retrato de su padre en la profundidad de campo de la escena. Y en el caso de la fotografía ventana, mediante su condición nostálgica le permite remontarse a hechos del pasado como el siguiente que no pueden trascordarse.

Entre la palabra de Rosa, *un tipo de cuidado. Le gustaban las faldas un horror. Más de una vez he tenido que salir corriendo*; el intertexto musical entrecruzado en estas contemplaciones *Mi vida sólo eres tú y por jurarte yo eso me diste en la boca un beso. Que aún me quema Maricruz/ ¡Ay, Maricruz! ¡Ay, Maricruz!* y el recuerdo de la propia Ana de un hombre uniformado e intachable cara a la fotografía. Esta proyección de la narración homodiegética de la criada, se conforma como el resultado de las relaciones coincidentes sobre el comportamiento de su padre (Héctor Alteiro) con las mujeres y la propia contrariedad en las palabras de Rosa con respecto a la realidad de este episodio ocurrido.

En cuanto a que la poética de la mirada prevista en los ojos de Ana Torrent como portadores de significación sobre el perfil del padre realizado por Rosa, -siempre entre lo que quiere contar e intenta ocultar- al mirar hacia el frente e invadida por la luz del sol, a modo de negativo o información, proyecta y positiva una inversión de los hechos narrados por la criada. Como la recreación del deseo de esta mujer hacia el padre de Ana, que la descubre al otro lado del cristal de la habitación del presente del film (F87, F88, F89, F90).



F87, F88



³⁴² En el anterior punto nos referíamos a la imagen espejo como aquella en la que el fotógrafo se sitúa en primer plano para dar su versión de la realidad.



F89, F90

Evocados ambos personajes en el pasado, Rosa va a responder a las provocaciones del militar tras la ventana; siendo descubiertos por los ojos de la propia niña, pero esta vez arropada por su madre. De quien al tratarse de la misma actriz que interpreta a la Ana adulta, -como ya observamos en la escena con su abuela³⁴³- tal parecido entre madre e hija determinan el punto de vista intercambiado de Ana niña, del relato de una Rosa intimidada por su padre; por el de Ana adulta. Ya que la escena vista en plenitud por madre e hija, ha tenido que esperar a la madurez de Ana para descubrir el verdadero contenido de las palabras de Rosa incomprensibles en su niñez. Tal y como en otra escena del film atestigua en otra conversación entre la niña y la criada, al contarle el suceso de una vecina que desconocía cómo se había quedado embarazada. Mientras Ana responde asintiendo en negativo al preguntarle Rosa si entiende lo que esta le está contando.

Sin embargo, unas palabras marcadas en la memoria de la protagonista que, a diferencia de las tantas fotografías emergidas en un tablero de corcho correspondientes a tantos recuerdos vividos por su abuela. Desde esta óptica estenopeica sobre este suceso pasional de Rosa con su padre, no puede llegar a formalizarse tal contenido recogido, positivado y proyectado, en una fotografía como las anteriores imágenes en las que está presente el patriarca. Y por tanto, definirse en su totalidad como fotografía *ventana* en paralelo a la del espejo, siguiendo las palabras de Óscar Colorado sobre su funcionalidad “documental que describe la realidad tal cual es, mostrando el mundo de forma precisa con la finalidad de recordarlo”³⁴⁴. Aunque Ana reconstruya a partir de la conexión con las huellas de su memoria y la toma de distancia de la madurez sobre su infancia, una versión objetiva de un hecho que ocurrió sin duda aun sin conocimiento en tal presente de su significación en su convivencia familiar.

³⁴³ En concreto en la fotografía seleccionada por su abuela en la que esta no se reconoce a sí misma.

³⁴⁴ COLORADO NATES, Ó. (2015): *Fotografía-ventana y Fotografía-espejo*. *Op. cit.*

De este modo, la información o *negativo*³⁴⁵ de este suceso va a residir mayoritariamente en el campo de su visión u orificio de su óptica estenoipeica cumpliendo con las primeras observaciones de lo estenopo de Aristóteles y Euclides sobre “la luz entraba al ojo en vez de salir de él”³⁴⁶. Pero, en este caso, no sólo dejando pasar las refracciones de luz de la cristalera que rodea Rosa, por estos pequeños orificios oculares que forman la imagen en fotografía; sino alentadas por los versos de la copla que formalizan este hecho tal y como Ana imagina esa doble moral presente en Rosa. Para atestiguar el real contenido de su discurso sentimental mediante el intertexto musical de la copla sin poder llegar a reflejar la retrospección documental de esta pasión. Del mismo modo que lo estenoipeico en el campo fotográfico, exento de equipo, se caracteriza por el resultado de unas imágenes difusas, desenfocadas; aunque cada una de ellas exclusivas.

¡Ay, Maricruz! validada en la boca de Rosa, ni siquiera se confirma si realmente fuera su cante rutinario; ya que, también al estar dispuesta en la voz muda de la anciana, esta canción, por un lado, conecta las distintas partes de dos rangos sociales opuestos que conviven en un mismo espacio y con un mismo pensamiento. Y, por otra parte, proyecta como recurso narrativo el deseo oculto de sendos personajes femeninos en el relato.

Sin aporte sonoro y a modo de subtítulos, Ana repite este modelo narrativo al hacer uso de estas métricas populares para reseñar las primeras fotografías de su vida, contempladas en los títulos de créditos del film. Al señalar su acepción en el mundo a través de otras tonadillas famosas del cancionero español y adaptar a su vocabulario coloquial, por un lado, en el día de su nacimiento con *El día que nací yo*³⁴⁷, puntualizando la procedencia de dicha frase con *Como dice la canción* (F91). Y por otro lado, el cumplimiento de un mes y en brazos de su madre aludiéndose despectivamente como *esa*³⁴⁸ entre *Vanidad de Vanidades*³⁴⁹ (F92).

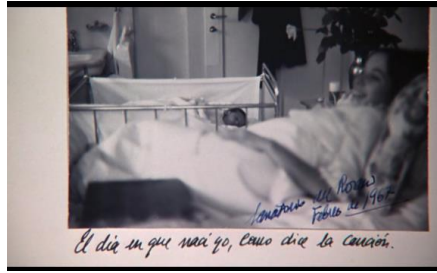
³⁴⁵ Desde los términos de la fotografía, el negativo supone la imagen capturada tras la cámara y procesada en una película sensible a la luz con el fin de que sea proyectada y positivada como diapositiva.

³⁴⁶ Recogido en la web Red Gráfica Latinoamérica en el artículo titulado *¿Qué es fotografía Estenoipeica?*. Información disponible en: <http://redgrafica.com/Que-es-fotografia-Estenoipeica>

³⁴⁷ *El día que nací yo* es una copla compuesta por el trío de autores Antonio Quintero, Pascual Guillen y Juan Mostazo para Imperio Argentina en 1936. En dicha métrica, una mujer se cuestiona su providencia y existencialismo en el mundo sirviéndose intentando encontrar respuesta desde la astrología.

³⁴⁸ Apelativo despectivo famoso por la copla *Yo soy esa* compuesta por el trío Quintero, León y Quiroga y que le dio la fama interpretándola Juanita Reina en 1952.

³⁴⁹ Expresión tomada de la Biblia en *Ec. 1:2* y en el que según José M. Martínez desde una postulación cristiana indica, de la misma forma que en *El día que nací yo*, la problemática de la existencia humana, pero desde un lado decepcionante e impotente. Expresado en su totalidad por *Eclesiastés* en este texto escogido del Antiguo Testamento como: "Vanidad de vanidades", dijo el Predicador, "todo es vanidad".



F91, F92

Una herencia musical de carácter popular y raíces profundas arraigada por una educación matriarcal a la que Ana, de niña hasta sus veinte años, arrastra sin remedio por el contexto y maneja para suavizar la evidencia de sus prejuicios. Hasta el punto de aludir, en el caso de Rosa con *¡Ay, Maricruz!* a una *mujer ligera de cascos*³⁵⁰ como ya hizo con su abuela como “*mujer en casa y con la pata quebrada*”³⁵¹. Tal y como, la docente Gámez Fuentes puntualiza sobre esta funcionalidad de esta copla en *Cría Cuervos* en las que este intercambio de “voces femeninas reproduciendo un discurso masculino dirigido a otra mujer cuestiona los límites de los roles sexuales”.³⁵²



F93, F94

Es decir, la tonadilla subordinada a la temporalidad que permite la focalización estenopeica del punto de vista de Ana, se estila entre ambos lados del cristal del ventanal –aquel que sólo sirve de soporte ocular como si de unas gafas se tratase- la realidad y lo ilusorio del deseo de Rosa la criada. La representación de esta *Maricruz Sauriana* en el personaje interpretado por Florinda Chico será fiel a la estructura que expone Buñuel a la protagonista del film *Susana, demonio y carne* (1950), siempre en tela de juicio. Pues dicha Susana (Rosita Quintana) tras su labor como sirvienta en el film proyecta directamente ese deseo carnal enmascarado en dulces maneras con las que

³⁵⁰ Textualmente según M^a de los Ángeles Calero Fernández, la expresión “Mujer ligera de cascos” se refiere a una mujer, “cuando carece de formalidad en las relaciones amorosas, cuando es casquivana”. Recogido por M^a Inés González D’Amico del libro citado *Sexismo Lingüístico*. Significado disponible en: <http://diarioepoca.com/373539/ser-ligero-o-ligera-de-cascos/>

³⁵¹ Véase la página 10 para comparar las diferencias de una expresión con otra.

³⁵² GÁMEZ FUENTES, M. J. (1999). “Representaciones de lo materno en narrativas literarias y fílmicas de la democracia contemporánea: España 1975-1995”. *Op. cit.* p.87

poder persuadir a su patrón, aun siendo reprendida por la ligereza de su indumentaria y disculpándose de ello (F93).

De modo que Rosa proyecta su anhelo por Anselmo, para endulzarlo justificándose de su indiscreta conducta a ojos de Torrent como parte infantil e inocente familiarizada con él; mientras alentada por los designios narrativos que señala el estribillo de la copla y proyectan esta conversión de moralidad desde la óptica de la niña. Una vez presente el militar en escena, al igual que eran recogidos en un primer plano la seducción en los ojos de Susana, en este caso, para advertir Ana que no sólo Rosa es la causante de este cometido pasional. Traspasa su ocularización a Anselmo, debido a su parentesco paterno filial, con la intención de asumir la inmoralidad de sus intenciones (F94).

Sin embargo, en relación con el profundo costumbrismo e identidad cultural española de la sirvienta y aun ciñéndose al contexto de Transición de los setenta en el relato de Ana. Para aliviar su pulsión frente a las restricciones sociales del momento como la intromisión en un matrimonio tradicional y católico, Rosa recita estas canciones al modo en que la mayoría de mujeres de este período exaltaban de acuerdo con la cita recogida por Gámez de José Luis Murillo en su estudio *Eros y nacionalcatolicismo. La doble moralidad en la España de Posguerra* en esta persistencia de mantener consigo la llama “ as a form of female cultural resistance to both Francoist gender norms and the material misery inflicted upon them. (Graham 1995b: 192)”.³⁵³

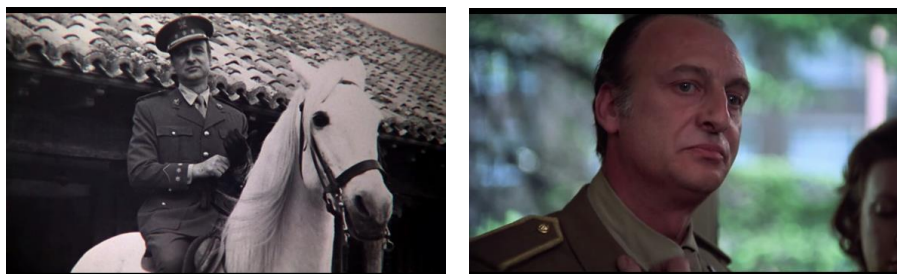
Al igual que la mocita Maricruz la otra parte de la historia de amor contada por un hombre con ella y que la convierten en fatal por el fracaso de su relación. *La fatalidad* de Rosa será la falta de honra e hipocresía demostradas ante madre e hija, en quienes durante el film contemplaremos como una figura en la que depositan su plena confianza y es esencial para mantener el recuerdo en Ana de su madre.

Por ello, en el *boca a boca* de Rosa mientras realiza las faenas del hogar, además de evocar el deseo enmascarado tras los versos y la descripción sobre la perversidad de su padre. Ana descubre a su vez, la auténtica problemática a la que se enfrentaba su madre

³⁵³ Traducción propia sobre el fragmento recogido por Gámez de José Luis Murillo, en *Eros y nacionalcatolicismo: La doble Moralidad en la España de Posguerra* de las apreciaciones de Graham sobre la funcionalidad de la copla en las mujeres: "Como una forma de resistencia cultural femenina a las normas de género franquistas y la miseria material que se les inflige". GÁMEZ FUENTES, M. J. (1999). "Representaciones de lo materno en narrativas literarias y fílmicas de la democracia contemporánea: España 1975-1995". *Op. cit.* p.87

y que causo su mal enfermele hasta su muerte; sin contar con el pudor de Anselmo de ocultarlo en sus propios ojos.

Si en la abuela vimos la referencia de la madre de Ana más doblegada a cumplir unos deberes sociales nacionalistas de su contexto que a sus propios designios y pasiones. En la liberal personalidad de Rosa predispuesta en los ojos de Torrent y evocada en el intertexto musical, va a poder permitir obtener el perfil completo fuera de la imagen firme y seria de su padre en militancia a caballo en una de las imágenes del álbum (F95). Y conjugar a través de la nueva cara aportada por las revelaciones de la palabra de Rosa con este retrato (F96), la auténtica relación del personaje de Amelia con Anselmo, tras encontrarla en el principio del relato saliendo del cuarto de su padre a pocos minutos de morir este.



F95, F96

Así que, en última estancia y en el trasiego del modo ventana al que aludíamos al principio de este apartado, Ana registra en este capítulo de su infancia una evidencia a la que no puede imponerse como en el caso de su abuela. Al relegar su protagonismo omnipresente (Geraldine Chaplin) y pasado (Ana Torrent) a un segundo plano en la escena para focalizar y descubrir a los amantes en plena acción de su deseo, siendo este punto de discordia asumido como una necesidad que debe saciarse y concierne en el entorno familiar al patriarcado. Sin llegar a denunciarse como pasaje adultero por la insatisfacción que más adelante veremos en Anselmo en su matrimonio, y le lleva hasta Rosa, de clase social baja, y que como *Maricruz* es relegada a que el deseo consumado sea a ojos de Ana efímero y banal.

c. La fotografía: del testimonio al revelador de los hechos.

Como hemos previsto en la función de la copla, la fotografía en el relato sauriano va a tener la misma relevancia como modalidad narrativa, que cada una de las apariciones de Ana Torrent. Sin embargo, una vez independiente de la copla como intertexto, la

fotografía en *Cría cuervos* y *Elisa, vida mía* será la atestiguadora veraz de los hechos transcurridos en el relato y que servirá de conector entre ambas temporalidades adaptando su lenguaje a los parámetros fílmicos. De nuevo, la mirada de la niña en estos dos papeles, proyecta una mirada directa en la que Elisa y Ana adulta, miran fijamente al presente encarnado por Geraldine Chaplin, desde el pasado en el que han quedado positivadas en el papel fotográfico.

Por tanto, esta similitud de interpretaciones en los dos films, trae como consecuencia que se reciclen las fotografías que aparecen para los distintos relatos, surtiendo en ocasiones como repeticiones estáticas de pequeño formato. Las cuales no sólo constatarán los episodios principales de la vida infantil de la protagonista y tomarlas como apoyo de sus testimonios con voz propia o subtitulada en las imágenes como narrador cinematográfico; sino que tras la mirada de Torrent, por un lado, en *Cría cuervos* se predispondrá en primera persona, a modo *Screentest* o prueba de pantalla el resultado de los hechos sobre la muerte tras el panteresco que comparten madre e hija. Y por otro lado, en *Elisa, vida mía* dará lugar a la posibilidad de manipular el verdadero origen de estas fotos mediante sus narraciones en sus versiones sobre el contenido que plasman.

c.1. *Screentests*. Atestiguo del narrador y su mirada.

Otros recursos dados en el film desde el mundo fotográfico y que distinguen estas narraciones homodiégeticas omnipresentes desde la mirada de Ana adulta son los conocidos *Screen Tests* o pruebas de pantalla, junto al mecanismo de la linterna mágica en cuanto a esa evocación a partir del testimonio de Ana sobre su infancia. Y que como materia expresiva expuesta delante de una pantalla lisa servirá, ajustándose a la configuración de dicho artefacto, en rebotar la imagen desde la palabra que evoca los recuerdos de Ana contenidas cuan diapositivas y que serán invertidos a través de la lente que Torrent representa.

Un material en bruto invertido en cuanto a la proyección de la imagen desde el presente y convierte el pasado en el presente del film, se servirá del espejo en otra escena, para acceder al igual que veíamos desde la estenopeica a esa influencia materna sobre Ana. Como el atestiguo de que el presente del relato se basa, como ya adelantábamos en los títulos de crédito, en la palabra del mismo personaje, pero en su versión adulta, descubriendo que Geraldine Chaplin es la que interpreta madre e hija, como modo de

identificar el parentesco familiar entre ambas y como veremos también en *Elisa, vida mía*.

En un momento del film, descubrimos a la Ana adulta delante de un fondo liso connotado por la versión del relato de Chaplin que se confrontará tanto para remitir ser la autora del crimen de su padre por el veneno predispuesto en su vaso de leche; como a convocar desde otro fondo y en un mismo plano medio, a la madre durante los preparativos para el entierro del padre. Lo cual no sólo será una tarea de espejos como ya vimos en la copla, sino el reflejo de la complicidad entre ambas partes del “retrato” que emerge en Chaplin ante el supuesto asesinato del padre y que pesa en la conciencia de la Ana de veinte años, evocando la representación de su cuerpo infantil aún no manipulado en Torrent. De modo que, el espejo servirá para invertir esa Ana del cartel de la película, junto a su correspondiente adulta, pero también junto a su madre, ya que dicha influencia en el relato junto con estas premisas, revelan una versión distorsionada con lo provisto en las fotografías al igual que ocurrirá con el corcho de imágenes de su abuela. Y como ya advertíamos en los títulos de crédito, será la mirada de esa Ana que se ciñe a lo que no han contado los adultos a los niños, respondiendo el estado – de color a blanco y negro- de las fotografías del álbum a otra versión de los hechos.



F97, F98

Tras la muerte del padre, las niñas se preparan para el entierro, mientras Rosa peina a dos de las tres hermanas, Mayte y Ana (F97), ya que Irene se peina sola dando paseos en distintas direcciones dentro del cuarto de baño (F98). El ritual del peinado en cada una de las partes accederá a lo recóndito del pensamiento de cada una, siendo evidente en el caso de Ana, en cuanto Rosa comienza a cepillarle el pelo, y como si de una manivela se tratase comienza a configurarse otra proyección del pasado dentro del pasado.



F99. F100. F101. F102

Cuando llega el momento de peinar a Ana, la cámara insiste en recoger a cada una de las hermanas de Ana para luego enmarcar a la propia junto a Rosa peinándola desde el punto de vista del narrador cinematográfico situado desde el espejo. Cuya mirada, correspondiente a la mirada de la Ana adulta omnipresente aún no revelada en este momento de la película, intercambia la escena (F99, F101), tras aparecer la madre de Ana desde la parte izquierda del baño para pedirle a la criada Rosa, como *alma mater*, que le deje el sitio junto a la niña (F100, F102). Un modo de evocar la sustitución que Ana hace de su madre tras su muerte por Rosa, del mismo modo que Buñuel hacía que Tristana mostrara los pechos a Saturno, Saura coloca a Rosa descubriéndolos delante de Ana demostrando como aquellos (F103, F104) atributos serán suficientes, al igual que para Tristana ante sus discapacidades, (F105, F106) para en el caso de este personaje ser la sustituta maternal y marital aún siendo la criada.



F103, F104, F105, F106

La mirada de Torrent actúa fija en la mayor parte del tiempo frente al espejo recordándonos al momento de la copla en *Ay Maricruz* al contemplar las imágenes, donde también ambos pasados confluyen para dar las dos versiones de la misma infancia. Con el fin de proyectar a partir de la mirada de Ana adulta, su reflejo en la aparición de la madre e intercambiar el parentesco en común materno filial, que también concierne al pasado pero a otro momento anterior a efectuar del mismo recuerdo que conforma el presente del film. Es decir, mantener como la disposición de “las pruebas de pantalla” que hacía Warhol con las celebridades de los sesenta, Saura dispone dentro de la memoria de Ana, al igual que a estos para el pintor, “mantener el retrato vivo” de la madre. Y que más adelante, se traducirá en el otro reflejo del espejo a partir de la disposición de Geraldine Chaplin como Ana con lo que alertarán entre estas dos partes, esa complicidad que subyace en el espejo entre madre e hija y que tras la pregunta de Ana a Rosa al desvanecerse dicha escena (F107) por la cruz de plata que lleva (F108). Y al contemplarla tras el reflejo en su madre le aportarán la seguridad y la salvación, autonombrándose como la autora indiscutible de la muerte de su padre.



F107, F108

Una vez en el entierro de su padre, el personaje de Ana como narradora cinemática a través de la disposición de Torrent en el pasado, recoge la escena del alrededor para sostenerla y atestiguarla en las fotografías en la que aparecen sus padres, la mayoría militares y civiles como también mostrará en el álbum de fotos de los títulos de crédito. Mientras que su tía Paulina (Monica Randall) le pide que bese el rostro sin vida del padre, a lo que Ana negándose se dirigirá al rincón donde está su abuela como la sombra de la misma. Una posición entre ambas que se asemejará a la propuesta frente al espejo anteriormente entre madre e hija, acudiendo a ella como en los casos anteriores, como la fuente de la memoria de Ana para comprender los lazos familiares maternos. Hasta que, Amelia la amante del padre, aparece (F109) y la cámara se acerca a su rostro, intercambiándose con el de Ana, que sin dejar de mirarla, intenta esconderse detrás de su abuela y entre la multitud (F110). Ambas sin mediar palabra en el acto, establecen en

este intercambio de planos un pacto de silencio por la muerte del padre en diferentes versiones en las que desde la primera escena quedan clarividentes.



F109, F110

Si Ana será convocada en sus siguientes películas a espacios rurales como lo fue en *El espíritu de la colmena*, para expresar sus parajes como pedagogía del mundo, Saura la predispondrá una vez acabado el entierro en un pequeño jardín del hogar familiar situado en una urbanización madrileña. Ana sueña (F111, F112, F113) con escapar de allí demostrando siendo capaz de volar (F114) en un efecto duple, en el que se intercambia por una Ana terrenal que la observa y decide descender (115) a ese territorio denominado por Rosa de “demonios”, el sótano (F116).



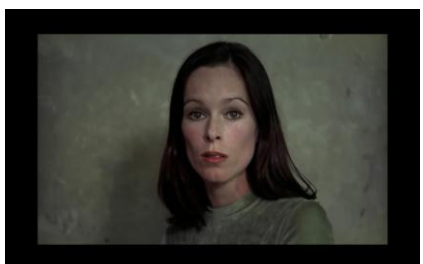
F111, F112, F113, F114, F115, F116

Una vez ahí, la niña descubre unos polvitos que según su madre los denominaba como un “veneno terrible” y los prueba hasta escupirlos, llamando su atención una voz *over* al pronunciar el nombre de Ana (F117) tras explicar el origen del veneno.



F117

- «¡Ana! Tira esto a la basura. No conviene que este aquí. Además, ya no sirve de nada.».



F118, F119, F120

La niña responde fijamente desde el fuera de campo a partir de un *travelling* (F118), en similares parámetros a los del proceso del traspaso de una imagen a otra en una misma diapositiva en una linterna mágica (antecedente del cinematógrafo), y nos descubre a la

Ana adulta de veinte años del mismo modo que descubrimos a la abuela en el proceso de la copla revisando las imágenes. La luz que hasta entonces había esclarecido la memoria de Ana adulta desde su narración en imágenes tras su propia representación a modo lente desde la mirada de Torrent, ahora se traspasan para dar paso, no a los recuerdos sino a la incertidumbre a consecuencia de lo verosímil sobre la muerte de los padres de Ana y que Saura formaliza mostrando a la protagonista de la película, Ana, (F119) en la viva imagen y semejanza de su madre.

Geraldine Chaplin situada en el parte derecha del plano, deja el hueco que en el cartel de promoción Saura completa con la presencia de Ana Torrent (F120) para advertir de la unidad que conforman ambas, y que dentro del film presenta en solitario, rompiendo no sólo el tabú de la mirada a cámara gracias a la disposición de los denominados *Sreentest*. También, condensar la palabra de la Ana adulta en esta puesta como una declaración policial, en cuanto a la predisposición confesora a la que el personaje se

somete sobre la consideración de su infancia, y le sirve para alertar de la ruptura de la versión maternal con la suya, enfrentadas como proyecciones de un mismo retrato común, en continua conexión con los elementos que Saura ha instaurado en el relato. Como múltiples dispositivos discursivos que apoyan la versión de Ana o revelan aquello que la narración toma desde la propia fantasmagoría producida por el uso de la linternas mágicas para dar el mismo efecto de “experiencias convincentes”, a propósito de la creencia del personaje de que su versión de los hechos que ocurrieron tal y como los cuenta delante de la sábana lisa.

- *Voz over* Ana adulta: ¿Por qué quería matar a mi padre? Esa es una pregunta que me he hecho cientos de veces. Y las respuestas que se me ocurren ahora. Ahora con la perspectiva que dan los veinte años que han pasado desde entonces, son demasiado fáciles y no me satisfacen. (...) Lo único que si recuerdo perfectamente (plano fotográfico) como en los títulos de crédito de la familia al completo) es que entonces, me parecía que él era el culpable que había embargado a mi madre en los últimos años de su vida. Yo estaba convencida de que él y sólo él, había provocado su enfermedad y su muerte... y prefirió la comodidad de una vida organizada y sin complicaciones al riesgo de una responsabilidad que no podía compartir.

Un sistema de invertir una misma personalidad en un mismo parentesco como también ocurre en *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, entre las actrices Bibbi Andersson y Liv Ullman; o a *Ese oscuro objeto del deseo* (1978) de Buñuel con Ángela Molina y Carole Bouquet en el que, sin llegar al retrato común como en Chaplin, son transferidas como fusiones vampíricas, en términos de psicología por la necesidad de “reconocerse a través del otro” y “dependiente de ésta, y su silencio negador la precipita en los abismos de la pérdida de la identidad”.³⁵⁴ Lo cual de esa retroalimentación en el caso de *Cría cuervos*, Ana Torrent supone no sólo el vínculo conector entre ambas temporalidades del personaje protagonista sino el aguarde de esa materia condensada por los recuerdos y de la que aún haciéndose partícipe tomando la historia de su madre como propia, la protagonista Ana consigue adueñarse de esa identidad proyectándola en este nuevo cuerpo representado por Torrent, independiente de las versiones de sus progenitores, y

³⁵⁴ CARDON, J. (2018). “PERSONA (Ingmar Bergman, 1966): el silencio como espejo - análisis psicológico –”, publicado el 21 de Julio de 2018. Disponible en: <http://www.cineypsicologia.com/2018/06/persona-ingmar-bergman-1966-el-silencio.html>

que como vemos en este sistema del *Screen test* por Geraldine Chaplin, estaba influenciada por la madre.

El sistema de *Screen test* o retrato vivo supondrá el sistema por el que después de ambas películas saurianas, Torrent sea provista bajo la misma formalización y modelo narrativo en la *tv movie* alemana *Misa en sí menor* (1979) de Klaus Kirschner (F121-F123) para brindar de un nuevo mañana las obras clásicas, como esta pieza de Bach a un nuevo tiempo en territorio germano, y conferir la mirada como ese compromiso narrativo que debe mantener con los espectadores. Mientras que, una vez como profesional sea la pantalla una prueba de reaprendizaje en *Tesis* tras proyectar la dualidad de su mismo personaje en los distintos positivos audiovisuales que se le interponga, estilando de la actualidad la interacción con infinidad de faces contemplándonos a través de la multiplicidad de pantallas, y que va a quedar más clarividente en el siguiente análisis de la escena del comienzo de *Elisa, vida mía*, donde la fotografía será integrada como el atestigo de la versión certera de un mismo recuerdo entre varios narradores y que a través de sus versiones establecerán el intercambio de elementos al proyectarlos.



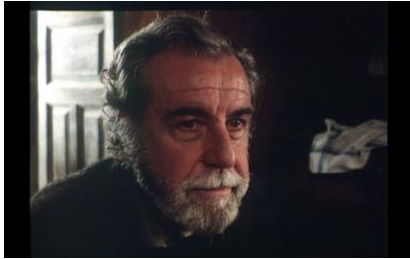
F121, F122, F123

c.2. Del negativo de la memoria al positivado verosímil.

Al igual que veíamos en sus títulos de créditos de *Elisa, vida mía* la influencia de la figura materna en el punto de vista de la protagonista hacia su padre, al mostrarnos Elisa niña en lo onírico en una narración cinematográfica heterodiegética como niña, aquellos deseos de su madre sobre la figura de Luis. En este caso, veremos aún más evidente la penetrante influencia de su madre en la mirada de Ana Torrent de nuevo en sus sueños. Gracias a la fotografía, podemos comprobar las modificaciones que pueden hallarse de un mismo recuerdo, entre su proyección en lo onírico y al ser reproducido en la realidad en el papel fotográfico.

- Elisa adulta: Yo sueño muchas veces con la misma cosa.

- Isabel: ¿Qué sueñas?
- Elisa adulta: Sueño que estamos en la casa de Madrid, en la casa de mamá. Bueno de mamá y de papá, y todo esta exactamente igual que antes.



Al finalizar el almuerzo, Elisa adulta comienza a relatar a su hermana, al cuñado y a su padre, un sueño que una y otra vez se le repite y va a permitir que Luis recree la experiencia onírica de su hija para introducirnos, a partir de un primer plano de este, en el presente del film. Este intento de Luis de dar forma a esta ilusión en una narración visual heterodiegética, a la que convierte a su hija en voz *over*, va a suceder de la misma manera que al apropiarse con su voz de la narración de los textos escritos por su hija.

F124, F125

- Elisa adulta: Los mismos cuadros en las paredes, la misma mesa, el mismo aparador de nogal y sobre el aparador la bandeja de plata con el servicio de té. También de plata, lo tomaba de ahí.

La mirada cinematográfica de Luis (F124) va adentrándose regida por los detalles que Elisa aporta de su sueño en el que determina la presencia tanto del comedor en donde se encuentra la familia, como de la lámpara de araña y el juego de té (F125).

- Elisa adulta: Es un día como muy luminoso y la luz entra por la ventana de una manera, no sé es muy difícil explicarlo...



Los objetos cobran relevancia en el discurso narrativo debido a esa intensa iluminación que procede de la descripción de estos y que permiten ser visualizados en el espacio onírico (F126, F127).



- Elisa adulta: Pero es una luz muy fuerte, muy fuerte y toda la plata refleja esta luz. Y entonces tengo la sensación como... Es tan difícil explicarlo, como si todas las cosas tuvieran vida propia. No sé la tetera, las tazas...

F126, F127



F128

De modo que a través de los materiales de los que están compuestos estos objetos: plata, cristal y luz, residen los elementos esenciales que pertenecen al proceso de exposición de la fotografía. Pues el conjunto de la plata y el cristal constituyen a aquellos elementos de las capas sensibles a la luz, que, extendidas sobre una base de acetato, dan lugar a la película negativa a color.

Por tanto, el acto de recrear Luis imaginariamente el sueño de Elisa adulta se traduce, en términos fotográficos, como la exposición de una película. Ya que la mirada de Luis, asimilada como una cámara fotográfica (cinemática) tras el primer plano se sitúa en el presente del film, donde va originarse el sueño. En el que, mediante su omnipresencia – dirigida por un *travelling*- esta mirada va introducirse en el comedor tras unas puertas correderas enmarcando desde su posición elevada, una captura de su familia que encontramos unida en la mesa y a la que añade un gesto de cariño de su ex mujer que no procede en la narración de Elisa (F128). Diferencia de este discurso visual de Luis frente a la narración en *over* de Elisa que permite mostrarnos aquellos pensamientos a los que esta no puede acceder desde el mismo presente en el que ambos se encuentran y donde está desarrollándose la narración.

La lámpara y el juego de té, presentes en todo momento, actúan en lo onírico con la misma funcionalidad que lo haría en el proceso fotográfico “La imagen se mantiene latente (invisible) en los cristales de haluros de plata”.³⁵⁵

- Elisa Adulta: Empiezan a vibrar y a tintinear, pero no es exactamente esto, no.

Es decir, la narración del sueño de Elisa se advierte como una película negativa compuesta, por la plata que reacciona a la luz. Al igual que lo hace el cristal, de manera distinta dentro de esas capas sensibles de la película, a través de su suspensión en cada una de estas. Por ello, si el juego de té alude a la plata, esta compleja composición del cristal se materializa alegóricamente en la estructura de una lámpara de araña de múltiples piezas colgantes a la que el brillo de la luz hace vibrar.

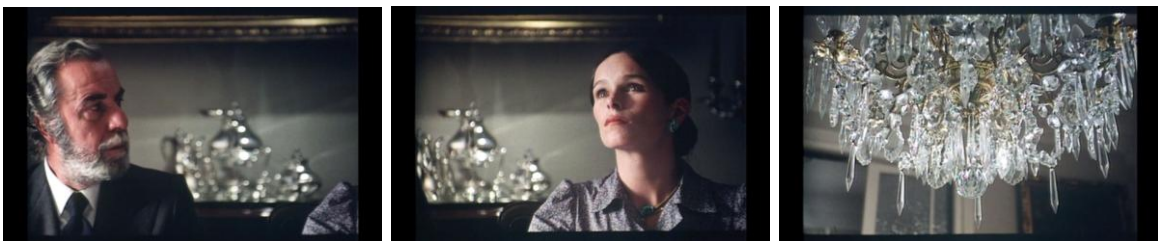
³⁵⁵ NIERI, M. A. (2016). “Formación de la imagen radiográfica.” Disponible en: <http://dxiparatecnicos.blogspot.com/2010/08/formacion-de-la-imagen-radiografica.html>

Componentes de los que se sirve Luis para registrar en su memoria -como base de acetato- esta captura que aún adherida a la película negativa; no va a estar disponible para ser positivada sobre el papel fotográfico. Al igual que va a ocurrir con la narración visual insertada por Luis, antes heterodiegética por la exacta descripción de Elisa y en las que todos participan para aportar. Y ahora homodiegética, porque Luis ha conferido detalles personales fuera de la descripción de Elisa que no van a ser positivados en el presente del film, ya que esta escena no forma parte del pasado de ninguno de los personajes; sino del imaginario de Luis. No trascendente en la realidad de los personajes, pero que sirve para situarnos en el pensamiento de estos personajes sobre aquello que nunca se ha dado lugar, en este caso, en la infancia de Elisa antes de la ruptura de sus padres.

- Elisa Adulta: Es un... no puedo explicarlo, pero... ya estamos acabando de comer en el comedor papá, mamá y yo.

Una vez que la mirada cinematográfica omnipresente de Luis se centra en la lámpara de araña desde un contrapicado hacia el techo, se distingue -por la repeticiones posteriores de dicho plano- como la captura desde una cámara fotográfica un traspaso del punto de vista efectuado en el mismo sueño.

- Isabel: ¿Yo estoy?
- Elisa Adulta: Si tú también estás. Y papa y mamá están muy elegantes. Papa lleva un traje con una corbata y mamá,... Mamá un traje de estos de Liberty que llevaba siempre.



F129, F130, F131

Ya que se advierte, en el cambio de plano, que Elisa toma el mando de la narración visual de su sueño, una vez que baja la vista y se encuentra, en un plano medio a sus padres. A los que intercambia de un plano a otro, focalizando a su vez, de manera secundaria el juego de té de plata (F129, F130) que salta a otro plano contrapicado de la lámpara (F131):

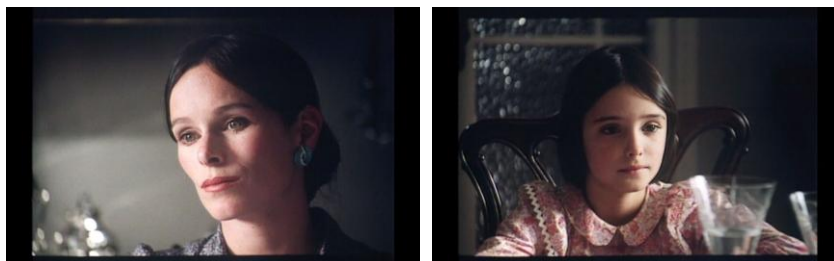
- Isabel: ¿y tú?
- Elisa adulta: No me acuerdo, pero acabábamos de comer. Y de repente miro al techo.

A partir de la cual se va a retomar -ahora desde el punto de vista homodiegético insertado omnipresente de Elisa- la imagen de su madre, quien deja de mirar hacia arriba para fijarse en la cámara que la están capturando, los ojos de Elisa (Ana Torrent).

- Elisa adulta: y la lámpara de cristal empieza a vibrar y a vibrar

Al cambiar de plano, finaliza otra exposición de película que ha dado lugar, desde la mirada cinematográfica de Elisa, a dos capturas ilusorias dentro de su sueño. Por un lado, a unos padres unidos delante de sus hijas, pero que en el desconcierto de la mirada del padre, se delata el conflicto familiar. Y por otro lado, a una madre tranquila, firme y que aporta seguridad tras su mirada cuya dirección, desde la organización dictada por los comensales en la mesa, alcanza a mostrarnos a Elisa niña (Ana Torrent) en un primer plano. Imágenes que difieren a lo sucedido en la realidad de ambos personajes al producirse una brecha familiar tras la separación de ambos y con ello, el odio de su madre que influyó en el punto de vista de Elisa sobre su padre, tal y como esta reconoce más adelante.

- Elisa (Voz over Luis): la figura de mi padre se engrandece con el tiempo. Ahora me doy cuenta de que la imagen que tenía de él no era a través de la parcialidad de mi madre. Que desde el momento en el que comprendió, que no volvería a casa, muy sutilmente pero con la insistencia de quien está en posesión de la verdad y pretende convencer a los demás. Se dedicó a mostrarse y a demostrarnos que mi padre era un ser enfermizo, caprichoso y egoísta.



F132, F133

En el paso del contrapicado de la lámpara al punto de vista homodiegético focalizador cero de la madre de Elisa (F132), aparece Ana Torrent con la mirada elevada desde la

cual va terminar de “capturar” esta segunda imagen (F133). Una vez finalizada la acción, le devuelve la mirada a su madre y con ella regresamos al presente del film.

Sin embargo, aunque veamos a Elisa (Ana Torrent) desde la posición de la madre, es imposible que esta capture con esa “cámara” omnipresente (mirada) esa escena. Pues anula el acto de exposición de la película, al no aparecer, por un lado, el contrapicado de la lámpara que hasta entonces se había repetido y, por otro, da la espalda al juego de té de plata.

- Elisa adulta: suavemente, suavemente todo tiembla y tiembla. Y vibra.

Razón que nos lleva a la idea de que estas imágenes que se han registrado –recreado- en la base de acetato de cada uno –la memoria- y forman parte de la película negativa titulada “el sueño de Elisa”. Se tratan de la incubación de unos deseos compartidos entre Luis e hija sobre la idea de una posible unión familiar que no pudieron llevar a cabo en el pasado, es decir, no pudieron “positivarlos” a la realidad.

En cambio, tras su omnipresencia en el sueño y al focalizar sólo a Elisa, María (la madre) se presenta como una influencia posesiva, al igual que lo hizo en vida sobre su hija. Un motivo por el que al ser “positivado” este hecho en el pasado –la ruptura familiar- no existe alternativa alguna de que vuelva a invocarse algún deseo sobre ello a partir de una figura ya desaparecida en el presente del film.

Por tanto, estas narraciones visuales insertadas –cinemáticas- parentales dadas en el sueño de Elisa, se intercambian con el fin de que la protagonista obtenga una verdad común entre las partes entorno a la ruptura sucedida entre la familia conformada en el sueño. Sin embargo, Elisa al no sostener la verdad por su precariedad como niña en ese pasado evocado, no le es permitido aportar nada desde su personalidad -tanto de niña como de adulta- al ser siempre interrumpido o suplantado su discurso por la voz o mirada de sus padres.

- Elisa Adulta: es que es difícil explicarlo, es como si las cosas palpitasen.

Por tanto, Ana Torrent representa al cuerpo infantil de Elisa que aún no había sido contaminado por los problemas de los adultos, a los que ha estado expuesta y aún conlleva. Ya que tanto la voz *over* del padre en la narración de sus escritos; como la similitud entre madre e hija interpretadas por la misma actriz; son las que alcanzan esa idea de suplantación y de influencia de estos sobre ella. Por un lado, como prueba de lo

que el paso del tiempo ha generado en el transcurso de niña a mujer y, por otra parte para asimilar de forma narrativa esa influencia de ambos lados.



- Isabel: El juego de té que había encima del aparador no era de plata.
- Elisa Adulta: ¿Cómo qué no?
- Isabel: Era de porcelana blanca con unas florecitas azules abajo ¿Te acuerdas papá?

F134

En cambio, Isabel es la otra parte de la pareja y hermana de Elisa, que si actúa como portadora de la verdad desde la funcionalidad fotográfica de los elementos del pasado que han sido expuestos en el sueño de la protagonista.

En una de las páginas del álbum fotográfico de familia, las hermanas van a verificar a partir de dos imágenes en blanco y negro –la plata como portadora de esa ausencia de color- en las que precisamente aparece sólo Isabel de niña como único sujeto.

- Isabel: De todos los inventos el que me das más miedo es la fotografía
- Elisa Adulta: ¿Por qué?
- Isabel: No sé, me parece como un milagro. Que te ves aquí de pequeña otra vez.

Esa transformación de materiales que sufre este juego de té en la realidad y va a ser el recurso por el que el cineasta va a servirse para materializar el proceso de “Exposición de una película” y mostrarnos alegóricamente el mecanismo de los recuerdos en nosotros, es decir, a través de lo que conocemos como la “memoria fotográfica”. Aquella manera en la que, desde nuestro punto de vista –la cámara- nos remontamos imaginariamente –como en el sueño- a unos hechos vividos concretos –la luz que deja ver lo que ocurre- o a determinados objetos del pasado, tomando ese contenido como “lo vivido” sin a veces corresponderse con la realidad de lo que sucedió.

Tal y como demuestran las dos imágenes positivadas, correspondientes a la cantidad de imágenes tomadas de Elisa en su sueño, y en las que, por un lado, en la primera fotografía apreciamos a Isabel niña sentada en la mesa del comedor sobre la que aparece una fuente de plata, que ella justifica en el presente del film “lo que era de plata era la soperá”. Mientras que en el fondo percibimos el aparador que sostiene el juego de té de porcelana que, por otro lado, volvemos a ver en la siguiente fotografía junto a Isabel que posa sonriente, mostrándolos en una posición de presentación.



F135

Por tanto, esa fuente de plata plasmada en la fotografía, contiene el registro total de memoria fotográfica de cada uno de los miembros que no aparecen sentados en aquellas sillas, pero sí en el sueño de Elisa. Motivo por el que debemos recordar la función de la plata como portadora de imágenes en la composición de elementos sobre la exposición fotográfica. Por una parte, lo onírico (F134), no vivido e imposibilitado a que ocurra se mantiene dentro de esa fuente, al igual que las sales - también de plata- conllevan latente una imagen en negativo a la espera de reaccionar con la luz para positivarse en el papel. Y por otra parte, cada una de estas fotografías, sin que reflejen la aparición de algún tipo de objeto que contenga tal elemento, como hemos observado hasta ahora. Se debe a que la plata ha sido positivada en el papel y ha dado lugar al blanco y negro de la imagen reflejando la realidad correspondiente a las declaraciones de Isabel sobre el juego de té.

Sin embargo, aunque haya una ausencia personificada de los padres en estas imágenes; ya que Elisa -en el cuerpo de niña de Ana Torrent- si aparece en la fotografía de la izquierda con su hermana a su espalda. Dentro del plano detalle en el que ambas hermanas retienen esta página del álbum de fotos, es precisamente en donde sus padres están contenidos. Pues, por un lado, la figura del padre consta en el folio escrito que sobresale del álbum y en el que puede leerse en tercera persona “El cansancio es de alguien que no ha llegado a ninguna parte”. Un texto superpuesto por las páginas del álbum en el que, por otro lado, se inscribe la figura de la madre, tras los subtítulos desde los que ella misma ha descrito en tales imágenes de manera heterodiegética (F135).

Narraciones inscritas en el pasado, forzadas a postularse en el presente del film, bajo la mirada de focalización secundaria de Isabel y Elisa para averiguar la verdad sobre ello. A su vez que desde esta disposición dada de los elementos percibimos de nuevo la gran influencia de la madre sobre sus hijas en contraposición del padre tras abandonarlas, quien siempre percibimos tanto en el sueño como en el contenido sus intentos por expresar su malestar sobre el panorama familiar.

- Isabel: (...) Y la lámpara era de esas que tienen muchos colgajos y muchos brazos, y unas cositas de cristal. ¿Cómo se llamaban esas lámparas? Eran... ¡Arañas!
- Luis: Si, tu madre se empeñó en ponerla en el comedor en contra de mi opinión. Un regalo de bodas que siempre he detestado cordialmente.

Sin embargo, por la posición de Isabel en una de estas fotografías y por la imagen de ambas niñas, podemos constatar que el punto de vista del fotógrafo sea el de Luis. Ya que en ese mismo escritorio se encuentra una foto del mismo reportaje de la imagen de ambas niñas, pero en este caso esta salvaguardada dentro de un



F136

marco en el que no se da la apertura alguna a desplegar un discurso inscrito sobre la imagen como sucede en el álbum desde la escritura de María (la madre). Pero en cambio, si da pie a un discurso visual sobre las actitudes de estas ante la cámara en las que encontramos a una Isabel muy sonriente y a Elisa (Ana Torrent) recatada y seria. Cuyas expresiones alegorizan en su conjunto la teatralidad de la condición humana, es decir, las dos caras que representan al teatro: la comedia y la tragedia (F136).



F137

Distinto a lo que la imagen anterior del álbum mostraba del mismo reportaje fotográfico, - considerada como una narración homodiegética de Luis de mirada de focalización cero por el aporte gráfico de su punto de vista hacia sus hijas durante su matrimonio- en la que vemos a las dos niñas igual de felices. Lo cual nos delata las actitudes distintas generadas por los padres en Elisa capturada desde la mirada tras la cámara de su padre. En el álbum familiar perteneciente a la madre, Elisa interpreta la comedia, y en la foto enmarcada de Luis parece desencadenar el comienzo de la tragedia (F137).

Al igual que el teatro, evocado desde los títulos de crédito a partir del sonido *over* extradiegético de una pieza musical, en este caso, el medio fotográfico nos vuelve a anticipar en la narración del presente del film, la influencia de los papeles basados en la obra de Calderón de la Barca, *El teatro del mundo* y depositados en el carácter de cada uno de los personajes protagonistas del film.

Una Elisa niña en las fotografías interpreta al “Mundo”, por un lado, bajo la mirada de ocularización interna del padre como “Autor Soberano” insertada en la fotografía. Y por otro lado, -como ocurre en la escena de la clase de interpretación de Luis, en donde traspasa el papel del “Autor” a una niña que se llama precisamente María- bajo la

mirada de la madre (María) que conforma con sus textos una narración en primera persona sobre su propia selección fotográfica depositada en el álbum.

- El Mundo (Elisa adulta): ¡Oh, autor soberano! Generoso mío a cuyo poder; a cuyo acento, obedece todo. ¡Yo! ¡El gran teatro del mundo! Ejecuto lo que me ordenáis.

d. De lo vivido a lo descubierto por la mirada de Torrent en el díptico sauriano.

La iconicidad de Torrent en las películas saurianas supone responder en ambos casos, al atestigo de lo sensorial enfrentado con los modelos interpretativos que durante el cine español han servido más bajo el influjo de sus cineastas que a lo que el actor o intérprete pudiera aportar. Ya que Torrent no será predispuesta a guiar el discurso narrativo tal y como sucedía en *El espíritu de la colmena* desde la raíz documental del primer visionado de Frankenstein que da el sentido de descubrimiento a todo el relato; sino que será la alternativa temporal del mismo personaje protagonista que comparte con Geraldine siendo reconducida por su sensorialidad en la película de Erice, a ser la mirada de la relevación de lo vivido.

Lo cual traducido en los ojos de Ana son conferidos para ejercer como caleidoscopio de un pasado que no sólo se ciñe a lo ficcional, sino a que Saura dispone en Torrent el punto de mira de las huellas de un contexto, que al igual que las del espíritu con Erice, pone en cuestión los valores que, los distintos modelos icónicos de Vicent J Benet despliega en el artículo, “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”, promovían sin alternativa a otro registro. Pero en el caso de Torrent con Saura, aún en la novedad de sus propuestas, ejerce bajo el punto de vista absoluto del cineasta y es motivo narrativo de sus relatos siendo acentuados unos atributos estéticos, como sus grandes ojos, debido a que por su iconicidad en *El espíritu...* anticipa su relación con el Nuevo Cine Español, y por consiguiente, esa nueva forma de mirar el mundo.

Los primeros iconos de la cinematografía española se proliferaban desde la canción o la escena, convirtiéndose en modelos de hibridación para la pantalla, como en los anteriores puntos tratamos sobre Imperio Argentina y Estrellita Castro bajo el influjo de sus propulsores Benito Perojo y Florián Rey. Estos supusieron tras la máscara del tópico y el costumbrismo, las referencias para aludir a los hechos que con sordidez no podían cuestionarse. De ahí a que la máscara por la máscara, y el mito por el mito, fueran

interposiciones subrogadas a ser esclarecidas gracias a la canción entre coros y danzas. En el caso de Torrent, en los siguientes trabajos será sin necesidad de acciones, ni rituales; sino su mirada de manera estática como el objetivo/ lente de una cámara, el recurso que apoyará a descubrir la esencialidad en los relatos y que tras las pistas de esa infancia de tradición vasca, que advertíamos en la primera parte de este apartado sobre la naturaleza del personaje, veremos cómo ésta aún no actriz continua estando vinculada a dicha denominación por los importantes cambios políticos transcurridos.

Así que, a propósito de la puesta en conocimiento de la iconicidad de Torrent en el panorama nacional al internacional en *Operación Ogro* donde Pontecorvo, al igual que le ocurre a Klaus Kirschner en *Misa sí menor*, estará influenciado por la reveladora presencia de esta niña en sus primeras películas. Compararemos con el uso que se hacía ante otras cuestiones políticas de mismo origen vasco con el modelo de iconicidad estable que supuso Sara Montiel con *La Reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1962).

5.1.4. Futuro personaje. Del modelo de iconicidad estable a la mirada icónica narrativa.

Seis años después de *El espíritu de la colmena*, Ana Torrent es propuesta para intervenir en la última película del cineasta italiano Giallo Pontecorvo, *Operación Ogro* (1979) quien -ajustado al contexto de su tiempo- narra filmicamente la actualidad sobre la realidad de las acciones terroristas, en concreto, en torno al asesinato al militar Carrero Blanco sucedido en Madrid en 1973. Con el fin por parte de la banda ETA de evitar la concesión de su cargo sucesorio en España tras la muerte del general Franco.

Desde una perspectiva neutralizadora, Pontecorvo nos ofrece en la película, distintos puntos de vistas del conflicto, no para conmovir, ni para posicionarse en uno de los dos lados – de la banda o del militante-; sino también para atender a las necesidades de ambas partes como seres humanos a partir de sus orígenes. Es decir, determinar aquellas etapas en las que sus ideologías e inquietudes fueron forjadas en cada uno de los componentes etarras hasta el cumplimiento de sus objetivos previstos en el compromiso adquirido desde el reclutamiento de estos. Un punto de vista de este cineasta forastero al que responde el profesor Juan Agustín Mancebo Roca sobre [...] su política

representacional y la interpretación histórica realizada desde una óptica aséptica que lo ligará a la realidad en la descripción de la condición humana”³⁵⁶.

Y como tal, este punto de vista nos remonta a movimientos cinematográficos más próximos a la Italia del director Pontecorvo, como el neorrealismo, que a los modelos fílmicos de representación españoles del contexto. En tanto que se hace patente la herencia y compromiso dictados por directores como Rossellini desde *Alemania Año Cero* (1947), para acercarnos a la cotidianeidad e inseguridad tras los conflictos producidos como aquella mirada de un niño que -sin ninguna intención de renovar ningún parámetro restante de cualquier suceso- sirve para generarnos la confianza necesaria en el presente de la narración y para adentrarnos en cuestiones inabarcables si se establecieran en cambio, a partir de un adulto.

Por ello, la humanidad de los terroristas tiene cabida en este film del cineasta italiano gracias a la intervención de una Ana Torrent de trece años, dispuesta en su papel para sonsacar los orígenes de los militantes de la banda y proyectar los objetivos primordiales de estos. A diferencia, del personaje de Ángela Molina (F138) -parecido estéticamente al de Ana Torrent (F139)- al que no podemos acceder a dicha información de sus compañeros, ya que a pesar de sus ruegos el conjunto terrorista no contempla pensar en las consecuencias de tales acciones. Puesto que la figura de Molina es el reflejo del miedo existente entre estos a ser delatados y sacrificados; y que, como efecto contrario al de Torrent, impediría a estos terroristas no continuar con sus planes y dispersar los objetivos por lo que van a llevar a cabo la ejecución de Blanco en el film.

Sin embargo, estos personajes femeninos en la narración, están relacionados no sólo por las semejanzas entre ambas sobre su estética, al estar ceñidas al prototipo cinematográfico de mujer vasca de este tiempo, de ropas holgadas y de cabello largo recogido. Sino, por como ya ocurría en los films de Saura en los que participaba Ana Torrent -*Cría Cuervos* (1976) y *Elisa, vida mía* (1977)- por la significación conferida desde una estética semejante entre ambos personajes. Pero que diferenciados por su edad -de niña y adulta- reflejan el futuro y el presente de la región a la que pertenece -la vasca- en una misma narración. Un acotamiento del origen ficcional del personaje

³⁵⁶ MANCEBO, R. (2008) “La dictadura de la verdad. La interpretación histórica en Gillo Pontecorvo”. *Universidad de Castilla- La Mancha. I Congreso Internacional de Historia y Cine*. (2008), p.888.

infantil de Torrent que es desvelado a partir de la denominación adjudicada y comprobada en los títulos de créditos como “niña vasca”³⁵⁷.



F138. F139

El prototipo de una determinada naturaleza a la que nos referimos anteriormente con el film de Erice y que vuelve a tomar presencia de nuevo con el mismo poder de invocación, pero de manera aún más clarividente en la diégesis del relato de Pontecorvo. Esta vez, Torrent estará al servicio de los terroristas para generar un punto de inflexión ante la dificultad presente en los hechos transcurridos desde estos. Por lo que podremos considerar la intervención de Ana Torrent en este film -como única niña posible para este papel debido a la ausencia de un casting- para ser capaz de acceder directamente a la sensibilidad de la banda terrorista. Ya que, como sucedía en sus anteriores películas, -determinando así un segundo trazado del seguimiento de este personaje de enclave vasco hallado en su filmografía- se trata de una figuración interpretativa que sirve como motivo narrativo por su significación evocadora de la memoria en el relato.

Y que no será correspondiente a la presencia de un *modelo de iconicidad estable*³⁵⁸ como Sara Montiel en *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1962) que nos sirve para comparar en este enfoque regional del personaje de Torrent en *Operación Ogro*. Ya que dicha actriz, también, asentada en lo ficcional en la capital española donde rememora su lugar de origen del pueblo Orayzun, actúa como condicionante absoluta del relato que por su iconicidad externa y vinculada a la persuasión tras su sensualidad es proclive a transcribir su libertad en su lugar de origen, con el sacrificio y deber de la muerte como

³⁵⁷ Sin nombre, en los créditos Pontecorvo se limita a ceñirse a denominar el origen de dicho personaje interpretado por Torrent, y que subraya esa intencionalidad, y relevancia para el cineasta italiano establecerlo como el punto de origen que conforma para el grupo Etarra.

³⁵⁸ El tercer caso que el especialista plantea sobre los modelos de iconocidad en el cine del franquismo y que también se consideran estáticos en cuanto a que se limitan a mostrar sus dotess icónicas. BENET V.J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes.”. *Op. cit.*, p.29.

destino de honra. Mientras que Ana, escogida para acceder una vez más –como ocurría en *El espíritu de la colmena*- a una determinada parte del relato ficcional, de un episodio de la transición española vinculado a un pasado que pretenden zanjarse con el fin de actuar en el presente y dar paso al futuro que ella representa.

Lo que reconfirma la predeterminación y el conocimiento de Pontecorvo sobre el trabajo anterior de Ana Torrent al escogerla para “la niña vasca”, en esa idea que conjuga a la perfección, de nuevo, con las palabras de Mancebo sobre este director, en su “deseo de ser verosímil y de establecer un diálogo con la realidad” aquello que “marca la mirada del director”³⁵⁹. Porque entiende que al escoger a tal intérprete en un argumento cinematográfico dirigido, en gran medida para la asimilación de un público de nacionalidad española. Esta niña será identificada tras sus anteriores papeles, -dentro de tales características icónicas- tras las que van a alentarse la renovación y el cambio cultural dentro de cualquier relato fílmico en el que participe. Ya sea mediante rasgos naturales o como ocurría por medio de elementos originarios de la naturaleza como la seta en *El espíritu de la colmena*.

Y no por la imposición de una figura fílmica, como sucede desde Rafael Gil con Sara Montiel a partir de su estrellato, que resulta dictatorial tanto en la ficción, por ser determinante en el futuro de los personajes; como en la realidad, por ser un intermediario de la visión establecida por el régimen de aquel entonces. Por un lado, las diferencias entre la lujuriosa ciudad con la pulcra tradición de lo rural; y por otro lado, las regiones españolas entre sí, como de la capital española con el pueblo vasco. Pues tal y como Nacache entiende de la intervención de cualquier actor atado a la manifestación de un rasgo determinado de su fisonomía “las emociones y los sentimientos no son asignados a un solo gesto, de un solo rostro, sino que se producen por el conjunto de relaciones que se dan en el filme”³⁶⁰.

Por tanto, la iconicidad de Ana Torrent con la de Sara Montiel se distingue, aparte de por sus contextos y edades, por un lado, por una iconicidad generada por un recurso expresivo generado originalmente del intérprete como la mirada de Ana y por una ajustada imagen dentro de los parámetros condicionantes del sistema de estrellas en el que participa Montiel:

³⁵⁹ MANCEBO, R. (2008) “La dictadura de la verdad. La interpretación histórica en Gillo Pontecorvo.”. *Op. cit.*, p.896.

³⁶⁰ NACACHE, J. (2006). *El actor de cine. Op. cit.*, pp.65-66.

No es el propio actor a quien vemos en pantalla, sino una imagen modelada en función de objetivos precisos; es un ser icónico, una representación visual y sonora extremadamente compleja, que vence a la mera individualidad del actor.³⁶¹

El actor afianza con ello su público con expectativas de un buen recaudo de la película en la que intervenga, mientras que, por otro lado, la presencia de Torrent, aún en su no manejo sobre su gestualidad, ni capaz de conferir una significación propia a su papel en un aporte creativo como artista, asegura una revelación clave en el relato del Pontecorovo para enriquecer el discurso del cineasta inscrito en su narración y detonante para el desarrollo del resto de personajes. De modo que la intervención de Ana Torrent en *Operación Ogro* es sostenida en la previsión del cineasta para que mediante su icónica expresividad forme parte de dos determinados momentos en la narración del filme donde va a desempeñar una determinada funcionalidad de invocación.



F140, F141

En el primer caso, casi en la mitad de la narración, cerca del lugar en el que va a efectuarse el atentado, en el interior de un bar, dos de los ejecutores toman café y conversan sobre la acción. Mientras, acotados en un plano medio, aparece en escena y en el mismo sitio, una Ana de trece años comprando leche enfrascada en dos botellas de plástico (F140, F141). Y mientras que sostiene los envases, ambos los deja sobre la barra, observando atenta a sendos militantes a los que interrumpe:

- Niña Vasca: Oye, sois vascos ¿no?
- Izarra: Si, ¿Y tú como lo sabes?

La bebida láctea sostenida por Torrent, además de un símbolo de la maternidad, dentro de la relación estética y temporal en el relato, establece su vinculación tanto con el personaje de Ángela Molina y su niño como con el origen regional similar entre estas partes.

³⁶¹ NACACHE, J. (2006), *Op. cit.* p.112.

- Niña V: Yo soy de San Sebastián. Me pongo siempre muy contenta cuando me encuentro a alguien de por allí.
- Luque: Yo también.

Ya que a través del innovador envasado de plástico de la leche, -perteneciente al contexto de los setenta- nos augura un alimento necesario para fortalecer a esas nuevas generaciones, ya no sólo por la lucha de independencia de esta determinada región, como el motivo por el que estos dos militantes proceden para el territorio vasco. Sino al estar la leche contenida en estos envases, se trata de una leche independiente de su origen madre (la vaca), sugiriéndonos la emancipación de la sociedad del momento.

- Niña V.: ¿Vivís en Madrid?
- Izarra: Si, trabajamos en un banco.
- Niña V: ¿Aquí cerca?
- Izarra: No, al otro lado de la ciudad.
- Niña V.: Que pena... Yo vivo ahora aquí detrás. Pero me acuerdo siempre tanto del mar.
- Izarra: Y nosotros...

Aquella que también es representada por la actitud extrovertida y segura del personaje solitario de Ana al buscar su propio abastecimiento en otra región y decidir, sin coacciones, hablar con dos extraños. Pues, al igual que la Ana de seis años en su espacio onírico mediante la figura fílmica del Frankenstein de James Whale, encuentra su confrontación; en este caso la encontrará en “tierra extraña” dentro de un bar de Madrid.



F142

Similar a la sensación que alberga en estos militantes sobre el encuentro con este personaje interpretado por Ana, hasta el punto que en el final del diálogo se impone la dialéctica vasca para la despedida entre ellos (F142) proyectando el anhelo de su libertad de expresión en cualquier sitio público, tras los hechos.

Pues, a pesar del forzado doblaje dispuesto sobre la palabra de Ana, del que no apreciamos la naturaleza de su voz y espontaneidad, ya que rebaja su nivel de interpretación sin alcanzar la “calidad afectiva que nos llega a través de los matices del sonido”³⁶² propias de una plena interpretación tal y como reivindica Cristina Rota.

³⁶² ROTA, C. (2009). *Los primeros pasos del actor, op.cit.*, p.41.

- Luque: Agur! Igual nos vemos en Donostia.
- Niña Vasca: Agur!...

Pontecorvo doblega a estos terroristas, Luque e Izarra, ante la niña Torrent, en un sentido nostálgico y simbólico, como añoranza a la madre patria, y a su vez, les brinda la oportunidad de ser igualados desde un punto de vista humanístico sin el influjo de cualquier tipo de pensamiento alternativo al de su propia condición. Para que al contemplar en este despliegue a estos militantes de la banda, se distingan de los denominados terroristas, como ciudadanos que batallan aun violentos, por causas a la mejora. Por un lado, del espacio al que pertenece como el País Vasco y, por otro lado, del conjunto nacional español del que forman parte. En este caso, con vistas a una posible futura dictadura con Carrero Blanco tras la que no habría posibilidad al cambio, ni a la renovación y neutralidad en las clases sociales.

Pues para el cineasta, según el profesor Mancebo, es importante ver en este tipo de personajes que plantean estas acciones de gran magnitud desde un prisma en el que se comparte esa idea como lucha social. Aunque no lo sea la intención de llevarla a cabo desde la aniquilación de un sujeto contraproducente, como el propio Carrero Blanco:

Pontecorvo entiende que la justicia está siempre de parte de la clase trabajadora que no quiere una política de acción sino de sensibilización colectiva, defendiendo la mejora del colectivo, mientras que el terrorista desea un cambio minoritario que justifica la violencia.³⁶³



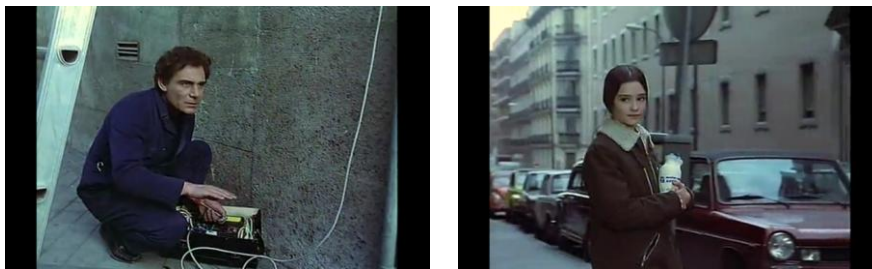
F143, F144

Y por ello en la siguiente escena en la que aparece Ana, una vez más como Niña vasca, los militantes camuflados bajo uniformes de electricistas proceden a su cometido como si de una intervención urbanística se tratara. En el transcurso, Luken (Saverio Marconi) (F143) al alzar la vista hacia el frente de la calle en la que están posicionados su

³⁶³ MANCEBO, R. (2008) “La dictadura de la verdad. La interpretación histórica en Gillo Pontecorvo.”. *Op. cit.*, p.896.

compañero Txabi (Eusebio Poncela) y él, de nuevo encuentra a la niña vasca portando en su regazo otras dos botellas de leche (F144), con la intención de acercarse a ellos. Justo en el instante en el que el vasco perfila un cable para abrir doble vía y conectar con la red eléctrica -de la general de la ciudad y de su escondite- para cumplir la acción. A lo que Luken mediante un cuidadoso gesto le indica que se marche (F145):

- Luken: Vete, ¡vete a casa!
- Niña vasca: De acuerdo.



F145, F146

Al ser dirigida por el comandante que abandona el lugar, en esta ocasión Ana Torrent servirá como la representación de una Euskera salvaguardada por quienes luchan porque sea liberada dentro de los nuevos cambios en el país. Por lo que, si cualquier duda era patente en Luken sobre la manera en la que van a acometerse a continuación los hechos, se disuelve en su rostro detonado por la breve presencia de Ana (F146). De nuevo predisuelta por Pontecorvo, Torrent resultará ser el motivo de evocación de las causas de la lucha tanto de Luken como de la banda ETA, sobre lo que Mancebo insiste en que:

Se recrea en las dudas del futuro desde la perspectiva terrorista; si a través de la violencia puede catapultar la caída del régimen y, tras su desaparición, se pueda lograr la independencia del País Vasco.³⁶⁴

Sin embargo, aun con la presencia icónica de Ana Torrent como medio discursivo en la narración sobre la renovación e innovación del país, en estos aspectos políticos. El director reniega del poder de la figura femenina en ETA durante el film, de acuerdo con el contexto y que más adelante también veremos reflejado en la misma Ana Torrent como profesional, veinte años más tarde desde Yoyes.

De manera que en este último tramo se determina en el conjunto de todas las partes sobre este apartado de la sensorialidad en los primeros trabajos de Torrent, a partir de su

³⁶⁴ MANCEBO, R. (2008) “La dictadura de la verdad. La interpretación histórica en Gillo Pontecorvo.”. *Op. cit.*, p.896.

intervención en *El espíritu...* que se convierta en la representación de un conjunto de tradiciones dispares entre sí pero aunadas en el mismo territorio español, y a remitir desde su mirada infantil como ya el cine estimulaba desde el gesto de los cómicos para poetizar la modernidad de su tiempo. Pues estos nuevos valores a los que se ciña esta niña madrileña serán, no sólo para el panorama sociocultural del país al uso del icono como referente; sino a toda una nueva generación de actores y cineastas a tomar el cine como entorno a explorar, al igual que lo será lo rural como motivo discursivo en las narraciones.

Por ello, cabe constatar la importancia de acotar esta denominación vasca en cuanto a su siguiente etapa sensorial, protagonizada ya por su juventud y adolescencia, como etapa consciente. Ya que este destino será traducido en disponer a Torrent en varios entornos rurales con el fin de establecer un *time line* orgánico de su cuerpo de niña a mujer arraigada al imaginario natural y de tradición desde donde desprender los primeros albores en los distintos relatos a representar. Aunque también será el periodo en el que Torrent ponga en cuestión gracias a la influencia de su tutor cinematográfico, Víctor Erice la necesidad de una técnica en cuanto a la limitación del icono como referencia concerniente a las pautas y valores de un determinado contexto.

A partir de la toma de conciencia que irá adquiriendo desde el panorama nacional se redescubrirá con *El nido* tras las pistas de su propio crecimiento y bajo la supervisión de una figura clave para su desarrollo, su padre Luis Torrent, como influencia palíndroma en su carrera. Un recorrido en el que, debido a su reciente pubertad, se insistirá en destacar los aspectos más relevantes de esta etapa, sobre todo en: reflejar el despertar de su sexualidad en la serie televisiva *El jardín de Venus*, adular la inocencia procedente de la infancia en los metrajes germanos, *La hija rebelde* y *Bomarzo* y madurar el carácter silente de Torrent en *Los paraísos perdidos* bajo el punto de vista de las últimas premisas de la Transición vinculado con lo rural en cuestión sociopolítica en la cinematografía.

5.2. Etapa Consciente. De *El nido* a *Los paraísos perdidos*.

Como me dijo con esa sensata decisión infantil que no se vuelve a tener en la vida, yo me fui convencido de que teníamos niña para rato, de que teníamos niña rota, porque en sus ojos de muñeca de Goya, mirada de tapiz, estaba naciendo ya la adolescente venidera y verdaderamente.³⁶⁵

Las palabras de Francisco Umbral en una entrevista que el periodista realizó a una Torrent de ocho años para la revista dominical *Blanco y negro*, anticipaban incluso “en sus ojos de muñeco de Goya” ese re-nacimiento del cuerpo de niña a pre adolescente que supondría en el panorama cinematográfico tras su personaje Goyita en *El nido* (Jaime Armiñán, 1980). Lo que supondrá una pedagogía de la evolución para esta actriz que, ya con la toma de conciencia propia de una adolescente responderá a una disyuntiva planteada en esta etapa de su trayectoria sobre lo que hasta entonces la interpretación había implicado de manera profesional-personal.

Aún con las premisas de la región vascuence, intermitentes durante la trayectoria de esta actriz, como hemos comprobado en *Operación Ogro*, en este nuevo período para Torrent se incidirá más en la parte castellana derivada del co-guionista de *El espíritu de la colmena*, Ángel Fernández Santos. En la cual, seguirá no siendo tan evidente esta acotación geográfica; sino que servirá en esta etapa de pre-adolescencia de Ana tomar de la idea de la película de Erice, el considerar lo rural como espacio de regeneración y desarrollo de los instintos primitivos sin renunciar a la tradición, ni identidad española. Ya que en *El espíritu...* sin denominación real, ni situación cartográfica; su hábitat demostraba la posibilidad de cambio mediante la transformación en un lugar confortable y tolerante acogido con la misma fortaleza de sus antepasados. Basada en la realidad fílmica con el monstruo de Frankenstein proyectado en lo onírico; la convivencia entre tradición y cultura en un mismo territorio será posible, gracias a la naturaleza infantil de Ana siempre atenta a la comprensión de su entorno.

En un principio, un juego de recreación del mundo durante su niñez, “en realidad esa era la preocupación de mi padre que yo tuviera una infancia y por eso, no me dejaba

³⁶⁵ UMBRAL, F. (1980). “Ana Torrent”, en la sección sociedad del periódico *El País S.L.* Madrid, el 5 de septiembre de 1980.

hacer mucho”.³⁶⁶ En la pubertad, un posible modo de vida futuro, aun sin formación en la actuación “Ellos pensaban que una película podía ser una experiencia aislada, pero ya seguir haciendo cine era meterme en ese negocio”. Pero con el vértigo presente de confundir lo intrínseco vocacional de la profesión con una estabilidad efímera frecuente en los intérpretes de la cinematografía, ya que “cuando hice *El Nido* [...] la gente me reconocía mucho por la calle, los periodistas iban donde veraneábamos... Yo no quería seguir siendo actriz. Toda esa parte del actor, de la vida expuesta. No la quería para nada”.³⁶⁷ Por lo que Ana Torrent en este período se redescubrirá ya adolescente y experimentada en la pantalla, no sólo para ser focalizada a partir de su mirada como motivo discursivo y fotogénico de su niñez, sino como una nueva apuesta de una cara renovadora de nuestro país.

Pues, será frecuente en esta etapa desarrollada en los ochenta, aun menor de edad y sin disciplinar en la interpretación, sus apariciones, por un lado, en la televisión nacional o extranjera, como chica de la urbe de moda o personajes de otras disciplinas artísticas como en *Anillos de Oro* (1983). Y, por otro lado, en la gran pantalla, como joven lozana asentada en distintos espacios rurales donde medran sus primeros albores sentimentales como en *El nido* o *La hija rebelde*, equiparables a las experiencias primigenias en la profesión actoral durante este periodo, en constante actividad y rauda difusión mediática al generarse, a su vez, una opinión sólida sobre su permanencia en el futuro ante la cámara.

Por tanto, en el apartado de este estudio advertiremos la resolución de la decisión de Torrent sobre su dedicación a lo actoral, a través del análisis de aquellos films – *El espíritu de la colmena*, *El nido*, *La hija rebelde* (Gustav Ehmck, 1983), *Bomarzo* (Brigitta Tommler, 1984) o *Los paraísos perdidos* (Basilio Patino, 1985)- o series –*El jardín de Venus* (José María Forqué, 1983-1984) en los que el pueblo como vínculo con las características del personaje que la definirá en su carácter y estilo en su trabajo, será el punto de partida que le sirvan en este período autodidacta para el reencuentro con sus comienzos y en plena búsqueda de su propia expresión en el medio fílmico.

³⁶⁶ En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase apéndice I para la entrevista completa).

³⁶⁷ Declaraciones de la propia Ana Torrent en el programa radiofónico TORRES, M. (20 de diciembre de 2020). *El Faro: Ana Torrent*. Cadena SER.

Un ensayo unipersonal antes de su cercana emancipación, aún bajo la tutela y representación de su familia, sobre todo de su padre, Luis Torrent. Un ingeniero de caminos que sin pertenecer en ninguno momento a la cinematografía supo, no sólo apoyar a su hija en esta etapa de cambios o estragos de la popularidad externas a la pantalla; sino mediante las habilidades características de su índole laboral sobre la responsabilidad ética y profesional, seleccionar los guiones según las capacidades permitidas por la aún temprana edad de Torrent. Tal y como marcan las propuestas de este ciclo extendidas en diversas localidades provincianas de la capital española, y que a pesar de pasar desapercibidas en la filmografía de esta actriz, nos sirven para definir el pudor con el que Ana Torrent proseguiría tras su irremediable pubertad. E indicar desde su capacidad creativa el desarrollo de su propio mito en la gran pantalla; alertar a través de su carisma su capacidad para elaborar unos personajes enriquecidos y mantener el conocimiento de una profesión en continuo cambio como modelo de adaptación y evolución siempre presentes.

Al retomar como punto de partida en el fin de este ciclo, un modelo retrospectivo de sus comienzos a partir de una raíz *naif* asentada en lo rural con la que dará comienzo a una formación académica actoral alentada por la sabiduría de su mentor cinematográfico Víctor Erice, y enriquecida por el balance sensorial de esta etapa en facultades suficientes para poder conseguir afrontar su carrera a través de la técnica de una manera autónoma.

5.2.1. *El nido*, paisaje de pubertad. Del teatro al punto de vista.

Si el personaje de Torrent en *El espíritu...* se servía de una naturaleza rústica para doblegar su fantasía en un entorno ilustrativo de sus respuestas sobre el mundo, e invocar al mito a través de *la pantalla de agua* definida por Poyato con su mirada infantil desde la que Erice utiliza como vía conductora para distinguir entre lo real y lo ficcional. Ya que una vez materializado lo fílmico bajo unas formas realistas posibles en el sueño de la niña y generar al monstruo de Frankenstein para poder entender la muerte ligada a la vida, como otra realidad paralela, gracias, -según el propio cineasta-, a la incredulidad de una Ana Torrent de seis años.

Siete años más tarde la misma Torrent ya convertida en un mito para el cine español, interpretará al personaje de Goyita en el film *El nido* (1980) de Jaime Armíñán entorno a los parajes de la provincia de Salamanca, Miranda del Castañar y la Honfría,

confluidos en el mismo carácter rural y de idealización de entonces. Una zona de juegos, confinada para experimentar esa “otra” realidad vitalicia propuesta a desarrollar, el amor, a partir de su vínculo con el otro personaje protagonista, Don Alejandro (Héctor Alterio). Quien es reconocido como monstruo frente al costumbrismo de una población arraigada en sus concepciones tradicionales, por la evidente asimetría de edad en ambos protagonistas y, una vez juntos, destinados a la tragedia.

Un drama que subyace en un paisaje transferido al mundo ornitológico al que merecerá la pena sucumbir para atender a un retorno de lo terrenal a lo originario de sus instintos y poder “alzar el vuelo” finalmente hacia una libertad eterna. Ya que de la misma forma que la idea del espíritu se materializaba en la imagen del monstruo de Frankenstein, para la joven “Goyita” este ex director de orquesta y como nos especifica la especialista Catalina Buezo en el trabajo de Armiñán “una especie de Quijote desengañado”³⁶⁸ es la idea de libertad con el conocimiento y experiencia suficiente, para dotar aun así de nueva significación en lo sentimental y así misma, en esta etapa transitoria del personaje juvenil, de niña a mujer.

Al igual que en esta etapa, una Ana Torrent de catorce años, sin disciplina interpretativa va a afrontar estos papeles según sea dotada de los cambios correspondientes durante su pubertad como en el personaje de Goyita. En quien se configura una transición en cuanto a la conquista de Don Alejandro, en el uso de atribuciones emocionales propias basadas en lo sensitivo de su juventud y que sin intención de desprenderse de su mocedad y atribuirse una adultez postiza, se manifestará frente a él como una fuerza sobrenatural y arrolladora entre dos espacios, el natural y el escénico. En palabras actuales de la propia Torrent sobre esta dicotomía presente en el desarrollo de las facultades hacía la madurez de su personaje, este establece “el límite y eso es lo interesante del personaje. De sensaciones y de vivencias. Como que hay una cosa de niña, y otra cosa del despertar de mujer”.³⁶⁹ Y en base en base a su mirada declarará de manera indirecta y directa, su intencionalidad de dominancia y prosperidad hacia Don

³⁶⁸ Catalina Buezo analiza del film *El nido* cómo Don Alejandro se considera a sí mismo en un momento de reflexión ante su amigo, el cura del pueblo como monstruo por cuanto es avanzada su edad para enamorarse de una joven Goya de catorce años. En concreto, el personaje se define así: No sé si me estoy convirtiendo en un monstruo o en un imbécil. ARMIÑÁN, J. (2003). *Eva sin manzana, La señorita, Mi querida señorita y El nido*. Madrid: Ediciones Cátedra, p.64.

³⁶⁹ En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase ápendice I para la entrevista completa).

Alejandro. Ya que al igual que Goya plantea cuidar al águila que tiene acogido en su hogar para enseñarle a volar, como apunta Catalina Buezo, esta intención será trasladada una vez que esta conozca al personaje interpretado por Héctor Alteiro para reflejar en él, no sólo “el carácter fuerte de la niña” sino a su encuentro con este “un adulto atrapado por un “pispajo” como cariñosamente la denomina”³⁷⁰ y al que debe liberar de su costumbrismo.

En el comienzo del film, en primer lugar, la presencia de Goya en el espacio natural de manera indirecta, se configura a partir del rojo sobreimpreso de los títulos sobre el plano secuencia que da comienzo al film. Un paseo por la campiña salmantina presidenciada por un caballo blanco, -que volverá a aparecer en las siguientes escenas- hasta llegar a una casa de campo donde nos muestra, centrado en la pantalla y orquestando dentro de su vivienda, la sombra chinesca de Don Alejandro. De la misma forma que en la siguiente escena encontraremos a este personaje, pero desprovisto de estos títulos de apertura y dispuesto a orquestar otra pieza lírica de Haydn, pero montado a caballo. La reproducción de esta canción será justificada al memorizarla este ex director de orquesta, conformándose como sonido diegético en el relato y modo de dominar la naturaleza representada tras una sucesión de planos contrapicados de la arboleda que lo rodea. Sin embargo, al cierre de su actividad musical, será violentado por el tiro de un huevo sobre su cabeza, advirtiéndolo con ello, otra presencia tras unos matorrales en la misma zona. Lugar donde el punto de vista narrativo va a ser apropiado por uno de ocularización cero homodiegético en el momento en que Don Alejandro -en busca del ejecutor-, encuentra un pañuelo del mismo rojo que los títulos del *opening* del film. Una tonalidad que, detrás de las diversas pistas alusivas al mundo de las aves y seguidas por Don Alejandro en los diferentes espacios del bosque hasta llegar a la decisiva como “La pluma del verderón acabará en la función” que se formalizará en el talle de una Goya posicionada a ser descubierta por este personaje adulto sobre el escenario del teatro del pueblo –conocido en la realidad como el Teatro del Liceo (1876).

En donde de una manera directa Goya se presenta a Don Alejandro, bajo las indicaciones de la señorita Marisa Marcos (Patricia Adriani), en pleno ensayo de la representación escolar de la obra *shakesperiana, Macbeth*. Una obra no seleccionada de

³⁷⁰ ARMIÑÁN, J. (2003). *Eva sin manzana, La señorita, Mi querida señorita y El nido*. Madrid: Ediciones Cátedra,

manera casual, como apuntará más adelante dicha profesora, sobre esta niña escogida como Lady Macbeth ya que “Goyita tiene la suficiente maldad como para entender el papel”.

De manera contraria a lo que en la actualidad Ana Torrent recuerda sobre la predeterminación de la concepción del personaje de Goya por “seducir” a Héctor Alteiro en su papel en el film, debido a su precoz consciencia en esta etapa adolescente “Lo que pasa es que, bueno, pues como sabes lo que es la historia y es lo que te están pidiendo, pues sí que representas lo que te dicen. Pero yo no estoy consciente”³⁷¹. Ya que, aún remitiendo la palabra del creador de su personaje, Torrent no contempla un arquetipo predeterminado para este tipo de atracción, aunque sea evidente la conciencia de llamar la atención y despertar un interés debido a su edad:

Yo no lo recuerdo así, pero él piensa que sí que con esa edad yo ya tenía, no como Lolita, en plan sexual; pero sí que había de un juego ya, de un poder de *agarrar a un tío* y de hacer un poco con él lo que quería.³⁷²

Y ello se contempla al “coger Goya al vuelo” en la representación de la obra teatral *shakesperiana*, en el énfasis marcado por su profesora que, como apuntadora, remarca el tono intimidador que debe conferir el personaje de Torren como Lady Macbeth, mientras Don Alejandro se sitúa en las butacas.

- Goya: Cerrad en mí todo acceso. Todo paso a la piedad.
- Marisa: Goyita, no te pongas nerviosa, intenta proyectar la voz. Pausa, espera. Aire, respira. A ver, piensa en Macbeth. Estás esperando a Macbeth. Con intención y ritmo. Y con tono íntimo, por favor. ¡Vamos!

Y mientras Don Alejandro, una vez recolocado entre las butacas al entrar en contacto con Torrent tras la puesta de escena, entre el límite acotado por la realidad de espacio del público y lo ficcional sostenido en la puesta en escena, son equiparados por la madurez en sus respectivas postulaciones en esta presentación en la que Goya es señora de Cawdor:

- Goya: ¡Venid a mis senos maternos y convertid mi leche en hiel! Vosotros genios del crimen. Baja horrenda noche y envuélvete como en un palmo en la más

³⁷¹ En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase apéndice I para la entrevista completa).

³⁷² *Ibid.*

espesa humareda del infierno. Que mi agudo puñal oculte la herida que va a abrir y que el cielo espiándome a través de la cobertura de las tinieblas no pueda gritarme ¡Basta! Basta...³⁷³

Ya que, ambos, enmarcados por separado, en esos primerísimos primeros planos y a su vez, próximos, tras el juego de miradas confinado por la naturaleza transmitida mediante la palabra de Lady Macbeth. Goyita tras la máscara shakesperiana “acorrala”, a Don Alejandro con la misma expectativa pontífice, manifestada omnipresente en la primera escena en el bosque, junto a la vanidad de este personaje teatral evocado a través de una naturaleza capaz de empoderar el espíritu de su cónyuge, Macbeth. Y en el caso de Goya, le servirá para alimentar el corazón de esa juventud dormida en Don Alejandro para convertirlo en un hidalgo liberado de sus sombras.



F147, F148, F149, F150

Un diálogo visual establecido por factores puramente cinematográficos que nos permiten adentrarnos en este amor secreto, en cuanto al único punto de vista sostenido por sendas miradas que nos hacen, a nosotros los espectadores del film, partícipes bajo este “acorralamiento”. Un encuentro que, correspondido por parte de Don Alejandro (F147) a Goya (F148), será desprovisto de toda magia al toque de otro interventor en la representación de *Macbeth* al que la maestra riñe por no saberse el papel, y que, a modo de doncella de cuento, despojará a Goyita de esa ficción que como el fin de un hechizo,

³⁷³ Versión de Armiñan sobre el texto shakesperiano de Lady Macbeth antes de la llegada de Macbeth al castillo, y adaptado a los designios de los personajes desarrollados en estos entornos salmantinos.

dejará caer toda madurez postiza, volviendo a ser una preadolescente rodeada de su propia mocedad entre sus compañeros de colegio (F149, F150).

Y del mismo modo que, mediante *Macbeth*, Goya va a experimentar por primera vez las concepciones del dominio, el amor y la tragedia del relato en su lozanía; fuera de la pantalla, para Torrent supondrá a sus catorce años afrontar a través de Lady Macbeth ser consciente de la complejidad de la profesión actoral por el alterne de lenguajes escénicos, el teatro y el cine. Una conjugación que veremos más adelante a propósito de la dualidad configurada en el período disciplinario de la actriz, donde en *Tesis* debe enfrentarse con el intercambio de distintos puntos de vistas; y que dicho personaje *shakesperieano* también nos servirá para constatar las pistas de sus rasgos de estilo en sus trabajos en cuanto a su encasillamiento como “icono del suspense o *thriller*” como parte ya sensorial que dentro de su autoconocimiento desprende en sus trabajos.

Pues, lo que sería tras la técnica “salir del Yo” como denomina la profesora americana de la *HB Studio*, Uta Hagen, para afrontar Torrent al personaje de Goya, a la vez que también al de Lady Macbeth, se interpretará a sí misma frente al personaje teatral ciñéndose a las pautas establecidas para el film; y que servirán para que Ana Torrent reconozca la dificultad de no cubrir las necesidades del texto teatral por la carencia evidente de una técnica a representar en la pantalla en este período:

Incluso, en *El nido* que tengo trece – catorce años, pues era más eso como era yo, como hablaba yo [...] por ejemplo, en *El nido* la escena de Lady Macbeth, pues esa me costó, porque estaba haciendo teatro y tenía que hacer algo más y proyectar que si el cuervo... Tenía que hacer una cosa, que me puse muy nerviosa, claro porque normalmente lo que me pedían era hacer de mí. Y entonces yo llegaban, me decían, me aprendía las frases... [...]. Y por eso cuando ya tengo diecisiete, dieciocho años ya veo yo que esto no puede ser. No me divierte³⁷⁴.

Esta representación teatral marcará el principio de la relación de Goya y Don Alejandro, a partir de las fantasías invocadas por la joven en una áspera realidad rural que dificulta el acercamiento entre ambos personajes. Ya que, fuera de esta perspectiva, en principio Don Alejandro considerado para Goya “un amigo”, y para el pueblo juzgado como “un estrafalario”, el propio personaje marcará sus virtudes como pautas de este juego sentimental entre ambas partes:

³⁷⁴ En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase ápendice I para la entrevista completa).

- Don Alejandro: un tipo que se sale de su ambiente y que hace lo contrario que hacen los demás. Solitario, maniático de la música, del ajedrez, de las escopetas. Lleva barba y a veces, a veces, se pone un gorro gris.

La pareja representará su romance, aún bajo un punto de vista *naif*, en sus encuentros infantiles y desprendidos de condicionamientos, del mismo modo liberador en las palabras de lady Macbeth pronunciadas por Goyita - Corred a mí / Espíritus propulsores de pensamientos asesinos/ Y desde los pies a la cabeza llenadme/ Haced que me desborde de la más implacable crueldad³⁷⁵- en los entornos naturales salmantinos, sobretodo en el Mirador de la Cruz de Cabezuela, cuya opinión para los habitantes de Sequeros, será de la misma base malversada con la que delincuentes y maleantes paseaban por esta zona con vistas a la Sierra de Francia según la historia de este pueblo³⁷⁶. Puesto que, los habitantes del entorno en la película, incluso la familia de la chica y las autoridades, tergiversarán esta relación como escandalizante y corrosiva. Lejanos a la madurez con la que la propia Goya, aún bajo adolescentes pactos de sangre, medrará este “primer amor” por encima de las perturbaciones de los aldeanos.

Del mismo modo que aún avanzado el contexto español, a comienzos de los ochenta, la introducción a la historia de una adolescente de provincias ataviada por un huraño y hermético ex director de orquesta en los parajes de un pueblo tradicional de raíces profundas españolas no pasó desapercibido por la audiencia nacional e internacional. Y en la que con la misma sazón de riesgo, una joven Ana Torrent fuera de la pantalla concebirá sin disciplina alguna, la complejidad de ser Goyita a Goya de más edad, bajo maquillaje y estética, por decisión del cineasta al prescindir de otra actriz, Ana Obregón, acorde a la madurez del personaje. Ya que, no se trata de advertir un paso del tiempo evidente en cuanto a términos estéticos y edad, sino presenciar en el mismo cuerpo elegido para este personaje el resultado del amor experimentado con Don Alejandro enterrado bajo el mismo espacio de concepción y la asimilación de las consecuencias que tuvieron lugar hasta su muerte.

³⁷⁵ Versión de Armiñan sobre el texto shakesperieano de Lady Macbeth antes de la llegada de Macbeth al castillo, y adaptado a los designios de los personajes desarrollados en estos entornos salmantinos.

³⁷⁶ En la web del propio pueblo de Sequeros podemos encontrar algunas historias conflictivas vinculadas al uso del Mirador de la Cruz de Cabezuela. Disponible en: <http://www.sequeros.es/cabezuela.asp>

Una clausura del film, sobre el amparo de una fuerza llamada juventud que, solidificada a un cuerpo ataviado como el de Torrent representada como mujer, justifica la ingenuidad del momento tras esta simulación de una toma de distancia de años. Y que ahora, sin posibilidad de retorno, pero con la huella de la inicial de Alejandro marcada por él mismo en la mano de Goyita, esta traspasa su poder *macbethiano* a Don Alejandro sobre el mismo campo de juegos ubicado en Teso de Cabezuela (Salamanca) para emergerlo como espíritu tras la mirada omnipresente del mismo. Un punto de vista que va a evocar a Goya para orquestar a partir de su recuerdo hacia él con la misma melodía de inicio de la película tras los títulos de créditos de apertura del film, del mismo modo que el cine progresivamente se adueñará tras este film de la conciencia de Torrent para poner en práctica y conocimiento los logros y vicisitudes de esta profesión del actor. Pues, valorada su interpretación por la crítica y el público, tras premios internacionales, como mejor actriz en el festival de Montreal en 1980, o mediante la nominación al Óscar del film como Mejor película extranjera, subyace sobre todo, su inexperiencia fuera de la pantalla al no tener consciencia aún debido a su pre-adolescencia al desafío que supone para un actor enfrentar un personaje como el de Goya, y al que Armiñán define que ha sido posible en el cuerpo de Torrent “por ser un personaje encantador que vive en su propia galaxia”.

Pues, tras sólo unas leves pautas reconocidas por Ana del cineasta en ser una muchacha “más dejada y lanzada”³⁷⁷, de acuerdo a las consideraciones del propio director sobre su poco control en las situaciones de guion en una entrevista de la época “Es algo increíble, porque lo cierto es que ensaya muy mal”³⁷⁸ engrandece esta mimesis con la Naturaleza y el Hombre para descubrir el espacio rural frente a Torrent no sólo desde los parámetros cinematográficos que la concibieron como espejo de los sueños de su niñez, sino el escenario de ensayo para descubrir la interpretación como alternativa para desarrollar sus facultades como joven y descubrirse como promesa en representar cualquier futuro personaje destinado a lo audiovisual o lo escénico. Dado que a pesar de la ausencia de técnica de Torrent en este período, tal y como el cineasta de *El nido* asegura “llegado el

³⁷⁷ En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase apéndice I para la entrevista completa).

³⁷⁸ Consideraciones del cineasta Armiñán sobre Torrent en la realización de *El nido* en el reportaje de FERRER, P. (1980). “Conversación con Jaime de Armiñán. «*El nido* es una historia de amor blanco e imposible»”, en la sección de *ABC reportaje* en el diario *ABC S.L.* Madrid, 10 de octubre de 1980, p101.

momento de rodar, lo hace a las mil maravillas”.³⁷⁹ Ya que la intención de Jaime de Armiñán con dicha obra rodada en territorio leonés era no sólo ubicar un “medio castillo encantado para Goyita, medio prisión para Alejandro, también como un nido “donde ella como joven al borde de descubrir el amor [...] *Goyita*-acude por instinto, por curiosidad, por cierta morbosidad, para luego quedar prendida en el encanto de un hombre que sólo pretende vivir,...”.³⁸⁰ Sino que el mito de Ana creado por Erice en la pantalla evolucionara en la representación de este rústico y a su vez, contemporáneo personaje en primera línea para las damas de raíces teatrales. Y aún bajo el dictado de su familia en hacer un papel en el cine cada año para preservación de su niñez, Torrent seguirá siendo el centro de lo mediático en cuanto a convertirse en la nueva promesa de juventud al inscribirse como adolescente en este nuevo panorama de los ochenta.

5.2.2. Luis Torrent. Caudal de una trayectoria de caminos.

Tras el clamor obtenido por *El nido*, se producirá en la trayectoria de Ana Torrent un considerable parón de tres años debido a su continuación en los estudios de secundaria, de lo que se hará noticia “Ahora Ana está en el “paro”. Estudia primero de BUP, pero no está rodando ninguna película, y parece ser que de momento, seguirá en esa situación”.³⁸¹ Ya que este “entreacto” en la carrera de esta actriz, como entorno extrafílmico, -es decir, fuera de la pantalla- aún compendiado por factores lejanos al campo de la cinematografía, serán determinantes para su futuro desarrollo como artista.

Ana Torrent Bertrán de Lis, natural de la ciudad de Madrid y la cuarta de seis hermanos, no sólo será la preferida del nuevo panorama fílmico español; sino de los medios y prensa del momento, en esta nueva etapa púber de los ochenta. Donde resaltarán tanto su responsabilidad y compromiso profesional como su afianzada unión familiar con sus padres y hermanos. Pero sobre todo, su padre Luis Torrent (1924-1996), ingeniero de caminos, canales y puertos, será el miembro familiar decisivo en esta toma de conciencia progresiva de su hija hacia la profesión del actor que, aún no perteneciente al panorama cinematográfico como veremos, tendrá el respeto suficiente como para que el cine sea un proyecto profesional posible en el futuro de su hija, de tersura ideal y no en

³⁷⁹ FERRER, P. (1980). “Conversación con Jaime de Armiñán. «*El nido* es una historia de amor blanco e imposible»”, en la sección de *ABC reportaje* en el diario *ABC S.L.* Madrid, 10 de octubre de 1980, p101.

³⁸⁰ ARMIÑÁN, J. (2003). *Eva sin manzana, La señorita, Mi querida señorita y El nido*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 64.

³⁸¹ ZULOAGA, C. (1981). “A Ana Torrent no la dejan hacer cine”, en la revista *Hola* en 1981.

base a un raudo de prodigiosidad, aún bajo los focos de lo mediático; y será exigente en lo que a selección de guiones se refiere gracias a su vinculación con la cultura literaria comprometida a nivel sociopolítico que le permitirá tomar el cine como atañor conciliador y didáctico social para Torrent.

a. La preservación del raudo prodigio al encuentro con la tersura del actor.

Es frecuente que la propia Ana Torrent en numerosas entrevistas de la época y actuales señale sobre la no procedencia de su familia con la cinematografía, pero sin embargo esto no impide observar cómo ha sido clarividente la influencia de Don Luis Torrent en el rumbo de su pronta carrera con el fin de “preservar mi infancia y mi vida normal con los otros hermanos”,³⁸² como una figura opuesta a los managers y productores de jóvenes promesas del cine español como la propia Marisol junto al productor Carlos Goyanes.

Pues los rechazos de películas que llegaron a estrenarse aún sin la intervención de Torrent serán renombrados, como *Crimen de familia*³⁸³, o *Mamá cumple cien años*³⁸⁴ al no estar “adaptados a su edad, ni para sus conocimientos”. Lo que a pesar de que los medios en el momento expresarán un posible desacuerdo al rechazo de algunos de sus personajes para justificar su poca actividad en el cine, a diferencia de los niños prodigio en el país:

Ana no puede disimular su enfado. Aunque no es amiga de las entrevistas y responde con pocas palabras, adivinamos que le gustaría estar rodando, pero los guiones no la dejan.³⁸⁵

Sin embargo, Torrent, transmitirá su condescendencia como menor de edad a las decisiones de su padre y familia, en la época “Los guiones los leen mis padres y mis hermanos, y al final decidimos todos juntos si conviene en esa película”³⁸⁶ y en la actualidad, constatará como un acto razonable por su padre, ya que para él que su hija

³⁸² Declaraciones de la propia Ana Torrent en el programa radiofónico, TORRES, M. (20 de diciembre de 2020). *El Faro: Ana Torrent, op. cit.*

³⁸³ AMILIBIA (1985) “Imanol Arias será Miguel Hernández”, de la sección Gente del Diario ABC. Madrid, 3 de Noviembre de 1985. p. 113.

³⁸⁴ En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase apéndice I para la entrevista completa).

³⁸⁵ Estos últimos enunciados pertenecen a la publicación ZULOAGA, C. (1981). “A Ana Torrent no la dejan hacer cine”, en la revista *Hola* en 1981.

³⁸⁶ Estos últimos enunciados pertenecen a la publicación ZULOAGA, C. (1981). “A Ana Torrent no la dejan hacer cine”. *Op.cit.*

siguiera haciendo cine “era meterme en ese negocio“ que supondría tras el éxito de *El espíritu de la colmena* y cobrar expectación, “una experiencia aislada [...] y mis padres no querían”.³⁸⁷

Aunque a partir de *Cría cuervos*, Torrent reconoce que ya “no me llamaban para una comedia, cantando y bailando” pues “Ya veían por donde tiraba yo, [...] y el tipo de niña que era”³⁸⁸, permitiéndole estar fuera de las exigencias del público o de otros directores insistentes en dar otro registro a la imagen de “reinado de sensibilidad”³⁸⁹ sin pretensión de ser prodigio. Ya que este rumbo adoptado por Luis Torrent y su familia como beneficio vital de Torrent hacia su carrera, esta postulación esclarecerá la bruma que se ha dado en la autonomía de jóvenes artistas como Marisol. Quien tras la toma de conciencia de su profesión en su juventud fue empujada a apresurar su independencia aun siendo menor, intercambiando su carrera en el cine por una fama rentable como modo de vida y libertad, a pesar de seguir interpretando. A diferencia de ello, la emancipación de Ana Torrent del consentimiento de sus padres en su trayectoria, no resultara asonante en lo mediático, ni comparable al sensacionalismo dado en el caso de la malagueña. En tanto que, en la madrileña, este paso será asimilado como el cierre de un ciclo sensorial bajo una disciplina y compromiso que ha de considerarse como una oportunidad brindada por los suyos tras la experiencia de ser actriz.

Esto también se debe a la transformación del punto de vista de la familia Torrent entorno al trabajo de Ana en el cine, al considerar finalmente la interpretación como una profesión en la que bajo las formas cinematográficas no todas son intereses de industria. Y en lo que un principio según Isabel Bertrán de Lis, su cónyuge Luis Torrent “se negaba” al haber Torrent en *El espíritu...* “tropezado con gente estupenda”³⁹⁰ se convertiría en una experiencia fundamental para Torrent en su aprendizaje tanto del cine como de su desarrollo en la realidad.

Pues esta recta actitud de Luis Torrent en su posicionamiento como *manager* no sólo deviene de su faceta literaria y cultural, sino también de sus estudios de ingeniería

³⁸⁷ Declaración de la actriz sobre las primeras reacciones de sus padres en cuanto a su futuro en el cine tras su experiencia en *El espíritu de la colmena*, en la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase apéndice I para la entrevista completa).

³⁸⁸ *Ibíd.*

³⁸⁹ Capítulo dedicado a la figura actoral de Ana Torrent principalmente en su etapa sensorial por AGUILAR, J. (2013). *Los niños prodigios del cine español*, pp. 229-241.

³⁹⁰ MOLINA, B. (1983). “Ana Torrent, de niña a mujer”, p.46

evidentes en la selección de los primeros trabajos de su prole al tener en cuenta la causalidad, acción y efecto de los guiones remitidos relacionados con lo social. Y es parte del testimonio de Torrent al recordar las pautas en el sistema de elección de su padre sobre uno de sus personajes como niña vasca en *Operación Ogro* (Giallo Pontecorvo, 1979):

Supongo que llamarían, mandarían el guion y hablarían con mi padre. Me preguntarían, diría que vale. Creo recordar que el rodaje fue en sábados, igual fue una de las cosas por las que él dijo “mira, pues así no interrumpes el colegio” o le gustaría el director o que trabajara ahí. Ahí había algo que mi padre vio, no te lo puedo contar, pero supongo que sería por eso; porque vio que era una película que le atraería el tema o el guion le gustaría, el director o vería cosas y decidía.³⁹¹

Esta tarea preservadora de Luis sobre Ana Torrent suscita el recorrido que tomará en la cinematografía en cuanto a la naturaleza de sus personajes de los que en su mayoría se caracterizará el origen y el compromiso en cuanto a desarrollar en valor humanístico; pero en lo sociopolítico aunque el cine la encauzará a planteamientos de mayor envergadura como en *Yoyes*, o *Ana, tres minutos*. Esta raíz palíndroma que dota el nombre de Ana, que no por casualidad, su padre era como un reconocido experto en este tipo de sintaxis; adelanta las expectativas que esta actriz tendrán en el futuro sobre la cinematografía en cuanto a que el cine la redescubra y la contemple en otros registros como la comedia.

b. El cine como vínculo conciliador y didáctico social.

Luis Torrent no sólo influenciará en la toma responsable de Ana sobre su carrera como actriz, sino también en los ideales encauzados a reflejar la realidad social de su país desde el arte. Pues para que Don Luis aceptara la participación de su hija en *El espíritu...* y considerara el cine una experiencia didáctica para ella dentro de la realidad de la España rural de los años cuarenta confinada por Erice. Torrent de mismo carácter crítico que el director vasco, ya había experimentado en su juventud, como dibujante y escritor esa crítica hacía la sociedad de Posguerra tras su colaboración en *La Códorniz* (1941-1978).

³⁹¹ En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase apéndice I para la entrevista completa).

Primero tras el seudónimo de *Tor y Rent*³⁹² Don Luis, impregnaría en algunos ejemplares de 1944 ese mismo carácter de “realismo socialista”³⁹³, y luego, trasladaría estas reminiscencias literarias y creativas a la palíndromía. Un campo sintáctico del que ha sido también padre de algunas de las frases más populares de nuestra lengua como, “Allí por la tropa portado, traído a ese paraje de maniobras, una tipa como capitán usar boina me dejara, pese a odiar toda tropa por tal ropilla”³⁹⁴, y dentro del que también proyecta esa neutralidad desde el orden de estos palíndromos de misma lectura de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Al igual que el nombre de su hija, Ana en quien concilia a través de las decisiones sobre las películas en las que debe participar en su minoría de edad, ese carácter reivindicativo ligado a la actualidad de su país.

Un estilo propio de Luis Torrent que además podemos asemejar con la manera de situar varios de sus propios trabajos como ingeniero de caminos, canales y puertos en sus publicaciones para la *Revista de obras públicas. Órgano profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos*, dedicadas a la hidráulica y a las que con gran agudeza titula desde un imaginario literario y poético como vemos en “De profundis”³⁹⁵ o “La rauda Ninfa”³⁹⁶. En sus últimos años, destaca su interés en la mejora del desarrollo en sistemas de tuberías y embalses ya establecidos, y su ferviente actividad en continua cuestión sobre estos avances ante la propia naturaleza del agua. El siguiente poema como especificará “de cosecha propia” es una ejemplo de su inquietud por el renuevo y revisión de estos sistemas de agua “Rauda linfa que brota/ Desde tosco atanor buscando cielo/ Ya su tersura rota/ Trueca líquido velo, / Y en fulgurantes gemas torna al suelo”³⁹⁷.

Un planteamiento poético en la misma predisposición de lo originario, de acuerdo con el casting de Erice y Fernández Santos, de acoger las propiedades primarias de la niñez para disponerlas en el relato y atender de qué manera son viciadas por la realidad en su

³⁹² SÁENZ, F. (1999). “Luis Rodríguez Torrent”, en *Real Academia de la Historia*. Marzo de 1999. Real academia de la Historia, Madrid. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/21406/luis-torrent-rodriguez>

³⁹³ LLERA, J. A. (2003). *El humor verbal y visual de La Codorniz*. Madrid: CSIC: Anexo de Revistas de Literatura, p.156.

³⁹⁴ Frase Palindroma disponible en: <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/recursos-2/articulos-de-interes/20987-los-palindromos>

³⁹⁵ TORRENT, L. (1989), “De profundis”, en la *Revista de Obras Públicas. Órgano profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos*, nº 3282, 1989. Colegio de Ingenieros de Madrid. pp.529-533.

³⁹⁶ TORRENT, L. (1989), “La rauda Linfa”, en la *Revista de Obras Públicas. Órgano profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos*, nº 3278, 1989. Colegio de Ingenieros de Madrid.

³⁹⁷ TORRENT, L. (1989), “La rauda Linfa”. *Op. cit.*, p.177.

afán de un avance industrial. El paso del tren y la presentación del cine en el pueblo, como ejemplos dispuestos ante la precariedad de Ana Torrent para documentar su recepción e intentar remedir con el despliegue inocente de su naturaleza infantil, la manera en que influirá la repercusión del desarrollo de lo innovador frente a lo tradicional en nuestra toma de conciencia. En el caso de Ana en *El espíritu...* será su comprensión sobre el mundo, y en nosotros, en la perspectiva con la que debemos reparar en cómo hacemos comprenderlo.

Por esta razón este ingeniero de caminos mantendrá presente en esta primera toma de su hija con la cinematografía como un “atanor” conciliador y didáctico social para la prematura conciencia de Ana Torrent en esta etapa infantil hasta su juventud. Y desde esta vivencia, considerar los siguientes caudales de relatos confinados en distintos entornos rurales, como representantes del origen, aquellos “fulgurantes gemas” y determinantes en la continuidad de esta intérprete en la pantalla a modo de palíndromo en cuanto Ana en los actuales escaños de su carrera se encuentra reticente en aportar al cine la pedagogía suficiente como para que la permita redescubrirse a través de otros registros. Pues, desde el consentido eco-protagonismo de Ana Torrent junto a Isabel Tellería en *El espíritu...*, podemos observar una premisa decisiva en torno a la accesibilidad de Ana en los siguientes trabajos previos a la independencia sobre esta representación de su padre y que realizara tanto con otros destacados cineastas, - también pertenecientes al Nuevo Cine Español.

Como un deseo persistente en los directores de estas nuevas obras audiovisuales en mostrarnos otra nueva faceta a partir de los cambios físicos y psíquicos provocados por su adolescencia y que serán evocados de manera implícita en la línea en la que Luis Torrent encauzó a Ana en sus anteriores personajes. Pues hasta el final de su representación de la actriz, Luis Torrent permanecerá invariable en su idea de no perturbar el curso natural de su hija en las siguientes interpretaciones adolescentes a revisar en los siguientes puntos.

5.2.3. *El jardín de Venus*, del retiro casadero al destierro espiritual.

Común en la filmografía de José María Forqué, tanto la presencia religiosa –*Un día perdido* (1954), o *La vil seducción* (1968)-, como el erotismo a “la española”, siempre dado desde las fantasías del español medio – *El triangulito* (1970)-, en la mayoría de sus relatos se traza de manera contrastada el sexo de la mujer dentro de un imaginario

sobre su posible pureza y virginidad, aun con el enfoque desde el destape en los setenta y también bajo los dictados tradicionales o en relación con la religión. De la misma manera que ocurrirá en la serie televisiva compuesta de trece capítulos, *El jardín de Venus* que, destinada a emitirse en la segunda cadena, este cineasta hila las historias más destacadas del imaginario español perteneciente a los siglos XVI-XVII. Aquellas que, vinculadas a lo carnal desde la perspectiva pícaro española y costumbrista, y en palabras de Forqué, de una “tonalidad general irónica, sonriente, tierna y directa”. Gracias a la alternancia de disponer -según la prensa del momento- en los “150 ambientes y decorados [...], el desfile de [...] 22 actores estrella y 63 secundarios”³⁹⁸, en las que en sendas categorías actorales participa una Ana Torrent de diecisiete años. De protagonista a secundaria, la presencia de esta joven actriz en estos relatos será conferida desde el estilo de Forqué en la insinuación de lo amatorio en este nuevo cuerpo desarrollado.

De vuelta al panorama cinematográfico y televisivo español, Ana Torrent en esta segunda intervención a la pequeña pantalla será contraria a su primer personaje de juventud en *Anillos de oro* -de nuevo junto a Héctor Alterio- como una chica de la urbe en proceso de adaptación a los cambios comunes del hogar familiar español de los ochenta, como el divorcio. Un conflicto que al no tener cabida en los períodos donde Forqué nos sitúa en *El jardín de Venus* mediante estos “cuentos eróticos del Mediterráneo”³⁹⁹, sus personajes estilarán a proceder las sinrazones y desconocimientos sobre la sexualidad con aquellas pecados y mentiras piadosas de las que saldrán aireado o afligidos.

Tal y como ocurre con Torrent, a partir del personaje de María Zayas, Gracia, al que Forqué prorroga entre lo profano y sagrado, desde *El prevenido engañado* de la misma autora, hasta el último capítulo de la serie, *Pedro Saputo*. En un descarte de la obra original de Foz *El libro de la vida de Pedro Saputo*, del personaje de la hermana Paulina, compañera de cuarto y oficio de la hermana Juanita (Ozores), que si aparece en dicho episodio. Ya que Gracia junto a Juanita, descubrirán en el mismo lecho compartido la milagrosa virilidad de Pedro Saputo, que transformado en la hermana Germinita, es cobijado en el convento. Del mismo modo que Gracia en el anterior

³⁹⁸ Apreciaciones del director español en la presentación de la serie para TVE en FORQUÉ. J. M. (1983). “Comienza la serie 'El jardín de Venus' cuentos eróticos del Mediterráneo”, recogido como declaraciones de prensa en la edición impresa de el diario *El País S. L.* Madrid, 11 de octubre de 1983.

³⁹⁹ FORQUÉ. J. M. (1983). “Comienza la serie 'El jardín de Venus' cuentos eróticos del Mediterráneo”.

capítulo tratará de comprender, entre las sábanas del matrimonio, la idea atrofiada del deber conyugal como esposa planteado por su marido, Don Fabrique (José Sazatornil) en el retiro a un balneario.

Motivo por el que, en este capítulo del *El prevenido engañado*, Forqué va a permitir a la propia María Zayas en este tipo de aislamiento campestre aburguesado localizado en el Castillo de Viñuelas (Madrid) y Pantano de Cazalegas (Toledo), entablar conversación con sus propios personajes. En un modo curativo tras una psicología inversa en la que Fabrique pueda constatar sus intenciones sobre su futuro matrimonio con Gracia, sobre su idea de no dar pie a lo sexual para evitar posibles debilidades carnales fuera de la pareja. Para ello, una vez recogida Gracia (Ana Torrent) del noviciado donde se crió, se entablará un matrimonio de protección especial donde primarán la obediencia y la ingenuidad en la joven, por encima del placer.

- Don Fabrique: ¿Sabe usted algo de la vida? [...] Pues, ¿A la vida de casada?
- Gracia: No, no me la sé. Pero si usted me la dice, yo la aprenderé como el Ave María.

Desde su personaje, Torrent acabará por encontrar en lo terrenal, confundiendo su idea procedente de la religiosidad, de satisfacer a su Dios desde una “virtuosidad” virginal con su actitud también celestial, pero definida por Zayas “en la luna”.

- María Zayas: si además de virtuosa, es bella [...] Y está un poco en la luna.
- Don Fabrique: Eso,... no. La luna es cosa mía.

La luna que servirá como recurso discursivo en el relato para representar la inaccesibilidad a los instintos sexuales de Fabrique sobre Gracia, en el entorpecimiento de sus acciones para reprimir sus instintos sexuales entre ambos. Así que, mediante las múltiples fracturas de un anticuado telescopio, Fabrique no tendrá posibilidad de alcanzar la pureza de contemplar este astro, aún siempre patente en la blancura de Torrent, al ser estar siempre corrompido ante los actos inesperados de Gracia. Un procedimiento narrativo que será reiterante a lo largo de la filmografía de esta actriz, en torno a la iconicidad de su mirada y el imaginario que de ella seguirán desplegando cineastas y directores.

A diferencia de la propuesta del personaje de Gracia desde el relato de Zayas, dotada de una ingenuidad innata, incluso bobalicona, y sin presencia de resignación, o una tristeza latente sobre la separación efectuada en la pareja (F151). En su continuación, en el capítulo dedicado a la obra de Foz, son dados el arrepentimiento, la tensión y el dramatismo, en el reencuentro de Gracia con Don Fabrique en misa. Pues, Fabrique también penalizado, lo vemos como monje y en el celibato por su rechazo como esposo, a consecuencia de haber relegado a Gracia a estar de nuevo al servicio a Dios como orden que mantiene la ingenuidad y honra de la joven tras este fracaso marital (F152).



F151, F152

Sin embargo, el paso de Pedro Saputo por el castillo de Alquezar en Huesca, -en el relato como monasterio- irrumpiendo en la rutina y pulcritud de las hermanas, posicionarán a Gracia -al igual que a las demás- en la tesitura de tres posibles imágenes en adoración a Dios. El omnipresente (la retirada), el hermafrodita (Pedro Saputo) y el santo que obre el milagro de alentar un cambio en este lugar de peregrinación y sacrificio. Un triplete coincidente con la moraleja obtenida en Gracia, ya finalizada la estancia de Saputo por esta comunidad espiritual:

- Gracia: A mí me ha dicho que la necedad es un mal incurable y piedra en quien siempre se tropieza. Y que los tres mayores trabajos que pasar un hombre son: vivir con necios, tratar con embusteros y viajar con un cobarde.

De manera que el personaje de Gracia, le permite a esta Torrent adolescente advertir de nuevo, al igual que *El nido* un tipo de personaje entre unas formas teatrales y cinematográficas en cuanto a su modo de interpretar. Pues como bien asegura en la actualidad, por su falta de pudor ante la cámara como posible 'voyeur' debido a su gran experiencia con ella, manifiesta una desenvoltura, en acuse de la propia Torrent de seguir siendo dirigida bajo las meras pautas de 'ponte aquí y ahora allí' en este período "Entonces a mí la cámara no me impone nada (¿No te intimida?) No, la cámara no.

Bueno y en eso que estaba haciendo que me pedían. Pues bueno, ya está. Pero claro, era limitado, estaba limitada en lo que yo podía hacer. Digo, hago, pero...”⁴⁰⁰

Aun así, su madurez en el medio se evidencia a partir de esa dicotomía proyectada, entre la presencia icónica que aún mantiene en la pantalla teniendo en cuenta el intercambio de postulación actoral en sendos episodios, de co-protagonista con Sazatornil, a secundaria junto a otras actrices destacadas y promesas del panorama cinematográfico y escénico español. Además de un arrendamiento inconsciente de estar en otro tipo de naturalidad bajo los focos que rompe las expectativas de aquellos directores que, como Forqué, le dan voz y voto a su nueva adaptación al medio audiovisual español tras su reaparición bajo unas pautas marcadas por el período de sendos relatos y el seguimiento de un personaje ya creado en la literatura.

Por tanto, desde la perspectiva de este cineasta, Gracia es transferida no tanto marcada por el feminismo evidente de la novela de Zayas que la victimiza de los engaños de Fabrique y Pedro Saputo; sino que es igualada en los episodios, a pesar de las asimetrías de edad y comulgación, en condición humana que, siente y padece también deseos carnales y que, por su ignorancia afincada en el cautiverio, no alcanza a considerar como propios y decisivos dentro de su feminidad. Y asimismo tras la pantalla, aún Ana Torrent en su favorable interpretación y posicionamiento como joven que "apunta maneras", no transcribe en escena la propia elaboración de un personaje en cuanto a técnicas actorales se refiere para el aporte de un carácter exclusivo en el que identificar su estilo.

5.2.4. *La hija rebelde y Bomarzo*, terrenos de femineidad.

Ana Torrent, ya conocida en la producción alemana por su intervención previa a esta etapa de juventud bajo la dirección del también cineasta germano Klaus Kirschner, en la *tv movie* musical *H-Moll-Messe – Ana begegnet der Musik des Johann Sebastian Bach* (1978). En paralelo a este enfoque tradicional de Forqué en este período púber de la actriz, se estaban dando otras propuestas por parte de las producciones alemanas interesadas también, en reflejar las primeras inquietudes sexuales de la adolescencia genésicas en esta década mediante unas concepciones más europeas en cuanto al uso del

⁴⁰⁰ Declaraciones de Torrent sobre su seguridad y experiencia delante de cámara durante su trayectoria en la tercera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo el 19 de mayo de 2019 en Barcelona. (Véase apéndice II para la entrevista completa).

paisaje. Una forma poética de añadir la naturaleza como valor expresivo ligado a lo instintivo y que desarrollarán en los siguientes relatos, por un lado, desde la coproducción germano-español, *La hija rebelde*, y, por otro lado, el cortometraje, *Bomarzo*, en Ana Torrent como modelo de representación de juventud en los ochenta.

a. *La hija rebelde*, de capa roja.

Pues en *La hija rebelde*, Torrent en plena adolescencia de Torrent tardía, es propuesta por el punto de vista germánico de Ehmck, en otro entorno rural español de tradición estereotipada a la resignación y costumbrismo folclórico en el seno de una familia pobre bajo pautas católicas emergidas de la propia naturaleza del lugar. Aquellas que unidas en el relato entre las localizaciones de Cercedilla, Colmenar Viejo, La Pedriza y Lozoya (Madrid) y también, Monasterio de Piedra (Núñez, Zaragoza). Y donde a partir de motivos subyacentes en la morbosidad y lo erótico, también someterá a Torrent a las ideas libertarias de Linda, (Linda Manz), quien no sigue los patrones sociales establecidos en su rol de mujer y de su hábitat rural, considerando la feminidad como un modo independiente y lejano a esa sensualidad tallada por el hombre sobre su idea de la mujer como representación de lo carnal y estético.

La hija rebelde, considerada por la crítica del momento “como feminista”⁴⁰¹, al mostrar una posibilidad de cambio en cuanto a equiparar el posicionamiento de la mujer y sus derechos en la sociedad española frente al patriarcado forjado en la robustez del campo, pasará desapercibida en este período, por ser “una obra plana, chata, posiblemente bien intencionada, pero unánime, ineficaz, desde cualquier punto de vista.”⁴⁰² Ya que en similares parámetros a la película de, *Caído del cielo* (*Out of heaven*, 1980) de Dennis Hopper, también confinada en un ambiente rural, y protagonizada por la propia Linda Manz, la rebelión del personaje de Emck es más vinculado en un lesbianismo de precoz que ampararla en una rebeldía *punky* como en el enclave de la película norteamericana.

La propia Torrent recordará este film no solo por tratarse de “una historia de amor”,⁴⁰³ sino también en un carácter extrafílmico por las desavenencias en el rodaje con el

⁴⁰¹ Críticas y consideraciones sobre la película de Gustav Ehmck en la fecha de su estreno. C.S.F. (1983). “«La hija rebelde» de Gustav Ehmck”, en la sección de *Espectáculos* en la edición impresa del diario ABC. Madrid, 1 de febrero de 1983, p.59.

⁴⁰²C.S.F. (1983). “«La hija rebelde» de Gustav Ehmck”. *Op.cit.* p.59

⁴⁰³ En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase apéndice _ para la entrevista completa).



F153

“director y productor de la película [...] por incluir en el último momento [...] escenas de sexo que no estaban en el guion” y por ello “hubo un parón”⁴⁰⁴ que da cuenta, por un lado, del halo protector de representación vigente sobre Torrent que, confirmara su negativa a este tipo de

papeles como declarará ”Hay algunos que un poco “verdes”. Yo, como comprenderás, no puedo aceptarlos”⁴⁰⁵. Y, por otro lado, del desconocimiento sobre la filmografía de Emhck, como cineasta frecuente en “abordar los problemas de los jóvenes en Alemania”⁴⁰⁶ además de su tendencia tanto a remarcar rasgos eróticos y sensuales casi pornográficos como *Die Spalten* (1971) como ser afín al formato del cuento o de fábulas como *Der Räuber Hotzenplotz* (1974).

Aunque este cineasta alemán no sólo se ciñe en recrear un escenario desde la morbosidad a partir de estas jóvenes; sino plantear la posibilidad de confluencia entre ambas promesas de la pantalla en esta década, Ana Torrent y Linda Manz en cuanto a reflejar lo roles y planteamientos culturales que hasta entonces costumbristas limitaban la adaptación a los nuevos tiempos, siendo lo rural ese territorio como ocurría en *El nido* de retardar los cambios como en la adolescencia de estos personajes.

Ya que la relación de Bárbara junto a Linda será perturbada por la inseguridad de esta protagonista en su concepto de lo masculino como machista en el hogar, y a su vez depredador al que la mujer parece acercarse al hombre como si a la “caza del ratón” se tratase, circunscrita en la naturaleza rústica en las que se presentan estas jóvenes. Por un lado, robusta y frondosa, para Linda en quien predominan los ambientes de terreno arenoso y seco; mientras que, por otro lado, para Bárbara son comunes los espacios a pie de riachuelos y cascadas; y que darán pie a confluir como en el paisaje sendas partes en su relación: tras un diálogo forzado a emitir esos roles intercambiados entre ambas como en Bárbara hacia Linda “Algún día me cansaré de que juegues siempre conmigo. Me gustaría hacerlo todo contigo. ¡Lástima que no seas un chico, porque no nos podremos casar!”. De ahí a que Linda impida lucir a Bárbara su evidente feminidad y no sea afectiva, mostrando su terquedad, como posible modo de imponer su propia virilidad en su condición de mujer y "crear escuela". En una idea de comunidad

⁴⁰⁴ZULOAGA, C. (1981). “ A Ana Torrent no la dejan hacer cine”, en la revista *Hola* en 1981.

⁴⁰⁶ Información sobre el cineasta Gustav Ehmck en la wikipedia gérmana. Disponible en: https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Ehmck

frecuente en el comportamiento de una adolescente en búsqueda de “distintos modelos de pertenencia” y común en el pleno desarrollo de esta etapa “madura, difícil y tormentosa”⁴⁰⁷(F153).

Asimismo, Linda pone a prueba a Bárbara a partir de un traje grácil a su figura para superar los condicionamientos de exclusión sexistas de la colectividad masculina del pueblo. De modo que la protagonista espera del personaje de Torrent ser su heroína en el relato, vestida del mismo rojo prominente de la capa de Superman (F154), como película en su jotertercera entrega subrayada llamativamente tras ellas, se invertirán ambos sexos en Bárbara. Ya que, para Linda, al dotar a Bárbara de manera varonil por el cálido textil, la considerará con el poder suficiente para que como amada rechace al chico que ha citado para ella cuan venganza a un villano (F155).



F154, F155

Pues dicha tonalidad rojiza simboliza tanto el poder y lo majestuoso, “de capa (lo que oculta) y espada (arma preparar para toda aventura)”⁴⁰⁸ en un traje reutilizado en el Bárbara quedará representada cuan guerrera para Linda. En cambio, Torrent decepcionará las expectativas de Linda, al sucumbir al rojo de este vestido a la significación pasional con la que convencionalmente se denomina a esta tonalidad, escogiéndola para la atracción y consumación de su deseo con el chico adjudicado, y al que la prensa del momento apuntara por hacer “gala por añadidura, de una deliciosa silueta juvenil.”⁴⁰⁹ en dicho vestido.

⁴⁰⁷ SILVA DIVERIO, I. (2006). “La adolescencia y su interrelación con el entorno”, en el catálogo general de publicaciones ofiales de *Injuve*. Madrid, 2006.

⁴⁰⁸ FRABETTI, C. (2018), “El tigre de Tarzán (III): La capa de Superman.” *Jot Down, contemporary culture magazine*. Sevilla, noviembre de 2018. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2018/11/el-tigre-de-tarzan-iii-la-capa-de-superman/>

⁴⁰⁹ FRABETTI, C. (2018), “El tigre de Tarzán (III): La capa de Superman.”. *Op. cit.*

b. *Bomarzo*, el despertar en el jardín.

En cambio, en el cortometraje *Bomarzo*, Torrent vestida del mismo rojo es presentada por Brigitta Tommler en un dimorfismo, -entre algodón y satén- entre lo femenino y lo sexual que, una vez acrecentados por las llamas de su febril deseo y que, al consumarse, da lugar a un cuerpo libre como el de un niño. De acuerdo con el texto de introducción al cortometraje:



F156

En uno de los grandes pequeños jardines del centro de Italia, no crece el vino ni la fruta. Incluso los árboles rechazan su carácter indispensable.

Los gigantes empiezan a estar en su tamaño, los monstruos, en su belleza. Sólo el alma expulsada permanecerá en este jardín.⁴¹⁰

M.T.

Reconocida Torrent por esta intervención con el premio del Estado a la Calidad en el 1984, Brigitta Tommler aún en esta actriz por su repercusión tras su vuelta a la pantalla, el augurio de un nuevo concepto de mujer de su tiempo, en sus encuentros y desencuentros, ante el descubrimiento del amor representado en otro espacio natural al de sus comienzos en la cinematografía. En donde los miedos y transiciones del florecer del amor, son concebidos por separado desde el propio reflejo del personaje sin nombre de Torrent. Mientras que los monstruos escultóricos en este entorno natural, representan lo oculto, grotesco y forzado de lo erótico y sexual, cuan mitos perdidos en este escenario elegido por su prominente sensibilidad (F156).

Ya que para esta cineasta alemana este jardín supuso una oportunidad de, por un lado, formalizar un encargo de ZDF, la televisión alemana para el programa *Spielwiese*, y por otro lado, bajo la producción del cineasta de Gustav Ehmck, donde mediante uno de los empleados del film *La Hija rebelde* conoció a Ana Torrent quien le impresionó por percibir en ella “algo tan misterioso como los personajes de Bomarzo” y que junto a su

⁴¹⁰ Traducción no oficial al español de los créditos de inicio del cortometraje de Brigitta Tommler, *Bormazo* filmado en 1983, de la que no hay denominación para las iniciales M.T sobre dicho texto. (Véase traducción completa en el apéndice V).

grupo *München* poner en juego “temas adolescentes, amor, erotismo, etc...”⁴¹¹ entre la fantasía y las nuevas problemáticas del momento entorno a los movimientos feministas que se estaba dando, vinculados al descubrimiento y asimilación de la personalidad, identidad e independencia como mujer resultante de este florecimiento.

Así que mediante un paseo iniciado desde la niñez hasta una edad apropiada para el placer, Torrent se presenta entre una naturaleza propia y erigida de este espacio, que dará lugar a descubrir el origen del deseo femenino e invitándonos a relaciones extravagantes y de acuerdo con el despertar sexual. Por un lado, el amor con todas sus variantes (primer amor, maternidad, desamor) (F157) confinando el lugar como un parque lucrativo y por otro lado, el erotismo (atracción, instintivo, animal) como un jardín secreto clandestino y elitista siempre vinculado al encuentro de los amantes (F158).

En definitiva, un jardín concebido, por su carácter primitivo, a una raíz Naif que pronto va a formalizarse en su siguiente papel en la cinematografía española, con *Los paraísos perdidos* de Basilio Patino como el cierre de esta etapa que supondrá el último film en el que intervenga bajo el flujo de uno de los cineastas perteneciente al Nuevo Cine Español y de Transición y postrera intervención como motivo narrativo de esta corriente cinematográfico común y acusada desde *El espíritu de la colmena*.



F157, F158

Ya que, a las puertas de su mayoría de edad, Torrent aun sin herramientas con las que construir el carácter propio de un dignatario en el medio, germinará en una siembra destinada a barajar lo actoral, como modo de vida profesional viable, fuera del sensacionalismo nacional que parece tener marcado en su trayectoria como destino intangible. Aunque por el contrario detrás de los focos, muestre su desasosiego, en base

⁴¹¹ Declaraciones de Briggita Tomler a propósito de una previa entrevista sobre la intervención de Ana Torrent y el planteamiento de *Bormazo*. (Véase el texto completo transcrito y traducido en el apéndice VI).

a la mitificación sobre su mirada desde *El espíritu de la colmena*, que será suficiente para los cineastas en el encare de Torrent ante cualquier personaje. Lo contrario para la actriz, al interferir estas pautas en el descubrimiento propio de sus posibles capacidades interpretativas en esta etapa de juventud dentro de los distintos relatos en los que interviene.

Sin embargo, tras su emancipación por mayoría de edad, será decisivo para Torrent, al igual, que lo fue en su etapa de niñez, el criterio de Víctor Erice como punto de partida en su carrera, y retorno al cine español con *El nido*, –principio de esta etapa adolescente y fin de infancia supondrá un giro naïf que le llevaran a un crecimiento personal en su precaria adultez junto con la pedagogía de las artes dramáticas al reencuentro con la profesión del actor.

5.2.5. Del hábitat triunfante al cultivo de una profesión.

No tengo una conciencia de crear personajes hasta que empiezo a estudiar. O sea, lo que hago creo que tiene que ver más que es cómo lo empecé y ahí me quedé digamos. Por eso la necesidad, en un momento dado de tomar conciencia de que tenía que haber algo más. Claro, que eso no podía ser. Porque a mí de niña no me piden interpretar un personaje, a mí me piden que yo diga tal cosa y haga otra.⁴¹²

Tras estas tórridas experiencias ficcionales del período de juventud de Torrent que podríamos considerar como una aportación de diferentes registros de personajes con los que el actor nos suele degustar para muestra de la versatilidad de su profesión. En esta etapa, esta actriz, aun sin herramientas con las que construir el carácter propio de un dignatario para cualquier medio, germinará una siembra destinada a barajar lo actoral, como un modo de vida profesional viable y fuera del sensacionalismo nacional con el que solía vincularse a los artistas españoles de esta índole interpretativa. Un vaticinio del actor español frecuente en publicaciones como en la extinguida revista nacional *El cambio*, donde es incluida Ana Torrent, en rankings entre “los 10 actores con futuro” del país, junto con otros colegas de profesión y próximas promesas, considerados “los rostros que usted verá en esta década con mayor frecuencia en las pantallas de los cines

⁴¹² En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase ápendice I para la entrevista completa).

hispanos, en las revistas del corazón, en los programas cinematográficos de la tele”. Sin distinción entre lo mediático y lo laboral, donde Torrent es resaltada como, “La más joven, pero no la más niña”⁴¹³ de este grupo.

Torrent, a las puertas de su mayoría de edad, después de este período de intervenciones nacionales e internacionales parece tener marcada esta profesión del actor en su trayectoria como un destino intangible. Aunque, por el contrario, detrás de los focos muestre su desasosiego ante la falta de conocimiento en la técnica interpretativa, siendo sopesados por la propia actriz estos trabajos de su juventud como no profesionales para un artista en la actualidad. Pues a pesar de su evidente “naturalidad delante de la cámara, de saber estar”⁴¹⁴, Torrent declara, que en este período ejerce de autómeta, en base a la mitificación de los cineastas sobre algunos de sus rasgos estéticos, como la mirada, a los que les bastaba como para considerar su carácter propio y válido para interpretar.

Puesto que, llegados a este punto de su filmografía, esta actriz en vista de que esta pauta:

Eso de *ser yo* era normalmente [...] y no se me pedía otra cosa” y “ni mi familia entendía la profesión. [...] Con lo cual, *era yo*, y ese *Era yo* no estaba disfrutando, porque estás expuesta y no sabes.”⁴¹⁵

Plantea las consecuencias de estas carencias interpretativas que la obligaban a postularse en los atributos característicos de su propia personalidad. Pues, bajo esta constante petición de estos profesionales para ejerciera de sí misma en lo ficcional, llevan a Torrent a poner en cuestión la profesión en cuanto a la limitación que suponía en pleno descubrimiento natural de sus cualidades para ser actriz en este período de toma de consciencia, y la falta de esfuerzo exigido aún siendo relevante su presencia en los distintos relatos en los que interviene. Ya que forzada a ser parte de un relato en el

⁴¹³ RUBIO, J.L. y LLOPIS, S. (1981). “Diez caras con futuro”, reportaje recogido en la revista *Cambio 16*, nº 486. Madrid, 16 de febrero de 1981. *Op. cit.*, pp. 58-60.

⁴¹⁴ *Ibíd.*

⁴¹⁵ Recogido de la tercera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo el 19 de mayo de 2019 en Barcelona. (Véase apéndice III para la entrevista completa).

que su personaje estaba exento de significación propia, le hacían mostrarse según en palabras de la propia actriz, desnuda”⁴¹⁶ a partir de su comportamiento nativo:

No tienes armas para eso que te piden, por ejemplo, por ponerte un uno. ¡Ay! “Muérete de la risa” pues yo que sé, cómo tu misma... y a lo mejor pues no me apetecía, o incluso era muy consciente, y me daba vergüenza reírme delante de la gente. Porque no estaba haciendo un personaje.⁴¹⁷

De modo que estas cuestiones inquietantes para Torrent sobre su futuro como intérprete serán traducidas por lo mediático de la misma forma hermética que estos directores la focalizan en sus films hasta entonces. En una reiterativa división de opiniones en esta mitad de la década de los ochenta sobre, por un lado, del gran porvenir en su carrera y continuación de propuestas cinematográficas -en la misma línea de su condición social y cultural dinamitada por su padre- aunque algunas quedaran en el umbral de su realización, como el *biopic* anunciado sobre la vida de Miguel Hernández⁴¹⁸ por Imanol Arias y Ana, como su esposa, Josefina con el que hubiese concebido la primera encarnación de su trayectoria⁴¹⁹.

Y, por otro lado, de la posibilidad de ser objetivo de olvido por su precariedad a la hora de participar en cualquier proyecto; siendo escasas – en comparación con otros actores- sus intervenciones al cumplir el reglamento de su padre de una participación por año. Al ser siempre fiel a seguir una misma línea de calidad de su trabajo con cineastas renombrados del cine español del momento, como a continuación es señalado su último trabajo fílmico desde lo sensorial, concedido desde la propuesta de Basilio Patino en *Los paraísos perdidos*, “Basilio Martín Patino, martillo cinematográfico para los

⁴¹⁶ Declaraciones de Torrent sobre su seguridad y experiencia delante de cámara durante su trayectoria en la que en el último tramo de esta página se contextualiza esa desnudez a la que se refiere la actriz [...] Porque estás muy expuesto cuando eres actor, y expuesto en el buen sentido, no es una cosa de que estés ahí y te vean. Es el sentido... (¿de quedarte desnudo?) de una forma de mostrar y de dar, no para que te vean a ti; sino que tú a través de esa búsqueda que contactes con lo que tienes en común con ese personaje. Recogido de la tercera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo el 19 de mayo de 2019 en Barcelona. (Véase apéndice III para la entrevista completa).

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ SOTO, J. (1985). “Imanol Arias interpretará en la pantalla la figura y la obra de Miguel Hernández”, en la sección Provincia de Vega Baja de la edición impresa de *El diario de la Vega*. Jaén, 27 de octubre de 1985.

⁴¹⁹ Ya que las siguientes encarnaciones más conocidas vendrán dadas a partir del 2000 con Dolores González Katarain con *Yoyes* (Helena Taberna). Aunque hay que tener en cuenta que en 1988, Torrent retrata a una de las amantes de Ernst Hemingway, Adriana Ivancich en la mini serie alemana *Ernst Hemingway*, y el año posterior a Carmen Ordóñez en torno a la vida y obra del mismo literato en la coproducción italoespañola *Hemingway, fiesta y muerte* (José M^a Sánchez con Víctor Garber, 1989).

verdugos, rescató recientemente del olvido a aquella niña prodigio de los setenta que fue Ana Torrent”.⁴²⁰

Sin embargo, estas valoraciones sobre la salvación de un mito como Torrent descubren la falta de conexión de los medios con esta actriz en este período, al no dar cuenta de la su vigencia de Torrent en la gran pantalla y en la televisiva en esta primera mitad de los ochenta. Además del erróneo uso de la denominación de niño prodigio hacia Torrent quien no muestra como hemos advertido en el apartado dedicado a su representación en la niñez y juventud, similitudes con sus anteriores coetáneos del cine español. De forma que tras su emancipación por mayoría de edad, su vigencia en la escena española actoral y fuera de esa abrumadora esfera de actor triunfante, será decisivo para Torrent, al igual, que lo fue en su etapa de niñez, el criterio de Víctor Erice. Con quien la misma Ana se recuerda con diecisiete años de edad conversando sobre su posible continuación en el panorama cinematográfico y televisivo:

Yo no sabía qué hacer, por donde tirar. Es lo que les pasa a tantísimos chicos de esa edad, que no lo tienen claro. Entonces él me sugiere y me dice que por qué no lo pruebo, que igual lo descubro y me gusta.⁴²¹

Ya que en ese momento ante todas estas cuestiones sobre la reinterpretación de sí misma en estos últimos trabajos, su intención ”no era seguir siendo actriz; y Víctor me dijo (esto) a raíz (de) que le había dicho de qué no disfrutaba tanto, en realidad, por esa cosa de no saber lo que estaba haciendo”⁴²² debido a que para subsanar estas fisuras producidas por el desconocimiento de unas herramientas, como en anteriores líneas planteábamos, Torrent considera una vez experimentada y adheridas a su modo de trabajar, que si estas se le hubieran planteado en tales casos le hubieran hecho disfrutar, pues “son vitales” porque “ahí fue donde descubrí lo que era ser actriz. El juego, el crear...”. Porque según indica la intérprete “para el *eres tú*, primero que tienes que pensar *quién eres tú y qué haces tú*” y “ese lugar desde lo hacía pues ya estaba tocando su fin, lo que no quería dar, o no quería exponerme más”⁴²³ con lo cual también nos da

⁴²⁰ ÁLVAREZ, J.L. (1985), “Ana Torrent”, en la edición impresa del diario *ABC S.L.* Madrid, 13 de agosto de 1985, p.68.

⁴²¹ En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase apéndice I para la entrevista completa).

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ En la tercera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo el 19 de mayo de 2019 en Barcelona. (Véase apéndice III para la entrevista completa).

cuenta de la caducidad que denota esta zona de confort que brinda la iconicidad en cuanto a la postulación de los directores, en su caso, a los renombrados por la Transición como Basilio Patino en *Los paraísos perdidos* que supondrá el último film en el que intervenga bajo el flujo del Nuevo Cine Español y postrema intervención como motivo narrativo de esta corriente cinematográfica común y acusada desde *El espíritu de la colmena*. A la espera de unos cambios significativos en Torrent tras esta aparición con la que veremos progresivamente estilar en paralelo a sus apariciones en cine y televisión nacional e internacional en el campo disciplinario de la interpretación.

5.2.6. Lo *Naïf* como punto de partida por *Los paraísos perdidos*.

Desde su primitiva intervención en *El espíritu de la colmena*, Torrent capturada por la mirada *roselliniana* de Erice pone en orden las acepciones vinculadas al cine español hasta entonces entendido como una herramienta raquítica y asociada a la ideología del momento. Esa misma connotación de régimen va tenerlo en el film *Los paraísos perdidos* a través del personaje de Andrea en un retorno a lo rural, alentada de nuevo por el mundo de los adultos al que pronto va a pertenecer.

Por ello, es presentada como una chica provinciana que ayuda en la vuelta al pueblo a una de sus habitantes más conocidas, Charo (Charo López). Y en donde, fuera de los entornos de Zamora, Toro, Ávila y Salamanca donde se sitúa este relato, para Torrent (F159) serán un punto de partida de carácter *näïf*, en



F159

cuanto a su continuación interpretativa sensorial arrastrada desde su niñez. Pues al tomar conciencia como adulta, esta intervención es transferida como decisiva antes de adentrarse por primera vez en la técnica de las artes dramáticas. De la misma forma que dentro del movimiento *näïf* el artista resalta sin una formación previa, una esencia innata e inconsciente al expresarse de manera creativa, sin quedarse en lo aparente y estético “El pintor *näïf* no se ajusta a una lógica ni a una formación académica al uso, quizás no sepa expresarse pictóricamente, pero por un extraño don, sabe contar cosas interesantes y reflejar la belleza y la vida; la forma ordenada y tremendamente real”

dentro de “temáticas que se relacionan en la vida campesina, el mundo familiar y religiosos representados siempre en una actitud imaginativa y con mucha vida”.⁴²⁴

Torrent desde *El espíritu...* transcribe en su mirada el silencio de una dura posguerra de nuestra historicidad a la que daba lugar a la presencia de la muerte a través de su concepto infantil en lo espiritual. Lo que en *Los paraísos perdidos*, esta insonorización años después de la Transición supondrá desde las propias palabras de Patino aún “tan sugerente como el silencio. Lo difícil es someterse al atrevimiento de filmarlo.”. Ya que la mirada de esta joven actriz madrileña remite a esas huellas del pasado, y silencio que en esta película, ya como motivo del imaginario propio de este cineasta darán lugar a la “transmisión de sugerencias y sensaciones referentes a nosotros mismos”⁴²⁵, incluso en esa idea de la muerte como curso natural de la vida.



F160, F161, F162, F163

Patino considerado por García de la Riva como pintor de espacios emocionales, en *Los paraísos perdidos*⁴²⁶, asentará la madurez del personaje de Charo en su pueblo nativo tras divorciarse. Una ubicación para dar comienzo a otro florecer de la feminidad como madre soltera, y aceptar la muerte a través de su padre, a trascender como un intercambio natural de tradición y legado. Donde Torrent como Andrea, intervendrá en

⁴²⁴ ASTUDILLO, J.G (2016). “El arte Naif en España”. En *Catálogo IX Art Naif Festival Katowice, del IX Festival de Arte Naif*, Polonia. pp.5-8.

⁴²⁵ RAMIRO, C. (1985). “Entrevista con Basilio Martín Patino”, en la revista dominical *El País semanal*, nº 436. Madrid, 18 de octubre de 1985, pp. 4-11.

⁴²⁶ GARCÍA DE LA RIVA, A. (2016), “Los espacios perdidos. Acercamiento a los espacios en la obra audiovisual de Basilio Martín Patino”, tesis doctoral de la *Universidad de la Rioja*. p.409.

ambas partes concernientes a la protagonista para evocar el orden y retorno en el hogar del pueblo salmantino, y transferirá esta idea de libertad en las mujeres bajo el habita rural.



F164, F 165, F167, F168

En el que como actividad *näif*, a través del juego, Andrea convocará en dos de las escenas del film, por un lado, con el amueblamiento de la casa de muñeca de la niña junto a Charo con quien brinda por el provenir de ambas (F160-F163). Y, por otro lado, con la limpieza a fondo de la casa abarrotada de recuerdos en baúles de Charo (F164-F168). Unas actividades de renovación que tendrán lugar con el fallecimiento del abuelo y dueño de la casa, alentada previamente en Torrent la noticia, a través de la apariencia cromática Picassiana en la que Patino la escenifica. Entre azul y negro, semejantes a los de la etapa cerúlea del pintor aludirá psicológicamente a la desesperanza y tristeza en una Torrent desvelada por Charo ante su desamparo por esta muerte imprevista. Una propuesta expresiva del cineasta para expresar una melancolía que, como su estado, aún no termina de despertar y tomar consciencia de lo que será una etapa de transición para ambas mujeres.

Del color miel de los muros exteriores de Salamanca a los habitáculos interiores de diferentes tonalidades de añil, se presenta un disentimiento en esta nueva acogida de un costumbrismo arrendado en el pueblo entre un pasado que vacía el relato de estos personajes y un presente que abre un nuevo comienzo al que se debe volver a cimentar. Una característica frecuente en Torrent en la cinematografía patria al constituir un tipo

de personaje de carácter primitivo y evocador dentro de una estructura poética en un relato ambientado en lo rural. Y así convertida en una causalidad narrativa exclusiva para el imaginario de estos parajes españoles en lo ficcional nos lleva a considerar su presencia en cada uno de ellos como “un arte original, sin copiar a nadie y [...] tan significativo y peculiar [...] y tan identificativo”⁴²⁷ como el del artista *näif*, aún en su categoría de actriz secundaria. Por cuanto en el film su desconocimiento como adulta de algunos pasajes de la vida –la maternidad y el amor-, le llevan a servir de guía instintivo a Charo durante el film.

Cómo última añadidura, *Los paraísos perdidos*, supondrán para Torrent tanto la revisión como su voluntaria redirección en el campo de la interpretación -al que hasta entonces no se ha dejado de considerar por su popularidad e intervenciones de la niñez y a pesar de su precariedad en el medio-, hacia un comedido aprendizaje de la profesión con el objetivo de alcanzar las herramientas de expresión precisas para su autonomía como actriz.

5.2.7. De la disciplina a la práctica.

En suma, este ciclo fílmico de juventud de Ana Torrent extendido en el imaginario rural de diversas localidades españolas de los ochenta, y aun desapercibida la mayor parte de esta etapa por la crítica –como sus intervenciones televisivas y coproducciones alemanas- en la trayectoria de esta actriz, y también por lo archivístico, nos sirven para definir en plenitud su toma de conciencia de la profesión actoral tras su pubertad y con ello, por un lado, advertir sus carencias como intérprete a partir de las consecuencias de su iconicidad como modelo cinematográfico de Transición del país. Y a partir de este motivo, por otro lado, indicar de estos trabajos la importancia de la técnica y fomento de las capacidades creativas en el actor, a propósito, de la consideración de la propia actriz sobre su confusa presencia en escena más como mito de mirada subyacente desde su primer trabajo *El espíritu de la colmena*, que una futura intérprete con facultades aptas para evolucionar en el panorama fílmico.

En el que tras su emancipación parental que, la ayudaron a que aún desorientada en la profesión, intentara “seriedad” y “elijas lo que elijas, haz lo que quieras en esta vida,

⁴²⁷ ASTUDILLO. J.G (2016) “El arte Naif en España”, *Op.cit.* pp.5-8.

pero hazlo bien. O por lo menos intenta hacerlo bien”⁴²⁸ junto a su decisión final de tomar el cine, como veremos en los siguientes apartados en un modo retrospectivo, para re-descubrirlo, desde lo sensorial a lo académico, ya que aún en sus comienzos en otros medios como el teatral con la obra *Las mocedades del Cid* (José Sanchis Sinisterra, 1996) reconoce que aún con la técnica “no tenía tampoco las armas y entonces tampoco disfruté [...] aunque empezaba a intuir de qué iba, pero no lo hacía bien”.⁴²⁹

Gracias a ello comprobaremos de qué manera influirá la disciplina desde las enseñanzas de Cristina Rota y Uta Hagen, una vez Torrent las ponga en práctica, ciñéndonos a dos películas que marcaran su retorno en el panorama cinematográfico español de la década de los noventa. Período en el que, Torrent no sólo experimentará el intercambio hacia una generación de actores instruidos en lo académico como ella, sino a la contemporaneidad de sus cineastas en sus óperas primas *Vacas* de Julio Medem y *Tesis* de Alejandro Amenábar al uso de los primeros brotes del suspense que serán un frecuente en la filmografía de la actriz. Pues serán las huellas que encaminen al personaje perenne desde el comienzo de su trayectoria, y decisivo, tras el que la actriz evolucionará su naturaleza junto al rastro de su iconicidad, la mirada. Desde los personajes, Catalina y Ángela, Torrent experimentará el alcance hacia un carácter naturalista tanto al medio tanto rural como urbano.

5.3. Etapa disciplinaria. De *Vacas* a *Tesis*.

En el período último de los 80-90 supondrá para Torrent convertirse en una actriz profesional a interpretar diversas profesiones: virgen, novia, yonqui, enamorada, guardia civil, criada, pastora, estudiante... pero sin embargo serán estas dos últimas ocupaciones las que profieran al suspense en los próximos trabajos de su filmografía. De modo que serán *Vacas* de Medem y *Tesis* de Amenábar las películas elegidas para señalar el propio uso de Torrent con su mirada para alentar la versión de los hechos del resto de personajes en sendas películas e invocar la del resto de personajes.

Pues, el misterio y el suspense entre ambas películas no deben confundirse por la diferencia de estos conceptos entre sí, aún encadenados por una misma generación de

⁴²⁸ En la tercera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo el 19 de mayo de 2019 en Barcelona. (Véase ápendice III para la entrevista completa).

⁴²⁹ *Ibid.*

cineastas españoles, y por la evolución de los géneros de nuestro cine. A consecuencia de películas como en las que precisamente participó Torrent desde sus inicios, el cine de Transición, donde se tomó el carácter tanto de conciliación de volver al pasado para ajustar cuentas y de no tomárselo “todo a broma”, aunque la parodia será intermitente a trasladar a otros estilos. Un matiz imprescindible de nuestro carácter, como hemos visto en anteriores puntos, a la hora de enfrentarnos con el cinematógrafo en cualquier contexto, y que el actor Eduardo Noriega destaca en la actualidad, a propósito del 25º aniversario de la esta ópera prima de Amenábar en la que hace una breve retrospectiva sobre la relevancia del cine patrio en esta década de los noventa gracias al legado de los cineastas coetáneos y al uso de la contracultura como las raíces americanas:

No solamente *Tesis*, no solamente Amenábar, pero hay una generación que cambió a principio de los noventa que está Alex de la Iglesia, Julio Medem, Enrique Urbizu,... una serie de directores, Bajo Ulloa, que empezaron a hacer otro tipo de género, otro tipo de cine más pensando en el espectador, más audiovisual,... No venían con una cultura literaria, no era el cine del destape de unos años anteriores y no tenía ese peso de los directores de Gónzalo Suárez, de Gútierrez Aragón o Mario Camus; sino que había de repente una nueva generación de directores que cambió un poco el cine, y aficionó también a la gente. Más influenciados por el cine norteamericano, y *Tesis* forma parte de esa revolución.⁴³⁰

A partir de *El espíritu de la colmena*, lo rural cobraría en el cine español otra significación hasta entonces ligada a la oscuridad y a la muerte como revelador de lo oculto del pasado para predisponer lo histórico en un carácter interno personal que concernirá a la herencia y cinefilia de los directores en los noventa como Medem y Amenábar. A propósito no sólo de la denominación de sendos cineastas, sino por el uso de sus referencias vinculadas a las necesidades de renovación de la cinematografía nacional en esta década y que afectará a los futuros personajes interpretados por Torrent.

En *Vacas*, Medem predispone el misterio entre las etapas dedicadas a la transición de una familia vasca durante la Guerra Carlista para mostrar el mismo modo en que la sociedad vasca se desarrollaba en los noventa, tras los mismos significantes naturales de lo que Erice ya hizo uso en *El espíritu...*. Mientras que en *Tesis*, Amenábar integra el

⁴³⁰ Palabras del actor Eduardo Noriega en el coloquio homenaje a la película *Tesis* en la Academia de Cine de Madrid celebrado el 27 de mayo de 2021.

suspense o conocido *thriller* anglosajón (como él mismo denomina) a la realidad de esa misma década como otro carácter posible que añadir en nuestra cinematografía del mismo modo que Juan Antonio Bardem hacía uso de actores extranjeros en sus películas para tratar las cuestiones sociales obviadas durante el régimen.

Por ello, para tales casos observaremos como Torrent en plena puesta práctica de sus facultades interpretativas, se valdrá de los recursos aprendidos. Por un lado, a través del naturalismo, encargado de la parte racional y consecuente del personaje, Catalina, frente al carácter original de la vaca en donde Ana apoyará su lado sensorial, ya que según el propio cineasta este será “el modo en el que te colocas para contemplar esa historia y contarla a los demás, y dentro de esa mirada tu puedes contemplar varios sitios, como varios extractos”⁴³¹. Y, por otro lado, desde el dualismo interpretativo, efectuado a partir de las cuestiones planteadas por el personaje de Ángela Márquez para responder al deseo y pulsión en las pantallas que se le interpongan, para el que Amenábar asegura que había un pacto entre la interpretación y su punto de vista como cineasta para que entre ambas partes, de Noriega, Martínez y la actriz fluyera a pesar de las repeticiones y saltos entre los dispositivos que veremos más adelante.

Asimismo será conveniente hacer un balance previo en cuanto al valor del actor y el contexto en el que Torrent asentará su base y compromiso con la interpretación, a través de la disciplina, en las escuelas de Cristina Rota (Madrid) y Uta Hagen (Nueva York), cuyas instrucciones atenderemos al desarrollo de su naturalidad en sus personajes contemplados no sólo desde su mirada, sino también desde esa unidad del actor que Ana ya conforma a diferencia de las primeras etapas de su filmografía. Lo cual, forjará a sus personajes en un sentido más social en cuanto a empatizar con su entorno, y a la hora de elaborarlo, en estos casos, poner en valor la capacidad de trabajo del cine entre la idea del cineasta con el actor concerniente también en el trabajo con el equipo de las producciones en las que participe.

Una postulación de Torrent que como veremos hasta entonces en España era inusual, en cuanto a a que los futuros actores tuvieran la necesidad de una técnica desde la implantación de William Layton de su primera academia, y la llegada de los intérpretes argentinos a nuestro país. Ya que estos despertaron la conciencia de cambiar el

⁴³¹ Consideraciones del cineasta Julio Medem en el programa *Creadores de hoy* emitido en La 2 por primera vez en 1994 a propósito de la realización de sus obras, *Vacas* y *La ardilla roja* (1993).

panorama del actor para que se le considerara en unidad y no a conveniencia de cualquier orden sociopolítica en su país. De modo que estos intérpretes a través del desarrollo de sus facultades en cada personaje responderían como referente bajo su contexto.

5.3.1. Las enseñanzas de Cristina Rota y Uta Hagen.

Desde que William Layton introdujera la formación del actor en la década de los sesenta en España, comenzaría a darse una preocupación colectiva por el actor español en cuanto al bloqueo que los tópicos producían en él y resultaban ser más “un payaso”⁴³² que el referente que debía suponer aún tras el carácter social que el cine en esos años realizaría en la época franquista. Sin embargo, gracias a estos avances de Layton, sobre todo en el teatro como medio escénico ancestral en nuestro país, y el más proclive al cambio tras su vinculación más directa entre dramaturgia y literatura, darían paso a intérpretes como Rota en adaptar estas premisas a una generación más de acuerdo con el cine y la televisión, y por consiguiente, poner en conocimiento el origen de estos estudios en relación con Stanislavski y su traducción en la ola norteamericana aplicada por profesionales como Uta Hagen.

En los setenta, una oleada de argentinos a partir de las enseñanzas de este actor y dramaturgo ruso, encontraron el modo y la apertura del actor español, de acuerdo a los métodos que Lorca desde la compañía teatral *La Barraca* difundió sobre el compromiso y pedagogía que al actor podía aportar hacia la sociedad e independencia hacia sí mismo. De ahí a que estos actores de la Argentina como Cristina Rota o Cortázar se integraran velozmente en la contemporaneidad de los nuevos medios audiovisuales, aparte de la escena, para inculcar esa afinidad en la libertad del actor, al igual que ellos, en encontrarla en el propio país; y fomentar en esta búsqueda el despliegue en ellos de un nuevo origen. Es decir, impartir un aprendizaje a los nuevos principiantes y reaprendizaje a los veteranos postulados a prender nuevas vertientes en el campo actoral en una apuesta de renovación en la interpretación en el país.

En similares términos con los que Chejov, por delante, estos chamanes de la interpretación adentrarían al actor frente a un público posicionándolo detrás de sus

⁴³² FERNÁNDEZ, D. (2010). “ «En España se ha estado acostumbrado al actor-payaso»”, en la edición digital del diario *La Nueva España*. Madrid, 5 de agosto de 2010.

expectativas en cuanto a una comedia de reserva con la que se intuye más que justificar la idea de su creador a partir de los personajes. Y debido al marco de renovación de su contexto, estos docentes tendrán progresivamente una recepción más sólida que la de Layton en los cincuenta, al introducirse desde el teatro como fuente de tradición nacional, y asimismo, en el panorama cultural español, ofreciendo una propuesta social de estudios sobre la interpretación para todas las edades. Y que sin embargo crearían un inevitable carácter divisorio entre los casos, de Rota y Cortázar, por la ubicación de las entidades donde impartirían clases, debido al auge de sus métodos, y también por la supervivencia en nuestro país forastero para ellos, más que por la rivalidad de enseñanzas.

Ante la huida de los argentinos en 1964, estos actores encontraron en España el refugio donde continuar sus carreras, y arriesgar sus trayectorias desarrolladas en su país natal por añadir sus perspectivas a partir de los dramaturgos nacionales del momento como Mihura. Cortázar en Barcelona y Rota en Madrid, ambos profesionales de la escena teatral argentina, alentados por la identidad y cultura española, verían la necesidad del actor español en posicionarse desde su “yo” artista, al igual que Layton intentaría a finales de los cincuenta. En momento idóneo y receptivo en cuanto al panorama de renovaciones de la Transición a la movida, en el que la gran mayoría de sus primeros aspirantes habían sido iconos de la cinematografía, y ya estaban asentados en el espectáculo de la televisión, como ese otro formato que trascenderá en los mismos parámetros de las grandes producciones.

Como ocurrirá a mediados en los ochenta, en la clandestinidad del hogar de Cristina Rota donde Torrent a sus dieciocho años, reconocerá que “después de todo lo que había pasado con catorce y quince años con esa popularidad” y experimentar la otra cara del cine, a partir de su iconicidad adquirida desde la infancia definido por ella como “ese mundo que no me gustaba...”⁴³³, comenzaría tras los consejos de Erice, con Cristina Rota una etapa que reconoce como el descubrimiento de lo “que es ser actriz” junto a otros compañeros como Cristina Marcos o José Coronado “haciendo escenas, preparándonos y trabajando”⁴³⁴ en el salón de su casa. Ya que aún en la premura de la iconicidad que muchos conllevaban en este período, salirse de ello, supondría correr el

⁴³³ TORRES, M. (20 de diciembre de 2020). *El Faro: Ana Torrent. Op. cit.*

⁴³⁴ *Ibid.*

riesgo de salir de una zona de confort que les pudiera costar la permanencia en la profesión actoral.

Y en esta idea del actor como significante, Cristina Rota la pondrá en relación a sus estudiantes, con esa unidad, ese atender al “yo” y a no juzgarlo, ni menospreciarlo, según vaya conociéndose a través de los personajes que va a trabajar. Sino insistir en que esas carencias que haya las enriquezcan con ese aporte de lo experimentado en el actor, de su naturaleza. Es decir, construir en base a lo que se tiene para encontrar el matiz que estile lo propio en el actor como artista, atendiendo también a lo orgánico para tomar control de él.

De modo que en los noventa, docentes como Cristina Rota, fueron claves para el enlace de actores con la década siguiente y nuevo siglo con otros argentinos que, ante otra crisis, emigraron y encontraron su segundo hogar en España continuando con la impartición de clases dedicadas a lo actoral, tanto a modo privado como público, o como actores profesionales. Una aceptación en gran parte influenciada desde los años cincuenta por las relaciones España-Argentina a través de las coproducciones entre ambos países Latinoamericanos. Pues aunque a diferencia de los españoles, los argentinos estuvieran vinculados desde el movimiento migratorio de Rusia hacia Argentina al enfoque de Chejov, también compartían una gran tradición teatral. Lo cual nos descubre que ese negacionismo que veíamos hacia las enseñanzas de Layton en su paso por España, se debía en mayor parte a la ausencia de raíces latinas que por contraste de culturas, dificultarían la capacidad de los alumnos en integrar unos nuevos modos de enseñanza al carácter costumbrista de su identidad. De ahí a que la labor de este actor norteamericano haya sido clave al reconducir al actor español sometido a sus tópicos y asentar el proyecto académico e institucional centrado en la formación del intérprete como futuro modelo y referente de individuo para la sociedad en España.

La misma Cristina Rota advierte en su libro sobre el aprendizaje del actor, *Los primeros pasos del actor* que tanto estética y ética deben ir parejas, ya que serán necesarias en cuanto a la afiliación que el actor debe tener como pretendía Layton con su actualidad, en la época Franquista. Ya que esta conciencia es la que ampara la herramienta que el actor necesita para comprometerse en lo que hace, e infundir la verdad que ante cualquier represión necesite su contexto, “una de las primeras medidas de la dictadura

consiste en reprimir aquellos artistas e intelectuales que puedan sembrar la discordia a propósito de cualquier doctrina que los subyugue.”⁴³⁵

Unos rasgos que aún lejanos en este último período del siglo XX en nuestro país, alentarán a Torrent al traspaso de las enseñanzas de Rota, gracias a una beca del Ministerio a Nueva York en 1987 para cursar en la HB Studio de Uta Hagen y continuar con veintiún años su formación actoral, como declara en una revista de la época:

Nunca se sabe lo suficiente en esta profesión mía y hay que ampliar nuevos horizontes. Uno no se puede quedar estancado, hay que conocer distintas técnicas de expresión, nuevas formas de hacer cine; en definitiva, estar al tanto de lo que pasa por ahí⁴³⁶.

Y en el caso de la HB Studio, Torrent organizará su técnica según los criterios de compromiso infundidos por la creadora de esta academia, en cuanto a no conformarse como había percibido desde niña tras su iconicidad en no aludir a la aparición del actor en pantalla sólo a un sentido estético, sino dar la posibilidad de advertir una ética a través de su interpretación que la completaran a la actriz como profesional y definir como artista. Sin embargo, tras una tarea de salirse de ese “Yo” que confinado desde Rota, para Torrent supondría en esta etapa enfrentarse con el “Yo” de esa actriz de una trayectoria de quince años y aspirante a ser experta, para ajustar todo conocimiento de ese “Yo” a la escucha de sus experiencias. Las cuales le concederán no sólo a atender a sus vivencias como otra herramienta para elaborar sus personajes, sino a remitir de ellos lo que el guión no prescribe pero deja intuir: “Lo que yo aprendí de Uta Hagen, a conocerte, desde luego [...] pero salirse del Yo a través de conocerte mucho. Te sales conociéndote mucho, mucho, mucho y entonces sí te tienes que olvidar luego. Es un conjunto”⁴³⁷.

Una puesta de consciencia sobre si misma que tendrá lugar en Torrent en un nuevo panorama, tanto para la cinematografía como para el plan general televisivo y

⁴³⁵ HAGEN, U. (2002) *Un reto para el acto. Op. cit.*, p 31.

⁴³⁶ MANRIQUE REOL, N. (1987). “Ana Torrent, estudiante en Nueva York”, en la revista *Lecturas*. Nueva York, noviembre de 1987, p.17.

⁴³⁷ En la primera entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 13 de marzo de 2018. (Véase apéndice I para la entrevista completa).

producciones audiovisuales nacionales e internacionales de la mano de nuevos autores. Pues, no en vano este paso por las divisas americanas le seguirán permitiendo a Torrent no sólo movilizarse por los EEUU, sino también en Europa, tras pequeños papeles, tanto en cine y televisión, o la participación con equipos forasteros que le servirán de ensayo y error para atenuar y formalizar esas premisas/características de su reciente formación que en un intento de prorrogar esa naturaleza de su juventud en personajes con filias, como en la joven frágil de la producción televisiva americana *Hemingway* como una de las musas y amantes del escritor, en la coproducción televisiva italiana *La Priova*, como la hija autista de un jefe de la Mafia; el largometraje portugués *Amor y dedos de los pies* como una joven frígida por su educación tradicional, y una muchacha de etnia gitana, y mujer de un torero en *Sangre y arena*.

Aunque entre estas interpretaciones como veremos más adelante en *El nido*, será en *La Priova*, donde Torrent aliente sobre todo las pistas de un tenebrismo que concierne no sólo a lo que envuelve la estructura de estos episodios policíacos. Así mismo destella en el caso de su personaje italiano, María, tanto la naturalidad que veremos en *Vacas*, a propósito de una mimesis con el entorno al salvaguardar un secreto que no consigue revelar más que en sueños. Igualmente, hay que destacar su limitada capacidad a expresar sensaciones primarias tanto afectivas como sentimentales como las del miedo o deseo que estilara Torrent en las filmaciones de *Tesis*.

Pero aún bajo formas distintas en cuanto al tratamiento y punto de vista del director de esta serie, su iconicidad palpita en estos trabajos por la representación que supone Torrent todo aquello referido a la contemplación. Por ello, su disciplina se verá con más plenitud en los trabajos nacionales al confluirla con ese estímulo sensorial de su naturaleza desde su niñez en la pantalla que Torrent ya alentaba, y ese carácter *Naif* reflejado en la apuesta por nuevos autores con los que empezar de cero en esta nueva etapa como profesional en el cine patrio.

Y también alternar en otros géneros que la exaltarán con mayor auge como el thriller y el suspense, que en otros como la comedia *Puede ser divertido* (Azucena Rodríguez, 1995) o *El grito en el cielo* (Félix Sabroso y Dunia Ayaso, 1998). Ya que esta generación de actores recién salidos del medio audiovisual en los noventa, no sólo aspirarán a intercambiarse en los distintos medios escénicos para consolidar sus capacidades como actor en plenitud. Sino que a diferencia de los “cómicos” que

compartían la práctica de la “puesta escénica” habitual del teatro con la del cine como complemento, estos aspirarán como modo de videobook o *screentest* en sus comienzos a diferentes estilos de personajes y categorías.

Aún así, la vuelta de Torrent a España tras completar su formación en la HB Studio sería inminente al hacer constar a la prensa sus augurios en esta época “sólo espero que a mí regreso los directores se acuerden de mí”,⁴³⁸ Lo que será premonitorio en los noventa, ya que una nueva generación de cineastas, como Medem y Amenábar le brindarán la oportunidad de reconocer ese saber estar de Torrent como significativo, y ante la cámara a predisponerse, para reaprender a mirar y alcanzar, como define la profesora americana Uta Hagen sobre el cometido del actor, esa “lucha por mejorar el estado de las cosas y mostrarse disponible para ellos”. Más en la “obligación del ciudadano responsable” que como, en palabras del filósofo Walter Benjamín al muestre de ser un “hecho vivo” que impone su labor interpretativa y debe acreditar la recepción de una misma sensibilidad en si misma en cualquier medio escénico o audiovisual. Es decir, liberar al cuerpo para brindarle el deber de transferencia⁴³⁹.

Como será provista en este período en el que los actores serán distinguidos por los medios en los que se mueven, y los nuevos cineastas bajo el yugo de productoras televisivas, digitales, independientes intentarán para poder realizar sus obras bajo su propio estilo. En los casos, por un lado, de Julio Medem será para crear sin el renuncie a su imaginario personal basado en lo orgánico, y por otro lado, de Alejandro Amenábar propondrá el suspense como género a retomar desde veteranía y apadrinamiento como director, José Luis Cuerda. Ambos noveles y que compartirán la experiencia de Torrent para ensalzar la nueva desembocadura que tomaba la cinematografía española desvinculándose de las huellas de la comicidad para adueñarse de la parodia, en todo su sentido de “modular” a partir de otro carácter que estilará las mismas premisas de lo social, pero adaptadas a su tiempo. Y que limaran asperezas entre el público con el cine español en el que Torrent se descubrió, al reconvertir esos parámetros en otros más acordes no solo a nivel de recepción; sino de un enfoque más dueño de todas las

⁴³⁸ MANRIQUE REOL, N. (1987). “Ana Torrent, estudiante en Nueva York”, *Op. cit.*, p.18.

⁴³⁹ Consideraciones de la profesora norteamericana por un lado, para comprometer al actor con la sociedad al ser una representación de la vida denominada como “hecho vivio”, y por otro lado, hacer uso de la empatía para transferir esa verdad sobre el presente de la obra por parte del actor. HAGEN, U. (2002) *Un reto para el actor*, *op. cit.*, pp. 32-103.

posibilidades que el lenguaje del cine universalmente podía ofrecer, como Medem plantea, como un "surgir de estos mundo" en sus películas "de manera más natural, casi más instintiva"⁴⁴⁰ y más allá de lo identitario nacional tomando aquellos rasgos frecuentes del cine americano y que al disponerlos en un film español ofrece otra manera de acceso a contar historias, como Torrent explicaba sobre las primeras consideraciones de *Tesis* en su estreno:

Todo el mundo se acercaba y te decía, «uy que buena la película, no parece española». Era lo que decía todo el mundo. Era el mejor piropo «No parece española» y yo creo que eso se cambio afortunadamente.⁴⁴¹

Del mismo modo que Torrent polarizará esta acepción del cine a través de estos recursos recogidos desde estas dos sedes de formación actoral, de Rota y Hagen para explorar su naturaleza a partir de las óperas primas de estos cineastas nombrados *Vacas* y *Tesis*. En la primera, al encuentro con ese personaje unísono en sus anteriores trabajos a de origen vasco y ética de transformación sociopolítica adaptándose desde un rango naturalista al punto de vista del imaginario de Medem; mientras que en la segunda, advertirá el uso de lo experimentado tras dualizarse tras los distinto dispositivos que ofrecerá como distintas proyecciones de sí misma, al igual que ya habría comprobado en *El nido* a propósito del lenguaje del cine al del teatro.

5.3.2. Personaje en busca del actor. La naturaleza frente a la naturalidad en *Vacas*.

Luego Ana Torrent, pues estoy seguro de que el hecho de elegirla, también era por mi connotación, digamos sentimental. Pero el hecho de que a mí una de las películas o la película que a mí más me ha marcado y la primera que me marcó de una manera profunda cuando era muy jovencito y hacía *Súper Ochos*, pues fue *El espíritu de la colmena* de Erice.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Consideraciones del cineasta Julio Medem en el programa *Creadores de hoy* emitido en La 2 por primera vez en 1994 a propósito de la realización de sus obras, *Vacas* y *La ardilla roja* (1993).

⁴⁴¹ En el coloquio homenaje a la película *Tesis* en la Academia de Cine de Madrid celebrado el 27 de mayo de 2021.

⁴⁴² Consideraciones de Julio Medem en el DVD de su película *Vacas*, editado por *El País* en la segunda edición de la colección de películas españolas, *Un país de cine* en 2004.

A la misma vez Julio Medem (San Sebastián, 1958) se presentaba en el panorama cinematográfico español como nuevo cineasta con *Vacas* (1992), su primer largometraje, reaparecía gracias a dicha película Ana Torrent de veintiséis años, dispuesta a seguir al alcance de un aporte propio como profesional en cualquier medio escénico y audiovisual, aún predispuesta como en este caso, dentro de parámetros comunes a los de *El espíritu...* tanto de origen como de funcionalidad transferidos por su iconicidad.

En *Vacas*, tres generaciones son comprendidas en cuatro historias extendidas entre 1875-1936 y subrogadas a los efectos del tercer conflicto Carlista, desde el que se iniciaría la idea de independencia del País Vasco; y que, debido a las astutas acciones sobre los pactos establecidos en España para una recaudación económica propia de esta región patria, daría lugar a una próspera industrialización con vistas al avance del territorio. Una lucha que nos sirve para situarnos históricamente y atender a las necesidades de los protagonistas del film en cuanto a la manera de resolver estas cuestiones que nos permitirán descodificar en este punto, el ejercicio técnico realizado por Ana Torrent en esta película.

La abertura hacia una nueva etapa diferencial de sus anteriores intervenciones de niña y adolescente en la que podemos contemplar una muestra de su evolución interpretativa y asimilación de la técnica como profesional. A partir de Catalina, un nuevo personaje una vez más en un registro vasco, nos aproximará a una representación sobre la transformación generacional de la sociedad vasca en el enclave de los noventa. Es decir, aquellas huellas de la tradición que, como naturaleza orgánica, serán transferidas mediante la naturalidad, como herramienta de renovación del pensamiento común capaz de amoldarla al contexto de su tiempo. De la misma manera que el actor, toman como referencia prototipos de la realidad considerados naturales para conseguir una fluidez casi idéntica en sus personajes en la puesta de sus instintos primigenios en la realidad. Lo que nos servirá para atender en esta película, tanto la repercusión a nivel sociopolítico y de transformación desde el carácter naturalista teatral que Torrent toma de la tradición y mitología vasca como recurso de conciencia colectiva; y por consiguiente advertir el intercambio de la naturaleza de la Ana de Erice por la de Catalina de Medem vinculada a la perspectiva orgánica de estas vacas.

a. El naturalismo.

Por eso, aunque en *Vacas* la naturalidad de Ana Torrent sea “naturalista”⁴⁴³, al modo en que Emile Zola lo acuñaría en el S.XVIII para denominar al cambio intelectual del creador teatral o literario forjado después de cada etapa transitoria histórica en la que tomarían “la naturaleza por base y el método por instrumento”⁴⁴⁴. Ambos conceptos de idéntica raíz, -naturalidad y naturalista- pueden separarse según el espacio en el que se desarrollen en relación a la interpretación. Un ejemplo clarificado lo podemos contemplar del *El espíritu de la colmena* a *Vacas* donde sendas obras, ambientadas en el medio rural nos presentan en un espacio natural a la misma actriz interpretando a un personaje originario del lugar:

Yo funciono mucho con el espacio, pero luego tengo que buscar que se adapten a la funcionalidad de la puesta en escena que he pensado y el aspecto que tiene que tener la película.⁴⁴⁵

Si Medem se sirve de la misma tradición a la que aludíamos anteriormente con *El espíritu de la colmena* de Erice, en la que no sólo lo costumbrista advierte las relaciones entre familiares; sino que si también atendemos a la propia mitología vasca, confinada desde una orden energética de los elementos naturales. Este mismo imaginario servirá como alegoría y poética de las acciones y comportamientos del ser humano que, -como ya dijimos anteriormente-, este cineasta hereda y acoge directamente de las raíces neutrales de Erice en *Vacas*, aunque denominando geográficamente este valle como guipuzcoano.

En *El espíritu...*, se percibe en Ana debido a su temprana edad y “liberada interpretación” la plenitud de su naturaleza originaria más próxima a lo documental que a una naturalidad aparente. Mientras que quince años más tarde, en la misma actriz en el papel de Catalina, hallamos un trabajo de naturalidad –sobre todo en el gesto y en lo visual- en el que lo espontáneo se retroalimenta del organismo que Medem propone para este personaje bajo unas pautas basadas en las características de la naturaleza

⁴⁴³ Naturalista es la denominación que se utilizó para aquellos -ya fueran las disciplinas artísticas o de orden científica- que empezaron entre el s. XVIII-XIX a investigar sobre la naturaleza de forma descriptiva. Al igual que observamos en *Vacas* la plasmación la reflexión previa en el trabajo creativo de Torrent sobre la naturaleza del animal bovino acorde al comportamiento de su personaje, Catalina.

⁴⁴⁴ ZOLA, E., (1989) *El naturalismo en el teatro*. Madrid, 1989. p. 6.

⁴⁴⁵ VERA, C. (2003). *Cómo hacer cine 3, Hola, ¿estás sola? De Iciar Bollain*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 35-45.

animal que emblema el film, las vacas. De manera que los rasgos que encontramos del naturalismo denominado en esta intervención, reside en la acogida del comportamiento natural de dicho mamífero como motivo de estudio a tener en cuenta la actriz y que forma parte del momento de creación de dicho personaje para el film.

Y de acuerdo con las anotaciones de Zola sobre la adaptación del creador al formalizar a los personajes de la obra, ya literaria o teatral, dentro del movimiento naturalista “es un animal que piensa, que forma parte de la gran naturaleza y que está sometido a las múltiples influencias del suelo en que ha crecido y en que vive”⁴⁴⁶. Por ello al ligarlo con la naturalidad, el naturalismo supone la parte en la que se impone la racionalidad para establecer, tanto la conducta del personaje en la toma de decisiones, como en la reflexión el trabajo del actor. Puesto que la naturalidad se vale de la experiencia sensitiva de lo vivido para manifestarlo en lo instintivo del personaje, ya que con exactitud debe cumplir esta elaboración del actor con las expectativas de lo naturalista. En vista de que en la construcción de dicho personaje la naturalidad según Nacache se funda “en habilidades técnicas, quietudes, vocales, que exigen la mayor precisión”⁴⁴⁷.

De modo que esta parte técnica en Torrent, la aplicación del naturalismo, enriquece esta labor para aportarle a la personalidad de Catalina la esencia de algunas de las propiedades originales de la vaca. La visual a modo de contemplación y la de campo de visión, tanto limitado como adelantado, a lo previsto en un encauce visionario; para ser asimiladas junto con las propiedades disciplinadas y naturales del actor. Ya que las directrices de Medem no nos adentran en los hechos para aportar sólo la identidad de este territorio; sino que los enriquece desde una perspectiva mística, a través de los elementos esenciales de la naturaleza estas historias contenidas en la narración. Pues, adaptados al medio cinematográfico estos relatos son advertidos más como leyendas extraordinarias que como crónicas de ese momento histórico.

Si hablábamos en anteriores líneas sobre el favorecimiento de la guerra carlista, la ganadería, ha sido y continua siendo, una de las fuentes más beneficiosas de las comarcas vascas. Y es por lo que Medem estructura en base a la conducta y óptica de estas especies cárnicas vinculándolo a lo instintivo de los personajes como una relación poética del ser humano con la naturaleza:

⁴⁴⁶ ZOLA, E., (1989). *El naturalismo en el teatro*, Op. cit., p. 32.

⁴⁴⁷ NACACHE, J. (2006). *El actor de cine*, Op. cit., p.70.

La supervivencia paciente e inmemorial de las vacas, que lo miran todo con ojos vacíos, o la supervivencia de quien traspasada la frontera del conocimiento y consciente del lastre de abyección que arrastra, encauza sus energías en la transformación de la naturaleza.⁴⁴⁸

Sin embargo, no debemos obviar que aunque haya un fuerte cimientto contextual por el que se perciba que estas *Vacas* no fueron escogidas al azar por el cineasta, al distinguirse por su sexo que remarca la idea de este animal como tótem en su representación de la fertilidad, prosperidad y riqueza para diversas comunidades. Tal y como remarca de Teresa del Valle⁴⁴⁹ que ocurre en la comunidad vasca en torno a la idea de convivencia de este espacio bajo unas directrices naturales y culturales, junto a la creación de un espacio místico propio procedente de la tradición.

Como un aporte visionario a través de la simbología del animal que refuerza espiritualmente al ciudadano en su toma de contacto en el mismo espacio que habitan ambos, lo terrenal. En el caso de la Mari entre otros dioses destacados de estas comarcas, ello supone un enriquecimiento del pensamiento que permite el avance generacional, y no para obtener y no la alusión a ninguna significación nacionalista como el matriarcalismo vasco acuñado por Andrés Ortiz Osés⁴⁵⁰. A través del mimo, se ha encasillado a la mujer de este entorno a un hermetismo y frivolidad que la excluye del resto de la población femenina del territorio español. Y que aun refiriéndose a lo matriarcal en la mujer vasca, como aquella en la que alberga la capacidad de regeneración, lucha y aplome directa con la Madre Naturaleza. En la realidad, a pesar de su posición en lo rural, la responsabilidad de la educación de los hijos y la vigilancia por el mantenimiento del hogar, tal y como Teresa del Valle despliega en su estudio *La mujer vasca a través del análisis del espacio: utilización y significado*, había “una ausencia real de ese poder”⁴⁵¹ que supuestamente se les había adjudicado.

⁴⁴⁸ MEDEM, J. y GATZAMBIDE, M. (2017). *Guión Vacas, 25 Aniversario*,

⁴⁴⁹ En el estudio DEL VALLE, M. T. (1983). «La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado». *Revista Lurralde, invasión y espacio N° 6*. p.432, se plantea un vínculo entre el espacio donde convive la mujer vasca y aquella mujer de la misma cultura que reside del mito como la diosa Mari. Ambas sostenidas y vinculadas por la tradición.

⁴⁵⁰ Dicho acuñamiento forma parte del estudio mitosimbólico de este filósofo español, con el que proponía el asentamiento de un prototipo psicosocial femenino en la región vasca vinculado a lo fértil.

⁴⁵¹ DEL VALLE, M. T. (1983). «La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado». *Revista Lurralde, invasión y espacio N° 6*. p. 2.

No siendo posible hasta pasado un tiempo después, tras la lucha y la reivindicación de esta región, como ya advertíamos desde los parámetros sociopolíticos de los que se servía Pontecorvo para *Operación ogro* de la situación del bando terrorista ETA durante la plenitud de la etapa de Transición española; o veremos más adelante con la aparición de la primera militante del país, Yoyes- la disolución o alivio al uso de estas concepciones. Y en los noventa a través del cine, como ocurre en *Vacas* seguirán aun latentes las marcas de algunos de estos hechos por la gran huella de sus tradiciones, para denotar con estas obras la sensibilización por el cambio y la diversificación sin renunciar al origen. Lo que supondrá en Ana Torrent, un componente para asumir esta vuelta a un entorno ficcional vasco en el terreno de la interpretación y mitad del camino del seguimiento de un modelo de personaje en su trabajo; como un tramo del recorrido de aplicación de lo aprendido tras las enseñanzas de Cristina Rota y Uta Hagen.

b. De las propiedades del mito del cine al mito de tradición.

Una vez en activo como actriz profesional, al predisponer su naturalidad original al servicio de la “naturalidad”, Torrent no se conformará por cumplir su papel como un mero ejercicio dramático en el que serviría fugazmente para demostrar el cambio fisonómico evidente en la actriz y el aprendizaje del “gesto técnico” denominado por Nacache como aquello que en la interpretación “es contingente y oculto al mismo tiempo”⁴⁵². Sino por trazar su intencionalidad como intérprete, en palabras de la misma profesora, en lo propio de un actor como “portador de significados” a partir de “ser consciente de lo que está sintiendo en cada circunstancia”.⁴⁵³

Por ello, el regirse por las pautas naturalistas confinadas en la cultura de Medem que, al le asignó el papel de Catalina, no deben malinterpretarse las palabras en cuanto a su elección por la iconicidad de la mirada de Torrent; sino su interés por contener esta misma de significación pero a partir del trabajo que aporte directamente la actriz., “Entonces los ojos de Ana Torrent, que los recordaba muy bien, pues podían. Claro, la conocí con la edad en la que podía estar maravillosa para el personaje de Catalina”.⁴⁵⁴

⁴⁵² NACACHE, J. (2006). *El actor de cine. Op. cit.*, p. 75.

⁴⁵³ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor. Op. cit.*, p.119.

⁴⁵⁴ Consideraciones de Julio Medem en el DVD de su película *Vacas*, editado por *El País* en la segunda edición de la colección de películas españolas, *Un país de cine* en 2004.

Pues aún siendo Torrent aquella Ana que de niña participó en la película de Erice, en *Vacas* Medem debe conciliar esa naturaleza innata con el aporte propio de esta como actriz profesional. Ya que en este relato, Torrent tendrá que contribuir a desarrollar esa naturalidad por la que mantiene fijada su iconicidad en el medio, y convertirla en un carácter naturalista que en el film establezca, desde el imaginario de este director, como una parte también originaria.

De la misma manera que al dirigir la maestra a Ana en *El espíritu de la colmena* para que complete al muñeco pedagógico Don José con el poder de visión, siendo el momento en el que la niña se introduce en un universo propio con vistas a materializar al espíritu que persigue como augurio de sus sueños, en *Vacas* a lo largo en la segunda historia, “Las Hachas”, Catalina mantiene ese campo visual arraigado en la naturaleza ocular de las vacas, Txargorri, Pupille y la Blanca, cada una representante y presente en las etapas de su romance. Se convierte en el vínculo secreto que sostiene su amor con Ignacio Irigible (Carmelo Gómez), quien se adueña progresivamente de estos animales a modo de correspondencia.



F169, F170, F171, F172, F173, F174

Sin embargo, en oposición a ello, esta apariencia radicará en el odio y venganza por el bienestar económico del caserío de la familia Irigibel en la familia de Catalina, la Mendiluze. Como condicionantes de la mirada del personaje de Torrent al que confiere desde la naturalidad con la que revela el encauce de los acontecimientos, ligados a la materia naturalista que también va a transmitir y está contenida en la talante de la bovina.

Conducta de este animal que se caracteriza por su sensibilidad en permanente conexión con el medio en el convive, y del que la actriz va a acoger tanto su compostura como su percepción visual. Por lo que por cada aparición de estas vacas presentan en Catalina propiedades distintas en cada escena que comparten.

Por un lado, a ojos de la Txargorri, sujeta al lado del juez del concurso de hachas, Catalina entre otros participantes son testigos de la competición entre Ignacio y el hermano de la Mendiluze (F169). Situación en la que se efectúa el primer rasgo naturalista de este mamífero en el personaje de Torrent a través del que centra su mirada (F170) hacia Ignacio debido a la visión monocular como aquella en la que, aun no percibiendo todos los elementos del entorno, visibiliza al sujeto principal mediante sus movimientos (F171). Una manera instintiva para advertir a quién focaliza y de quien recibe a continuación, desde uno de los hachazos, un trozo de tronco (F172) que con puntería deposita en las faldas de Catalina (F173, F174). Un acierto que augura entre ambos, acompañado de la frondosidad del campo y de la victoria de Ignacio, la floración de ese amor.

Por otro lado, la Pupille una vaca embarazada y triunfo de Ignacio, convoca en la escena a Catalina (F176), para que ambos se reencuentren mediante sus miradas en la divisa del monte que los separan por sus caseríos. Así, se propicia el segundo rasgo naturalista por el que debe regirse Ana Torrent, la visión binocular; como aquella que corresponde al mismo campo de visión del plano general en el que aparecen lejanos Ignacio, Pupille y el resto de personajes (F175),. Y a la frontalidad en la que se posiciona y a la altura en la que se encuentra (F177), asociada al modo en que podría encontrarse este animal de la misma forma que Torrent elabora en el film. Sin embargo, la aceptación de Catalina sobre la propuesta de Ignacio (F178, F180) no va a efectuarse hasta que motivado por el viento evocado desde el espacio contrario, conste en el movimiento de su pelo (F179). Pues, una vez, despeinado va augurar la agitación que se va a dar lugar entre la

pareja en la densidad del bosque equivalente a la cantidad de la hierba seca acumulada a los pies de Catalina y al pasto, alimento de la anterior bovina, la Pupille.

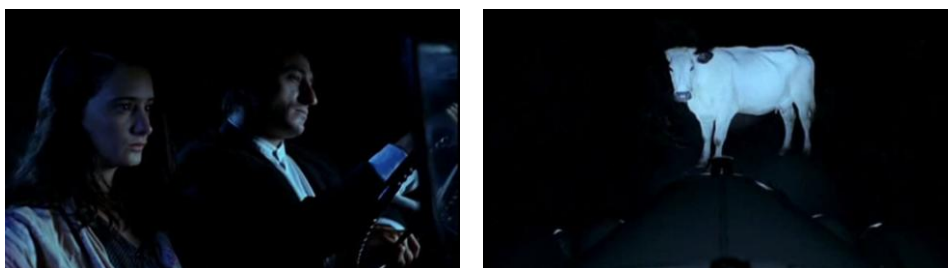


F175. F176. F177. F178. F179. F180

Y el último rasgo naturalista que se conforma en el trabajo de Torrent desde la tercera vaca denominada en el guion por su aspecto como “la Blanca” (F181) es dado en el mugir emitido, tras quedar paralizada ante el automóvil que Ignacio conduce en compañía de Catalina (F182). Un bramar ante un posible accidente, similar al del auxilio transmitido por la Mendiluze por escapar junto al hijo de ambos, Perú, del hogar dominado por la violencia de su hermano Juan. Por ello, el encuentro con la vaca aunque resulte fortuito; implora la petición de una Catalina asustada en su decisión de llevar con ellos la razón que los une, su primogénito, y empezar una nueva vida fuera de la comarca como familia en un espacio demográfico tan neutralizador como la apariencia del animal.

Por ello esta naturalidad naturalista que hemos analizado de Ana Torrent en *Vacas* y que consigue transmitir el resultado de las luchas a las que nos referíamos en los films *–El espíritu de la colmena* y *Operación Ogro*- en los que participaba anteriormente. Torna

no sólo a un cambio generacional y no trata de una renovación de los noventa; sino de innovación y progreso en todos los ámbitos de la cultura vasca, para reconocer estos factores de sociedad, hasta entonces reprimidos por la dictadura, y que ahora, podían desplegar con libertad la condición de su identidad propia.



F181, F182

Una liberación que también experimenta Torrent sobre la Ana de Erice debido a su naturaleza libre en una pantalla que como en los anteriores puntos profundizábamos, durante décadas había condicionado generaciones de niños interpretes en el cine; y que una vez adulta, en el caso de la Catalina de Medem, sin dejar a un lado su destino en el Caserío lo irrumpe para disfrutar del amor de Ignacio y brindar una nueva oportunidad a la comarca con la llegada al mundo de Peru (Miguel Ángel García), quien años más tarde efectuará otro cambio de aires al mismo lugar.

De la misma forma que Ana Torrent continuará en este panorama fílmico apostando por *óperas primas* como la de Medem para seguir creando personajes a partir de lo instintivo y lo formativo a los que pueda nutrir de significación y sirva para justificar el posicionamiento sociocultural del momento. Y en este caso, como veremos en *Tesis* lo que ya en *Vacas* experimentaría con un giro en cuanto, al trabajo de racionalizar su mirada en el carácter y ritmo misterioso de la película que Medem define como “un ambiente sometido de repente a una especie de tensión muy fuerte, una atmósfera violenta”⁴⁵⁵ e individual como creador. Para el film de Amenábar, a Torrent estas premisas le servirán como ensayo para justificar esa tensión y violencia representadas en *Vacas*, bajo la denominación de un *thriller* o película de suspense como género cinematográfico hasta entonces inusual en el panorama español. Y supondrá una vuelta confirmada al territorio español para remitir sus intenciones de continuar experimentando tanto en los primeros trabajos de autores noveles; y adaptándose a la

⁴⁵⁵ Consideraciones del cineasta Julio Medem en el programa *Creadores de hoy* emitido en La 2 por primera vez en 1994 a propósito de la realización de sus obras, *Vacas* y *La ardilla roja* (1993).

aplicación de nuevos medios que, como veremos antes, ya de manera inconsciente experimentaría del teatro a la pantalla con *El nido*, y a continuación, como profesional, tras el personaje de Ángela. Personaje tras el que Torrent vincula lo distintos dispositivos audiovisuales bajo su mismo punto de vista dualizado para diferenciar según el enfoque desplegado por los co-protagonistas de la película, Fele Martínez y Eduardo Noriega.

5.3.3. *Tesis*. La dualidad interpretativa tras la pantalla. El comienzo icónico de Torrent hacia el suspense.

-¿Dónde está la clave de la interpretación: en la racionalidad o en la visceralidad?

-Ana Torrent: En cine, la cámara te capta, un gesto, una mirada, un plano corto y sólo con eso cuentas mil cosas. Por eso creo que en el cine me siento más visceral.⁴⁵⁶

Ana Torrent en plena toma conciencia de los distintos modos de interpretación existentes entre los que debe equilibrar su cuerpo, según al medio escénico al que deba exhibirlo, y como define Cristina Rota, convertirse en un “portador de significados,”⁴⁵⁷ - como hemos visto en *Vacas*- siguiendo las directrices de ser consecuente con el papel que elija, lo qué expresa y cómo expresarlo en cada momento a representar. En este mismo orden de cuestiones, a Torrent le servirá para responder desde el personaje de Ángela a las preguntas de Amenabar “¿Qué es lo que está emitiendo la televisión? ¿Cómo? y ¿Por qué? a propósito de la morbosidad con la que enfoca los medios las noticias de actualidad, y genera esa “Mirada ambivalente sobre la violencia”⁴⁵⁸ que en principio rechaza la cuestión, pero queda latente ese interés por contemplarlo aún dentro de lo atroz que suponga.

No obstante, para expresar estas sensaciones, Torrent mostrará no sólo su aplicación de lo disciplinario; sino que advertirá sus propias huellas en cuanto a esa herencia adquirida de su experiencia en *la gran pantalla*. Pues, Amenábar, aún delarando en la publicación del guión de esta película un homenaje a Erice a través de la presencia de

⁴⁵⁶ En el coloquio homenaje al 25º aniversario de la película *Tesis* en la Academia de Cine de Madrid celebrado el 27 de mayo de 2021.

⁴⁵⁷ Apreciaciones de Aménabar sobre los temas de interés y la respuesta del espectador en los años noventa, y que forman parte del relato de *Tesis*, en el programa de televisión OJEA, J.V. (2000). *La gran ilusión: Tesis*. Lola films, Telecinco.

⁴⁵⁸ OJEA, J.V. (2000). *La gran ilusión: Tesis*. Op. cit

Ana, lo que va a justificar con Torrent desde esta intervención en su primer film es el que se como actriz se apropie por primera vez de la mirada de su personaje. Un hecho con el que, por un lado, adquirirá cara con la aceptación del suspense como género, unas garantías de calidad en la propuesta de otro registro para esta generación de nuevos actores de los noventa gracias a la predisposición de Torrent como actriz veterana y experimentada en el medio patrio. Y por otro lado, dará lugar a reflejar un intercambio inicial entre el juego de lo sensorial y el autoconocimiento a partir del eje que supone su mirada no sólo huella icónica; sino como enlace entre emisor-transmisor con la que añade aún en los parámetros del *thriller*, la parodia de la mirada del espectador medio.

En cuanto a qué como consumidor silencioso de las *snuff movies* es verdugo, y a su vez es víctima en cuanto a contraer el personaje de Torrent, parte de esas capacidades de alerta por la embriaguez de estas imágenes. Lo que la convertirá en la protagonista de su propia *snuff* al establecer relación con el supuesto asesino; es decir, Ángela quedará atrapada en la proyección de sus propias pistas tras el estudio de dicho género de películas, dentro de un vaivén entre lo moral y lo prohibido. Unas percepciones que Torrent deberá derivar a la naturaleza de la mirada *voyeur* sin prevenir de las consecuencias de esa curiosidad que la predispondrán como explica la propia actriz:

Lo que nos pasa tantas veces de ¡uy! no quiero mirar, pero miras, y ahí es lo que pasa de no poner los límites. Ahí es donde ves el peligro. Si puedo ver esto, porque no puedo ver esto. Tienes que poner uno límites hasta donde va a llegar esa violencia.⁴⁵⁹

Tras unos soportes audiovisuales prescritos -pantallas visor de la cámara, de vigilancia, la pequeña pantalla y la gran pantalla- Ana Torrent remitirá parte de las enseñanzas adquiridas desde la Escuela de Cristina Rota como en la tarea de “sustitución de objetos.”⁴⁶⁰ Cuya predisposición será la de transferir su interpretación entre lo consciente e inconsciente, y a lo que es sometido y visionado su personaje; y que además, determinará su capacidad creativa al ramificar su interpretación entre los distintos puntos de vista que la supervisan.

⁴⁵⁹ Apreciaciones de Aménabar sobre los temas de interés y la respuesta del espectador en los años noventa, y que forman parte del relato de *Tesis*, en el programa de televisión OJEA, J.V. (2000). *La gran ilusión: Tesis*, op.cit

⁴⁶⁰ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. Op. cit., p. 83.

Sin embargo, antes de advertir de forma más notoria el desarrollo profesional y disciplinado de Torrent, debemos atender a su experiencia sensorial como pista de este dinamismo a la hora de trabajar su mirada, en torno al modo con el que Ángela en *Tesis* hace frente a la supervisión de sus dos co-protagonistas, al igual que con trece años como Goya en *El nido*, ya alertaba del intercambio del punto de vista entre dos lenguajes distintos en la misma escena, el teatro y el cine. A lo que el propio Armiñan prescribe que es debido a la fuerza con la que Torrent estila su manera natural de mantener la mirada aludiendo a ello como si de una característica técnica se tratará:

Luego descubrí porque tienen esa fuerza los primeros planos de Ana Torrent y es porque no pestañea durante el primer plano, y eso le da una especialísima intensidad al plano.⁴⁶¹

Una cualidad que Torrent reforzará bajo un carácter dominante en el film de Armiñan, pero que una vez ya como actriz le servirá para prever la intención de las otras partes contingentes del relato proyectando una seguridad con la que según Cristina Rota parece estar “desnudando al otro actor”⁴⁶² siendo una definición válida para ambos casos en dichos films.

a. Del cuerpo acción al punto de vista.

De nuevo, volvemos a *El nido*, y por consiguiente a esta etapa consciente y adolescente de la trayectoria de Torrent para dar cuenta de hasta qué punto es relevante este trazado sensorial y útil, a propósito, de su conjunción con la técnica a enfrentar, como en el caso de su personaje en *Tesis*. Una multidisciplinareidad en función de los objetos u formatos propuestos en el relato tras los que debe intercambiar la expresión adecuada para la escena.

Una intuición que como Lady Macbeth en el film de Armiñan, le permitirá a Torrent alternar su presencia en las tablas del teatro como un cuerpo de acción, y para un descubrimiento y registro cinematográfico, como punto de vista en su encuentro con Don Alejandro; y asimismo, intercambiar de sendos territorios, teatro y cine, su lenguaje en cuanto a la generalidad con la que se presenta en dicho teatro, y el protagonismo que cobra al interpretar doblegada a expresar más allá de la palabra en

⁴⁶¹ Intervención especial del cineasta Armiñan sobre los ojos de Torrent en el programa de televisión OJEA, J.V. (2000). *La gran ilusión: Tesis, Op. cit.*

⁴⁶² *Ibid.*

dicha escena. A partir de lo cual se establece ese acondicionamiento original de Torrent y frecuente en el cine, ya que en este campo según por Araceli Mariel Arreche “a diferencia del teatro está condicionado por la presencia de un “punto de vista” (el objetivo de la cámara)”.⁴⁶³

Pero en este caso, no sólo se limita a converger miradas como en los casos saurianos de *Cría cuervos* y *Elisa, vida mía* de su etapa sensorial; sino que conjugará fuera de “ese punto de vista cinematográfico” también directrices destacadas en el teatro, como la dicción. Una cualidad utópica en este período del cine español que ya advertíamos de la nueva juventud del cine de los ochenta, casi carente de los parámetros hasta los que entonces para los actores de la escena era imprescindibles. Pero que Torrent, como voz heterodiegética en el principio de dicha escena, predispuesta para iniciar el papel Shakesperiano sitúa tanto al narrador cinemático durante el comienzo de dicha escena, y guiar a Don Alejandro a entrar en la sala hasta encontrarse e interactuar desde ese punto de vista cinematográfico, en pleno recital.

La formalización de esa relación tras el encierre de estas partes en primeros planos (F183, F184) da lugar a un espacio temporal donde sólo ambos participan. Lo que supondrá mostrar una doble percepción de Don Alejandro sobre Goya. Por una parte, sobre el escenario, una niña que interpreta a Lady Macbeth, y por otra parte, convertida en una mujer. Gracias al papel shakesperiano, dirige la mirada de Don Alejandro hasta encontrarla.



F183, F184, F185, F186

⁴⁶³ MARIEL, A. “Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro”. *Op.cit.*

No obstante, una vez finalizada esta representación, tales conectores, Goya y Don Alejandro se desvincularán dando paso a los elementos de su entorno en un plano general en el que se diferencia la invocación dada desde ese espacio teatral como rasgo común de la interpretación sobre las tablas, y del que el cine se vale tanto para potenciar y crear la ilusión de acercar a ambos personajes aún en la distancia (F185), como a desencantar a través de la generalidad del plano desconstruyendo el montaje y conexión entre ellos (F186).

La cotidianeidad de su entorno es revelada por el cine desde el teatro entre ambas partes desde ese poder de convocatoria en la que el actor delata, en palabras de Araceli Melli, “una presencia colectiva militante”, provisto como “un cuerpo en acción” postulado para toda una comunidad, y que el cine revela pero también establece al conectar a estos personajes a una “desvinculación de lo comunitario de la sala”⁴⁶⁴ en la que el cuerpo se evade de su alrededor, para centrar su atención hacia un solo punto de vista, y ser enfocado del mismo modo en un contra plano.

Un punto de vista adjudicado en Torrent como responsable en mantener la mirada entre sendas partes; y que en este caso, por esa concesión y expresión natural de la actriz, en palabras de Armiñan, a través de los primeros planos, reinvierte las posibilidades del teatro a través del cine. Pues su mirada empera una naturalidad concebida tras una experiencia de años atrás ante la cámara que le permitirá en este film, encontrar en el teatro un campo distinto de juegos como ya de preadolescente no sería el cine.

Un nuevo interés concerniente al de sus treinta años, en plena consciencia de sus facultades como actriz profesional, pero precaria en el género explícito del suspense en *Tesis* al que deberá de afrontar tras el seguimiento de las pautas de un novel Amenábar; y también desde esa sustitución de experiencias como las provistas en el *El nido* más allá de una diferenciación de registros. Las cuales, permitan el inicio de un reconocimiento de sus experiencias para trasladarlas como parte acorde a su técnica, y búsqueda de sus rasgos de estilo en los siguientes trabajos. Lo cual en palabras de Araceli Melli:

⁴⁶⁴ MARIEL, A. “Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro”. *Op. cit.*

La conciencia y la focalización de las tensiones depende del «alerta» del actor y permite una liberación corporal y sensorial, sólo a partir del reconocimiento continuado de las mismas.⁴⁶⁵

De modo que este ejemplo de Ana Torrent en *El nido* nos sirve para diferenciar los parámetros sensoriales que serán traducidos por lo aprendido de Torrent en su formación actoral en *Tesis*. En donde las funcionalidades de los distintos formatos de pantallas denominados *pantallas espectáculo* - de uso doméstico, vigilancia y comunicación- serán adaptadas a los matices del carácter del personaje de Ángela para enlazarlos con los entresijos del relato bajo la tarea del actor denominada por Rota como “la sustitución de los elementos”.⁴⁶⁶

Una doble posición que de *El nido* a *Tesis* supone para Torrent de esa inexperiencia del teatro con catorce años a ser doblegada a convertirse en el punto de vista y a su vez en cuerpo acción, en la conversión víctima-verdugo ante sus deseos intransferibles en la realidad de su entorno. Lo cual remitido desde la instrucción actoral, le permitirá a Torrent independizarse como actriz al poder auto-configurar voluntariamente en su significación por encima del revestimiento del personaje de Ángela, consistiendo a partir de las palabras de Cristina Rota, en que el actor “lleno de un «significado», expresan una emoción” y expresará tras los dispositivos esa “pulsión hacia fuera” y que en los entreactos ante el resto de personajes con los que no los comparte “nos permite comunicarnos de forma inmediata.”⁴⁶⁷ tras estos dispositivos de pantallas en *Tesis*.

b. La dualidad interpretativa tras la multipantalla.

Jorge Castro: ¿Qué es el cine? No os engañéis. El cine es una industria [...] Por eso no hay cine en nuestro país, porque no hay concepto de Industria. Porque no hay comunicación entre creador y público. [...] Vosotros sois alumnos de imagen, sois el futuro del cine español. ¡Salvadlo! Ahí fuera esta la Industria norteamericana dispuesta a pisotearos y sólo hay un modo de competir con él. Dar al público lo que quiere ver.

⁴⁶⁵ MARIEL, A. “Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro”. *Op. cit.*

⁴⁶⁶ La sustitución de objetos es la actividad creativa propuesta por Cristina Rota durante el aprendizaje del actor en el que un objeto o lugar puede transmutarse a otro dentro de una consideración personal del intérprete sobre estos para adaptarlo a otros desde la imaginación. Con el objetivo de crear una herramienta con la que el actor vivencia la farsa con la pantalla, en estos casos por ejemplo.

⁴⁶⁷ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op. cit.*, p. 36.

El discurso del personaje Jorge Castro interpretado por Xabier Elorriaga como profesor de psicología audiovisual en la Universidad Complutense de Ciencias de la información de Madrid nos da las claves a las que la protagonista Ángela Márquez (Ana Torrent) debe enfrentarse en *Tesis*. Pues esa relación que suscita Castro como inexistente en el cine español, de la relación entre creador y público, será el principal objetivo desde el estudio de esta doctoranda sobre las *snuff movies*.

Las *Snuff movies*, del idioma anglosajón, *snuff out* que significa «morir» o «librarse de», que comenzaron como pequeños cortos en la década de los setenta en EEUU siguen manteniendo un elevado nivel de expectación tras el excesivo número de descargas mostrado en Internet. Pues estas grabaciones domésticas o de bajo coste sobre asesinatos, violaciones, torturas, suicidios, entre otros crímenes reales sin artificios que aún fuera de la industria, en la década de los noventa serían distribuidas en el formato auge de este período, en VHS en el mercado negro junto con la pornografía, y el cine gore tal y como se plantea en la película de Amenábar.

Un género fílmico que el personaje de Ángela abarca en profundidad en su trabajo doctoral titulado *Violencia audiovisual en el entorno familiar*; por cómo la violencia se ha difundido a través de los medios audiovisuales hasta asentarse en la cotidianidad social. Prueba de ello se da en el comienzo del film a partir de un fundido a negro que abre la narración desde el punto de vista de Ángela en el interior de un tren mientras se anuncia el suicidio de un hombre encontrado en las vías en dos mitades. Un punto de vista transferido por un narrador omnipresente que tras los sigilosos pasos de Ángela, acontecerá su morbosidad generada en la expresión de su rostro al oír la noticia. Sin embargo, será la muerte de su tutor de tesis, Figueroa como ese cuerpo sin vida que si va a contemplar directamente, y también, por primera vez la muerte, lo que torne sus teorías doctorales a lo subjetivo. Pues ese gesto expectante de Ángela por el suceso anterior volverá a darse al descubrir a Figueroa en la sala tras visionar la cinta *snuff* que ella misma le solicitó del archivo, y que ahora descubre y recoge para averiguar el nivel del contenido *snuff* que contiene.

La muerte como objetivo tras la pantalla, convertida en la causa de otra muerte delante de la misma, es la primera cuestión que Ángela plantea a su compañero de Universidad y traficante de este tipo de films, Chema. Juntos tras analizar de dicha cinta mortífera gracias a la textura y cercanía del punto de vista provista desde un previo visionado

desde la pantalla del televisor o *pequeña pantalla* del estudiante, identificarán el modelo de cámara de vídeo que les lleve a su propietario y, por consiguiente autor de los films.

Por lo que, el personaje de Ángela será focalizado, por un lado, por el punto de vista del narrador cinematográfico que revela su expectación por la violencia en cualquier ámbito, tras y fuera de la pantalla. Y por otro lado, mediante el punto de vista de una videocámara Sony XT-500 Hi-8 Digital -siempre en un trípode para enmarcarla en un plano fijo- que tras el modelo de pantalla propuesto por el visor del aparato, la protagonista será sometida a ceder su imagen según los fines del sujeto que dirija el aparato.

Por tanto, en el cuerpo de la actriz, Ana Torrent va a conjugarse, por una parte, la liberación de ese deseo pulsional contenido en lo que “se dice pero no se hace”, registrado por cualquier artificio audiovisual dispuesto en la narración del film, y, por otra parte, el mantenerlo oculto, sin pasar inadvertido, ya que su curiosidad sería justificada al narrador omnipresente como característica o rasgo frecuente en la figura de una investigadora. Es decir, frente a las palabras de Cristina Rota en el que afirma que “cualquier objeto puede tener un significado personal con la correspondiente carga de sentimientos que conlleva”.⁴⁶⁸ En este caso, Ana Torrent con Ángela, al quedar enmarcada en una pantalla o lugar de representación como el fotograma provisto del cartel oficial del film, gracias al trabajo de reaprendizaje sensorial del actor, afianza esa mirada posicionada a transmitir el suspense del personaje en el relato como Amenabar confirma de la protagonista:

No sólo por un lado, tenía claro que es una película que no puedes ver; si no la que tu tienes que ver en la cara de los personajes que es la cara. Los ojos de Ana mirando.⁴⁶⁹

Pero a su vez, también refleja en ese juego de espejos entre pantallas, lo recóndito del personaje a representar por la actriz para cruzar la frontera en el delante y detrás de la pantalla. Un trabajo del actor que la misma Rota señala en esta doble tarea de ida y vuelta de su experiencia en cualquier papel:

⁴⁶⁸ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*, *Op. cit.*, p. 83.

⁴⁶⁹ En el coloquio homenaje al 25º aniversario de la película *Tesis* en la Academia de Cine de Madrid celebrado el 27 de mayo de 2021.

Habitualmente sabemos dirigir nuestra atención hacia recuerdos y sensaciones que emergen con facilidad, pero se trata de desarrollar nuestra capacidad de alerta desbloqueando nuevas imágenes, sensaciones y evento que van permitiéndonos nuevas tomas de conciencia.⁴⁷⁰

Es decir, si Ana Torrent en los anteriores films, aun sin formación, tenía que utilizar su imaginación para hallar un salvoconducto donde evadirse, a partir de un elemento de la naturaleza como la pantalla de agua acuñada por Poyato a partir del reflejo onírico de Torrent en *El espíritu...* ; o ceñirse a un personaje propio del teatro como Lady Macbeth para advertir de sus verdaderos sentimientos. En el caso de *Tesis*, estos dos planteamientos volverán a generarse para obtener de ellos, como experiencias de la actriz en su trayectoria, información sobre sus propios procedimientos sensoriales y conjugarlos con estas pautas técnicas con las que poder enfrentarse con facilidad al intercambio propuesto de pantallas como hemos visto en los anteriores casos en *El espíritu de la colmena* y *El nido*.

Y la primera pauta según Cristina Rota sería en la que como actriz a través de estas situaciones le sea más fácil llegar del personaje a su “verdadero deseo oculto que conduce todas sus acciones a la consecución de la situación dada por el autor”⁴⁷¹. En otras palabras, transformar sus andanzas en enseñanzas para encaminarlas a los rasgos de su personaje sin estereotiparlo en cuanto a traducir el aprendizaje en un modelo de personaje que reabunda en dar un imagen de universitaria como tal; sino remarcar ese tránsito en cuanto a su trabajo de la teoría a la práctica como conversión de lo real y lo ficcional. Por ello, Ana debía tener en cuenta las condiciones de Amenabar, quien tiene el conocimiento necesario del personaje para que desarrolle los objetivos previstos en el guion después del período de ensayos su interpretación sea concreta y cumpla las expectativas de la trama.

Ya que, la profesora insiste en que la “única manera de defender el punto de vista de un personaje es: posicionándolo”.⁴⁷² De ahí a que la comunicación entre cineasta y actor

⁴⁷⁰ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor. Op. cit.*

⁴⁷¹ ROTA, C. (2003). *Op.cit.*, p.156.

⁴⁷² A lo largo de la página Cristina Rota se refiere, por un lado a las motivaciones desde el apartado dedicado al monólogo personal. A continuación, ese objetivo a alcanzar desde la sustitución para justificar la acción del personaje. Y en el último tramo, desde *Las sutilezas y matice en el deseo oculto*, confirmar la situación del personaje como la manera de establecer la finalidad en el relato u obra en: ROTA, C. (2003). *Op. cit.*, p.153.

sea fundamental en cuanto a la idea de transmitir coherencia no sólo en la parte general del relato; sino también en la construcción de dicho personaje. En este sentido, sobre el rodaje de *Tesis*, la posición del personaje de Ana va a resultar siempre significativa en numerosas entrevistas de director y actores, la sugerencia de Torrent a Amenábar como posible asesina en el relato. A lo que, el cineasta en previsión de los términos del suspense, considera que si hubiera sido así se alejaría de esa capacidad del personaje por estar entre dos bandas, tanto para el espectador que se siente identificado con la pulsionalidad de esta sin llegar a ser verdugo; como ser víctima de su propia farsa, excusa que justifica tras su trabajo doctoral sobre las *snuff*:

Por supuesto Ana, no se puede ver muy implicada, bueno si porque hay una muerte de por medio, pero no puede ser... porque ya no hay manera de redimir en el personaje. Si no estoy con Ana ya me voy de la película.⁴⁷³

Una ubicación en el relato que Ana transmitirá como toma de confianza en el director al no poder asignarle un destino a su personaje según su criterio, y que deberá conseguir remitirlo y acotarlo a la estructura del suspense a través de tres cuestiones esenciales dentro de la metodología del actor. En “El *por qué*, el cuál argumenta el deseo [...] El *cómo*, para relacionarlo con el otro dignatario, y encontrar la táctica con las que acercarse el protagonista a él. Y el *para qué*, lo cual, da la acción para reconducir al personaje a la acción manipuladora del otro, que este no lo coaccione, ni lo detenga en su objetivo”⁴⁷⁴.

En relación a los coprotagonistas en *Tesis*, esta tarea será dualizada en el mismo personaje de Torrent entre lo que ve y percibe de ellos en una doble vertiente interna con la que establezca una base coherente entre su comportamiento físico y mental. Por lo cual, esta dualidad confinada en Ángela quedará registrada por el narrador cinematográfico para *la gran pantalla* y su pulsión sobre este deseo, descargado en las aparentes pantallas interpuestas por distintos tipos de cámaras.

⁴⁷³ En el coloquio homenaje al 25º aniversario de la película *Tesis* en la Academia de Cine de Madrid celebrado el 27 de mayo de 2021.

⁴⁷⁴ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op.cit.*, p.154.

Por un lado, Ángela fijando la mirada en toda acción que pueda ser violenta, debido a su objetivo en la investigación sobre la violencia en el medio audiovisual transferida a lo cotidiano. Un tema que le lleva a contactar con Chema, un coleccionista de este tipo de material fílmico, que le ayudará no sólo en su estudio; sino en la búsqueda del autor del video por el que Figueroa sufre un infarto tras visionar la filmación del asesinato real de una joven estudiante como ella. Por lo que, una vez descubierto el autor de la cinta y el crimen, Chema utilizará a espaldas de Ángela, y a modo de “terapia de choque” hará uso de la grabación para atraerla en los mismos parámetros de Bosco, el asesino, y esta no caiga en la maniobra del psicópata (F187-F190).



F187, F188, F189, F190

Por otro lado, delante de la pantalla, Ángela es víctima de la manipulación de Bosco, otro estudiante del mismo centro, a quien conoce al relacionarlo como presunto autor de la cinta encontrada. Razón de la que servirá esta doctoranda para acercarse a él tras la propuesta de un falso documental sobre la chica del vídeo desaparecida, con el fin de obtener pistas en torno al caso. Ángela no va a ser capaz de reprimir sus instintos y acabará persuadida por las armas de Bosco, hasta el punto de la haga intercambiar su condición de víctima (F191) a criminal (F192). En un intento fallido de este por repetir la infracción de la chica, con Ángela, tal y como queda filmado, tras el visor de la cámara de Bosco.



F191, F192

Dos dignatarios distintos que utilizan el mismo punto de vista, una cámara que sirve para focalizar en Ángela y obtener la información suficiente de ella para advertirla, en el caso de Chema, o para acorralarla, en el caso de Bosco. Motivo por el que la pantalla reducida del visor de la cámara doméstica es maximizada en la *gran pantalla* cobrando la misma relevancia que lo exhibido en una sala de cine. En lo que Amenábar manifiesta el poder dominante de la industria cinematográfica de comercializar y proyectar sin restricciones legales o morales, aquello que sea para su beneficio económico, y denomina como “pornografía audiovisual”.⁴⁷⁵

De ahí a que en las filmaciones de ambas partes, entre Chema y Bosco, retratan desde los primerísimos primeros planos la sumisión de Ángela por la violencia en todas sus facetas: la física (golpes, disparo), emocional (falta a la privacidad) y sexual (pulsional sexo-muerte) y que Ana Torrent es capaz de aunar en su personaje a través del circuito definido por Rota “emocional, racional y energético”⁴⁷⁶. Como esa cadena de pautas que permiten en la creación del actor a que su comportamiento vaya acorde al transcurso de los hechos, y al sustituir Torrent sus vivencias en la pantalla y las externas a estas, en palabras de Rota, serán los útiles necesarios para “poder sustituir las circunstancias previas de la vida de un personaje y las dadas por el autor [...] siguiendo el orden de los deseos de su personaje”.⁴⁷⁷

Distintas afecciones que como empalme entre las escenas de esta película, determinan la aplicación de Torrent de las premisas disciplinarias de la Escuela de Rota, con el fin de equilibrar, diferenciar y transmitir un que aún no siendo el del propio cuerpo del actor, en Ángela la actriz denota las consecuencias tanto tras un cuerpo inhibido y bloqueado por la moralidad como otro quebrantado y manipulado para cumplir lo prohibido cumpliendo las necesidades que según el profesor Castro (Xavier Elorriaga) en su discurso, el público demanda de la Industria de cine.

Por tanto, *Tesis* supondrá para Torrent la aplicación total en dónde convergen tanto esa experiencia sensorial anterior, que aporta una credibilidad al reconocer las formas en las que había trabajado, y como hemos advertido desde el alterne de pantallas en distintos etapas de su trayectoria; como esa técnica rotatiana que será fundamental en las

⁴⁷⁵ En el programa de televisión OJEA, J.V. (2000). *La gran ilusión: Tesis. Op. cit.*

⁴⁷⁶ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor. Op.cit.*, p.189.

⁴⁷⁷ ROTA, C. (2003), *Op.cit.*, p.166.

siguientes etapas, y que adheridas junto a las de su también referencia, Uta Hagen pueda “disfrutar de una buena técnica, tener criterio y un poder de comunicación”.⁴⁷⁸

5.3.4. Del conocimiento de la disciplina a la desembocadura del auto conocerse como actor.

Aunque tras su trabajo en *Vacas* y *Tesis* algunos medios consolidarán a Torrent como “icono del cine de terror”⁴⁷⁹ esto no la privarán de renovarse y redescubrirse como actriz cinematográfica dentro de otros registros. Ya que en palabras de Araceli Mariel en su artículo sobre *El cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro* si la ejecución del actor en cine es presentada por todo un mecanismo “lo que se diferenciaría con lo que realmente suponen las [...] modalidades de la actuación”⁴⁸⁰. Pues, debido al auge de las productoras televisivas en hacer cine, en esta etapa comenzará a darse un control directo sobre las apetencias del público, que encorsetará a los actores a unos determinados personajes que les impedirán desarrollar aquello aprendido y privarlo de lo creativo. A lo que Torrent con frecuencia va a ser contemplada para el cine de terror y suspense, aún en paralelo dando cabida y explorando, aquellas premisas de transformación señaladas en la naturaleza de sus personajes. Lo que permitirá que tras esta muestra de la tarea creadora de Torrent en los noventa, nos sirva cara a los nuevos tiempos ver cómo se adaptará a estas nuevas directrices del cine, y por consiguiente, los nuevos formatos en auge en la siguiente década y nuevo siglo.

Una nueva predisposición que Torrent desde el proceso denominado por Rota de autoconocimiento, y con el que daremos título al siguiente período del desarrollo de nuestra actriz patria. Pues, como esa capacidad del actor de reconocer sus rasgos comunes en la profesión, sobre todo a Torrent le servirán para asentar y reaprender sus capacidades asimilando las dos partes que hasta ahora hemos diferenciado de su trayectoria, entre lo sensorial y la disciplinaria como en algunos de sus sucesivos trabajos. Sobre lo cual, la actriz advertirá que también este desarrollo sería posible gracias a su decisión de retorno a España, ya que de estas dos etapas, tendría terreno

⁴⁷⁸ HAGEN, U. (2002) *Un reto para el actor*. *Op. cit.*, p.69.

⁴⁷⁹ Denominada en el programa radifónico BERLÍN, M. (24 de agosto de 2017). *Hoy por hoy*. Cadena SER.

⁴⁸⁰ MARIEL, A. “Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro”. *Op. cit.*

ganado, tanto por su iconicidad como por su predisposición hacia los nuevos directores españoles que iban surgiendo:

Prefería luchar primero en España, encontrar un lugar, encontrar mi forma de actuar, mi forma de ser y luego sabía que era super difícil. Y creo que es más fácil cuando ya tienes un nombre potente en tu país, para entonces acceder a cosas interesantes. Pero para estar ahí luchando años, y hacer ese papelito de una frase, y no se qué producción, pues yo preferí luchar en España.⁴⁸¹

Por tanto, daremos cuenta en una selección de algunos de sus trabajos en las siguientes décadas de la asimilación de Torrent sobre sus capacidades en esta etapa de reaprendizaje en donde, labor y compromiso, adquirirán una nueva formulación en su unidad actoral. Las cuales no serían interpretaciones paródicas como tales, pero le servirán para desconstruir distintos terrenos de personajes tanto políticos como tópicos de nuestro imaginario.

En primer lugar, tras la reencarnación Torrennt se predispondrá para ser reconocida como Yoyes desde una naturalidad, aún en la máscara de la realidad, que permita percibirse tanto una base de pensamiento adherida a lo estético como los mismos términos de compromiso sociopolíticos desde la interpretación en este *biopic*. Luego en el trascurso intermedio de este período, de nuevo con Víctor Erice con *Ana, tres minutos* permitirá brindar una oportunidad al cortometraje como formato blindaje al cine de autor y de nuevos creadores, además de alternativa para los intérpretes. Aunque será la telenovela semanal *Amar es para siempre*, la que impulse en el panorama audiovisual español su capacidad y desarrollo en el trabajo de un personaje en plenitud. En su resistencia por amoldarse a los acondicionamientos de su iconicidad hasta llegar a desnaturalizar un personaje como Rosalía Castro y voltearlo del autoconocimiento a la sensorialidad la posición originaria y esencial de madre y esposa dentro del contexto histórico del relato.

Trabajos que nos permitirán llamar la atención en este último tramo de nuestro estudio, los pasos de Torrent hacia las nuevas innovaciones en el largometraje nacional. Pues

⁴⁸¹ Entrevista a la actriz Ana Torrent en el programa radiofónico REY, A. (10 de diciembre de 2020). *Lo de Alberto Rey: Ana Torrent*. Podimo.

estas le harán plantearse dentro de la nueva era de las productoras televisivas vinculadas al cine y sus condicionamientos, renovar sus parámetros en otros géneros como la comedia. Una búsqueda tanto en el cine como en el teatro que confluirá tras la personalidad arbitraria pero preponderante de Lady Macbeth como personaje latente en la filmografía de Torrent desde *El nido* hasta la obra audiovisual museística *Imperio I* de Matías Umpierrez. Y en la que la parodia será finalmente reconocida como ese ingrediente secreto del cine español que prescribe toda su historicidad el actor patrio, o más conocido cómico, y va a asentar la profesionalidad de esta actriz en cuanto a este deseo prescrito en lo mediático por la propia Torrent para cumplir el ciclo palindrómico que compone su carrera y supone una nueva flora bajo la temática sociopolítica.

5.4. Etapa de Autoconocimiento: Del cine a otros medios audiovisuales y escénicos.

Tras esta etapa de retorno a su país, Torrent no sólo interpretará bajo el halo del suspense, ni seguirá transcribiendo explícitamente las marcas de su técnica en sus siguientes personajes, a partir de esa responsabilidad conferida voluntariamente por como labor social y artística en estos papeles, si no, una vez conocidas las pistas de aquellos roles frecuentes en su filmografía habrá un replanteamiento por parte de Torrent, conocido desde la formación de Rota como autoconocimiento, y además, abordará su profesión más acorde a la forma y dimensión de sus expectativas. Lo que en cuanto a su crecimiento como mujer, le permitirán experimentar distintos enfoques, ya por el medio, formato o cineasta, que desde la consideración de Rota será un “resultado de esta forma de vivir” que “se reflejará en la creación”⁴⁸² y por ello, adaptará lo actoral a esta transformación como primer paso en este período de reaprendizaje que desde la escuela rotaniana en líneas generales :

Cuanto más cotidiano se haga por vosotros el ejercicio de contactar y explorar vuestra vida, más gozosa será la actividad creativa y facilitará el enfoque de la creación de las circunstancias previas de un personaje.⁴⁸³

Pues Torrent, encaminada también a interpretar papeles destinados a la reflexión sobre las causas y conocimientos posibles que concilien los años de represión sufridos en tierra patria. Ahora construye implícitamente en base a un modelo de personaje sujeto al

⁴⁸² ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op. cit.*, p.67.

⁴⁸³ ROTA, C. (2003). *Op. cit.* p.111.

contexto de Transición que la descubrió, y asimismo, a un compromiso con la sociedad que inscribe una transformación ética de la mujer española contemporánea –de la niñez a la madurez. Y más que como ciudadana genérica y responsable de su propia actividad más allá de imposiciones políticas o de género, Torrent reivindica la diversidad y movilidad del actor en cualquier medio donde expresarse en el campo de su profesión.

Aunque sin obviar esos valores de imparcialidad y liberación del cine producido por Querejeta, en principio, podríamos advertir, unos condicionantes más que en la elaboración de una “nueva mujer española”. Es decir, un retorno a ciertos valores sensoriales que afinarán lo aprendido por Torrent de su formación para construir la personalidad por la que se distinga como actriz y le permita cuestionarse la posición de aquella niña protagonista en sus primeros films donde primaba el desconcierto de qué suponía ser una intérprete. Pues, una vez parte afín a su profesionalidad, la propia Torrent reconocerá que gracias a esos retales de su inocencia el cine le pareció un campo de experimentación desde confinaba su seguridad para expresarse en esta entrevista en la Escuela de Rota “Cuando de niña el director me pedía que hacía algo, yo lo hacía. Simplemente lo creía. Jugaba. Sabía que estaba jugando y me divertía”⁴⁸⁴.

Una consideración que llevado al plano con el que Rota prevé con frecuencia en el actor en estas circunstancias como consecuencia de esa:

Apariencia de que escucha o ve, pero en realidad está viéndose y escuchándose asimismo. Más atento a lo que quiere sentir o a lo que quiere o a lo que cree que debe sentir que a la confianza depositada en que será modificado, alterado o tocado sensiblemente por lo que escucha o ve.⁴⁸⁵

Y que Torrent reconoce en este plano que es lo que en ocasiones no le ha permitido la plenitud con sus dignatarios en lo ficcional.⁴⁸⁶ Pero que gracias al trabajo de naturalidad, subyacerá de manera reminiscente en algunos films fundados en el pensamiento una posible idea de “neutralización” entre las partes desestructuradas notoriamente tanto de

⁴⁸⁴ ROTA, C. (2003). *Op. cit.*, p.67.

⁴⁸⁵ En la mitad de la página, por un lado, y por otro, las apreciaciones de la profesora argentina en el apartado dedicado a la Experiencia visual y auditiva del actor en: ROTA, C. (2009). *Op. cit.*, p.46.

⁴⁸⁶ Una apreciación de Ana Torrent en el epílogo sobre sus experiencias como actriz profesional y trabajo con el equipo, en las que declara tras las consideraciones de Rota que no “sólo te das cuenta de que no estás presente” sino “que hayb que no hay que esperar la respuesta de los demás. Cuando me he hecho cargo de mi responsabilidad he relajado”. ROTA, C. (2009). *Los primeros pasos del actor. Op.cit.*, pp.236-238.

género, familiares y nacionales basadas en la realidad del país. Desde donde la experta Jaqueline Nacache asegura que suele producirse al intervenir “criterios de orden geográfico, cultural, económico”⁴⁸⁷ en los relatos a confinar, pero en los que según Rota en este replanteamiento estas “evocaciones” por transmitir en el orden social y del contexto, aparecerán “nítidas”⁴⁸⁸ para el actor al adaptarlas a su valor y criterio debido a su madurez y experiencia.

Así que como fruto del autoconocimiento en esta actriz haremos un último balance en aquellos personajes de la actriz en los que se inscribe esa apetación de sus particularidades y modos de trabajos con los que ha conformado, su unidad como actriz y también permanecer aún frente a los cambios y adversidades en el medio, como figura actoral destacable del panorama nacional.

En primer lugar, la reencarnación del personaje de Dolores González le permitirá a la actriz volver a una raigambre cultural vasca con *Yoyes* destinada explícitamente a representar el compromiso político con esta zona vizcaína y la distorsión de los ideales independentistas que victimizaron a la ex militante.

Por consiguiente en el cortometraje de Víctor Erice *Ana, tres minutos*, para la recopilación *3:11 Senses of home* de cineastas del todo el mundo con motivo del tsunami, se expondrá bajo la máscara de Antígona, la multidisciplinaredad de la toma de distintas pantallas que disocian la idea de ayuda comunitaria al comulgar mediante los nuevos medios más el reflejo del yo, que una voz de auxilio hacia una sociedad afectada por los desastres naturales.

Mientras que, en *Amar es para siempre*, Torrent en una última huella predeterminada en sus personajes de origen vasco, desnaturalizará ese modelo de perfecta madre y esposa en Rosalía Feijó, promulgada por el régimen franquista para retornar desde la capital a Castro Urdiales como zona neutra entre estas dos ideas confinadas de independencia y nacionalismo en mismo territorio español.

Y por último, ese *unsex* como resultado de ese autoconocimiento frecuente sobre todo en los trabajos del género del suspense y gracias al desarrollo *macbethiano* que ya alentaba Torrent en sus principios. Será en las obras de Nacho RuPerez *La Ropavejera* y

⁴⁸⁷ NACACHE, J. (2006). *El actor de cine. Op. cit.*, p. 108.

⁴⁸⁸ ROTA, C. (2003). *Op.cit.*, p.111.

El *desentierro* donde voluntariamente tome esta renuncia a lo primitivo para tomar el control y adaptarse a los escenarios que le permitan cumplir sus objetivos.

Unos recursos que nos servirá para plantear el rumbo de Torrent en su trayectoria y hacer notar aquellas huellas o pistas latentes en el cuerpo de esta actriz con vistas a sus futuros trabajos y registros a traducir en otros géneros en los que no ha sido frecuente su participación, como en la comedia. Cuyo estilo podremos advertir previamente en uno de sus últimos trabajos como en su pequeño papel en *Nieva en Benidorm*, donde afronta la totalidad de sus capacidades, aceptando la realidad de su iconicidad para desplegar otras actitudes que la conduzcan a sus nuevos designios dentro del medio cinematográfico.

5.4.1. El actor personaje. De la encarnación al compromiso en *Yoyes*.

Yoyes es el personaje más difícil de mi carrera no sólo por tratarse de una persona real de la que había cantidad de referencias y opiniones; sino sobre todo, por su vida, tan compleja. Por eso decidí dejar de lado todo lo que había leído y centrarme en el guion.⁴⁸⁹

A diferencia de los anteriores interpretaciones de Torrent en este nuevo siglo, con Yoyes, desde la dirección de Helena Taberna reiterará aquellos rasgos conformados en el modelo de personaje de origen vasco al que aludíamos de *El espíritu de la cokmena*, *Operación Ogro* o *Vacas*, no sólo para reflejar un momento determinado de nuestro panorama histórico y político. Si no que a través de la encarnación de esta figura pública aún vigente en las últimas décadas en España, transferirá en cuerpo y alma tanto las consecuencias y vicisitudes del contexto de desarrollo de la banda terrorista ETA, como las aciones e ideales que llevo a cabo. Por un lado, por haber ocupado los puestos laborales que, hasta entonces, sólo podía el sector masculino, y por otro lado, por haber sido independiente como ciudadana del mundo en su manera de vivir.

Tras dejar de ser una de las primeras mujeres integrantes; luego, dirigente de una comandancia política como ETA y optar en última estancia, por redirigirse a una vida familiar y profesional en la intimidad. María Dolores González Catarain fue ejecutada a

⁴⁸⁹ CÓRTAZAR, B. (2001). “Ana Torrent «El personaje de Yoyes es el más difícil de mi carrera»”, en la sección GENTE del diario ABC edición impresa. Sevilla, 23 de marzo de 2000.

manos de uno de sus excompañeros militantes, Kubati, por “alta traición” a la banda terrorista el 10 de Septiembre de 1985.

A pesar de su militancia en ETA, Yoyes no olvida nunca una cuestión que le preocupa desde su juventud, la situación de la mujer. Se plantea a menudo cómo compaginar su militancia con sus inquietudes feministas.⁴⁹⁰

Inquietudes de la realidad que serán transmitidas por Torrent a través de la representación de una Yoyes que nos acerca al perfil de una mujer defensora de su propia cultura e ideales en la lectura que la directora del film, Helena Taberna propone sobre Yoyes. En quien se centra sobre todo en la transformación interior de una mujer que, aun forjada en raíces parentales tradicionales, cree en una reflexión equitativa entre las partes divididas más que en las acciones violentas para imponer el salvaguardar y establecer el cambio. Es decir, los objetivos de Yoyes serán predisuestos a tomar por Torrent como conflictos una vez convertido en personaje, le permitirán acceder al hondo de su personalidad para marcar esos movimientos internos que la llevan a las actividades externas inscritas en la memoria histórica.

Entre estas cuestiones Torrent dará lugar a partir de un comedido trabajo de reencarnación hasta formalizar en esta mimesis un encuentro actor-personaje los deseos de independencia de la ex militante sobre la región vasca. A partir del enfrentamiento con la oposición política externa del resto del país tras las acciones encomendadas por la banda, contrarias a la propuesta de Yoyes por un razonamiento colectivo. Y también mediante la lucha continua sobre el sexismo del grupo, patente también en el retrato fílmico de Pontecorvo y que Taberna plasma como una dificultad añadida al personaje interpretado por Torrent en su desarrollo como activista. Con la intención de conceder todos los puntos de vista posibles sobre la vida de Yoyes para reconstruir en la película aquellas consideraciones arraigadas desde la opinión pública:

Al construir el personaje dijimos que sea el espectador quien termine de armar el perfil y sacar sus conclusiones, a través de la relación que Yoyes establece con todas las personas.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ En el programa de reportajes de La 2, dedicado a la figura militante y política de M^a Dolores González Catarain, Yoyes. PÉREZ, A. (28 de mayo de 2001). *Documentos TV: Yoyes*.TVE.

⁴⁹¹ PEDRAZA, M. (2001). “Yoyes un canto a la libertad”, desde la redacción de el periódico *El tiempo*. Colombia, 7 de marzo de 2001.

Un trabajo de construcción del personaje a partir de la unión en Torrent de las diferentes predisposiciones en la vida de este personaje hasta donde la opinión pública y lo mediático no han podido acceder. Con la intención de atender -en lo ficcional- a la necesidad de una voz como la de M^a Dolores, en representación de otras tantas mujeres políticas sin notoriedad alguna y que han sido ignoradas por intereses gubernamentales frente a la comunidad española.

Ana Torrent: Yoyes sí que está enmarcada en un contexto concreto y es muy claro dónde está. Ahí sí que se está marcando la realidad de un país, de una hazaña.⁴⁹²

Sin embargo, aun en el seguimiento de unas directrices profundas como las de Yoyes sobre el independentismo; Taberna sin intermediarios icónicos -como ya veíamos en Torrent de niña frente los componentes batasunos en *Operación ogro*- vislumbra el origen de la defensa de estas causas, concediéndole a Torrent como profesional, la posibilidad de una aportación propia a la esencia de la protagonista del film.

Por tanto, si atendemos a lo que Rota plantea en la construcción del personaje en la que el realismo va darse gracias a una buena sustitución de experiencias propias del actor⁴⁹³. Lo que en esta fase de la filmografía de Torrent podríamos considerar al personaje de Yoyes un compendio de todas aquellas intervenciones anteriores citadas semejantes en cultura e historicidad vasca y reflejo de una sociedad española asentada en su propio pensamiento. Como una base primordial a tener en cuenta para avanzar sin el abandono de la herencia del pasado y futuro útil posible para no perder su identidad ante cualquier etapa futura, ya sea al redireccionar o asumir los errores sin volver a ellos.

a. La encarnación es compromiso.

La encarnación será el primer punto de anclaje sobre las directrices que Ana Torrent reunirá en la tarea de creación de este personaje, y de la que la especialista Jaqueline Nacache señala como actividad “lo que une primordialmente, actor y personaje”⁴⁹⁴ al partir de ese núcleo del personaje donde se contemple lo esencial y originario como primera toma para encontrar puntos comunes e identificarse con él. Pues esa base

⁴⁹² En la primera entrevista realizada a la actriz el 31 de mayo de 2018 en Madrid (Véase en el apéndice I la entrevista completa).

⁴⁹³ En palabras de Rota sobre la sustitución como una tarea compleja por “la correspondiente carga de sentimientos que ello conlleva [...] si el actor se relaciona [...] como lo haría en la vida real, el espectador creará en lo que ve”. ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op.cit.*, p. 83.

⁴⁹⁴ NACACHE, J. (2003). *El actor de cine*. *Op. cit.*, p. 107.

dirigida para erigir al personaje, servirá también para cimentar otros ya por las características comunes y existenciales a estilar, y que como en el caso de Torrent será reiterante esta tipología de mujer reforzada por sus experiencias y activa en el orden de los acontecimientos de los relatos a intervenir

Normalmente me han llamado para mujeres potentes, mujeres que han luchado, mujeres que se han revelado, mujeres que han defendido... Yo soy un poco así, creo que en ese sentido soy fuerte.

De ahí a que como más adelante desarrollaremos en el último apartado de este período de reaprendizaje de Torrent, sobre el *unsex* como esa capacidad desde el personaje latente en su filmografía, Lady Macbeth, sobre priorizar sensaciones para rentabilizar otras proclives a evolucionar sin exclamar sexo y condición. Y como en el caso de Yoyes, sin propósito de proyectar el cliché de una libertaria encorsetada en una idea de separatismo regional que condicionen las posibilidades de un personaje de esta índole de lucha, en palabras de Torrent “creo que hay valores más universales aparte de todo eso. Como el de defender o de hablar, de construir; más que si eres de aquí o de allá.”⁴⁹⁵.

La esencia de Yoyes, como en los anteriores personajes de características similares y región permitirá no sólo advertir el hallazgo de un modelo de personaje concebido en lo semiótico desde unos parámetros sociales, que van ligados a la historicidad de su país a partir de una etapa clave como la espera de la Transición española y presente en algunas obras de la filmografía de Torrent. Sino también como ejemplo de un personaje en situación de cambio, en donde este patrón instaurado en su evolución interpretativa supondrá paradigmáticamente la convertirán en un vector de transformación sociocultural español. Un modelo de personaje con sus propios hábitos, tradiciones e ideas que en continua evolución Torrent deberá adaptar a la situación política, personal-de cambio y con ello conseguir solventar sus conflictos externos e internos, siempre fieles a la condición de ser del personaje.

⁴⁹⁵ Ambas consideraciones de Ana Torrent por un lado, en relación a los personajes femeninos que encarna y por otro lado, sobre su técnica a la hora de desarrollar a personajes de una zona demográfica determinada constatando la importancia de ser neutral al abarcarlos para empatizar más fácilmente con su cultura, quizás distinta a la suya propia. En la primera entrevista realizada a la actriz el 13 de marzo de 2018 en Madrid (Véase en el apéndice I la entrevista completa).

Un compromiso al que Ana Torrent responderá arraigada en lo originario como ya anticipábamos en anteriores líneas, a vincular con la esencia de Yoyes para atender a dos acontecimientos claves en la vida de esta ex política: la lucha por la independencia de la cultura frente a cualquier nacionalismo y el afronte hacia el machismo evidente en la banda terrorista.

Dos premisas que Torrent en la construcción del carácter del personaje de Yoyes dota de una voz natural transfiriendo cotidianidad en la representación que, a diferencia de la película medeniana *Vacas* donde debía dar lugar a unas sensaciones primarias como el enamoramiento de una habitante de un caserío y prototipo de mujer rural cotidiana. En este caso debido al formato del *biopic*, Ana debe contemplar no sólo las sensaciones como base y aporte natural al cuerpo del personaje; sino una vez asentadas tomar estos momentos mediante este paso natural elegido y a partir del orden de estos acontecimientos prorrogarlos, según vayan intercalándose y postularlos a una recreación fidedigna del comportamiento de la protagonista para que sea reconocible al recuerdo histórico del espectador sobre la militante. Pues desde la consideración de la propia actriz estos acontecimientos suponen unas marcas irrefutables a interpretar sobre este tipo de personaje por su peso en la memoria histórica, “Hay personajes que si están más marcados por una cosa en particular, de algún lugar que dices “es por esto”. A Yoyes no la puedes sacar de su entorno.”⁴⁹⁶.

A lo que en términos interpretativos sobre el ejercicio de la naturalidad, el espectador al exigir de estas películas históricas esta “exactitud”⁴⁹⁷ de un determinado personaje, como Yoyes; el actor debe responder a ello con una representación basada especialmente en “una necesaria tarea de reserva” con la que Nacache advierte en el actor “una forma educada”⁴⁹⁸, al renuncie de este por una parte de sus rasgos habituales – como por ejemplo, en este caso, el encauce icónico de la mirada de Torrent (F193)- por los que se distingue su figura actoral para que prevalezcan otras nuevas en las que se reconozca la figura pública. Un respeto siempre de acuerdo con la visión del cineasta, quien es el primero en tomar contacto con el personaje en su creación e investigación a

⁴⁹⁶En la primera entrevista realizada a la actriz el 31 de mayo de 2018 en Madrid (Véase en el apéndice I la entrevista completa).

⁴⁹⁷ La exactitud en la interpretación es definida por Nacache como la “que se define por defecto [...] y en consecuencia modesta”. NACACHE, J. (2003). *El actor de cine*, *Op. cit.*, p.73.

⁴⁹⁸ *Ibíd.*

transferir al actor y sobre el que recaerán diversas opiniones sobre la similitud con el punto de vista histórico y mediático con el mismo.



F193

Ya que debido a los conflictos que en la realidad estaban ocurriendo en manos de la banda ETA, estrenar una película como *Yoyes* supuso numerosos problemas para que después de 2 años de su rodaje, se estrenara finalmente en el año 2000 convirtiéndose en uno de los muchos ejemplos fílmicos en los que la representación de un hecho concreto de lo real afecta en su aceptación, visionado y distribución en España.⁴⁹⁹ Aunque en estos casos, en contraposición a la consideración de las masas o al transcurso de los hechos, tanto el director como el actor estarán por encima de las trabas y prejuicios generados por la opinión pública para no contaminar la construcción de su personaje. Pues para la directora Helena Taberna ceñirse a en este contexto de nuevo siglo a unos parámetros aún presentes en el panorama de la política como el propio grupo terrorista y los partidos políticos de las etapas concernientes a la independencia de estas localidades, supondría revelar otra parte de la verdad al tomar el enfoque personal de la ex militante, al reflejar la película una España “quién fue verdugo contra la dictadura y diana durante la democracia”.⁵⁰⁰

Idea con la que una vez asimilados sus parámetros culturales y políticos, Torrent como protagonista conjugará no solo como ciudadana común, sino también a través de rasgos universales como el amor de madre, hija, esposa y amiga, reconocibles en la rutina de cualquier espectador. Aquellos que determinarán esas etapas del personaje que hemos nombrado, según las emociones que domine en cada una de ellas, con el fin de humanizar la condición idealista en la que estos interfieren. Una ética del personaje que Torrent conforma a partir de una “sustitución de experiencias” más vinculadas a lo intuitivo mediante sensaciones de lo vivido que a hechos concretos de su biografía

⁴⁹⁹ Todos los detalles sobre las complicaciones y trasiego sociopolíticos que retrasaron el estreno de *Yoyes* recogido en el artículo, ROLDÁN LARRETA, C. (2011). “*Yoyes*: historias y vicisitudes de un proyecto cinematográfico”, en la revista de la Universidad *Sancho el Sabio* nº 34, pp. 135-156.

⁵⁰⁰ PASTOR, F. (2010). “La ficción vence el miedo a las bombas”, en la sección *Los días de la noche* del programa radiofónico *Hablar por hablar* de la Cadena Ser emitido el 10 de abril de 2015.

manteniendo desde la propia palabra de la actriz “el cuerpo libre de tensiones, mi corazón abierto, mis sentidos alerta.” tras “años de entrenamiento y de experiencia.”⁵⁰¹.

Una portación creativa de la actriz desde lo sensible, que genera una evolución palpable de estas fases de la vida de Yoyes hasta su ejecución, intercambiadas con los momentos de su evolución en la militancia. Pues como asegura Cristina Rota, si “uno no palpa la evolución del personaje [...] eso afecta directamente a su credibilidad.”⁵⁰² y en el caso de Yoyes, si Torrent hubiera rechazado la perspectiva de Taberna para asentarse en la obtenida por los medios “el proceso de creación” hubiese quedado “incompleto.”⁵⁰³. De modo que aun en la intención sobre la representación de una fidedigna imagen de Yoyes, esta debía ser interpretada en lo ficcional a partir de un circuito según los parámetros interpretativos de Rota “racional, emocional, energético.”⁵⁰⁴, como aquellos motivos a los que M^a Dolores González aludía en su intimidad en el diario publicado por su familia tras su muerte, *Desde su ventana* (1988). Y que el doctor Carlos Roldán Larreta, en su estudio sobre el film *Yoyes: historia y vicisitudes de un proyecto cinematográfico*, los define sobre este planteamiento de Taberna sobre el personaje como “ingredientes cinematográficos muy sabrosos” que infunden “tensión, emoción, lirismo y una intensa mirada sobre la historia vasca contemporánea, una etapa tan llena de dolor como de interés”⁵⁰⁵. Y que Torrent tendrá que añadir a los atributos estéticos coincidentes con los de Yoyes, como esa otra parte de la encarnación que completa la veracidad de la estructura sobre esta figura pública en la pantalla, la caracterización.

- b. La caracterización del personaje como motivo estético y discursivo de los acontecimientos.

Fiel a esta ética de renovación del personaje, Torrent a través de distintos cambios de imagen, va a reflejar los pasos decisivos en la trayectoria de Yoyes. El pelo de la actriz será ese elemento que, al igual que en esa tarea de reserva de los rasgos orgánicos del actor como esa forma educada y profesional a su trabajo. En la caracterización del

⁵⁰¹ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op. cit.*, p. 237.

⁵⁰² ROTA, C. (2003), *Los primeros pasos del actor*. *Op.cit.*, p.189.

⁵⁰³ ROTA, C. (2003). *Op.cit.*, p.25.

⁵⁰⁴ Forma parte del segundo capítulo *La función del cuerpo según el proceso creador* como la estructura en la que se conforma todas las particularidades sensoriales del personaje, *Ibid*.

⁵⁰⁵ Declaraciones de Helena Taberna recogida en ROLDÁN LARRETA, C. (2011). “*Yoyes: historias y vicisitudes de un proyecto cinematográfico*”. *Op. cit.*, p.137.

personaje va a suponer un motivo de respeto y riguroso que vincule lo ético con lo estético transcribiendo la feminidad en contraste con la imagen política.



Un necesario y estrecho vínculo del actor con el personaje que no solo servirá para que sea directamente identificada con ella por el espectador, sino para corroborar la atención y entrega de Torrent como actriz, a la que Cristina Rota añade a partir de esta “tarea creadora” una exposición de “su cuerpo” con el que “denuncia, clama, demanda”⁵⁰⁶ y adopta, en este caso, para representar la capacidad de lucha y superación de esta mujer mediante lo corpóreo y sea reconocida esta lucha, a través de los cambios dados en el cabello.



En la interpretación de Torrent a diferencia del comportamiento conciso al que postulará a Yoyes sobre su condición femenina y humana ante el resto; a través de este rasgo quedarán contenidas aquellas particularidades que frente a la sociedad e considerarían como de mujer débil e indefensa dificultando su aceptación en los círculos a los que, antes de su inserción, era imposible acceder por el machismo evidente.



F194

Si Nacache, asegura de la figura del actor que “La belleza” es “lenguaje”⁵⁰⁷, esta imagen de Torrent sobre Yoyes responde con cada nuevo cambio en su pelo a cada inquietud de las distintas fases de su vida (F194). Una marca personal de M^a Dolores a la que algunos de sus familiares y cercanos hacen referencia:

Anne Etchevarry: estaba muy tensa por el miedo a los atentados. Eso era muy fuerte para ella, saber que en cualquier momento la podían matar. Por eso

⁵⁰⁶ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. *Op.cit.*, p.32.

⁵⁰⁷ NACACHE, J. (2003). *El actor de cine*. *Op. cit.*, p. 61.

cambiaba muy a menudo de casas. Se había teñido el pelo, después se lo cortó. Ella siempre decía, “pero así, con el pelo corto y el pelo de ese color, yo no me siento yo misma.”⁵⁰⁸

Ética y estética se contraponen en el trabajo de Torrent para formular un sistema de superación contrastando un lado u otro, que en palabras de Rota consideramos como aquellas “características físicas de un personaje que condicionan su carácter”⁵⁰⁹ y en Yoyes supone el conflicto de superación al que estaba sometido por las circunstancias.

De manera que tras esta marca estética alega la denominación de Taberna sobre la película en la que “el guion es un rompecabezas”⁵¹⁰ ya que tras dos cambios significativos de imagen vamos a percibir esa evolución e involución en la banda terrorista. Pues a consecuencia del camuflaje al que en última estancia debía ceñirse para no ser delatada, Torrent mostrará desde una melena cortada la inseguridad del personaje de acuerdo con el atestigüo de la propia amiga de Dolores González Catarain, Anne, fuera de lo ficcional.⁵¹¹

Mientras que la asimilación de Yoyes como dirigente de un comando será transferido por la actriz al llevar el cabello recogido dentro de la organización, prescindiendo de cualquier motivo que pudiera ser interpretado de persuasión dentro de sus mentalidades tanto sexistas como costumbristas, y actuando como cualquier miembro mediante lo intelectual. En vista de que en algunas culturas de provincias, como ocurre igualmente las vascas; la longitud del cabello de la mujer corresponde al nivel de intención con el que esta quería que fuese deseada por el hombre.

Un misticismo que Taberna voltea magistralmente a través de esta funcionalidad en el rasgo estético del personaje, en su condición femenina, al adherirlo a una tradición vasca –fiestas guipuzcoanas- para advertir, no el deseo mutuo entre las partes; sino la desigualdad existente entre ellos. Dado a través de los parámetros culturales vascos a los que Teresa del Valle dedica en su estudio de *La mujer vasca* sobre el papel de ellas en el espacio festivo vasco, cuya fecha de esta investigación coincide con la década en la que

⁵⁰⁸ PÉREZ, A. (28 de mayo de 2001). *Documentos TV: Yoyes. Op. cit.*

⁵⁰⁹ ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor. Op. cit.*, p.202.

⁵¹⁰ Palabras de la cineasta Helena Taberna en la presentación que tuvo lugar en Cartagena en marzo de 2001. PEDRAZA, M. (2001). “Yoyes un canto a la libertad”, desde la redacción de el periódico *El tiempo*. Colombia, 7 de marzo de 2001.

⁵¹¹ PÉREZ, A. (28 de mayo de 2001). *Op. cit.*

Yoyes es asesinada. Del Valle confirma la actividad de la mujer en este espacio una intromisión, ya que desde la tradición es ocupado mayoritariamente por el hombre:

La participación de la mujer en los carnavales tradicionales se puede decir que es mínima, si bien en algunos momentos puede haber referencias directas a las mujeres. Estas la protagonizan los hombres y hacen referencia a la apariencia física y a cierto tipo de comportamiento propio de la mujer, o que tiene a la mujer como objetivo. Es interesante recalcar que la ausencia de las mujeres como participantes se da en estos festejos, en que bien se podría invertir el orden de la cotidianeidad”.

512



F195, F196

Una alegoría de la imposible postulación de Dolores, representado en la última escena del film que tendrá lugar en las fiestas *Azoka Berezia* en Septiembre de 1986. Momento posterior a la amenaza de muerte de los miembros de batasuna a Yoyes, en la que alberga la incertidumbre por su desprotección y la de los suyos. Aun siendo considerada en lo mediático del momento como un ejemplo de reinserción con el apoyo y ayuda del gobierno nacional (F195, F196).



F197, F198

De modo que, la participación de la mujer en estos coros y danzas, en concreto en las conocidas *Zinta Dantza* (baile de las cintas)⁵¹³ (F197) supone una aparente manera de

⁵¹² DEL VALLE, M. T., (1983). “La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado”, *Op. cit.*, p.2.

⁵¹³ *Zinta Dantza* o más conocido como el baile de las cintas, danza del árbol o del cordón, acogida por la población vasca de las costumbres de América Latina.

resolver, cara a lo nacional, la participación de estas mujeres en cualquier tradición. De la misma manera que, por un lado, lo veíamos en el primer punto del estudio a propósito del documental las *Vascogandas* en el que a los niños filmados les era conferidos un enmascaramiento basado en los ideales del franquismo, con el fin de mostrar la mejor imagen del futuro del país en estos jóvenes. Y por otro lado, lo observamos en el gobierno al realizar una campaña de protección a Yoyes como una ciudadana reinsertada en el reglamento constitucional de España, del que en ningún momento recibió ningún tipo de auxilio.

Pues, aunque estas mujeres participen en estas fiestas regionales, el personaje de Yoyes sin manifestarse con una indumentaria típica de la zona en esta festividad, será identificada del mismo lugar por sus méritos intelectuales. Sin embargo, a través de su hija y su hermana, vestidas con el traje tradicional representa esa vinculación que mantiene con sus raíces (F198). Por lo que Yoyes experimentará una nula participación en cada uno de los juegos tradicionales vascos presentados en la festividad – el *Aizcora proba*, la pelota vasca- de los que solo aspirará ser espectadora. Un comportamiento reflexivo y racional que Yoyes plantea, en oposición a las acciones terroristas en las que se fundamenta la organización para plantear su modelo social anclado en el activismo que en principio denunciaban. Acciones que Taberna simboliza mediante la fuerza y movilidad en cada uno de los arquetipos vascos, como tras el deporte típico de su cultura en donde acontece la brusquedad de los sucesos que van a darse:

A la opinión pública, declaro que la responsabilidad de mi muerte corresponde a ETA. Conozco las consecuencias de esta afirmación, pero aún sin estar de acuerdo con la política del gobierno español frente al problema vasco. Es inaceptable que una organización que se dice revolucionaria utilice tácticas fascistas o *stalinistas*. El silencio es cómplice.⁵¹⁴

La naturalidad de Ana Torrent, en este punto culminante del relato de Taberna, a su paso entre la gente dirigiéndose con su hija en brazos hacia un tractor al que la en silla, será clave para advertir la capacidad de Yoyes en obviar su trágico destino y no infundir miedo alguno a su primogénita sobre su situación. Con el fin de no “manchar” aquello que desde su cultura le ha ido inculcando en el mismo espacio originario al que pertenece y desde donde se ha desembocado su idea de igualdad. Tanto de género como

⁵¹⁴ Narración final en la película de Taberna.

de democracia, ambas pertenecientes al panorama sociocultural vasco, promoverán como dice la periodista Elixabete Gamendia:

El derecho a la diferencia del desarrollo de la cultura vasca, se ha pasado al deber y a la uniformidad en todo un supuesto movimiento de liberación nacional. Se le ha despejado a ese lema del término “social”. Lo cual no es gratuito.⁵¹⁵

Lo que para la banda, esta intrusión de Yoyes como ciudadana del mundo, desafía su manifiesto de independencia en el mismo territorio vasco al que ambas partes pertenecen, y que servirá como justificación para el grupo en cuanto a decidir la aniquilación de la ex integrante.

Una tragedia no reflejada en la película como una derrota de Yoyes, sino un golpe de efecto cuan sacrificio personal desde su condición estética como mujer tras los distintos cambios de imagen durante el relato, para cumplir sus propósitos idealistas sin obstáculos de género. Una renuncia a su condición desde su integración sin ataduras tradicionales, ni temores a la sociedad por la que fue repudiada y amenazada de muerte al ser fiel consigo misma como un ejemplo de valentía, superación y desarrollo para generaciones posteriores de mujeres de cualquier parte geográfica.

c. Del actor personaje a la multidisciplinareidad de los medios.

Por tanto, en este apartado vemos un encuentro materializado de Torrent con el personaje que hemos conformado a partir de los films subrayados por influencias o vínculos con la cultura vasca en los que ha trabajado. De los que, gracias a su protagonismo en este film, Ana Torrent en la consolidación de su carrera con el cortometraje va a alentar dos nuevos medios que serán decisivos, el cortometraje y las series de televisión, para afrontar el último punto en cuanto a sus rasgos como actriz que ya en Yoyes hemos previsto, a partir de su compromiso con el panorama sociopolítico de su país, pero también con un rasgo de conciliación entre las partes que le interesan, el *unsex macbethiano* como denomina Somoza desde la Lady.

De modo que esta conciliación deberá producirse por la adaptación de Torrent a sus propósitos en cualquier formato y con la complejidad de sus personajes en cuanto a redimir un principio paródico frente al halo formalista a la que intentarán ceñir debido a su iconicidad. En primera estancia con *Ana, tres minutos* de nuevo bajo la dirección de

⁵¹⁵ PÉREZ, A. (28 de mayo de 2001). *Documentos TV: Yoyes. Op. cit.*

Erice, será decisivo en esta elección de metraje como remite a su adaptación a cualquier medio y para alternar diferentes registros con los que como en este caso nos invite a descubrir a una Ana Torrent asentada en el valor de sus personajes para desplegar un discurso responsable.

En este caso, mediante Antígona, Torrent sintetiza esa diversidad de comentarios y opiniones de las redes como el orden cívico del momento para denunciar ese traspaso de la realidad a la pantalla como un efímero auxilio global. Ya que no hay unas acciones que determinen un cambio en la realidad comunitario; sino que como en la Antigua Grecia donde se desarrolla esta tragedia de Sófocles, la bondad y la mejora se dan más en base al culto omnipresente creado por las ideologías, mitos que a un desarrollo activo de la sociedad cara a cara.

El retrato de este personaje creado por Torrent inserta mediante su mirada tras la alternancia de pantallas que nos traslada a esas pantallas de agua y doméstica para advertir el manifiesto de su tiempo. Donde de la obra teatral a la contemporaneidad alerta de el humanismo y lo sobrenatural como causalidades del relato que una vez transferidos, inciben al igual que el gesto del actor una determinada memoria histórica; la naturaleza determina a sus paso las huellas y enuncia su posición en el mundo.

5.4.2. Consolidación en el medio. La pantalla multidisciplinar en *Ana, tres minutos*.

La transferencia del actor abarca no sólo un trabajo de identificación con lo ficcional, sino reavivar mediante sus experiencias lo necesario para aportar y definir su personalidad en el mundo de la interpretación. Actuar es tomar consciencia tanto de la realidad fuera de la pantalla, en la que se desarrolla su trabajo; como de aquella en la que debe caracterizarse y emular las circunstancias previstas de la obra.

Ana Torrent convertida en referente por la correspondencia de conformar una unidad del actor siempre en alertar al tiempo que se le otorgue en los relatos a representar, lo es también en esta etapa actual del cine definida por Araceli Mariel, debido a los nuevos dispositivos audiovisuales disponibles, como la era de la *pantalla global*. Una denominación en la que en paralelo al avance cinematográfico es prevista la evolución de esta actriz del mismo modo que vimos con anterioridad en sus etapas niñez, juventud y madurez adaptadas al “*mundo pantalla*” tras “la pantalla de agua”, pantallas de

vigilancia o pantallas de vídeo. En este caso tras la pantalla del ordenador en *Ana, tres minutos*, al igual que Araceli defiende que las nuevas tecnologías están al servicio del cine para afianzar la mirada.⁵¹⁶ Ana Torrent asentará una consciencia sobre su profesión actoral afirmando la efectividad en conjunto entre ética y estética con el fin de definir sus rasgos de estilo en el séptimo arte fuera de la opinión público como ocurría con Yoyes:

Todas las actrices en algunas épocas de su vida lo saben que hay partes difíciles. El público igual te adora que mañana se ha cansado de ti. En fin, una profesión que creo que hay que explicarla y conocerla. Saber dónde se mete la gente.⁵¹⁷

Y será bajo la misma dirección de Erice que Ana experimente este período junto al de su niñez como los dos períodos trascendentales de su andadura, de lo sensorial al autoconocimiento interpretativo advirtiendo esa función verosímil de su trabajo actoral que el director vasco ya proyectaba en ella, con respecto a su responsabilidad de movilizar a las masas en cuestión social. Para lo que el cineasta se vale del mito griego de Antígona para predisponer a Torrent tras la máscara del mito, y no para emularlo; sino para caracterizar y parodiar la propia mitificación que envuelve a la actriz desde el cine. En cuanto a que Torrent en una coproducción hispano japonesa es el motivo, la memoria de *El espíritu...* que para muchos seguidores de dicho film de Oriente y Occidente perciban la intencionalidad de Erice escogiendo a esta misma Ana, envolviéndola como forma natural ahora no de la realidad de su infancia; sino desde la realidad de su profesión. Pues como fenómeno cinematográfico infunde el mismo carácter imprevisible, temerario y revelador de del fenómeno sobrenatural al que remite este metraje, el terremoto ocurrido en Japón en 2011.

No es Ana convertida en la ilusión de Frankenstein como espíritu, pero al igual que la cultural oriental de representar visualmente a sus ancestros, Erice permite desde Torrent reconstruir el arquetipo que marcó a toda una generación y convertirse en parte de los cimientos culturales de la Nueva España y del Nuevo cine español.

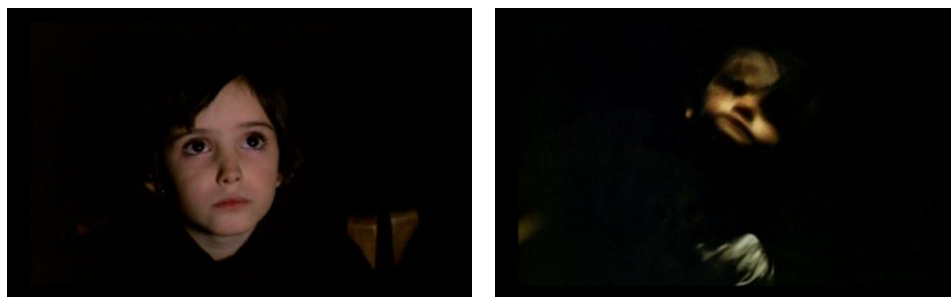
⁵¹⁶ Desde la pantalla global al mundo pantalla que desemboca en una idea de globalizar la pantalla en distintos dispositivos tecnológicos alternativos. MARIEL, A. “Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro”, *Op.cit.*

⁵¹⁷ Declaraciones de Torrent en el programa televisivo dedicado a las intérpretes españolas, BALANZATEGUI, M. (2011). *Actrices: La seguridad*. Canal+.

El cortometraje como parte del recopilatorio *3:11 Sense of home*, es conveniente adentrarnos en este ejercicio multidisciplinario al que Erice ya sometía a Torrent de la fantasía a la realidad desde el concepto de espíritu y que ahora lo proyecta en la misma, una vez adulta para poner en cuestión ese vacío generado aún en la intención de sororidad global entre el intercambio de pantallas. Y será la mirada de Torrent el punto activista que reivindique la pasividad del momento entre estos modos de comunicación actuales, mientras que la palabra adquirirá ese volumen de realidad en cuanto a escuchar a esa voz que conforma en su unidad como actriz y declarará tras el gesto.

a. Las Ana de Erice. Del largometraje al cortometraje.

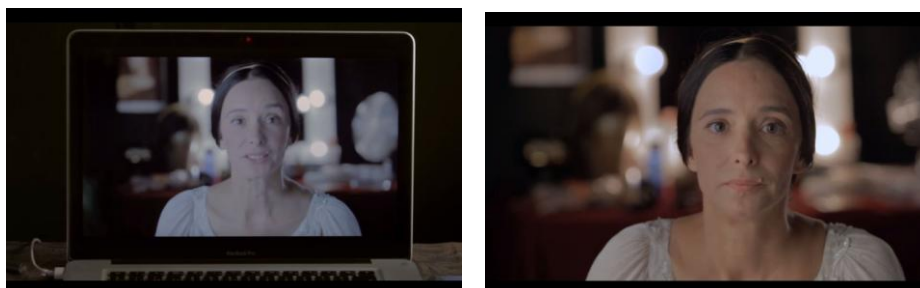
Víctor Erice con la misma predisposición del dramaturgo Sófocles en reivindicar y reflexionar sobre la condición del ser en la tragedia, a partir del mitos a la heroica Antígona en la Antigüedad griega; en la pantalla a través del personaje de Ana (Ana Torrent) en dos de sus obras, denuncia el transcurso de la huella latente del pasado histórico como en *El espíritu de la colmena*; que adolece el presente y desde el que en *Ana, tres minutos*, alertará de la falta de cambios, advirtiendo esta pasividad como las posibles consecuencias en el futuro.



F199, F200

En ambas narraciones fílmicas Ana Torrent, por un lado, en su primer debut con seis años en *El espíritu de la colmena*, sobre los años cuarenta de la posguerra española y por otro lado, cuarenta y seis años después en el cortometraje *Ana, tres minutos* plantear la situación ciudadana en relación al terremoto de Hiroshima en Japón en 2011. Periodos de historicidad que marcan la misma longitud progresiva de variación tanto en el carácter interpretativo de la actriz, como en su toma de conciencia por la profesión. De la pequeña Torrent reflejada en la *pantalla de agua* con la que integra a partir de lo onírico, los artificios del cine en la realidad como modelo evasivo; a la Ana adulta que insertada en la *gran pantalla* sensibiliza sobre el uso apropiado de la multitud de prototipos tecnológicos a los que hoy día es adaptado el formato cinematográfico. Es

decir, la Ana Torrent tras la *pantalla del ordenador* quedará igualmente desprovista de sociabilizarse, al igual que con seis años reflejada en *la pantalla de agua* (F199) revelaba su ensimismamiento en la idea del espíritu tras el visionado en *la gran pantalla* al *Frankestein* de James Whale (F200).

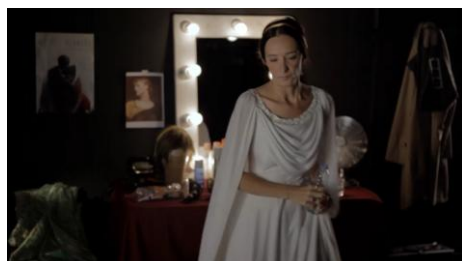


F201, F202

Si en la sala de proyección de algún lugar de la meseta castellana, la Ana niña gestaba la idea de la muerte entorno a la cuestión de lo qué es un espíritu, mediante su mirada fijada en el personaje del género del terror y acentuada por los primerísimos planos que la enmarcan. En el cortometraje, desde un mismo narrador omnisciente en tercera persona, la Ana adulta elabora un discurso enfocado a movilizar al ciudadano desde la *pantalla* de cualquier dispositivo que utilice. En este caso, tras la pantalla de un ordenador, Erice intercambia la imagen de Torrent para atestiguar esa percepción entre la realidad y lo ficcional emergente entre pantallas que reflejan un mismo escenario para atestiguar la percepción de verdad, mediante la inversión de dicha imagen que nosotros vemos en pantalla de Torrent frente al monitor. Bajo similares parámetros a *la pantalla de agua* entre la liquosidad de lo onírico y la nitidez de la realidad en *El espíritu...*. Al igual que estos como usuarios de redes u otras plataformas trasladan sus reacciones sobre esta catástrofe japonesa de 2011, Ana retransmite su propio monólogo sobre ello traspasada por el punto de vista omnisciente de tercera a primera persona a la actriz en un intercambio entre el enmarcado de la pantalla de su ordenador (F201) y el plano medio de la pantalla en la que la vemos fuera del monitor (F202).

De manera que a través del auto filmación, gracias a una *webcam* instalada en el dispositivo portátil, al apropiarse Torrent de la narración desarrollada en la pantalla por Erice, denuncia la sustracción del ciudadano sobre un hecho de gran envergadura del que debe responsabilizarse en orden de comunidad para mantenerlo. Pues la realidad como considera aún dentro “de los buenos deseos” tras *la pantalla de un ordenador* por medio de miles de recursos intertextuales, como a los que la propia Torrent hace

referencia con *Hiroshima, mon amour* o la estampa de *Ukiyo-e* en el relato (F204). Estos navegantes comparten en la misma red como prescribe Ana “para no sentir dolor” conforman una estructura *standard* inmóvil que no prescribe en la realidad como acción o lucha.



F203, F204

Una idea de globalización humanitaria manifestada por Ana Torrent a través del personaje de Antígona (F203) del que se servirá de dicha tragedia griega entre el orden divino y cívico, para direccionar su monólogo y personalizar sus características activistas para adaptarlo a la actualidad fechada el 6 de Agosto del 2011 prescrito en la pantalla. Un ejercicio creativo del actor a partir discurso de la antigüedad clásica para investigar sobre su descendencia, necesidad y reivindicación de su tiempo para conformarlo en las pautas de formalismos del siglo XXI en los que aún resuena. Pues como actriz y residente del mundo poner de manifiesto esa curiosidad insaciable por la condición del ser humano, tal y como Uta Hagen estima de la interpretación.⁵¹⁸

Una retroalimentación entre esas dos Ana a partir de la mirada como ese punto en común por el que la Ana del cortometraje es reconocida por el espectador desde su recuerdo por la niña reflexiva de *El espíritu...*. A partir de aquella expresión que, al igual que en la etapa de Transición, Erice propuso como aporte a la contemporaneidad y representación del cambio de su tiempo en España. Será en *Ana, tres minutos* este reencuentro con el cineasta que la lanzó a un destino cinematográfico y actoral, la que ilustre este panorama junto a la predisposición y el compromiso ante la conciencia de los hechos desarrollando en esa pantalla en la que al igual que el de tantos, emerge su mensaje. A lo que Torrent, fuera de toda intencionalidad del relato, remarca en entrevistas estas diferencias de la Ana niña y adulta en esa carencia de consciencia sobre su papel en *El espíritu...* y a la que indudablemente acompaña una expresión que alienta

⁵¹⁸ HAGEN, U. (2002) *Un reto para el actor. Op. cit.*, p.97.

unos parámetros puntuales como la fotogenia que invitan a situarla en ese terreno de origen y reflexión de las causas:

Otra cosa, luego al tener una fotogenia o una expresividad que a lo mejor podemos tener no todos los niños la tienen igual y yo, pues sí la tenía más o menos. Pero ¿actuar? No, no creo que estuviera actuando. No estaba.⁵¹⁹

Por ello, al referirnos a este rasgo de expresión en la actriz desde las mismas consideraciones de cuando era niña resta valor a su posición en esta etapa de madurez. Es decir, para la niña Ana la mirada capta todo aquello que se va a movilizar al experimentarlo; mientras que para la adulta, la mirada es un modo de expresión como apoyo de la palabra transferida. Ana niña no puede definir la concepción de la muerte como los adultos, ni compartirlo comunitariamente; puesto que se encuentra en una etapa propia de aprendizaje natural del pensamiento y de la manera de adherirlo sobre la realidad que contempla. Por ello, sus ojos son su guía bajo una narración fílmica que reconoce como un juego en el que debe asimilar sus normas entorno a la idea de mortalidad. La cual, en el caso del *El espíritu de la colmena*, proviene de la niña asesinada por Frankenstein de la ficción fílmica de James Whale.

En cambio en *Ana, tres minutos* en el final del monólogo de la Ana adulta “tengo la sensación de que los muertos nos miran, interrogándonos en silencio”. La mirada escoltada por el silencio, es la respuesta esperada tras su mensaje directo sobre el devenir de las consecuencias de mirar hacia otra pantalla de cualquier dispositivo: la indiferencia del ser humano ante las causas.

Por tanto, aunque parezca inevitable para la misma Ana Torrent recurrir a ciertos apuntes de lo sensorial para aportar una misma representación de la búsqueda de lo real en la ficción de los films en los que participa. Debido al procedimiento creativo del actor del que asegura la intérprete Uta Hagen sobre esos “componentes básicos de los personajes” a encarnar “residen en algún lugar de nuestro ser”,⁵²⁰.

La aportación de esta actriz al medio fílmico no sólo se debe al despliegue estético de su mirada; sino al interés propuesto por añadirle a estos rasgos genéticos la identidad de personajes ficticios para transferir conocimiento, reivindicar sobre el momento y dar

⁵¹⁹ Declaraciones de Torrent en el programa televisivo dedicado a las intérpretes españolas, BALANZATEGUI, M. (2011). *Actrices: La seguridad*. Op, cit.

⁵²⁰ HAGEN, U. (2002) *Un reto para el actor*. Op. cit., p.97.

sentido a un oficio mediante la variedad de trabajos a los que remite. Ya que es injusto alegar sobre la carrera de esta actriz como algo meramente intuitivo, sólo porque la historicidad de algunos de sus filmes en su etapa infantil es una de las más remarcada por el cine español de su trayectoria como una “carrera” que “está hecha un poco como al revés” denominada por el periodista Alberto Rey, o definida por la propia Ana como “atípica”⁵²¹ basados en la predisposición del actor español como ya previmos en el marco histórico de este trabajo.

Por ello es necesario que salgan a la luz estudios sobre los modos de interpretación de los actores en nuestro país, para delegar a la cinematografía española la consciencia de otra de tantas labores que se desarrollan en ella y quedan desprendidas del saber. En alegación a las palabras de Uta Hagen de esa existencia de un conocimiento por la po el actor, pero a su vez, “muchas desinformación sobre la naturaleza de este oficio, más que sobre todas las artes.” ya que “Se dice que la interpretación es un oficio meramente intuitivo y que no requiere técnica alguna.”⁵²² Y ejemplos como el de Ana Torrent, nos sirven para obtener un valoración objetiva, ya sea en cine o televisión en los que persisten en la profesión, del mismo modo que Araceli Melli lo hace sobre la manera en la que el trasplante de la gran pantalla a los dispositivos afianzan esa mirada.

- b. Del compromiso social de la actriz a la desnaturalización del personaje como madre.

De nuevo alentada por Erice en “seguir jugando” dentro de la profesión, será a consecuencia de dicho formato del cortometraje donde continuara experimentando en aquellos registros condicionados por su iconicidad del mismo modo que en los largometrajes de los noventa. Ambas décadas como hemos podido comprobar de la trayectoria de la actriz merecen ser nombradas aún en la minoría de expectación de la obra o fuera de la industria para obtener una consideración de peso en esta evolución actoral. Pues en la distinción entre estas dos Anas de mismo padrino suscita no sólo la sensibilidad notoria aportada por la naturaleza de la actriz; sino la de distinguirse la Ana adulta de la niña.

⁵²¹ Entrevista en el programa radiofónico REY, A. (10 de diciembre de 2020) *Lo de Alberto Rey: Ana Torrent. Op. cit.*

⁵²² HAGEN, U. (2002). *Op. cit.*, p. 97.

Un punto de vista que el periodista José Aguilar no completa aún dedicando un capítulo completo a la actriz *Ana Torrent, el reinado de una sensibilidad* dentro de su libro *Los niños prodigios del cine español* donde señala su nula consideración sobre algunos títulos de la filmografía de la actriz por una falta de reconocimiento “evidente en muchas ocasiones” por “razones de peso... guiones pobres, bajos presupuestos... [...] no merecen ser destacados”⁵²³. Lo cual nos sirve de ejemplo de la recepción de la actriz en el público, ya que esta visión de Aguilar sobre Ana que concluye subrayando sobre sus intervenciones “la presencia de Ana” como “sinónimo de calidad.”⁵²⁴ revela esa imagen que conlleva aún de Torrent desde *El espíritu...* como icono que condiciona y limita a un posible desarrollo del actor.

Pues este tipo de consideraciones de las que Torrent, consciente de que la permanencia del actor también depende del público que “igual te adora que mañana se ha cansado de ti”⁵²⁵ no sólo ralentizan el posible progreso del actor en el medio, sino que desvaloran el proceso y etapa de “ensayo y error” por el que el artista de cualquier disciplina atraviesa. De tal forma que hay una necesidad, sobre todo en nuestro país de, adentrarse en profundidad en las trayectorias de los actores patrios y contemplar y valorar tanto el deterioro como la transformación de estos.

Ya que como hemos nombrado de la etapa de Torrent de los noventa hasta después *Ana, tres minutos*, donde hay un progreso evidente de la aplicación y puesta en conocimiento de lo aprendido desde lo técnico. Serán sus pequeñas intervenciones no destacadas por la opinión pública como *Cosas que olvidé recordar* (Enrique Oliver, 1997) (F286), *El grito en el cielo* (Félix Sabroso y Dunia Ayaso, 1998) (F287), *Ave María* (Eduardo Rossof, 1999) (F288), *Encontrarás dragones* (Roland Joffé, 2011) (F289) en las que coincide en un pensamiento doctrinal como el catolicismo, para que Torrent consiga desconstruir, desde la imposición de lo ideológico, esa estructura liberal y comprometida evidente en la postulación de lucha de sus personajes como Yoyes o la Ana de Erice. Pues hasta entonces, Torrent estaba ceñida a convertirse en la representación del imaginario desde su función de mirada contemplativa del mundo como una vocación sagrada, ya sea como santa o monja. En su siguiente trabajo en este

⁵²³ AGUILAR, J. (2013). *Los niños prodigios del cine español*. *Op. cit.* p. 241.

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Declaraciones de Torrent en el programa televisivo dedicado a las intérpretes españolas, BALANZATEGUI, M. (2011). *Actrices: La seguridad..Op. cit.*

período *Amar es para siempre* desnaturalizará estos conceptos sobre su condición de mito y virginal como icono alguno trabajos de índole científica justifican.

Ya que como alertábamos de Torrent sobre ese autoconocimiento en su profesión, paralelamente ligado a su condición como madre tan complejo en la realidad como en la ficción según declara en algunas entrevistas “A ser madre también se aprende. Es el papel más difícil”⁵²⁶ Y tal cual refleja desde su personaje Rosalía, *el alma mater* de la familia Feijó en el contexto de la España 1968. En donde, aún bajo el franquismo, esta facultad maternal junto con el ideario católico, dispondrá en un principio a su personaje en los acondicionamientos entre ambas partes que ya previmos en la coproducción *Encontrarás dragones* desde la rigidez del Opus Dei sin oportunidad de salirse de lo establecido; y en la encarnación de Carmen Polo (F290) en la *tele movie Cartas a Eva*. Asimismo, será con este último personaje en la que aún manteniendo estas premisas, dejará ver un registro paródico con el objetivo de marcar las diferencias con la protagonista Eva Perón (Julieta Cardinali) en la sonada visita a España en 1947 en la que se ciñe el relato.

Estas experiencias le servirán a Torrent para obtener más posibilidades de converger este personaje televisivo en el *status* de esposa fiel a su matrimonio y fe cristiana junto al despertar de ese ideal tras las circunstancias familiares que la lleven al punto de origen que la relevaron a posicionarse en dicha situación. Pues también natural de nacimiento de zona vasca será ese último ejemplo de personaje sobre esta situación geográfica que hemos visto reiterante en el curso de su trayectoria con el que nos ha transmitido en diferentes encauces, desde *El espíritu...* hasta *Yoyes* alertar de esta transformación social española a partir de la que se va a concebir la idea del espacio nacional como espacio neutral de diversificación, en el que Ana alienta la futura posición de la mujer equitativa a la del hombre en cualquier función y derechos en nuestro país. Del augurio de esta libertad de movimientos y decisión, al disponerse frente al hermético bando Batasuna contemplado por Pontecorvo en *Operación Ogro*, en donde ambas partes se afianzan al recordar el origen que comparten. Y a continuación, en *Vacas* la posibilidad de cambio y desarrollo bajo las tradiciones sin tener que renegar de sus raíces. Y que ahora en *Amar es para siempre* nos permite acercarnos a las oportunidades que ofrece esta serie televisiva o telenovela a sus actores

⁵²⁶ (2017), “Un café con Ana Torrent: «Mi mejor papel es el de madre»” en la Revista *SuperTele*. Madrid 25 de Enero de 2017, p.7.

en la convivencia del personaje consigo durante una temporada a intercambiar de formas de sentir y parecer, según el transcurso de los acontecimientos del relato.

Una responsabilidad que durante décadas ha asumido Torrent como deber de la actriz sin ni siquiera conocimiento previo en un cargo político social a representar en la realidad, aún en la inconsciencia del actor sobre ello, Jaqueline Nacache declara que las experiencias del actor valen para determinar estas características con su presencia “la plenitud física de la aparición, inmediata e inevitable”.⁵²⁷

Por lo que el motivo de centrarnos en esta elaboración se debe a la resolución y tratamiento que Torrent hace de su personaje desconstruyéndolo, en nuestro caso al uso de la desnaturalización para despojarlo de todo condicionamiento y remitirlo a lo esencial. En lo cual coinciden en el destino bajo otros términos según la posición del de resto de personajes de estos episodios y que datan la historia de España en un enfoque cercano y cotidiano para el público. De ahí a que el compromiso, al igual que con Antígona en *Ana, tres minutos* esté presente en su trabajo como actriz proyectando el atestigo de gran parte de la realidad de las matriarcas españolas de finales de los sesenta previas a la transición. Pues esta capacidad de intercambio entre el ideal del contexto histórico y las necesidades internas bases del personajes son otra prueba de esta tarea de autoconocimiento al distinguir el eje de sus objetivos a cumplir en este caso con Rosalía para presentarla como unidad y ver cuánto de renuncia y reserva como en este personaje, Torrent es capaz de abarcar para dar lugar a sus últimos trabajos en pantalla y en los nuevos medios.

5.4.3 *Amar es para siempre*. Director en busca del actor personaje. La desnaturalización de la serie de sobremesa.

Al ser frecuente en Torrent la selección de personajes involucrados a transformar el panorama sociocultural del país. Nos adentramos en esta figura denominada como actor-personaje en base a la integración del estilo personal de la actriz, tras un alto grado de experimentación en el medio cinematográfico, y a la apuesta constante de la misma Torrent por los talentos noveles de distintas generaciones durante cuatro décadas. Desde *Erice* en los setenta hasta ahora, fuera de corrientes nacionalistas,

⁵²⁷ NACACHE. J. (2003). *El actor de cine*. Op. cit., p.112.

personajes estereotipados y siempre cara a revelar la realidad de cada situación propuesta en los films.

El caso del personaje de Yoyes, en quien habita un prejuicio social nacional, es un ejemplo de complejidad a la hora de trasladar un personaje de inevitable relevancia en la historia sociopolítica española como fue Helena Taberna a la cinematografía, sin considerar según varias fuentes, fue necesario esperar una tregua definitiva de ETA, para que el público pudiera tener un conocimiento lo más suficientemente amplio sobre ello.

Es algo parecido al cierto desprecio que ciertos colectivos de audiencia en el panorama español, --aún sin un orden político de por medio- hacia el formato de las series de sobremesa televisivas; o también conocidas bajo la denominación despectiva de “culebrones” o a partir de su raíz latinoamericana como “telenovelas”. Tal y como el especialista en programas y series de televisión, Jorge Carrión confirma sobre la influencia negativa que ejerce esta verborrea en la elección del espectador. Ya que con ello “nos alejan de la excelencia conceptual y técnica de la literatura de calidad” y dificultan su posible categorización como o obras seriales con la posibilidad de no pertenecer al melodrama. Pues, aun tratándose en muchos casos, de grandes producciones de las que de nuevo este crítico Carrión va a señalar sobre este tipo de teleseries “cuando nos referimos a algunas de las de mayor ambición artística, sería precisamente la telenovela”⁵²⁸.

Como el caso de *Amar es para siempre*, líder de las tardes españolas desde hace ocho años de su primera emisión en 2012 –ocupando el 13,2% (1.336.000 espectadores) de la cota de audiencia diaria en la programación televisiva nacional- tras el traspaso de la cadena pública TVE de *Amar en tiempos revueltos* a la cadena privada de Antena 3. Con 1.716 capítulos en la primera etapa, actualmente ha conseguido alcanzar los 2.232 capítulos en esta segunda saga en nueve temporadas completas anuales y con una décima en antena de 2021 a 2022.

Serie televisiva de la que Nacho Faerna, director argumental y coordinador del guion de la quinta temporada en la que interviene Ana Torrent, confirma que su éxito se debe sobre todo al “renovar a la mayoría del elenco en cada temporada” ya que “es la única

⁵²⁸ CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare: las series en serio*. Madrid: Errata Naturae Ediciones SI, p.59.

manera de mantener una continuidad durante muchos años.”⁵²⁹ Pues, estas dos etapas de esta teleserie han conseguido recopilar más de 1.500 actores, en palabras de Faerna, a “media profesión”⁵³⁰ del país. Lo que convierte a esta teleserie para el panorama actoral español en una plataforma idónea de lanzamiento de nuevos intérpretes; pero también una vía de reaparición para aquellos veteranos de la pantalla como ocurrirá con Torrent, en el que pueden ser reconocidos por distintas generaciones de espectadores al volver a una extensión mediática actual como la del mundo televisivo, y estos a su vez, se permiten formar parte de otros modos de trabajo que le permitan tener una amplia perspectiva de la situación del actor en el medio audiovisual.

Pues si ya Torrent desde el cortometraje *Ana, tres minutos* procederá a alternar diferentes registros a partir de dicho formato -al que nos ceñiremos en el último tramo con *La Ropavejera*- para definir no sólo el carácter de su estilo actoral; sino adaptarse a los nuevos tiempos, en un momento tan delicado en la actualidad para los actores por la masividad de figuras públicas, tras la aparición de las plataformas digitales y las productoras de televisión. Un enclave a superar de la misma forma que, aún en diferentes acondicionamientos, hace cuarenta años hicieron frente nombres como el productor Elías Querejeta por el cine español, y que ahora, desde esta modalidad televisiva del culebrón dignifica como entonces la carrera de los actores españoles poniendo en alza la capacidad y posibilidades de estos en cualquier pantalla.

Ana Torrent como co-protagonista en la quinta temporada (6 de septiembre de 2016 - 11 de septiembre de 2017) de esta serie, interpreta al personaje matriarcal, de la familia Novoa, Rosalía Feijó. Aunque de nuevo como madre, no va a presentarse de manera tan evidente; pues aun en el mismo cuerpo del actor, el personaje va a desnaturalizarse⁵³¹. Lo que va a dar lugar a un mismo resultado de ese dignatario conocido al que nos hemos referido hasta entonces en nuestro estudio, pero sin ser preconcebida la actitud del personaje; sino que este va a ir descubriéndose progresivamente según el desarrollo del conflicto en el relato. En otras palabras, los rasgos progresistas de los personajes anteriores en Torrent serán condicionados en esta serie televisiva a través de Rosalía, en

⁵²⁹ FERRERO, B. (2016). “Amar es para siempre o la dignidad del culebrón”, en la sección de *Televisión* en el diario *El País*. Madrid, 14 de diciembre de 2016.

⁵³⁰ FERRERO, B. (2016). “Amar es para siempre o la dignidad del culebrón”. *Op.cit.*

⁵³¹ En bioquímica desnaturalizar supone mutar las propiedades de algo y desvirtuarlo de su funcionalidad. En este caso la naturaleza generada en la interpretación de Torrent es transformada en televisión para reprimir aquellos atributos libertarios y cumpla su personaje como opositor al cambio, en vez de generador de ello.

un contexto opresor donde se irán manifestando en su carácter, en concreto, en el progreso natural de los acontecimientos familiares que la rodean en el 1966-1967 español.

Una predisposición del personaje acorde a presentación de esta quinta temporada de *Amar...*, sobre la situación controvertida de la España de esos años como esencia del guion para los personajes:

A finales de los años 60 se alcanza un crecimiento económico; España comienza a transformarse en un país industrial y urbano, acercándose los estándares de país desarrollado y próspero. Sin embargo, el régimen político, la mentalidad y la memoria de los ciudadanos siguen siendo los de la posguerra. Se trata, pues, de un momento de contraste entre lo que somos y lo que aparentamos ser. El qué dirán, la doble moral y la reputación condicionan el día a día de unos españoles que empiezan a disfrutar de las comodidades de una incipiente sociedad de consumo.⁵³²

De modo que este tipo de formatos televisivos como *Amar...* no solo centran sus narraciones a un drama en particular; sino que también ligados a un contexto histórico, condicionan la forma y contenido del conflicto vigente del relato. Y ello con el fin de justificar el comportamiento de los personajes a través de lo sociocultural del periodo en el que se encuentran, y del que surge un vínculo pedagógico entre lo ficcional y la realidad del espectador. Pues la audiencia tras el formato diario obtiene la capacidad de reflexión sobre cada episodio atendiendo las necesidades de sus personajes como ser humano atemporal y con unas necesidades universales dadas en cualquier contexto. De ahí a que en palabras del mismo Carrión, sobre el seguimiento de estos seres de estas teleseries sean definidos como "fenómenos de masas"⁵³³.

Se trata de otra forma de transcribir un tiempo determinado de la historia de nuestro país en la actualidad sociopolítica del momento para asociar efectiva con la nuestra. De modo que en consideración a la gran capacidad ilustrativa de la telenovela sobre las crónicas españolas de las últimas décadas del siglo XX, Jorge Sánchez en su *Análisis y funcionalización pedagógica de la Telenovela* lo corrobora como "un producto fungible

⁵³² (2016). "'Amar es para siempre' estrena su temporada más 'ye-yé' con un salto temporal de dos años este 6 de septiembre", en noticias de *Fórmula TV*. Madrid, 31 de agosto de 2016. Disponible en: <https://www.formulatv.com/noticias/58979/amar-es-para-siempre-estrena-quinta-temporada/>

⁵³³ CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare: las series en serie*. Op. cit., p.60.

determinado por el aquí y ahora del momento social del país, del cual no sólo extrae sus temáticas y obtiene su contextualización; sino también la base de su interpretación y telón de fondo para sus procesos de significación”⁵³⁴ y en el caso de *Amar...* se confirma en la selección por parte de sus creadores de unas determinadas épocas puntuales españolas, paralelas y en convivencia con la contemporaneidad en la que se emiten estos episodios. Ya que como apunta Sánchez⁵³⁵, estas series neutralizan la temporalidad de su discurso al basarlo en temáticas concretas comparables a cualquier momento en el que se llegue a visionar la obra y sobre lo que Faerna, como técnico de la serie afirma, “Eso le añade un plus dentro del formato y del tipo de historias que cuenta la serie. Nos ayuda a comprender el país en el que estamos”⁵³⁶.

Por tanto, al posicionarnos en la relevancia de un formato televisivo de esta índole para un país será arraigado a su memoria histórica, y la cual desde la invención del cine debe ser acentuada en la gestualidad del actor. En Ana Torrent esta expresión de pre-, y a su vez, tardía modernidad en la España de finales de los sesenta va a estar vigente en la estructura matriarcal del personaje de Rosalía Feijó. Una nueva disposición en la que sus creadores se valdrán de su trayectoria para emancipar al personaje ficcional de Ana, pero no con la intención como declaraba Paco Plaza con *Verónica* en relación a la también Ana en *Cría cuervos* y también madre. Si no independizar en *Amar...* a esa Ana sensorial y declararla profesional en cuanto a transgredir el discurso de su propia iconicidad, sobre su posición al cambio y adaptación a los tiempos, y en un principio redireccionarlo a las pautas del régimen sobre la vida tradicional de aquella España a las puertas del aperturismo turístico y cultural que, en oposición al sistema, zonas como el País Vasco entrarían en conflicto declarando su independencia. Un momento que, como veremos, será crucial para Rosalía al tomar una decisión sobre su posición personal en dicho contexto y adaptarlo al bienestar de su familia, y para Torrent servirá como vía de transformación de esa rigidez evidente debido al marco en el que se inscribe hacia lo esencial del personaje como su situación de origen.

Un encuentro entre actor personaje en *Amar...* con el que Torrent va a equiparar su evolución en el medio junto al apego icónico sobre ella de los creadores de la serie, para

⁵³⁴ SÁNCHEZ, J. (2005). “Análisis y funcionalización pedagógica de la telenovela». *Universidad del Bío - bío. Horizontes educacionales*, nº. 10. (2005), p.99.

⁵³⁵ SÁNCHEZ, J. (2005). “Análisis y funcionalización pedagógica de la telenovela». *Op. cit.*, p.99.

⁵³⁶ FERRERO, B. (2016). “*Amar es para siempre* o la dignidad del culebrón”, en la sección de *Televisión* en el diario *El País*. Madrid, 14 de diciembre de 2016.

reencontrarse con rasgos o formalismos equivalentes a los primeros trabajos de su carrera. Pero que a diferencia de estas etapas primerizas en las que Torrent no tenía ninguna base técnica para razonar estas cuestiones, será en la serie donde responda desde el autoconocimiento para abrir un campo de posibilidades en sus registros como actriz.

a. El director al encuentro del actor personaje.

A diferencia de los personajes previstos en sus respectivas etapas, Catalina en *Vacas* o Yoyes en la película de mismo título, como mujeres alentadas por el cambio a partir de su deseo personal por reivindicarse ante lo impuesto en sendos relatos. En *Amar...* la toma de Torrent como vector de transformación social en la pequeña pantalla se dará acorde al tempo de este serial según el curso de los sucesos. En un principio preservará aquellos rasgos de supervivencia mencionados de sus anteriores personajes – como Yoyes o Catalina de *Vacas*- para poco a poco recobrar esa raíz de lo natural frecuente en su estilo a interpretar.

Ya que esa reserva de Torrent en *Amar...* irá vinculada al inicio de la temporada debido a esa puesta en conocimiento de sus creadores sobre su trabajo anterior para establecer una relación actor personaje. Aquella que va a desvirtuarla del relato común al que suele ceñirse, para posicionarla en este caso, en la generación en la que creció y poder configurar su personaje en el espacio blindado por lo dictatorial de finales de los sesenta. En cuyo período abarcará tras Rosalía la deshumanización del panorama histórico social, el conservadurismo emergido desde la tradición en su posición de madre y esposa, y la autocensura a la hora de intervenir en cuestiones de cualquier índole.

Mediante Rosalía, va a enmarcar aquellas propiedades reiterativas halladas a lo largo de este estudio, a través de un proceso evolutivo de este personaje con el que podrá cumplir el progreso natural del actor del que Nacache puntualiza “si quiere encarnar personajes que se le parezcan, no puede contentarse con ser él mismo. Al igual que en todos los ámbitos estéticos”⁵³⁷. De modo que gracias a la compilación de sensaciones del actor, por un lado, aportadas por su naturaleza y, por otro lado, transmitidas por la disciplina, este enlace posible el encuentro entre el actor y personaje.

⁵³⁷ NACACHE, J. (2003). *El actor de cine. Op. cit.*, p.70.

Una relación establecida a partir de adulterar la naturaleza del personaje o rasgo de estilo común en el actor debido a su iconicidad. Para ello, el intérprete deberá encontrar los aspectos comunes sobre su personaje como ser humano e intercambiar la manera de proyectarlo estableciendo una diferencia en cuanto a sus anteriores papeles. Y en el caso de Torrent, tras la máscara de los modales y estereotipos del contexto como el de finales de los sesenta en *Amar...* aguardará el icono para descubrirlo una vez que se desprenda su personaje de los acondicionamientos con los que comienza en la temporada de esta serie. Una situación que dada sobre todo en los artistas ya consolidados y reconocidos, Nacache matiza de este acercamiento como el necesario a producirse en la carrera del actor para evolucionar en cualquier medio a interpretar, “La relación actor-personaje en el tratamiento fílmico de un mito ha de permanecer inestable, dinámica y dejar que ante este se extienda el campo de las interpretaciones futuras”.⁵³⁸

Aunque en el trabajo de Torrent esta particularidad se debe a su disconformidad por ajustarse a un género o registro concreto que le permite la creación de diferentes personajes y cómo proyectarlos. Del mismo modo que ocurre con el personaje de Rosalía en el que Torrent parte de una base de identidad común en su posición de madre en el relato. Pero que al disfrazarla de los enseres y límites de su contexto, como la iglesia, orfandad y matrimonio, su cometido será remitir la esencialidad del personaje a partir de la caída de esa máscara equitativa a la de la sociedad de entonces. Y en este caso Torrent enriquece a su personaje, desde lo instintivo para aproximarse a él ciñéndose a los condicionantes de su entorno y someterlos hasta eximirlos hacia su condición natural como mujer reconocida en la contemporaneidad. Ya que, en palabras de la propia actriz, “Hay algunos personajes que te están contando la historia independientemente del tiempo y del lugar. Hay algo con lo que crees que conectas. Hay cosas que son universales.”⁵³⁹

Esta relación actor-personaje en Torrent emana del pensamiento de renovación nacional desde sus inicios en la cinematografía en la “gran pantalla” con *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) hasta forjar décadas siguientes en los prejuicios y valores de la España franquista de finales de los años sesenta para una “telenovela”.

⁵³⁸ NACACHE, J. (2003). *Op. cit.*, p.111.

⁵³⁹ Declaración recogida de la segunda entrevista realizada a la actriz exclusivamente para este trabajo en Madrid el 31 de mayo de 2018. (Véase apéndice II para la entrevista completa).

Debemos advertir acerca del desconocimiento absoluto del propio actor sobre los parámetros a tener en cuenta de los creadores hacia su personaje, tal y como constante en prensa como “una sorpresa constante”.⁵⁴⁰ Ya que dicha formalización sobre la carrera del actor como inspiración de los guionistas al entablar los sucesos del relato televisivo, ha sido recurrente para mantener la atención del público de acuerdo a la repercusión del momento, y sobre lo que Nacache determina como una inversión establecida sobre los creadores en el actor elegido:

El camino que conduce del personaje al actor a veces se recorre a la inversa, muchos films se escriben *para* los actores o en torno a ellos, a partir de un deseo, de una imagen o, en un sentido más prosaico de una estrategia comercial.⁵⁴¹

Y en el caso de Torrent en *Amar...* dichas proyecciones de esta especialista se cumplen pero enfocadas a no recordar la naturaleza de un personaje; sino a desnaturalizar⁵⁴² aquellas huellas de renovación proclives en su trabajo, al posicionar el personaje de Rosalía en un contexto de conservadurismo del que deben entreverse los cambios en el desarrollo de unidad y núcleo que conforma en su entorno familiar. Pues, a diferencia de *Yoyes* o Catalina en *Vacas*, alentadas por el cambio a partir de su deseo personal por reivindicarse ante lo impuesto. La transformación de Rosalía no viene dada bajo ningún deseo propio del personaje por cambiar sus ámbitos socioculturales u de oposición; sino que a medida que transcurren los sucesos del relato esta irá obteniendo la capacidad de avanzar frente a las adversidades desde el mismo *status* del principio de la temporada de la serie. De tal forma que si en palabras de Nacache sobre la permanencia de un personaje en el cuerpo del actor “El personaje se guarda, adquiere la naturaleza pasada y caduca de un cuerpo que ya ha partido hacia otras aventuras”⁵⁴³ aun en contrariedad con el personaje actual de los anteriores interpretados por el mismo actor; sus rasgos son aguardados como útiles que pueden ser puestos al servicio de cualquier otro papel.

Una relación esta de actor-personaje que dinamiza esa frontera histórica de los espectadores actuales con el relato televisivo de *Amar...* en la que los personajes no sólo acceden por sus motivaciones individuales, también a las del grupo, o resto del reparto

⁵⁴⁰ FERRERO, B. (2016). “*Amar es para siempre* o la dignidad del culebrón”. *Op. cit.*

⁵⁴¹ NACACHE, J. (2003). *El actor de cine. Op. cit.*, p.108.

⁵⁴² Ya advertimos de lo que significa desnaturalizar dentro del campo de la bioquímica en la página 324.

⁵⁴³ NACACHE, J. (2003). *Op. cit.*, p.108.

de actores en sus respectivos papeles que aportan esa identificación con el momento de emisión.

Aunque para Torrent suponga esta elaboración diaria un paralelismo evolutivo entre la mutación del propio intérprete que está alzando con este tipo de personajes otro vuelo a lo predispuesto en la cinematografía. A lo que Jaqueline Nacache asume desde la perspectiva de la tarea del actor, en este tipo de formatos, y en el caso de *Amar...* con Torrent en la apertura de un discurso desde la historicidad para aplicar en el presente:

En contrapartida, cuando las series y los géneros evolucionan, la interpretación del actor es uno de los vectores de esa transformación, su aportación personal adquiere más vigor cuando la película juega en mayor medida con los códigos genéricos.⁵⁴⁴

Lo que traerá consigo Torrent con Rosalía, como figura a contemplar por su transformación desde el encorsetamiento bajo lo dictatorial del momento tras la posguerra hasta el aperturismo de finales de los sesenta en esta quinta temporada, y donde la desnaturalización a la que nos referimos se encuentra latente en el enclave familiar de Rosalía.

b. Rosalía Feijó, del matriarcado a la renuncia de las imposiciones.

El personaje de Ana Torrent, Rosalía Feijó, nacido en Castro Urdiales (Cantabria), pero residente en Madrid, es la encargada de mantener el bienestar del hogar y la crianza de sus hijos, mientras su marido Félix (Nacho Novon) y primogénita Marta (Mariona Ribas) están dedicados a la empresa de Electrodomésticos Novoa, donde va residir el conflicto familiar. Un presunto fraude fiscal al que Jaime (Javier Pereira) al encubrir a la imagen pública del negocio, su padre y su hermana, será encarcelado aun siendo inocente de los hechos. Un sacrificio que Rosalía valora como madre, pero que intentará ocultar a ojos de la iglesia (F291, F292) y de la sociedad en la que conviven como una mancha que pueda malograr la reputación de su hijo y como expresará durante el transcurso del relato.

- Rosalía Feijó: Pero él va a tener esa mancha toda su vida. La gente lo va a mirar diferente porque estuvo cinco años en la cárcel ¡Cinco años padre! Por un delito que no cometió.⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ NACACHE, J. (2003), *Op. cit.*, p.110.

De modo que en el principio de la temporada fechada según en el comienzo de Jaime en la cárcel, en 1962, transcurre rápidamente hasta 1967, año en el que una vez libre, Torrent insistirá en la injusticia de la situación ante los condicionantes de los que emergen las reglas de una equilibrada ciudadanía, la Iglesia y el matrimonio. Ideales del contexto en los que cuyo personaje desde su posición de esposa de familia burguesa y empresaria desconstruirá a falta de respuestas sobre la carente responsabilidad destilada por el resto de personajes sobre la situación de su hijo:

- Rosalía: Pero es que no me resigno a que nuestro hijo pase otro año en prisión. Cada vez me cuesta más.
- Félix: Lo sé, mi vida. Lo sé.
- Rosalía: No, no lo sabes. No parece que te afecte tanto (...) Pero, ¿Por qué lo permitiste Félix? ¿Por qué?
- Félix: Iba a cargar con toda la culpa ¿Te acuerdas? Aunque se suponía que no tenía que ir a la cárcel, que todo se quedaría en una multa.⁵⁴⁶
-

Asimismo, habrá una figura decisiva entre estas dos partes del matrimonio Novoa, sobre todo para la transformación del personaje de Rosalía, y que también influirá en el futuro de su hijo Jaime, el capataz de la fábrica José Luis Maroto (Gorka Lasaosa). Maroto es integrante de una comunidad socio-política en oposición a la burguesía española, serán las acciones dentro del grupo las que le lleven a estar en punto de mira hasta ser encarcelado. Rosalía y Maroto, desconocidos en la primera parte de la temporada, y aún contrapuestos por las sospechas de los Novoa sobre él como presunto asesino de su yerno. Ambos personajes convergerán en la última parte debido a los orígenes e intereses que comparten con el entorno vasco.

Por una parte, la procedencia de Rosalía de Castro Urdiales, un pueblo costero de Santander enlazado demográficamente con municipios vizcaínos y cántabros, ya nos adelanta por su situación geográfica el posicionamiento político con efecto de rebelión y división del país patente en el relato. Pues, no por casualidad, este municipio sería

⁵⁴⁵ Diálogo entre Rosalía Feijó y el Parroquiano Argimiro de la plaza de los frutos, contenido en el capítulo 937, de la serie televisiva BENET I JORNET, J. M., DUQUE DE BLAS, B., GARCIA MONTERO, M. & LESMES. (2017-2018). *Amar es para siempre*. (Temporada 6, 256 Episodios). Atresmedia.

⁵⁴⁶ Diálogo entre Rosalía Feijó y su marido Félix, contenido Capítulo 933 de la serie televisiva, BENET I JORNET, J. M., DUQUE DE BLAS, B., GARCIA MONTERO, M. & LESMES. (2017-2018). *Amar es para siempre*, op. cit.

escogido al tratarse de una zona intermedia entre Cantabria (65% de población), como lugar cercano y más seguro a Bilbao, durante los primeros actos terroristas. Y también Vizcaya (35% de población), entre los municipios de Musques, Sopuerta, Trucíos y Arcentales, desde los que emigraron gran parte al lado cántabro de esta ciudad, a causa de las desavenencias del partido de Acción Nacionalista Vasco.

Pues a costa de un turismo rudimentario; de la ascensión inmobiliaria del desarrollismo y de la industria contraproducente con las tradiciones en dicho territorio vasco, este grupo estaba en contra de la sumisión y de la monopolización de nuestro país. A lo que de acuerdo al sector empresarial al que pertenece Rosalía Feijó y su familia en relación con Castro Urdiales, sería su plan de negocios el sustento posible del hogar y culmen para alzarse en la sociedad de la capital española de finales de los sesenta. Una postulación dentro del proyecto de ciudadanía del régimen con vistas a la internacionalización mediante un enmascaramiento nacional, como ocurrirá con la empresa Novoa al concedérsela a los alemanes y pasar a Haüsmann.

Y que por otra parte, Maroto como obrero-comunista será el reflejo-conductor del movimiento revolucionario Vasco de liberación Nacional (desde 1962) a consecuencia de las fracturas en la organización ETA. Desde el desacuerdo del partido entre sus partes, culturistas o etnologistas, obreristas y tercermundistas o anticolonialistas, al llevar a cabo las acciones del grupo desde la violencia con la que registrarían su primer asesinato a un Guardia Civil en Junio de 1968.⁵⁴⁷

Un hecho histórico social que la serie vincula con Maroto, aun contrario en todo momento a la violencia como arma política, al refugiarse en el escondite (cercano a Puerto de Urbasa (Navarra) del bando militante ejecutor, reconocidos como “sus camaradas comunistas” tras ser acusado de la muerte de la muerte del Marqués (Miguel Ángel Muñoz) y también, miembro de la familia Novoa.

⁵⁴⁷ En concreto la serie alude, al asesinato del guardia civil gallego José Antonio Pardines Arcay mediante cinco disparos en un tiroteo de la banda terrorista en Aduna (Guipúzcoa) el 7 de junio de 1968.

- Maroto: Yo no soy vasco, pero entiendo perfectamente vuestra lucha. Lo que no entiendo es cómo vais a matar a gente inocente.⁵⁴⁸

Dos acusaciones delegadas en este personaje por cómplice de atentado y autor de un crimen, a las que precisamente Jaime el segundo hijo de los Novoa abogará en defensa de Maroto, hasta conseguir que sólo asuma los cargos como parte implicado en una trama política y no penado de muerte. Esta cuestión despierta el interés de Rosalía por la posible inocencia del ex capataz, y que transmite a su cónyuge:

- Rosalía: La verdad es que después de escuchar a Jaime a mí también me han entrado dudas de qué Maroto sea culpable.
- Félix: Eso es porque es un buen abogado y sabe que teclas tocar. ⁵⁴⁹

Aunque la situación derivará, tras el encarcelamiento de Félix como el siguiente sospechoso de dicho crimen y también inocente, como un ajuste de cuentas con el pasado sufrido por el hijo de Rosalía.

- Rosalía: Sí, pero cuando Jaime estuvo en la cárcel me distancié mucho de él, últimamente otra vez, y ahora que no estás conmigo se me cae el mundo encima.

Lo que servirá para que Rosalía ponga en práctica su moralidad eclesiástica, no a través de la caridad aburguesada, sino desde la tradición vasca a la que pertenece e impone su condición matriarcal para afrontar estos agravios. En palabras de Teresa del Valle a través del estudio de Caro, en el tercer aspecto de su análisis de la mujer vasca con respecto al hogar:

Al hogar con el hemos encontrado una fuerte asociación femenina se le ve también como custodio y testigo de las buenas y malas acciones según la expresión popular. (Caro 1974: 164). Con esto se ve un énfasis en el papel de la mujer como núcleo de continuidad y estabilidad de la familia.⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Diálogo entre Maroto y los camaradas contenido en el capítulo 1115 de la serie televisiva, BENET I JORNET, J. M., DUQUE DE BLAS, B., GARCIA MONTERO, M. & LESMES. (2017-2018). *Amar es para siempre*, op. cit.

⁵⁴⁹ Estos últimos diálogos entre Rosalía Feijó y su marido Félix están contenidos en el capítulo 1139 de la serie televisiva, BENET I JORNET, J. M., DUQUE DE BLAS, B., GARCIA MONTERO, M. & LESMES. (2017-2018). *Amar es para siempre*. Op. cit.

⁵⁵⁰ DEL VALLE, M. T., (1983). “La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado”. Op. cit., p.4.

De modo que esta naturaleza provista en el personaje de Torrent será liberada tras su fortuito encuentro con Maroto durante una visita de Rosalía a su marido en la misma cárcel (F205). Ambos personajes, a la espera de que Félix Novoa consiga el auxilio necesario para salvar al ex-capataz malherido en estas estancias, serán confrontados en una gran descarga afectiva aun en la distinción de ambas clases sociales (F206).



F205, F206

Rosalía sostiene a Maroto, simulando la misma actitud dramática de la obra escultórica *La piedad* de Miguel Ángel; prometiéndole, entre balbuceos de dolor y agonía, no moverse de su lado (F207). La ternura, quietud y auxilio de la matriarca de los Novoa en el trabajador, es consustancial al dolor de la imagen italiana entre madre e hijo. Por un lado, en cuanto a la dote de significación del contexto y alianza geográfica que comparten y han sido sometidos en una búsqueda exhaustiva de ser amparados en sus respectivas situaciones. Maroto al intentar integrarse en ámbitos de oposición al régimen distado de sus verdaderos sentimientos y Rosalía al restringirse sólo en cumplir en ser esposa a la hora de intervenir en los conflictos familiares. Y por otro lado, dentro del forzado encuentro entre estos personajes -hasta entonces lejanos durante el relato- confluye una gran descarga afectiva -aun en la distinción entre clases- que los conforma en la misma unidad de la escultura de serenidad y orfandad.

La cárcel se convierte en el único espacio neutro posible para la convivencia de estos dos personajes, igualados a ojos de la Iglesia (la cruz de madera) y del Estado Español (la bandera) (F208). Y en el que se invierte su exclusión preventiva y privación de libertad, por una oportunidad para eximirlos de aquello contenido. Maroto, huérfano y forjado por los hechos encuentra la solidaridad y el cariño anhelado, en el regazo de Rosalía (F209). Esta misma, al taponar la herida de Maroto (F210), concilia la culpa de su falta de intervención en el asunto pasado de su hijo Jaime y del prejuicio sobre los presidiarios sostenido en el separatismo social de su clase.

Si en *La piedad* Jesús estaba en su último suspiro destinado, una vez fallecido, al sepulcro a partir del amparo de la Virgen María, quien lo despide en paz, en este caso, al volver Félix a la celda con ayuda médica, sendos personajes volverán a sus respectivas realidades. Maroto redirigido a cumplir condena, bajo una nueva perspectiva procedente del calor de una madre como un principio de calidez familiar; y Rosalía aun sin su marido, regresará a su hogar manifestando una actitud justificada en la ausencia y añoranza de su cónyuge, no en el qué dirán.



F207, F208, F209, F210

Esta escenificación poética de la transformación socio-política del contexto en el que ambos personajes convergen y luchan por ser justos aun prevaleciendo lo establecido por las órdenes doctrinales del momento. Sirve como ejemplo para contemplar la desnaturalización de un personaje frecuente en la filmografía de Torrent, como un modelo de interpretación propio. En principio, en sus papeles de niña, postulado a convertirse en icono de transformación y ya una vez, como profesional, trabajado a través de una circunscripción voluntaria de la actriz por aportar un sentido de renovación.

Pues si antes los personajes de Torrent sostenían esa ansiedad por renovar sus patrones en contra de un contexto de oposición evidente, siempre en una hegemonía vasca, ahora con Rosalía, actúa como una representante del contexto en el que se emerge en el relato, -neutralizando sus raíces vizcaínas- y en el cual, las circunstancias presentes –un hijo presidiario- restablecen la conducta condicionada del personaje a la de su propia

naturaleza original. Fuera del deber infundido sobre el espacio doméstico frecuentemente habitado por la mujer vasca y por el que la experta María Teresa del Valle reivindica como “trascendente”⁵⁵¹ y precisamente cercano a las relaciones madre e hijo. Y en este caso, en Rosalía es superado este apartado al asumir su condición como madre en una satisfacción personal, más que en una obligación del momento.

Por esa razón, en última estancia, Rosalía retornará a sus raíces en el final de la quinta temporada de esta serie, concretamente a la playa de Oriñón, cerca de Castro Urdiales aludiendo a la parte cántabra de este territorio costero donde ella junto a su marido, fueron *pobres*⁵⁵² En tanto que de fondo en los últimos episodios, el funcionamiento de un tocadiscos que reproduce uno de los discos de su hijo Jaime (también ex presidiario) será advertido por Félix como motivo simbólico de los días en prisión entre ambas partes.

Una conciliación entre estas partes en el hogar común y única vía posible de afrontar los designios presentados en un relato confinado en la actualidad de nuestro país. Al encuentro de una riqueza similar a la cinematográfica en series como *Amar es para siempre* –aun en su modalidad de culebrón-. Tanto a nivel de guion como de interpretaciones de la categoría de Ana Torrent, siempre abierta a cualquier propuesta del medio escénico que pueda suponerle un nuevo reto para alimentar su estilo inevitablemente marcado por su temprana iconicidad.

c. La desnaturalización del personaje, de la renuncia al *unsex*.

Amar es para siempre supondrá para Torrent en este marco de autoconocimiento como actriz la redención del mito en la elaboración de sus personajes, y a través de estructuras reconocibles en un principio, como el rol de madre o estudiante, predisponer –como herencia del género del suspense- pistas que indiquen progresivamente la realidad de

⁵⁵¹ En palabras de Teresa del Valle sobre esa trascendencia: “El análisis de los espacios con los que está relacionada la mujer revela lo siguiente. Se ha visto que en el espacio familiar, la valoración está principalmente en función de las actividades que realiza. Aunque se de importancia a las que lleva a cabo la mujer, por el hecho de asociarlas con el ámbito doméstico tienen un reconocimiento limitado, y no se reconoce su trascendencia pública, aunque la tengan. Se las relaciona más con la naturaleza que con la cultura aunque pertenezcan a esta última. Esto actúa como elemento restrictivo del reconocimiento real de la participación sociocultural de la mujer.” DEL VALLE, M. T., (1983). “La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado”. *Op. cit.*, p.12.

⁵⁵² En el capítulo 1186 Rosalía recuerda junto a Félix su juventud y comienzos humildes en Castro Urdiales antes de emprender rumbo a una nueva vida en Madrid, BENET I JORNET, J. M., ONETTI, A., SIRERA, R & D. CASANOVA, E (2016-2017). *Amar es para siempre*, *Op. cit.*

sus intenciones en el relato. Con el objetivo de dar lugar a lo esencial sin remitir necesariamente a una moral entre el bien y el mal, sino a modo de supervivencia, establecer unos recursos sensorios para alcanzar los fines de sus personajes en el relato, o preservar otros, con los que no evidenciar el encauce de sus fines ya sean en orden familiar, político u empresarial como ocurrirá en los relatos de los noveles Nacho Rupérez y Matías Umpierrez.

En los que sin importar en qué formato la predispongan, Torrent va desenmascarar esos rasgos latentes desde lo sensorial sostenidos en la mirada y silencio que ya habían sido configurados en su etapa de juventud con *El nido* el patrón del personaje shakesperiano, Lady Macbeth caracterizado por su renuncia denominada *unsex* y su condición maternalista.

Pues esa desnaturalización que veíamos en Torrent desde *Amar...* le harán también desconstruir tanto en *El desentierro* como en *La Ropavejera*, el papel matriarcal y afrontarlo según las necesidades y pretensiones que requieran estas películas sin advertir las consecuencias en sus hijos, en un paralelismo de la sociedad española de finales del XIX y finales del XX. Entre ambas partes se plantearán los principios de corrupción y se anuncia otra nueva modalidad para el género del suspense en la que hemos visto transformarse, la política. Desde que comience a residir su interés por el cambio, optando por otros medios que le sirvan para ese "seguir jugando" como en la instalaciademado por la propia Torrenty en contacto con su niña con la que permitirá en su lucha de integrarse en la comedia para cumplir las expectativas palindormicas de su nombre... Y volver a jugar como en sus inicios.

5.4.5. El autoconocimiento de Torrent acorde al de los géneros. Lady Macbeth. De la parodia del cómico a la parodia sociopolítica

Si hemos creído conveniente recapitular desde los papeles de Torrent concernientes a esas huellas del cine de terror y suspense que previmos en el período disciplinario con *Vacas* y *Tesis*, ello hasta ahora se debe a la prorrogas que ha tomado esta cuestión en el trabajo de esta misma actriz en la actualidad. En quien haciendo balance en películas como *El hombre de arena* (José Manuel González, 2007), *14 Fabian Road* (Jaime de

Armiñán, 2008), *No-Do* (Elio Quiroga, 2009), y *Verónica* (Paco Plaza, 2017) continuará siendo recurrente en el género del suspense, terror.

Una prueba directa de ello es el *videobook*⁵⁵³ actual de la actriz y producido por su empresa de representación actoral, *Mesala films*, para el que se ha seleccionado gran parte de sus trabajos, enfatizando sobre todo esa mirada icónica y *naïf* a partir de recursos musicales y ritmos pausados en el montaje para dar lugar a una retrospectiva de Torrent sujeta al terror y al misterio. Realizado por el director sanluqueño Raúl Herrera con el que Torrent ha trabajado también en dos cortometrajes, *Le Prochain* (2018), y próximo a estrenar, *Landscaper* (2021) como protagonista. En el metraje curricular no postula la posibilidad de reconvertir o dar oportunidad en otro género fílmico a la actriz, sino que acota sus posibilidades interpretativas para destinarlas a cualquier proyecto audiovisual de este tipo. Sobre lo que la propia actriz ante estos condicionamientos pone en cuestión en varias entrevistas al advertir la amplitud de sus capacidades para estilar más allá del suspense en otros géneros como la comedia.

De manera que este anhelo por el intercambio a otros registros dentro de la cinematografía la harán rendirse a las nuevas propuestas del teatro u de otra índole escénica o audiovisual, con el fin de continuar evolucionando en el mismo enclave de relatos de temática sociopolítica, como hasta entonces, y aproximarse a los objetivos que la cinematografía parece esquivarle. Pues, aún abierta esta frontera en el suspense o *thriller*, otra encamina a Torrent a testar otros aspectos en esta etapa de autoconocimiento de sus capacidades en una trayectoria de más de treinta años desde su formación como profesional.

Ya que en dicha vinculación entre los dos medios, cine y teatro, se establecerá esta raíz de reivindicación y arbitrariedad en cuanto a evolucionar en la profesión tras el personaje de Lady Macbeth con el que permitirá “adoptar un tópico para después romperlo gratamente”⁵⁵⁴ según la definición de José Carlos Somoza sobre ella. Cuya materia orgánica de esta creación *shakesperiana* comparte rasgos comunes que Torrent ha desarrollado como actriz, por su universalidad, sensorialidad e intuición y práctica en

⁵⁵³ El actual videobook realizado y editado por el director Raúl Herrera para la agencia de actores y actrices *Mesala films*: <https://vimeo.com/341549272>

⁵⁵⁴ SOMOZA, J.C. (2002). “La maldad es silencio (Shakespeare y los personajes malvados)” *Revista de Historia de la Psicología FRENIA*, Vol. II-1-2002, Universidad de la Rioja.

sus funciones a cumplir; por su personalidad dominante, y que como actriz, sirve por su arbitrariedad, como referente en el panorama de la interpretación.

Un personaje teatral al que formalmente Torrent ha interpretado en *El nido* pero que incluso antes podemos advertir en pequeños ápices en *Cría cuervos*, por el silencio que caracteriza a esta noble bajo los términos de la vida y muerte, y también en esa capacidad denominada como *naif* en Torrent, y correspondiente a lo que señala Somoza sobre la misma Lady al “hacer tabula rasa con su esencia, borrón y cuenta nueva, empezar desde el principio” con el mismo fin de alcanzar un “primer paso hacia la pureza”⁵⁵⁵ al abarcar cada etapa de su trayectoria como otras nuevas etapas distintas entre sí a retar y afrontar.

En la adolescencia como preludeo de la adultez intervienen factores sensoriales en el individuo, ya condicionados por el encuentro de una realidad, sin definir, acorde a la idea precoz del mundo. Y como ya hemos señalado en puntos anteriores, Lady Macbeth supone una declaración de intenciones en la carrera de Torrent en cuanto a su disponibilidad actoral futura en el panorama no solo cinematográfico, sino también escénico, en cuanto a la proyección de un texto y a la configuración de un cuerpo por otro en cuanto a la diferencia de edad. Aunque no será hasta *Las mocedades del Cid* donde experimentará directamente esta variante que por máscara ha de definirse como la de "hacer de primera actriz" y que no ha de confundirse como un primer paso de creación voluntario de la actriz, ni para popularizar su iconicidad; sino alertar su paso por el teatro como las "ansias" por un intercambio a otro medio y manifestar la necesidad de un cambio de registro a experimentar debido a esa iconicidad a la que el cine la encorseta.

El *unsex* como rasgo que, José Carlos Somoza señala del texto original de *Macbeth* como un “renunciar al sexo” de la reina con el fin de “convertirse en algo neutro”⁵⁵⁶ en los trabajos de Torrent quedara implícito como tarea de reserva⁵⁵⁷ sobre su negativa de aportar consideraciones personales y ornamentaciones a los personajes a interpretar.

⁵⁵⁵ SOMOZA, J.C. (2002). “La maldad es silencio (Shakespeare y los personajes malvados”, *op.cit.*

⁵⁵⁶ SOMOZA, J.C. (2005). “Remordimientos de una reina”, publicado en *El País semanal* de *El País S.L.* Madrid, 22 de mayo de 2005. Disponible en: https://elpais.com/diario/2005/05/22/eps/1116743223_850215.html

⁵⁵⁷ Vease la pág. 307 sobre lo que supone para Torrent la contención como actriz, para luego trasladar como causalidad en el personaje NACACHE, J., *El actor de cine. Op. cit.*, p.73.

Con el fin de abordar desde lo esencial y poder arbitrar entre distintos papeles independientes entre ambos medios, cine y teatro, de su raíz icónica latente y que en palabras de la actriz consta como manifiesto sobre ese vínculo férreo que debe tener el actor con el personaje:

Ana Torrent: Nosotros como actores, yo no tengo que pensar como ella, pero tengo que entender por qué hizo las cosas. Justificar, entender, y eso pues todo el mundo no lo entiende. Si todo el mundo lo entiende, todo el mundo lo acepta igual.⁵⁵⁸

Y este *Unsex*, frente al auto personaje frecuente en gran parte de los cómicos españoles de entonces, explicaría las causas por las que según el actor Fernán Gómez era imposible que sus coetáneos de profesión -y a él mismo-, no pudieran siquiera aspirar a interpretar la propia obra de *Macbeth*:

Fernando Fernán Gómez: De los cinco o seis actores más notables que pueda haber en España o la más reconocida. Veo que los cinco no han conseguido hacer la obra que querían, nunca. Por lo menos ninguno de ellos ha hecho nunca *Macbeth*, y yo sé que *Macbeth* es la obra que querían haber hecho todos incluyéndome yo.⁵⁵⁹

Pues junto a las consideraciones de José Carlos Somoza por la predisposición de la Lady de “abandonar el género, no transmutarlo, sino perderlo” con el riesgo como corre en la obra teatral de considerarse “indicio de flaqueza” denotando con ello ser un “signo contrario al usual”⁵⁶⁰ esta imposibilidad de interpretar la obra de *Macbeth* hasta entonces en España, revela la negativa de estos actores a disolver de su figura extrafílmica ese auto personaje, que en la amplia etapa del franquismo les había permitido trabajar con ahínco y frecuencia en el cine. Además de la imposibilidad de salir de esa zona de contrastes en cuanto a esos modelos interpretativos de Vicent J Benet que no lidiaban entre las partes del ser; sino en el muestre de una única faz entre personajes buenos y malos, hasta la etapa de los cincuenta en la que no se daría luz verde a los actores con el cine de autor regentado por el tándem Bardem y Berlanga entre las luces y sombras de la sociedad española.

⁵⁵⁸ Entrevista en el programa radiofónico REY, A. (10 de diciembre de 2020) *Lo de Alberto Rey: Ana Torrent*. Podimo.

⁵⁵⁹ Fragmento de entrevista en Tve seleccionado para el Documental *Fernando Fernán Gómez, el último gran conversador* del programa *Imprescindibles* (Manel Arran y Gemma Soriano, 2021).

⁵⁶⁰ SOMOZA, J.C. (2005). “Remordimientos de una reina”. *Op. cit.*

Por ello oportunamente, el director de cine José Luis García Sánchez suscita entre este actor, Fernán Gómez y López Vázquez sus diferencias como actores y esa transformación que antes de centrarnos en Ana Torrent como modelo protagonista actoral patrio de nuestro estudio, ya advertíamos en el último tramo de nuestro marco teórico sobre este actor:

José Luis García Sánchez: Lo que hacía Fernán Gómez era un ejercicio intelectual prodigioso y explicaba sus personajes. No los interpretaba, los transmitía,... por ejemplo Fernando Fernán Gómez era incapaz de dar ternura, López Vázquez era capaz de dar ternura a un ladrillo.⁵⁶¹

Por consiguiente, la nitidez descrita por Somoza de Lady Macbeth, dispuesta a sobrellevar esa imagen frígida de “un corazón demasiado blanco y frotándose unas manos que ella ve demasiado rojas” tras un “cuerpo pálido rodeado de negrura”, esta reina también será capaz de redimir, aún dentro del concepto *unsex*, en el renuncie a su femineidad, a “ser madre”⁵⁶².

a. La conversión de lo social. De la parodia al suspense.

En *El nido* una joven Torrent ya tenía presente a Lady Macbeth y esas pequeñas dotes de humanismo entre momentos definidas por Somoza como “íncubos y súcubos según el género”⁵⁶³. Desde el cuerpo adolescente del personaje de Goya, advertíamos el pacto de esta mujer que, consciente de sus pretensiones tras el texto shakeperiano, convoca el amor, a partir de un imaginario sensible, y a su vez, tenebrista como naturaleza originaria.

Un tenebrismo que bajo los parámetros cinematográficos en los que comenzó Ana Torrent, como el principio de la Modernidad -ya tardía el séptimo arte en España-, suscitaría a esa raíz de lo popular a ligarse con lo grotesco y negro de sus costumbres.. Pues, en los setenta los cineastas tomaron no sólo los hechos oscuros y considerados parte de la España negra, sino también la Guerra Civil obviada durante años como materia a desarrollar. Lo que condujo a creadores como Erice en depositar en los ojos de

⁵⁶¹ Apreciaciones del director José Luis García Sánchez para el documental *Historias de nuestro cine* (Ana Pérez Lorente y Antonio Resines, 2019).

⁵⁶² Las consideraciones sobre el *unsex de Lady Macbeth* en SOMOZA, J.C. (2005). “Remordimientos de una reina”. *Op. cit.*

⁵⁶³ SOMOZA, J.C. (2005). “Remordimientos de una reina”. *Op. cit.*

Torrent en *El espíritu de la colmena*, abrir una nueva etapa negra nacional esclarecida en la pantalla por el ser humano en torno a la libre expresión del mismo.

El miedo como toma de respeto al encuentro de la verdad, al igual que la niña con Frankenstein en sus sueños como realidad absoluta desde su infancia, nos ofrecía una toma sensoria que por sensorialidad en esta niña se añadirá en su mirada y que a lo largo de su carrera suscrito como tiento *macbethiariano* en el silencio de su observación por el mundo se traducirá una vez como profesional en su paso por el género del suspense y a ser asidua a revisitarlo.

Género que en los personajes patrios representados por nuestros actores, sin disfraz y sin máscara deberán alertar como Torrent, tanto el miedo de los cambios propuestas por la contemporaneidad, como el de las nuevas ídoles de representación en la industria cinematográfica a través de Ángela em *Tesis*. Pues este suspense “cotidianizado” por Amenábar como toma de lo popular, será transferido en *thrillers* que se acercan a un temor generalizado y que adaptado a la actualidad, acogerán sucesos basados en la corrupción como suceso criminal que reporta el miedo hacia el futuro, y que a su vez, sirven como parodia de lo político nacional. En tanto que en el cine se van a contemplar las posibilidades que en la realidad no se estiman por la obviedad y la censura impuesta por los propios partidos políticos posicionados, según el bando, por distintas cadenas y productoras.

Dos momentos estos de regeneración del cine español, en la Transición y el nuevo tándem de los noventa, en los que aun los tópicos emergiendo en sus respectivos contextos cumplen el dictado que José Carlos Somoza advierte desde Macbeth a propósito de estas raíces lóbregas en una sociedad en pleno cambio en las que “nunca sabemos con total claridad quién es el malo, ni siquiera si «ser malo» tiene algún sentido.”⁵⁶⁴

Pues si en similares términos Lady Macbeth en el texto de Shakespeare, es adeudora del dominio del reino de Cándor junto a su cóyuge tras seducir y traicionar a sus contribuyentes. En la actualidad, se demuestra que aquella España tras la muerte de Franc, no debe su salud y desarrollo a ese halo naif reivindicativo que condujo a todo un país, sino a la toma de poderes del nuevo orden político envuelto por los ideales de la

⁵⁶⁴ SOMOZA, J.C. (2002). “La maldad es silencio (Shakespeare y los personajes malvados”, *Op.cit.*

democracia. La contrariedad de estas situaciones permite que la parodia, de nuevo, cobre presencia de nuevo en el cine español mediante una combinación entre sutiles máscaras y nuevos tópicos en esta era contemporánea. En la que remontándonos a las figuras sociales en nuestro país, antes y después de la Guerra Civil, difieren en cuanto a que estos servían como motivo documental y así daban veracidad en el panorama sociopolítico. Mientras que ahora, estas figuras y personajes públicos se convierten en materia a interpretar, e incluso el actor se despega en la actualidad de la ficción para ser motivo de exaltación y de crítica por su implicación política directa.

De modo que Torrent derivará sus interpretaciones a otro registros conferido desde el estilo goyesco de brujas y hechiceras integradas en la media y alta sociedad para alertar lo pícaro en las obras de Nacho Rupérez para el cine *La ropavejera* y *El Desentierro*; y a su vez, en mismas fechas cercanas de rodaje, al montaje audiovisual museístico *Museo de la ficción I. IMPERIO* de Matías Umpierrez, cumpliendo el patrón común de la actriz madrileña por evolucionar bajo las órdenes de autores noveles y nuevos talentos.

- b. La presencia de la Macbeth a través de Torrent en las obras de Matías Umpierrez y Nacho Ruizpérez.

Si en *Yoyes* a través de Torrent se mostraba tanto la cara íntima del personaje como las visicitudes dentro de la banda terrorista ETA sin predisposición de justificar, ni juzgar ante la delicadeza de los sucesos reflejados por Helena Taberna. En los casos en los que el cineasta valenciano Ruizpérez somete a Torrent, como por ejemplo en *El desentierro*, al personaje Dora, a esa era contemporánea de los noventa para poner en práctica ese *unsex* de Lady Macbeth con un “aquí no ha pasado nada” para subsistir a los intereses de la política y conciliarlos como cotidiano.

El poder para Dora es la quintaesencia, lo que la mantiene viva y lo que hace que quiera mantener esa imagen falsa de una familia honorable que hasta el final lo va a negar todo. Ya que ni siquiera les pueden acusar porque ya ha prescrito el delito.⁵⁶⁵

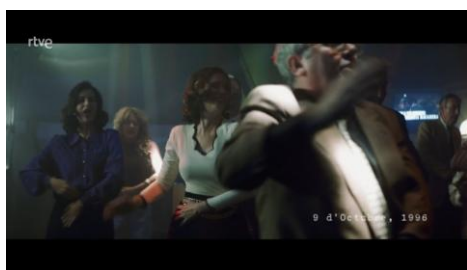
La política que durante décadas utilizaba los medios de comunicación para su beneficio, como Primo de Rivera para conciliar con los primeros metrajés sonoros fuera de nuestras fronteras o Franco que encauzaba su liderazgo a través de los noticiarios del

⁵⁶⁵ Consideraciones del propio cineasta sobre Dora en *El desentierro*, en la entrevista realizada a Nacho Ruizpérez por vía electrónica el 27 de octubre de 2019. (Véase apéndice IX).

No- Do. Ahora estas figuras y sus partidos que, hasta entonces imponían, se convierten en motivo y materia a parodiar emblemados bajo las consecuencias de sus promesas ante la ley y la justicia. Sin embargo, traducidos al diálogo teatral de fidelidad de Lady Macbeth al lenguaje del cine en el despliegue de lo instintivo y a esa objetividad a la hora de encauzar el materialismo o paternalismo en el texto de Shakespeare en ambas partes. Los géneros parodian esa obsesión en un personaje como Dora en atenderlo desde esa configuración en la que protege desde un patrón maternalista como parte del reconocimiento de la mujer y esposa española de familia como era frecuente hasta entonces en el cine, pero que se convierte en el propio consorte y guardián de un reino construido de su deseo pulsión que remide:

Dora aunque sea un personaje que sale muy poquito [...] ha configurado la historia negra de las crónicas negras de nuestro país pues es un personaje que enseguida lo reconocemos y lo identificamos sin necesidad de hacer una crítica directa o de poner un nombre.⁵⁶⁶

La corrupción, el baile, la puesta del político e incluso la jefatura de un burdel como también Ruipérez nos acerca con la misma Torrent desde Enriqueta Martí en el cortometraje *La Ropavejera*. Estas emergen en el sustento de la mirada de esta actriz como rasgo de estilo pero en términos universales en cuanto a esa manejabilidad para suscitar un cambio de trama en el texto filmíco. Pero como ocurría en la etapa de los treinta, advertir también desde lo tradicional o folclórico, como en el baile de la canción *Macarena* de Los del Río en la que Torrent coronada como “la reina de la pista” predomina aún lejana a ellos (F211), en la conversación de los políticos Félix y Germán Torres interpretados por Jordi Rebellón y Francesc Garrido (F212).



F211. F212

⁵⁶⁶ Consideraciones del propio cineasta sobre Dora en *El desentierro*, en la entrevista realizada a Nacho Ruipérez por vía electrónica el 27 de octubre de 2019. (Véase apéndice IX). *Op. cit.*

Entres ellos se establece (F213, F214), ante la turbidez con la que van a desencadenarse los hechos del relato, prevenir del poder e influjo de este pequeño personaje de Torrent (F215, F216) sobre el resto de personajes en *El desentierro*.

- Germán T: Felix, prefiero que no se meta tanto en nuestros asuntos. Me parece muy bien que confíes en ella, es tu mujer y... Pero a ver, nuestros asuntos, son nuestros asuntos ¿Queda claro?



F213. F214. F215. F216

En *La ropavejera* ese *unsex macbethiano* le servirá para traficar con ese sexo al que repudia, y utiliza como mercancía y fuente de beneficencia propia, a través de la prostitución infantil al servicio de la burguesía catalana de finales del s.XIX “como si de alguna manera fuera el sexo el principal responsable de la piedad o de la compasión”⁵⁶⁷ con lo que establece su propia armadura como la Lady en cuanto al control conseguido tras ser dueña de sí misma, y por tanto de sus propios instintos. Para lo que Torrent ajustó a Enriqueta Martí en estas directrices de dominio y autocontrol durante el rodaje, a una lejanía voluntaria de ella hacia el resto de personajes infantiles con el fin de que el acercamiento entre estos fuera violento. Según nos narra el propio cineasta del cortometraje:

Me viene a la cabeza una decisión que tomó Ana Torrent cuando empezamos con *La Ropavejera* y es que ella no quería estar con los niños [...] No quería contacto con ellos. [...] y me parece muy acertada en realidad porque justamente lo que

⁵⁶⁷ SOMOZA, J.C. (2005). “Remordimientos de una reina”. *Op. cit.*

quería es que no se establecieran esos lazos emocionales y que hubiera esa distancia empática con ellas y eso yo creo que funciona y se ve en la peli.⁵⁶⁸



F217. F218

Pues esto que adelantábamos a propósito de esa raíz *macbethiana* de desconstruir el género, será incluso a propósito de los instintos en los que deben ahondar en el espectador respecto a dicho personaje. El miedo en el personaje de la Ropavejera será también doblegado por dicha protagonista de Ruizpérez, al silencio, al igual que el sexo, como otra toma contemplada como debilidad en el ser humano advirtiendo de su importancia por ocultarlo tal y como expresa la propia protagonista (F217, F218):

- Enriqueta Marti: Es muy importante que te hagas respetar. Si ven que tienes miedo estarás en peligro, y harán lo que quieran contigo. Y eso, no lo vamos a consentir.

Ya que según Somoza cuando personajes se conocen desde las literatura o leyenda, como el de Enriqueta Marti “explican sus motivos y logran que los oigamos, su maldad se atenúa a nuestros ojos.”⁵⁶⁹ y permiten transmitir como en la literatura, del guion al actor, se añadirá una leyenda previa del personaje. Y que en el caso de Torrent con la Ropavejera acentuará en ella los tintes negros de los que resiste como recogida de las mismas siembras en las ha sido vinculado su destino. En otras palabras, aceptar la actriz los designios de su personaje para afrontarlo como su realidad sin distinguir entre moralidades más las que se le ha permitido desde su condición como mujer “esa capacidad de manipular las circunstancias desde la sombra. Pero porque se les ha

⁵⁶⁸ Entrevista realizada a Nacho Ruizpérez por vía electrónica el 27 de octubre de 2019. (Véase apéndice IX). *Op. cit.*

⁵⁶⁹ *Ibid.*

obligado también a estar en la sombra. No lo han decidido así”⁵⁷⁰, como confirma Ruipérez.

Torrent asume el individualismo, y la repugna por la sociedad de Enriqueta Martí en *La Ropavejera* a de acuerdo con la esencia y malicia de su personaje, también presente en Dora en *El deseentierro*. Y a través de los que el cineasta de ambos metrajes afirma “queríamos explorar el tema del sometimiento y por qué la gente obedece al mal, sin cuestionar de si es correcto lo que hace o no lo es”.⁵⁷¹ A lo que la actriz añade que el actor para el director:

Es su visión, es su mundo y lo puedo transmitir o dar todo lo mejor de mí, pero el punto de vista va a ser el de él; o más conocer el código de él, lo que quiere o donde está , o que busca, o que energía.... No sé es su mundo, y es intentar pillarle.⁵⁷²

Asimismo, Torrent será propuesta de nuevo a anticipar el destino de opresión y codicia e inmoralidad desde su mirada universal, pero esta vez, para evocar la parodia del mundo sensible del que Lady Macbeth ansía su poder y pertenecía en la obra *Museo de la ficción. Imperio I*: en el que acentúa desde su pequeño papel como Rosa Lennox, funcionaria dentro del equipo de la alcaldía, cuan noble del reinado de Escocia en el texto original de Shakespeare. El gesto acusativo de la soberbia y lujuria de este personaje emergerán como consecuencias de la embriaguez y preponderancia desarrolladas durante esta versión del clásico teatral acorde a las consideraciones de Umpierrez, director de la obra, sobre el papel de Torrent, “su personaje es el de una mujer irónica, que en cierta medida cuestiona es uso, o abuso, del poder político”⁵⁷³, y sobre esa capacidad de los actores que “nos permiten vivir la otredad”⁵⁷⁴ en la que sin necesidad de acotar en base a un estilo para el relato como el suspense en el cine. Ya que estas estimaciones entorno a lo imperante son la esencia que, adaptadas a cualquier

⁵⁷⁰ Entrevista realizada a Nacho Ruipérez por vía electrónica el 27 de octubre de 2019. (Véase apéndice IX), *Op. cit.*

⁵⁷¹ *Ibíd.*

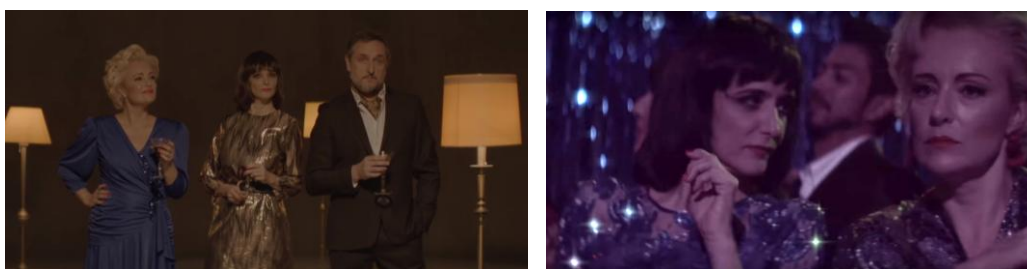
⁵⁷² Entrevista en el programa radiofónico REY, A. (10 de diciembre de 2020) *Lo de Alberto Rey: Ana Torrent. Op. cit.*

⁵⁷³ Entrevista realizada a Matías Umpierrez por vía electrónica el 3 de noviembre de 2021. (Véase Apéndice X).

⁵⁷⁴ ALDARONDO, R. (2018). “Ángela Molina y Elena Anaya actúan como piezas de museo”, en el *Diario Vasco digital*. San Sebastián, 2 de marzo de 2018.

contexto, sus interventores hacen uso de ello en esta farsa según las pautas de los noventa a la que se ciñe esta adaptación de *Macbeth*:

Porque los géneros no condicionan los comportamientos de los personajes, solamente valen los impunes deseos de poder que a lo largo de la historia permanecen tan intactos como la codicia que empuja a gran parte de los sistemas económicos y políticos que gobiernan el mundo.⁵⁷⁵



F219, F220

La mirada de Torrent siempre como recurso icónico e innato de su fisonomía orientará la dirección no sólo desde el guión y confección de sus cineastas; sino que devendrá ese gesto original a unos parámetros escénicos excepcionales recedentes de la lealtad política. Porque si en ese *unsex* destacado por Somoza del renuncie de la Lady por el sexo para no reflejar debilidades; en el caso de Torrent como arpía, junto a Tessa Andonegui como Amparo Ross -representación de otro conde del mismo reino Ross- (F219, F220), estas van a renunciar a ese compromiso para advertirse como participantes del espectáculo transmitiendo sin tapujos la expresión adecuada en sus rostros para cada situación. En cuanto a ese lenguaje que el cine acogió del teatro y que ahora Matías Umpierrez deposita en las pantallas a modos de espejos para el espectador atenuando el gesto sobre las consideración de dicha representación que bajo la consideración de la especialista Oksana Bulgakowa “El cine preserva el lenguaje del cuerpo y las expresiones faciales en movimiento, pero también influencia el comportamiento motos de sus espectadores.”⁵⁷⁶ En otras palabras, la propia representación de estas particulares espectadoras durante el transcurso de estas escenas de la obra, además de delimitar el gesto a su vez, también lo hacen con el del público,

⁵⁷⁵ ÁVALOS, A. (2018). “Esto no es *Macbeth*”, en *El diario de Mallorca digital*. Mallorca, 22 de Marzo de 2018.

⁵⁷⁶ Consideraciones tomadas del artículo “La fábrica cinematográfica de los gestos: imágenes y memoria del cuerpo en la era de la globalización” de Oksana Bulgakowa en el capítulo *Obrar el gesto. Política y memoria del cuerpo*. BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo*. *Op.cit.*, pp.251-256.

ampliando el campo de dominio que *Macbeth* estila entre sus protagonistas, es decir, hacer uso del “cuerpo a un control más amplio”.⁵⁷⁷

Lo cual, nos recuerda a esa influencia de Torrent en *Ana, tres minutos* en la tarea de multipantalla disciplinar, pero que ahora con el autoconocimiento de su unidad como actriz y en el equilibrio de sendos lenguajes, cine y teatro, permite interaccionar con el receptor sobre la transmisión del gesto que estila y convierte dentro de lo ficcional, un trozo de realidad a transformar en un automatismo de expresiones que acotan los conceptos esenciales del mundo, pero que condicionan “hacia aquel convencional y estandarizado al que corresponde los conceptos de feo y bello, sublime y bajo, trágico y cómico.”, correspondientes a los que reconocían y “se aprendían en las escuelas [...] siendo de realidad política en este caso a realidad ficcional reproducidos por los actores e imitados por los espectadores.”⁵⁷⁸ y consensuado en las pantallas como atestigo de este tramo de identificación entre las escenas y en la que el actor sirve como vástago de esta manipulación a través del gesto, ya que no remite al “gesto cotidiano”,⁵⁷⁹ sino al confeccionado desde la escena y del que hace uso la política para transferir tantas expresiones como promesas.

Un catálogo de gestos del medio tanto escénico como audiovisual remitido por un reparto de actores de la actualidad escogidos para transmitir los adecuados a su condición social. Como Umpierrez deposita en Torrent junto a en la video instalación museística y que aún en sus previas intervenciones durante la obra, desdeña la popularidad de las costumbres de su país, a través de las reacciones y actitudes del pueblo dependiendo de los intereses individuales que corresponda con lo prometido en este caso por los alcaldes de Duncan. De ahí a que el reconocimiento de los espectadores con este público partidista sea efectivo en esta pieza contemporánea, en el que intensifican los efectos visuales sobre las consecuencias de estar activo en un bando u otro de personajes de los que Umpierrez corrobora, “Los personajes de *Macbeth* son

⁵⁷⁷ BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo*. *Op.cit.*, pp.251-256.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013). *Op.cit.*, p.16

actuales, creíbles y nos los cruzamos constantemente. Todos tenemos el instinto de ser corruptos pensando solo en el éxito y el beneficio propios.”⁵⁸⁰

5.4.6. Del autoconocimiento a lo sensorial. El palindrómico y vigente trayecto actoral de Ana Torrent en España.

Por tanto en este último tramo de desarrollo de una etapa aún en activo para Ana Torrent y en pleno auge de su autoconocimiento la actriz continua conciliando estas raíces procedentes de la dramaturgia asumidas de la toma de Macbeth por su vínculo y compromiso con el panorama sociopolítico patrio en lo ficcional.

Y ello aunque en ocasiones, Torrent parezca convertirse en la parodia de su propio icono bajo parámetros similares a los de sus primeros trabajos, como en su último trabajo en el formato de largometraje, *Nieva en Benidorm* de Isabel Coixet al enfundarla en un personaje ataviado por un halo primitivo inscrito principalmente por su mirada. Y que en esta puesta de autoconocimiento sobre su profesión y posición en el medio, advertirá una construcción propia que encara ese punto de vista de la cineasta en un intento de limitarla a volver a ser motivo discursivo, ya fue en su niñez. a partir de la mudez del personaje.

Lucy transgrede desde la palabra de Torrent su posición y adjudica a su personaje el sentido que esta tiene vinculado junto con el resto de dignatarios:

La película habla de la capacidad de ver al otro, de cómo miras a los demás y cómo te miran a ti. Y quién te ve de verdad. Quién mira dentro de ti y te descubre. Creo que en ese sentido, mi personaje es esa persona a la que no ven.⁵⁸¹

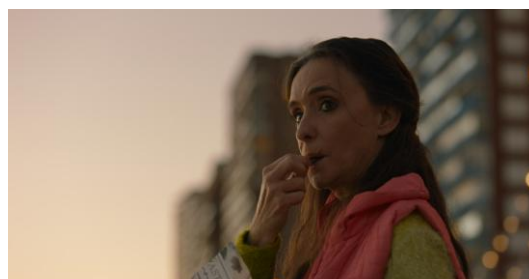
Además de aportaciones que un principio no estaban asignadas para Lucy en el guion, como en una escena donde Torrent visualizando al protagonista Peter (Timothi Spall) en la playa alicantina de Benidorm come un paquete de pipas (F221) y con ello cotidianiza la situación de acuerdo con el trabajo de naturalidad que la caracterizan. Un modo paródico pero que mimetiza con el lenguaje de su condición como empleada del hotel y

⁵⁸⁰ Entrevista realizada a Nacho Ruizpérez por vía electrónica el 27 de octubre de 2019. (Véase Apéndice IX).

⁵⁸¹ Entrevista Ana Torrent & Isabel Coixet en el *Ciclo de la Buena Estrella* por Lluís Alegre. Sesión 198, 16 de diciembre de 2020.

le servirán para emprender este camino hacia otros registros que le interesan y remarca actualmente.

De modo que este manejo le permitirá a Torrent alertar en este “proceso de crecimiento”⁵⁸² en el que según Rota acorde a las necesidades del autoconocimiento se estila le hará en su profesión “replantearse la engañosa y frustrante fantasía de su integridad



F221

presente”⁵⁸³ en el medio, pero con el objetivo de avanzar no sólo asentándole en estas tramas o episodios de nuestra historicidad patria; sino también sumergirse en otros registros que le permitan obtener otras primeras sensaciones vinculado a ese jugar de niña como en el caso de este metraje, pero con la responsabilidad de cumplir las expectativas que por ejemplo considera en primera persona sobre la comedia “¿Qué es una buena comedia? Una buena comedia, tu no tienes que hacer nada. Es la situación y cómo está escrita, y cómo lo está haciendo el director.”⁵⁸⁴

Convertido este género en esa experiencia “vivificante de aprender” y que le permitirá “transformarla en una necesidad”⁵⁸⁵ a la que reconvertir la parodia sobre la sociedad española en el cine, como fuente en la que frente a otras disciplinas como el teatro queda patente estas traslaciones de su posición como actriz en su filmografía. Pues según las diferencias que establece la actriz entre ambos medios, “en el teatro no queda para siempre. El cine con lo que acabas de decir, ahí esta todo y lo tienes todo. Ves todo el recorrido. Y sabes que cuando haces una película, queda.”⁵⁸⁶

Pues lo que hasta entonces había afrontado desde la emoción, el miedo y el estremecimiento, ahora en sus deseos como cómica prima el recuperar el concepto pleno de sensación como reacción primaria, y de ahí una vuelta a la sensorialidad. En palabras de Rota como la “recuperación de estas sensaciones primitivas” que activarán

⁵⁸² ROTA, C. (2009). *Los primeros pasos del actor*, *Op. cit.*, p.46.

⁵⁸³ *Ibíd.*

⁵⁸⁴ Entrevista en el programa radiofónico *Lo de Alberto Rey* el 10 de diciembre de 2020.

⁵⁸⁵ Consideraciones a lo largo de esta página señaladas en el apartado “Somos una unidad, un todo inseparable” en ROTA, C. (2009). *Op.cit.*, p.46.

⁵⁸⁶ Respuesta a la pregunta del periodista Alberto Rey sobre la responsabilidad del actor en el registro de sus capacidades interpretativas tanto en cine y televisión frente al teatro en el programa radiofónico, REY, A. (10 de diciembre de 2020) *Lo de Alberto Rey: Ana Torrent*.

la “motricidad”⁵⁸⁷ de nuevo en el actor, y en el caso de Torrent supondrá como su nombre en palíndromo, Ana, un recorrido inverso de su trayectoria que permitirá dar lugar a otras futuras etapas y los indicios para continuar en esta tarea de investigación sobre dicha actriz.

⁵⁸⁷ ROTA, C. (2009). *Op.cit.*, p.46.

6. EPÍLOGO Y CONCLUSIONES.

Para finalizar este estudio confluimos epílogo y conclusiones en un mismo apartado con el objetivo de motivar la idea de continuidad y actualidad en la carrera de Torrent a posteriori de nuestra investigación. Ya que en primer lugar es conveniente explicar y prever esa raíz palindrómica que hemos ido señalando y que concierne tanto al futuro de Ana Torrent en ambos campos, cine y televisión, y futuros medios escénicos como a la memoria. Para que por último, este previo análisis sobre sus etapas sirva de apoyo a la resolución de esta investigación.

6.1. Epílogo.

La primera toma de Torrent en la pantalla con *El espíritu de la colmena*, ha servido para que los directores con los que la actriz ha trabajado más adelante, aludan con su presencia a considerar como un registro latente de la cinematografía nacional contemporánea. Por ello tomamos tres escenas de las que el punto de partida será la película de Erice. A partir de la cual se ponga el contrapunto mediante una de las escenas entre Ana e Isabel y que Torrent volverá a retomar dentro de unos parámetros similares en *Tesis* y *Amar es para siempre* que serán diferenciados por su evolución en los distintos periodos abordados.

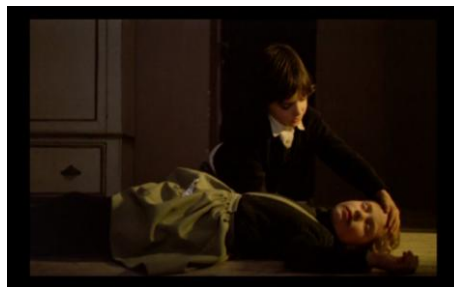
Pues aunque Torrent en *Amar es para siempre*, a través del personaje de Rosalía Feijó no ejerce de protagonista como tal, al igual que *Tesis*, donde es co-protagonista junto a Fele Martínez y Eduardo Noriega, en ambos casos los creadores de dicho personaje se valen de las raíces de la actriz que la convirtieron en icono de la cinematografía contemporánea nacional, aún en el desarrollo de registros y posibilidades de esta misma durante estos trabajos hasta la actualidad.

La herencia de una parte de nuestra historicidad asentada por la Ana creada por Erice, sensorial y contemplativa a establecer una pedagogía entre la vida y la muerte, como a su vez sosteniendo la justicia de un momento clave como la Posguerra española. Y desde los juegos entre Ana junto a Isabel entre lo real y lo ficcional, seguir como un curso vitalicio que por parte de otros creadores ha sido asentado en el carácter de la propia Torrent, para confirmar esa relevancia del gesto y el cuerpo del actor como

modelo de causalidad del contexto histórico. Gracias a los que como pequeños retornos acia la Ana de Erice le permitirán a Torrent conciliarlos al ir conformando esa unidad de actor de la que no era consciente en su primer debut

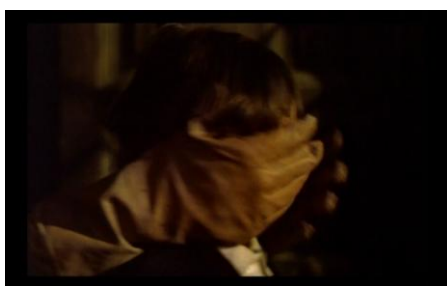
Una situación que le permiten a día de hoy volver a esa raíz de curiosidad por la cinematografía para adquirir nuevos registros a experimentar, y converger con lo aprendido en las etapas anteriores en las que fueron estrenados *Tesis* y *Amar es para siempre*, en cuanto a experimentar gracias a la independencia en el marco de los derechos del ciudadano común, y de autoconocimiento, para convivir entre lo predispuesto por la sociedad y su condición como ser humano.

- a. La palindromia sensorial desde *El espíritu de la colmena* como punto de retorno desde el autoconocimiento.



F222, F223

El juego y la sorpresa de Ana ante el cuerpo horizontal de Isabel en *El espíritu de la colmena*, al hacer creer esta última a su hermana pequeña de una inesperada muerte prematura, le servirá para desarrollar la comicidad de la situación amparándose en la inocencia y desconocimiento aún de Torrent en el film de las intenciones secundarias que conlleva dicha broma (F222). Isabel se ríe (F223), mientras que Torrent advierte el miedo ante la posible pérdida de su hermana mayor discurrendo su mirada contemplativa sobre ella como un motivo discursivo que envuelve de intriga la escena, y ponga en cuestión esa dicotomía presente en todo el film sobre la realidad y ficción (F224, F225).



F224, F225

Del mismo modo en *Tesis*, Torrent como Ángela discurre ante el cuerpo del profesor Figueroa, muerto en el acto tras el visionado de la *snuff movie* prevista para estudiar por su personaje. La mirada de Torrent como gesto perpetuado para creadores como Amenábar y convertido por el cine español en icono tras *El espíritu...*. Será en este caso, por cuenta propia de la actriz, que confiera a la escena otro tipo de contemplación y carácter hacia esta muerte provista como causa y efecto de este tipo de películas violentas. Sin embargo, la escena planificada por Amenábar se transcribe de acuerdo a parámetros similares a los que Erice dispuso a Torrent con seis años. Aunque dentro de una etapa como la de los noventa, la actriz no se paralizará como la Ana niña congojada por el susto de Isabel (F226), sino que aún la contemplación entre ambos personajes en la misma actriz, con Ángela estará encaminada a entender las cuestiones por las que ha llegado al encuentro con el docente sin vida, alentada por una cuestión subrayada anteriormente al fragmento como:

- Ángela: ¿Has visto alguna vez a un muerto?
- Chema: ¿Tú qué crees?
- A: No me refiero a un muerto en televisión. me refiero a un muerto real.



F226, F227, F228, F229

Lo cual convierte al personaje de Ángela en espectador cómplice y a su vez, verdugo por transcribir un silencio (F227, F228) sobre el visionado del VHS que Ángela recoge del reproductor de vídeo (F229), poniendo en conocimiento ser su contenido la causa de esta muerte. Por tanto el individualismo de Torrent mostrado en la escena entre la

expectación y morbosidad que despiertos por el género *Snuff* en *Tesis*, serán los enseres del panorama audiovisual de su tiempo integrado en esta actriz, bajo las pretensiones de esta Generación Z representada por sus coprotagonistas.

Sin embargo los nuevos tiempos llevarán a una transformación sociopolítica y de compromiso a los personajes de Torrent de finales del siglo XX hasta esta dos últimas década sin límites a reencarnar como Yoyes, Catalina de Aragón o Carmen Polo, dotándoles de un halo común como lo esencial en cuanto al enclave natural y humano entre ellas y modo de autoconocimiento conforme a la unidad del cuerpo de la actriz.

Y a través del cual impulsará al personaje de Rosalía Feijo en *Amar es para siempre*, desinhibiéndolo de los acondicionamientos de su contexto para emitir esas premisas sensoriales de su condición femenina, dirigidas hacia su entorno familiar como núcleo indestructible como la maternidad. Vía por la que Torrent desplegará sus instintos, tanto los evidentes como mujer como aquellos formalistas que redireccionan al obra *ericiana*.



F230. F231

Pues de nuevo como en *El espíritu...* la angustia prevalecerá en el gesto de Torrent, pero esta vez con Rosalía como madre, ante el cuerpo dormido de su hijo Jaime debido al traspase en el salón (F230). Sin ser más la sorpresa de este encuentro, que la responsabilidad reflejada en el rostro del personaje de Torrent curtido por la culpabilidad de ser la causante del estado del otro personaje (F231). Un sentimiento cultivado desde la trama latente en otros episodios de la serie, y que tras otros trabajos de la actriz analizados, se determinan pautas aplicadas como las de reserva. Con el fin de no llevar al personaje a una caricatura, sino dar lugar a otras marcas más adecuadas a exaltar ese sentimiento de desconcierto e incertidumbre (F232). Entre la sensorialidad del encuentro y el asombro por ver a su hijo en tales condiciones de dejadez (F233) como en *El espíritu...* con Isabel, y que a lo largo del relato será el punto de inicio en

Rosalía a una no creencia a los vínculos esenciales promulgados por el régimen, como lo sería para Ana la fantasía en su niñez.



F232, F233

En definitiva, la iconicidad de la actriz se encuentra perenne y sirve de motivo formalista para recrear una escena *memorandis* hacia un culto continuo a Torrent y a los creadores de la escena original, Fernández Santos y Erice. En la que como hemos visto, en concreto en el largometraje *Tesis* y la serie televisiva *Amar es para siempre* retornan a Torrent a su iconicidad para remarcar al espectador de la relevancia de la que la actriz no prescinde para someterla a una trayectoria disciplinada y de reaprendizaje por encima de los condicionamientos de su *status*.

Por lo que no concluimos este estudio con el fin de su trayectoria, de la que aún con fecha de este estudio quedan estrenos pendientes y producciones por realizar, pero sí con su disposición vigente por un cambio de registro coherente con su progres para seguir esa línea palindrómica del juego en sus comienzos.

6.2. Conclusiones.

Este estudio se inscribe en los estudios de campo del actor, tanto nacional como internacional, pero sin recurrir al modo sensacionalista con el que frecuentemente se insiste al tratarlo. Ya que la adaptación del actor al medio cinematográfico no supone un hecho a poner en valor en nuestro país, debido a la fuerte herencia escénica arraigada por sagas familiares de actores; y por la creencia esotérica de nuestra identidad de advertir al artista nato desde su propia naturaleza y no por la manera técnica y el enfoque hacia el trabajo de sus personajes.

De modo que el profundizar en la carrera de una actriz como Ana Torrent es dar parte de la existencia de un creador que, tras un proceso de formación corporal e intelectual, se configura así mismo tanto para el pleno control de sus facultades, como ampliar su capacidad creativa innata en la escena; y ponerse al servicio de cualquier obra, formato y director de su tiempo.

La educación y la cultura son los factores que hemos tenido en cuenta, para mostrar su función como medios transmisores efectivos que afloran el interés por la profesión del actor cinematográfico en el niño, y auguran una permanencia en el medio. Pues, Torrent constata en la actualidad desde su primera intervención en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) cómo estos parámetros pedagógicos, han construido una base de conocimiento esencial donde el cine como experiencia se convierte, tras su curiosidad capturada por la cámara, en el reflejo del mundo; y no mediante la prodigiosidad efímera con la que habitualmente el infante intérprete era forzado para salir en la gran pantalla. De modo que lo actoral en la figura del niño, siempre en continuo crecimiento de sus habilidades innatas, supone una aproximación directa y práctica de conocimiento sobre las cuestiones tanto orgánicas y esenciales en su desarrollo corporal e intelectual por cuanto, una vez en el campo el cine, se convierte en imagen y referencia.

Por tanto, la mirada de Ana Torrent, exaltada en la historia del cine español como un rasgo estético a diferenciar del resto de nuestro *star system*, resulta como hemos comprobado, bajo parámetros teóricos de la escritura fílmica, por un lado, el medio narrativo esencial para hallar la verdad de lo ficcional en el relato, como es el caso de las obras de Carlos Saura *Cría Cuervos* (1976), o *Elisa Vida mía* (1977). Y por otro lado, uno de los aspectos primarios que junto con los adquiridos desde su formación en la profesión va a distinguir las etapas sensoriales y de autoconocimiento.

Períodos en los que al igual que sus antecesores, como hemos previsto en un amplio marco teórico sobre el recorrido del actor español previo al nuevo modelo que ejercerá Torrent de niña durante la Transición. Su carrera ha discurrido marcada por el desarrollo de su conciencia por esta profesión de actor hasta obtener el compromiso que implica no sólo a su unidad como actriz, sino a la repercusión de sus trabajos en la sociedad. Y que en su mayoría, estos proyectos propulsados bajo la dirección de nuevos puntos de vista, estarán acordes a la actualidad en los Torrent los lleve a cabo. Por ello, su madurez en la

interpretación y retrospectiva de su Yo tantas veces acusativo y motivo de estudio en su disciplina interpretativa, desde Rota a Hagen, le harán tomar conciencia de sus propias herramientas y capacidades hasta considerar retomar desde el conocimiento la sensorialidad por su profesión desde la misma pantalla que la concibió.

Como resultado de estas afecciones, Ana Torrent desde esta perspectiva que hemos planteado, prevalece considerándose un ejemplo de permanencia en el medio por cuanto ha dedicado en su trayectoria profesional a explorar más allá del campo actoral hasta nuestros días, y le permiten continuar adaptarse a la renovación de nuevos códigos del lenguaje tanto escénico como cinematográfico al despliegue de sus virtudes interpretativas.

7. BIBLIOGRAFÍA.

AGUILAR, J. (2013). *Los niños prodigios del cine español*. Madrid: T& B Editores.

AGUILAR, S. y CABRERIZO, F. (2019). *La Codorniz: de la revista a la pantalla (y viceversa)*. Madrid: Ediciones Cátedra.

ALDARONDO, R. (2018). “Ángela Molina y Elena Anaya actúan como piezas de museo”, en el *Diario Vasco digital*. San Sebastián, 2 de marzo de 2018.

ÁLVAREZ, J.L. (1985), “Ana Torrent”, en la edición impresa del diario *ABC S.L.* Madrid, 13 de agosto de 1985, p.68.

AMILIBIA (1984) “Ana Torrent”, de la sección Gente del Diario *ABC*. Madrid, 19 de abril de 1984. p.74.

AMILIBIA (1985) “Imanol Arias será Miguel Hernández”, de la sección Gente del Diario *ABC*. Madrid, 3 de Noviembre de 1985. p. 113.

ANORTE, C. (2016). “Amar es para siempre cumple este jueves mil capítulos”. *Diario ABC*. 15 de diciembre de 2016.

ARDANAZ, N. (1998) “La transición política española en el cine (1973-1982)”. *Comunicación y sociedad, Volumen XI, N° 2*. 1998. pp. 153-175.

ARMIÑÁN, J. (2003). *Eva sin manzana, La señorita, Mi querida señorita y El nido*. Madrid: Ediciones Cátedra.

ASTUDILLO. J.G (2016) “El arte Naif en España”. En *Catálogo IX Art Naif Festival Katowice, del IX Festival de Arte Naíf*, Polonia. pp.5-8.

ASUNCIÓN. (2018). “Una exposición muestra el impacto de las actrices de cine mudo en la mujer española”, de la sección cultura de *Eldiario.es digital*. Madrid. 21 de Noviembre de 2018.

ÁVALOS, A. (2018). “Esto no es *Macbeth*”, en *El diario de Mallorca digital*. Mallorca, 22 de Marzo de 2018.

BELINCHÓN, G. (2016) “Cuando Hollywood ayudó a liberar a la mujer española”, *Diario El País*. Madrid: 26 de marzo de 2016.

BENAVENTE, F. y SALVADO CORRETGER, G. (2013) *Poéticas del gesto en el cine europeo*. Barcelona: Intermedio & Grupo Cinema UPF.

- BENET V.J. (2017). “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”. *Revista Cinema Comparat/ive Cinema*, Volumen V, nº 10. *El star system desde Europa: actualidad de los Star Studies*. (2017). pp. 26-35.
- BERMEJO, L. (2013). “Busco a Madame Bovary dentro de mí”, en la sección de cultura del periódico Canarias 7. Canarias, 15 de abril de 2013.
- BRAVO, J. (2018). “Las arrugas son una exclativud demoledora para las actrices” en el diario *ABC digital*. Madrid, 16 de diciembre de 2019.
- BRESCHAND, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BUGALIAL, I. (2019) “Creo en el anarquismo como utopía romántica”. La Opinión La Coruña. Coruña: 27 de Diciembre de 2019.
- CAMPOS RODRÍGUEZ, V.B. (2015). “Lady Macbeth: la aniquilación de lo femenino” *Trama y fondo: revista de cultura*, nº. 39, 2015. pp. 91-102.
- CANOVAS ORTEGA, M.C. (2012). “Arquetipos femeninos a través del Star System. El adoctrinamiento social a través de las representaciones femeninas cinematográficas en la España de la Posguerra”, en la edición *Mujeres (y) Miradas* de la Universidad del País Vasco.
- CANTÓ, P. (2017). “Cuando Carmencita lanzó un mensaje a los niños mientras Franco hacía de ventrílocuo.”, Diario *El Confidencial digital*. Madrid: 29 de diciembre de 2017.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (1992). *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- CARAZO AGUILERA, J. (2016). *William Layton en España*. Universidad complutense de Madrid.
- CARNICÉ MUR, M. (2015) “¿Quién soy yo? La política del actor en el arte de Anna Magniani” *Revista L' ATALANTE* nº 19. 1 de Enero de 2015, pp.43-50.
- CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare: las series en serio*. Madrid: Errata Naturae Ediciones Sl.
- CASTILLO, S. (1983) “Nostalgia y memoria de Estrellita Castro”, del diario *ABC*. Madrid, 11 de Julio de 1983, pp.82-83.

CLAVER ESTEBAN, J. M (2012). *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 -1939)*, Catálogo de la Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces. Sevilla, Junio 2012.

COLÓN (1983) “Otros estrenos” en la sección de Cine de *ABC*. Sevilla, 16 de abril de 1983. p. 87.

COLORADO NATES, Ó. (2015): *Fotografía-ventana y Fotografía-espejo*. <https://oscarenfotos.com/2012/06/25/fotografia-ventana-y-fotografia-espejo/#more-3850>

CORDEIRO, M. (2014) “Alfonso XIII, el rey pornógrafo”. *Revista Atlántica XXII* n° 30. Asturias, enero de 2014, pp. 53-55.

CORTIJO, J. (1999) “Ana Torrent. Cómo romperle el espinazo a un primer plano”, publicado en el suplemento periódico *Blanco y Negro* del *diario ABC*. Madrid, 4 de Julio de 1999, pp. 6-7.

COUPLAND, D. (1991) *Generación X*. Madrid: Editorial Suma de letras.

CRISTÓBAL, R. (1985) “Entrevista con Basilio Patino” en la revista *El País Semanal*. Madrid, 15 de Agosto de 1985. pp.4-10

CRUZADO RODRIGUEZ, Á. (2020): *Su majestad Pastora Imperio (II): Consagración*. Disponible en: <https://www.flamencasporderecho.com/su-majestad-pastora-imperio-ii-consagracion/>

C.S.F (1983) “La Hija Rebelde de Gustav Ehmck” en la sección espectáculos de *diario ABC*. Madrid, 1 de Febrero de 1983. p. 59.

CHAR MUTIS, E., (1986) “Yoyes: un canto a la libertad”. Periódico *El País*. Madrid, 17 de octubre de 1986.

DE CASTRO, A. (2018) “Así es como se las apañan las actrices y los actores españoles para sobrevivir.”

Disponible en: <https://www.codigonuevo.com/reportajes/apanan-actrices-actores-espanoles-sobrevivir>

DE PABLO, J. (1980) “Éxito español: El festival de cine de Montreal-80” en la sección espectáculos de *ABC*. Madrid, 7 de Septiembre de 1980. p. 83.

DELTELL, L. (2015). “Lucha de Corazones (Joan Codina, 1912)”, *Sombras de luna blog*. Disponible en:

https://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2015/01/18/126462

DEL VALLE, M. T., (1983). “La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado”. Revista *Lurralde, invasión y espacio* nº 6. 1983. pp. 429-436.

DEL VALLE, M. T., (2010). “El matriarcalismo vasco. Ciencia y existencia”. Universidad de Valencia, XIV IAPh Symposium. pp. 9-21.

ELICES MEDIAVILLA, R. (2013). “La producción autoral de Elías Querejeta. Una propuesta de análisis formal a través de las obras de Carlos Saura y Víctor Erice.” *Universidad de Salamanca*. 26 de Junio de 2013.

FERNÁNDEZ COLORADO, L. (1995). “El "phonofilm: un sistema ambulante de cine sonoro”, *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, Coruña, 1995. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-phonofilm-un-sistema-ambulante-de-cine-sonoro--0/html/ff9f2ad0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

FERNÁNDEZ, D. (2010). “ «En España se ha estado acostumbrado al actor-payaso»”, en la edición digital del diario *La Nueva España*. Madrid, 5 de agosto de 2010.

FERNÁNDEZ SANTOS, A. y ERICE, V. (1976), *El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones Elías Querejeta.

FERNÁNDEZ SANTOS, Á. (1985) “Gran película con dos pequeñeces”, de el periódico *El País* Madrid, 25 de Octubre de 1985.

FERRER, P. (1980) “Conversación con Jaime de Armiñan”, de *ABC reportaje* en el diario *ABC*. Madrid, 10 de octubre de 1980. p. 101-103.

FERRERO, B. (2016), “Amar es para siempre’ o la dignidad del ‘culebrón’». *El País Digital*. Madrid, 14 de Diciembre de 2016.

FIGAR, G. (2017). “El cine y los actores”. *Revista Cinema Comparat/ive Cinema*, Volumen V, nº 10. *El star system desde Europa: actualidad de los Star Studies.K*, 2017. pp. 71-72.

- FORQUÉ, J. M. (1983) «Comienza la serie 'El jardín de Venus' cuentos eróticos del Mediterráneo», recogido como declaraciones de prensa en la edición impresa de el diario *El País S. L.* Madrid, 11 de octubre de 1983.
- FRABETTI, C. (2018), “El tigre de Tarzán (III): La capa de Superman.” *Jot Down, contemporary culture magazine*. Sevilla, noviembre de 2018. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2018/11/el-tigre-de-tarzan-iii-la-capa-de-superman/>
- GALÁN, D. (2014). “El talento de Armiñán”, *El País Digital*. Madrid, 17 de Enero de 2014.
- GÁMEZ FUENTES, M. JOSÉ. (1999). “Representaciones de lo materno en narrativas literarias y fílmicas de la democracia contemporánea: España 1975-1995.” PhD thesis, *University of Nottingham*. pp. 68-92.
- GARCÍA DE LA RIVA, A. (2016), “Los espacios perdidos. Acercamiento a los espacios en la obra audiovisual de Basilio Martín Patino”, *Universidad de la Rioja*. pp.399-454.
- GARCÍA RAYO, A. (2009). *Nobleza Baturra*. Valladolid.
- GAUTHIER, G. (2013). “El documental narrativo. Documental ficción”. Revista *On-Line Cine Documental*, nº 7 – Primer Semestre. Buenos Aires, 2013.
- GÍL PÉREZ, I. (2013). “La grieta documental en *El espíritu de la colmena*.” Trabajo de Posgrado de la Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, 2012/ 2013.
- GONZÁLEZ D’AMICO, M. I. (2014). “Ser ligera o ligero de cascos”. Disponible en: <http://diarioepoca.com/373539/ser-ligero-o-ligera-de-cascos/>
- GÓNZALEZ GOSÁLBEZ, R. (2015). “Actores españoles en primera persona: el oficio del cómico en sus testimonios”. Tesis doctorales. Universidad de Alicante, 2015.
- GUARINOS, V. (2008). “Mujer en Constitución: la mujer española en el cine de la Transición”, *Revista Quaderns de cine*, nº. 2. Univesidad de Alicante, 2008. Pp. 51-62.
- GUTIERREZ ARAGÓN, M. (2015). *A los actores*. Madrid: Editorial Anagrama.
- HAGEN, U. (2002). *Un reto para el actor*. Madrid: Editorial Alba.
- HERRERO, J. (2021). “El Macbeth que tu quieras”. Diario *La razón digital*. Madrid, 9 de Junio de 2021

- INTXAUSTI, A. (2004). “Entrevista a: Luis Mateo Díez. La posguerra nos robó la infancia”. *El País digital*. Madrid, 22 de septiembre de 2004.
- JUNIOR, P. (1985). “Ana Torrent”, en la sección gente de ABC. 13 de Agosto de 1985. Diario ABC S.L, Madrid. p. 68.
- KAROUBI, L. (1996). *La voluntad didáctica de Ana Mariscal*. Revista Hispanística XX, . Universidad de Borgoña, 1996. pp. 93-110.
- LÓPEZ REJA, J. (2019). “Galaxia Stanislavski”, en la sección de teatro de la *Revista El cultural electrónico S.L*. Madrid, 18 de julio de 2019.
- LLERA, J. A. (2003). *El humor verbal y visual de La Codorníz*. Madrid: CSIC: Anexo de Revistas de Literatura.
- MALEN SEÑA, J.F (1992). “Acerca de la pornografía”, *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, Nº. 11, 1992. Pp. 219-237.
- MANCEBO, ROCA. (2008) “La dictadura de la verdad. La interpretación histórica en Gillo Pontecorvo”. *Universidad de Castilla- La Mancha. I Congreso Internacional de Historia y Cine*. (2008). pp. 888-898.
- MANRIQUE REOL, N. (1987). “Ana Torrent, estudiante en Nueva York”, en la revista *Lecturas*. Nueva York, noviembre de 1987, pp.17-18.
- MARIEL, A. “Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro”. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/17/cuerpo-presente-y-cuerpo-ausente-relaciones-y-diferencias-entre-cine-y-teatro>
- MARISCAL, A. (1945). *Notas de una actriz*. Bilbao: Ediciones Conferencias y Ensayos.
- MÁRTINEZ, J. M. (2008). Vanidad de Vanidades... ¿todo es vanidad?”
Disponible en: <https://pensamientocristiano.com/Mes/200809.shtml#.XM7Pg7tR3IU>
- MATEOS, E. (2015). “Copla y memoria. La canción popular urbana en la realización audiovisual de Carlos Saura. (1967-1981)”. En *Fronteras reales, fronteras imaginadas*. Alicante, 2015. pp. 453-473.
- MAYORAL, D. y PÉREZ, C. (2015). *Mujeres de cine. Ecos de Hollywood en España, 1914-1936*. Madrid: Ed. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, AECID.

- MEDEM, J. y GATZAMBIDE, M. (2017). *Guión Vacas, 25 Aniversario*.
- MEDINA IBORRA, I., MOLINS, J.M. y NAVARRO GÓMEZ, C. (2013). “El papel de los actores sociales en tiempos de crisis” *BARATARIA Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* nº 15. Toledo, 2013. pp. 161-178.
- MEDINA, M. (2016). “Cuando Imperio Argentina le tocó 'die castañeten' al Führer”, *El confidencial digital*. Madrid, 5 de Julio de 2016.
- MEDINA, M. (2018). “Suspiros nazis: la loca alianza de Franco y Hitler... para salvar al cine español”, *El confidencial digital*. Madrid, 14 de marzo de 2018.
- MEDRANO COLL, F.J. (2016). “El cine argumental español durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)”. Universidad de Barcelona, 2016.
- MEROÑO. A. J. (2017), “Los paraísos perdidos (1985) de Basilio Patino”, *Culturamas, la revista de información cultural de internet*, Madrid. Disponible en: <https://www.culturamas.es/blog/2017/10/09/los-paraisos-perdidos-1985-de-basilio-martin-patino/>
- MORALES, G. (2017). “La pantalla de Madrid: *Una de fieras, Una de miedo* y ahora, *¡Una de ladrones!*” *Revista Madriz*. Madrid, 23 de agosto de 2017.
- MORRIS, C.B. (1980). *La acogedora oscuridad*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- MUÑOZ AUNION, M. (2004). “El cine español según Goebbels. Apuntes sobre la versión alemana de Carmen, la de Triana” *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 20, 2004, pp. 25-46.
- MURILLO, J. LUIS. (2008). “Eros y el “nacionalcatolicismo”. La doble moralidad en la España de Posguerra.” *Revista Confluencia*. Vol. 24, nº 1 , Otoño 2008. pp. 89-100.
- NACACHE, J. (2003). *El actor de cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- NAVAS, S., (2020). “Alfonso XIII, “el rey 'playboy” que se convirtió en el primer promotor del cine pornográfico en España” en la revista *ICON de El País digital*. Madrid, 20 de Julio de 2020.
- NEGRETE PORTILLO, R. (2014). “Protagonistas de la cultura: 'La Barraca” *Revista Cultural Mito*. Colombia, 2 de abril de 2014.
- NIERI, M. A. (2016). “Formación de la imagen radiográfica.” Disponible en: <http://dxiparatecnicos.blogspot.com/2010/08/formacion-de-la-imagen-radiografica.html>

- ORTEGA, A. (1982), “Ana Torrent fascina a los británicos con su interpretación en *El nido*”, en el periódico *El País*. Madrid, 28 de Septiembre de 1982.
- ORTÍZ-OSES, A. (1989). *El matriarcalismo vasco*. Bilbao: Editorial de Universidad de Deusto.
- PALACIO ARRANZ, M. (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca nueva.
- PANIZO RODRIGUEZ, J. (1992). “La mujer en el refranero”. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-en-el-refranero/html/>
- PARACUELLOS, P. (2017) “El romance poético de ‘El nido’ es una lucha por recuperar el Edén”. *El Comercio*. Madrid, 25 de agosto 2017.
- PARDO, A. (2020) “La gente pone en mi mirada lo que de alguna quieren ver”, *La Opinión Coruña Digital*. Coruña, 21 de enero de 2020.
- PARTEARROYO, M. (2020). *Luces de varietés: Lo grotesco en la España de Fellini y la España de Valle- Inclán*. Madrid: Editorial La uña rota.
- PASTOR, F. (2015). “La ficción vence el miedo a las bombas”, en *Cadena Ser en Hablar por hablar*. Madrid, 10 de abril de 2015.
- PEÑALBA, J., (2015). “Medio “siglo de oro” de la Micología Vasca”, *Diario Vasco Digital*. Bilbao, 15 de noviembre de 2015.
- PÉREZ PORTO, J. y MERINO, M. (2015) “Definición de actores sociales”. Disponible en: <https://definicion.de/actores-sociales/>
- PÉREZ SEGURO, J. (2017). “Un ideario, un imaginario "lo soviético" en la cultura visual española hasta 1936”, en [*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 808, 2017](#), pp. 48-64
- PERALES, L. Y SANTOS, C. (2000). “Las escuelas se quitan la máscara” *Revista El Cultural*. Madrid, 27 de septiembre de 2000.
- PICO BLANCO, G. (2018) “*Imperio*.” Disponible en: <https://elvientodelcine.wordpress.com/2018/02/27/imperio/>
- PINO, P. (2020) “La República española tuvo rostro de mujer”. <https://www.cronicasdesiyasa.com/la-republica-espanola-tuvo-rostro-de-mujer/>

- POYATO, P. (1998) *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. Madrid: Ed. Caja España.
- POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*. Universidad del País Vasco: Editorial Comunicación 21.
- POYATO, P. (2012). “Pantallas de agua”, en *Revista Caimán, Cuadernos de cine*, nº4, Madrid.
- POYATO, P. (2016). *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del Marqués de Villa Alcázar*. Granada: Editorial Comares.
- RAMIRO, C. (1985). “Entrevista con Basilio Martín Patino”, en la revista dominical *El País semanal*, nº 436. Madrid, 18 de octubre de 1985, pp. 4-11.
- RICOU, J. (2019). “Ingeniero a los nueve años ¿y después qué? Los retos de la crianza de un hijo con altas capacidades”. Periódico *La Vanguardia digital S.L.* Madrid, 23 de Noviembre de 2019.
- RIVAS, R. (1980). “No me gusta que la gente me pare por la calle” en diario *El País*. Madrid, 4 de Septiembre de 1980.
- RODRÍGUEZ ESCOBAR, M. (2019): *¿Reduciendo la brecha (de género) atlántica? Mujeres fulbrighters y transferencias culturales hispano-estadounidenses, 1959-1964*. Revista CIAN, 22/1. Universidad Carlos III, Madrid, 2019. pp.101-124.
- ROMÁN, M. (2010): *Los grandes de la copla*. Madrid: Editorial Alianza.
- ROLDÁN LARRETA, C. (2011). “Yoyes: historias y vicisitudes de un proyecto cinematográfico”. *Revista Sancho el Sabio, 34 Estudios Vascos* (2011). pp.135-156.
- ROTA, C. (2003). *Los primeros pasos del actor*. Barcelona: Martínez Roca.
- RUBIO, J.L. y LLOPIS, S. (1981). “Diez caras con futuro”, reportaje recogido en la revista *Cambio 16*, nº 486. Madrid, 16 de febrero de 1981. pp. 58-64.
- RUÍZ VEGA, A. F. (1999). “Goya en el cine de Carlos Saura”, en *Alazet: Revista de Filología*, nº1, Aragón. pp. 73-99.
- SÁENZ, F. (1999). “Luis Rodríguez Torrent”, en *Real Academia de la Historia*. Marzo de 1999. Real academia de la Historia, Madrid. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/21406/luis-torrent-rodriguez>

- SALINAS QUEVEDO, J. (2020). Ana Torrent: “Lucho cada día para no perder aquella mirada de niña”. Disponible en: <https://elasombrario.publico.es/ana-torrent-lucho-perder-mirada-nina/>
- SÁNCHEZ, J. (2005). “Análisis y funcionalización pedagógica de la telenovela». *Universidad del Bío - Bío. Horizontes educacionales*, nº. 10. (2005). pp. 95-106.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1993). “El cine español y la Transición”, [*Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*](#). Nº 10. pp. 507-522.
- SAUMELL, M. (2010). “Teatralidad, metateatralidad y dramaturgia en el cine de Carlos Saura.”, en *Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Diputación Barcelona, Ediciones Verena Berger, Mercé Samuell. pp. 195-207.
- SAURA, C. (1976). *Cría Cuervos*. Madrid: Elías Querejeta Ediciones. 2ª Edición.
- SIERBUTH, S. (2011). “Copla y supervivencia: Conchita Piquer, “Tatuaje”, y el duelo de los vencidos”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, Nº 2, Durhamn. EE.UU. pp. 515-532.
- SOMOZA, J.C. (2002). “La maldad es silencio (Shakespeare y los personajes malvados” *Revista de Historia de la Psicología FRENIA*, Vol. II-1-2002, Universidad de la Rioja.
- SOMOZA, J.C. (2006). “Remordimientos de una reina”, *El País Semanal de El País digital*. Madrid, 22 de mayo de 2006.
- SOTO, J. (1985). “Imanol Arias interpretará en la pantalla laa figura y la obra de Miguel Hernández”, en la sección Provincia de Vega Baja de la edición impresa de *El diario de la Vega*. Jaén, 27 de octubre de 1985.
- SÚAREZ, G., (2013). “El hijo de ‘Yoyes’ que sobrevivió a ‘Kubati’”. *Crónica El Mundo Digital*. 21 de diciembre de 2013.
- SÚAREZ ÁLVAREZ, J. I. (2014). “Mi experiencia con el método Layton”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, nº8. pp. 131-143.
- TISERA, F. (2015). “Actores argentinos en España. Una pasión de ida y vuelta”, *Periódico digital 20 minutos*. Madrid, 27 de Febrero de 2015.

- TORRENT, L. (1989). “De profundis”, en la *Revista de Obras Públicas. Órgano profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos*. nº 3282, 1989. Colegio de Ingenieros de Madrid. pp. 529-533.
- TORRENT, L. (1989). “La rauda Linfa”, en la *Revista de Obras Públicas. Órgano profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos*. Nº 3278, 1989. Colegio de Ingenieros de Madrid. pp. 177-179.
- TOUCEDA, P. (2008). “Interpretación Maestros de estrella”. *Diario ABC S.L.* Madrid, 4 de mayo de 2008.
- UMBRAL, F. (1976). “Ana Torrent”, en el dominical Blanco y negro del periódico *ABC S.L.* Madrid, el 6 de marzo de 1976, pp. 50-53.
- UMBRAL, F. (1980). “Ana Torrent”, en la sección sociedad del periódico *El País S.L.* Madrid, el 5 de septiembre de 1980.
- VERA, C. (2002). *Cómo hacer cine 1, Tesis. De Alejandro Amenábar*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- VERA, C. (2003). *Cómo hacer cine 3, Hola, ¿estás sola? De Iciar Bollaín*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- VERGUILLOS, J. (2010). “Los años flamencos de Luis Buñuel”. Disponible en: <http://vaivenesflamencos.blogspot.com/2010/11/los-anos-flamencos-de-luis-bunuel.html>
- VELASCO, M. (1982). “Ana Torrent, protagonista de un suceso real”, en la sección espectáculos del diario *ABC*. Madrid, 6 de Mayo de 1980. p. 83.
- VIDALES, R. (2020). “De Valle-Inclán a Fellini: el plagio que conecta el grotesco italiano y español”, en la sección de *El viajero* del diario *El País digital*. Madrid, 24 de octubre de 2020.
- VILLAMERIEL, M. (2011). “La memoria de ‘Yoyes’”, en *Diario Vasco*. San Sebastián, 2011.
- VIÑAS, E. (2017). “ El cine de Erice no se produciría hoy”, en la sección *Conversaciones Culturplaza* en el diario online *Valencia Plaza*. Valencia, 7 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/ana-torrent-el-cine-de-erice-no-se-produciria-hoy>
- YA, 13 de marzo de 1986 *Periódico YA* Madrid p.15

ZAITER, M. (2017): *La ventana como fotografía ventana y espejo*. Disponible en: <https://culturafotografica.es/fotografia-ventana-y-espejo/>

ZIERER, S. (1995) “La aventura gitana de Hitler”, el periódico *El País*. Madrid, 27 de marzo de 1995.

ZOLA, E. (1989). *El naturalismo en el teatro*. Madrid, 1989.

ZULOAGA, C. (1981). “A Ana Torrent no la dejan hacer cine”, en la revista *Hola*. Madrid, 1981.

*** Referencias ppublicadas, pero de las que no se encuentra su autoría.**

(2016). “‘Amar es para siempre’ estrena su temporada más “ye-yé” con un salto temporal de dos años este 6 de septiembre”, en noticias de *Fórmula TV*. Madrid, 31 de agosto de 2016. Disponible en: <https://www.formulatv.com/noticias/58979/amar-es-para-siempre-estrena-quinta-temporada/>

(2017), “Un café con Ana Torrent: «Mi mejor papel es el de madre»” en la Revista *SuperTele*. Madrid, 25 de Enero de 2017, pp.7-9.

DOCUMENTALES

AMENÁBAR, A. (1996). *Cómo se hizo Tesis*. [DVD]. Las Producciones Escorpión S. L.

BARROSO, M (2005). *El oficio del actor*. [Vimeo]. Canal + España.

DE LASA, J. F. (1968). *El mundo de Fructuoso Gerabelt*. [YouTube]. Producciones cinematográficas TEIDE.

DE LA PEÑA, CH. (2010). *Un cine como tú en un país como este*. [RTVE Play]. Canal+ España, Chema de la Peña Producciones, La voz que yo amo, TVE.

GALÁN, D.(2013). *Con la pata quebrada*. [Flix óle]. Enrique Cerezo P.C., El Deseo.

GREEN, P. B. (2019). *Be natural:La historia no contada de Alice Guy-Blache..* [RTVE Play]. Pamela B. Green.

HISPANO, A. (2010). *Fragments para otra historia del cine español..* [RTVE Play]. La Chula Productions, TVE, Centre de Cultura Contemporania de Barcelona (CCCB).

HISPANO, A (2014). *Fragments para la historia de otro cine español. El cine experimental* [RTVE PLAY]. TVE.

MÉNDEZ LEITE, F. (2020). *La corte de Ana*. [RTVE PLAY]. Instituto de Crédito Oficial (ICO), Movistar +, TVE.

MÉNDEZ LEITE, F. (2006). *El productor*. [DVD]. TCM.

OKSMAN, S.(2018). *Querido Fotogramas*. [Amazon Prime]. Cine365 Films, Corte y Confección de Películas, DZ Largometrajes y Audiovisuales, Virtual Contenidos.

RODRÍGUEZ, C. (1998). *Huellas de un espíritu*. [DVD]. Canal+ España.

SUCHSLAND, R.(2017). *Hitler´s Hollywood*. [RTVE PLAY]. LOOKS Medienproduktionen GmbH, ZDF/Arte, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Foundation.

PROGRAMAS DE TELEVISIÓN

- “ (2018). *Imprescindibles: Lola Herrera, vivir en el aire*. TVE.
- ARGOTE, J.L. (1981). *Sabadabada*. TVE.
- BALANZATEGUI, M. (2011). *Actrices: La seguridad*. Canal+.
- BERNAL, F. (1973). *La gente quiere saber: Pastora Imperio*. TVE.
- ESQUIDE, E. (1990). *Sara y punto*. TVE.
- GARCÍA, J. (2015). *La España de Víctor Ros. Episodio 4*. TVE.
- GUIJARRO, M. J. (1976). *A fondo: Geraldine Chaplin, Xavier Corberó y Néstor Luján*. TVE.
- GUIJARRO, M. J. (1976). *A fondo: Carlos Saura, Joaquín Rodrigo y Gregorio Prieto*. TVE.
- LAPEÑA, J. (1980). *Cosas*. TVE.
- LÓPEZ OLIVAR, J & LOZANO, P. (2012). *Paisajes de la historia: Los orígenes del cine en España*. TVE.
- MARÍN, I. (2019). *Punts de vista*. TVE.
- MARTÍN, I. (2010). *Imprescindibles: Conchita Piquer*. TVE.
- OJEA, J.V. (2000). *La gran ilusión: Tesis*. Lola films, Telecinco.
- PALACIOS, M. (2013). *Imprescindibles: Imperio Argentina: luces y sombras de una vida*. TVE.
- PAYUETA, J. (2015). *Historia de Nuestro cine. Coloquio: La infancia y el cine español*. TVE.
- PAYUETA, J. (2015). *Historia de Nuestro cine. Coloquio: El medio rural en el cine español*. TVE.
- PAYUETA J. (2018). *Historia de Nuestro cine. Coloquio: Mujeres*. Compañía productora.
- PAYUETA, J.M.. (13 de octubre de 2019). *Versión española: Verónica*. TVE.
- PAYUETA, J.M. (15 de octubre de 2020). *Atención obras*. TVE.
- PAYUETA J. (2021). *Historia de Nuestro cine. Coloquio: Ana Torrent*. TVE.

- PINZONES M.G. (1984). *La noche del cine español: el general Franco*. TVE.
- PINZONES M.G.. (1984). *La noche del cine español: el No- Do*. TVE.
- PINZONES M.G.. (1984). *La noche del cine español: 1939*. TVE.
- PINZONES M.G.. (1984). *La noche del cine español: Fernán Gómez*. TVE.
- PINZONES M.G.. (1985). *Entrevista a Juanita Reina (Material sin montar)*. TVE.
- PINZONES M.G.. (1986). *La noche del cine español: Finales de la guerra*. TVE.
- PINZONES M.G.. (1986). *La noche del cine español: Monjas*. TVE.
- VELASCO, J. R. (1993). *Queridos cómicos: Emma Penella*. TVE.
- VELASCO, J. R. (1993). *Queridos cómicos: Secundarios*. TVE.
- VELASCO, J. R. (1993). *Queridos cómicos: Aurora Bautista*. TVE.
- VELASCO, J. R. (1993). *Queridos cómicos. Fernando Fernán Gómez*. TVE.
- VELASCO, J. R. (1993). *Queridos cómicos: Amparo Rivelles*. TVE.
- VELASCO, J. R. (1993). *Queridos cómicos: José Luis López Vázquez*. TVE.
- PAYUETA, J.M. (2020). *Días de cine: Ana Torrent*. TVE.
- PÉREZ ROA, R. (2019). *Imprescindibles: Cristina Rota, beber bajo el agua*. TVE.
- PÉREZ, A. (28 de mayo de 2001). *Documentos TV: Yoyes*.TVE.
- PÉREZ ROA, R. (2016). *Imprescindibles: Concha Velasco, memoria viva*. TVE.
- PARÉS, J. (2021). *Imprescindibles Fernando Fernán Gómez, el último gran conversador*. TVE.
- OJEA, J.V. (2000). *La gran ilusión: Tesis*. Lola films, Telecinco.
- ROJAS, E. (1978). *Memorias del cine español: Los niños prodigio*.TVE.
- ROJAS, E. (1978). *Memorias del cine español: Los nuevos tiempos*.TVE.
- ROJAS, E. (1978). *Memorias del cine español: El nuevo cine español*.TVE.
- ROJAS, E. (1978). *Memorias del cine español: El cine social*.TVE.

PODCASTS

BERLÍN, M. (24 de agosto de 2018). *Hoy por hoy*. Cadena SER.

CUNÍ, J. (1 de Junio de 2021). *Aquí amb Josep Cuni*. Cadena Ser Catalunya.

FERNÁNDEZ, P. (18 de mayo de 2019). *No es un día cualquiera*. RNE.

GUILLARMON, E. (29 de diciembre de 2019). *A media luz: Entrevista Ana Torrent y Jorge Calvo "Las Criadas"*. EsRadio.

HERRERO, N. (12 de febrero de 2021). *Madrid Directo OM*. Onda Madrid.

MESA, C. (18 de diciembre 2021). *Mano a mano*. RNE.

MARTÍN, J. P. (11 de abril de 2021). *Sesión golfa. 25 años de Tesis*. eCartelera.

LUCAS, J. R. (14 de mayo de 2015). *Más de uno*. Onda Cero.

REY, A. (10 de diciembre de 2020) *Lo de Alberto Rey: Ana Torrent*. Podimo.

TORRES, M. (20 de diciembre de 2020). *El Faro: Ana Torrent*. Cadena SER.

RECURSOS REMOTOS

FUNDACIÓN JUAN MARCH. (29 de octubre de 2013). *Carlos Saura en Conversaciones en la Fundación*. <https://youtu.be/tnGTryC4GoQ>

PERIODISTA DIGITAL. (27 de diciembre de 2021). *El Caudillo, Carmencita Franco y su mensaje a los niños del mundo*. <https://www.dailymotion.com/video/x7ovaj0>

RTVE PLAY. (01 de enero de 1935). José Antonio Primo de Rivera (Discurso). <https://www.rtve.es/play/videos/archivo-historico/jose-antonio-primo-rivera-discurso/2923556/>

CULTURA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA (16 de diciembre de 2020). Ciclo 'La buena estrella', sesión 198 alrededor de la película *Nieva en Benidorm*. <https://youtu.be/r5SBNns01FM>

8. FILMOGRAFÍA DE ANA TORRENT (en orden de estreno)

ERICE, V. (1973). *El espíritu de la colmena*. Producciones Elías Querejeta.

SAURA, C. (1976). *Cría cuervos*. Producciones Elías Querejeta.

SAURA, C. (1977). *Elisa, vida mía*. Producciones Elías Querejeta.

KIRSCHNER, K. (1978). *H-Moll-Messe - Ana begegnet der Musik des Johann Sebastian Bach (Misa en sí menor)*. ZDF

PONTECORVO, G. (1979). *Operación Ogro*. Coproducción España-Italia-Francia; Action Film, Sabre Films, Vides Cinematografica.

ARMIÑAN, J. (1980). *El nido*. A-Punto ELSA, Cinespania S.A.

EHMCK, G. (1983). *La hija rebelde*, Coproducción Alemania del Oeste (RFA)-España; Ehmck Film, Maran Film, P.C. Jezabel.

MARTÍN PATINO, B. (1985). *Los paraísos perdidos*. La Linterna Mágica, TVE.

ELORRIETA, J. (1989). *Sangre y Arena*. Coproducción España-Estados Unidos; 20th Century Fox, José Frade P.C.

FILIPPO ROCHA, L. (1992). *Amor y deditos de los pies (Amor e Dedinhos de Pé)*. Coproducción Portugal-España-Francia; Chrysalide Film, Igeldo P.C, Impala, Jet Films, MGN Filmes, Ou Mun Filmes, Radiotelevisão Portuguesa.

MÉDEM, J. (1992). *Vacas*. Sogetel, Idea S.A.

RODRÍGUEZ, A. (1995). *Entre rojas*. Fernando Colomo, Lucas Ediciones.

ARMIÑAN, J. (1995). *El palomo cojo*. Lotus films.

RODRÍGUEZ, A. (1995). *Puede ser divertido*. Jet Films. Productor: Alfredo Matas.

AMENÁBAR, A. (1996). *Tesis*. Las Producciones del Escorpión.

OLIVER, O. (1998). *Cosas que olvidé recordar*. BKL Productions, Lekurba Films.

SABROSO, F. y AYUSO D. (1998). *El grito en el cielo*. Sogetel, Cristal P.C. S.A.

- ROSSOFF, E. (1999). *Ave María*. Coproducción México-España; IMCINE, FOPROCINE, Lestes Films, Manga Films.
- TABERNA, H. (2000). *Yoyes*. C.I.P.I. Cinematográfica, S.L, MACT Productions, Marvel Movies.
- SCHYFTER, G. (2004). *Las otras caras de la luna*. IMCINE, Argos Producción.
- MOLINA FOIX, V. (2001). *Sagitario*. Fernando Colomo, Fernando Colomo P.C. Distribuidora: LaurenFilm S.A.
- LAGUNA, M. (2001). *El juego de Luna*. Enrique Cerezo P.C., Iberoamericana, Lolafilms. Productor: Andrés Vicente Gómez.
- DEL AMO, Á. (2003). *Una preciosa puesta de sol*. El Paso P.C., Metrojavier, Hispanocine S.L.
- VERGES, R. (2004). *Iris* Ovideo.
- GÓNZALEZ, J. M. (2007). *El hombre de arena*. Iroko Films, Las Siete Sillas, Adivina Producciones.
- ARMIÑAN, J. (2008). *14, Fabian Road*. Lula Cine Producción, Castilla Cooperativa Cinematográfica.
- CHADWICK, J. (2009). *Las hermanas Bolena*, Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; BBC Films, Ruby Films, Columbia Pictures, Focus Features, Relativity Studios, Scott Rudin Productions.
- QUIROGA, E. (2009). *NO-DO*. Eqlipse P.C.
- JOFFÉ, R. (2011). *There be dragons*. Coproducción Estados Unidos-España-Argentina; Mount Santa Fe, Samuel Goldwyn Films.
- PLAZA, P. (2017). *Verónica*. Apaches Entertainment, TVE.
- RUIPÉREZ, N. (2018). *El desentierro*. Coproducción España-Argentina; El Desentierro AIE, Abordar, Aleph Media, TVE.
- COIXET, I. (2020). *Nieva en Benidorm*. El Deseo, TVE, Movistar+.

CORTOMETRAJES (en orden de estreno/o emisión)

TOMMLER, B. (1984). *Bomarzo*. ZDF.

ERICE, V. (2012). *Ana, tres minutos*. Kumie.

RUIPÉREZ, N. (2015). *La Ropavejera*. Ainur Films.

ALANIS GARZA, A. (2016). *Olvidadizo*.

HERRERA, R. (2019). *Le prochain*. Mesala films.

EPISODIOS DE TELEVISIÓN (en orden de emisión)

DE ZAYAS, M. & FORQUÉ, J. M. (27 de diciembre de 1983). *El jardín de Venus* (Temporada 1, Episodio 12) El prevenido engañado (Gracia). Madrid. Orfeo Producciones Cinematográficas.

FOZ, B., LLOVET, E. & FORQUÉ, J. M. (3 de enero de 1984). *El jardín de Venus* (Temporada 1, Episodio 13) Pedro Saputo. Madrid. Orfeo Producciones Cinematográficas.

DIOSDADO, A. & MASÓ, P. (23 de enero de 1986). *Segunda enseñanza* (Temporada 1, Episodio 1) Los campeones. TVE.

DIOSDADO, A. & MASÓ, P.. (21 de octubre de 1986). *Anillos de oro* (Temporada 1, episodio 3) A corazón abierto. TVE.

SINKEL, B. (1988). *Hemingway* (Temporada 1, Episodio 4) The Old Man and the Sea. Alcor Films, Channel 4 Televisión Corporation, Ciné-Alliance.

PETRAGLIA, S., RULLI, S. & PERELLI, L. (octubre de 1990) *La Piovra* (Temporada 5, 5 Episodios). RAI Radio Televisione Italiana, Telécip, France 2 (FR2).

PETRAGLIA, S., RULLI, S., MARCUCCI, F. & PERELLI, L. (noviembre-diciembre de 1992) *La Piovra* (Temporada 6, 6 Episodios). RAI Radio Televisione Italiana, Telécip, France 2 (FR2).

LAFFON, D., MAREO, M., MASÓ, P. & SÁNCHEZ VALDÉS, J. (8 de octubre de 2000). *Un chupete para ella* (Temporada 1, Episodio 4). Ante la ley. Antena 3 Televisión.

LAFFON, D., MAREO, M., MASÓ, P. & SÁNCHEZ VALDÉS, J. (15 de octubre de 2000). *Un chupete para ella* (Temporada 1, Episodio 5). Horas extras. Antena 3 Televisión.

LAFFON, D., MAREO, M., MASÓ, P. & SÁNCHEZ VALDÉS, J. (29 de octubre de 2000). *Un chupete para ella* (Temporada 1, Episodio 7). Lo personal y lo profesional. Antena 3 Televisión.

LAFFON, D., MAREO, M., MASÓ, P. & SÁNCHEZ VALDÉS, J. (5 de noviembre de 2000). *Un chupete para ella* (Temporada 1, Episodio 8). De un día para otro. Antena 3 Televisión.

BERGARECHE, J., JIMÉNEZ, R. & LACROZE, P. (10 de diciembre de 2006). *Los simuladores* (Temporada 2, Episodio 7). Operación invierno nuclear. Columbia Pictures Television, Cuatro, Notro films.

NEIRA, G. R., CAMPOS, R. & MONTERO, E. R. (2009). *U. C. O.* (Temporada 1, 11 Episodios). TVE.

DÍAZ, J. & VILA C. (28 de mayo de 2013). *El don de Alba*. (Temporada 1, Episodio 8) El primer fantasma. Telecinco

BENET I JORNET, J. M., ONETTI, A., SIRERA, R & D. CASANOVA, E (2016-2017). *Amar es para siempre*. (Temporada 5, 256 Episodios). Atresmedia.

BENET I JORNET, J. M., DUQUE DE BLAS, B., GARCIA MONTERO, M. & LESMES. (2017-2018). *Amar es para siempre*. (Temporada 6, 256 Episodios). Atresmedia.

DANÉS, R., PÉREZ FARGAS, A. & VILLARONGA, A. (2017-2018). *Cartas a Eva*. (Temporada 1, 2 Episodios). TVE.

PELÍCULAS MENCIONADAS

- ANTONIONI, M. (1950). *Crónica de un amor*. Fincine, Villani Film.
- BAÑOS, R (1920). *Consultorio de Señoras*. Royal Films.
- BARDEM, J. A. (1954) *Cómicos*. Unión Films, Mapol Film.
- BARDEM, J. A. (1955). *Muerte de un ciclista*. Coproducción España-Italia; Trionfalcine, Guión Producciones Cinematográficas.
- BARDEM, J. A. (1956). *Calle Mayor*. Coproducción España-Francia; Suevia Films, Play Art, Iberia Films.
- BERGMAN, I. (1966). *Persona*. Svensk Filmindustri (SF)
- BUÑUEL, L. (1929). *Un perro andaluz*. Luis Buñuel.
- BUÑUEL, L. (1933). *Las Hurdes: Tierra sin pan*. Ramón Acín.
- BUÑUEL, L (1953). *Él*. Ultramar Films.
- BUÑUEL, L (1961). *Viridiana*. Coproducción España-México; Films 59, Uninci
- BUÑUEL, L (1970). *Tristana*. Coproducción España-Francia-Italia; Época Films, Talia Films.
- BUÑUEL, L. (1977). *Ese objeto oscuro del deseo*. Coproducción Francia-España; Les Films Galaxie, InCine S.A, Greenwich Film Productions.
- CODINA, J. (1912). *Lucha de corazones*.
- DE TOGORES, J (1914). *La danza fatal*.
- DE ORDUÑA, J. (1951). *La leona de Castilla*. CIFESA.
- DE ORDUÑA, J. (1951). *El último cuplé*. Producciones Orduña Films.
- ELÍAS, F. (1936). *María de la O*. Ulargui Films, Estudios Orphea.
- GARCÍA BERLANGA, L. (1953). *Bienvenido, Mr. Marshall*. Uninci.
- GARCÍA MAROTO, E. (1934). *Una de fieras*. CIFESA.
- GARCÍA MAROTO, E. (1935). *Una de miedo*. CIFESA.

- GARCÍA MAROTO, E. (1936). *Y, ahora, una de ladrones*. CIFESA.
- GARCÍA MAROTO, E. (1939). *Los cuatro robinsones*. CIFESA.
- GARCÍA MAROTO, E. (1943). *Canelita en rama*. Rafa Films.
- GARCÍA MAROTO, E. (1944). *Mi fantástica esposa*. Consorcio cinematográfico (CEA).
- GERALBET, F. (1897). *Riña en un café*. Fructuoso Gerabelt.
- GIL, R. (1962). *La reina del Chantecler*. Producciones Orduña Films.
- LEAN, D. (1965). *Doctor Zhivago*. Carlo Ponti. Distribuidora: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- LUCIA, L. (1951). *Ha llegado un ángel*.
- LUCIA, L. (1953). *Jeromín*. ARIEL P.C.
- MARTÍN PATINO, B. (1977). *Caudillo*. Retasa.
- PEROJO, B. (1927). *El negro que tenía el alma blanca*. Coproducción España-Francia; Goya Films P.C, Production Francaise Cinematographique.
- PEROJO, B. (1939). *Suspiros de España*. Coproducción España-Alemania; Hispano Film Produktion.
- REY, F. (1927). *La hermana San Sulpicio*. Perseo Films S.A.
- REY, F. (1935). *Nobleza Baturra*. CIFESA.
- REY, F. (1936). *Morena Clara*. CIFESA.
- REY, F. (1938) *Carmen la de Triana*. Coproducción España-Alemania; Carl Froelich-Film GmbH, Hispano Film Produktion.
- REY, F. (1940). *La Dolores*. CIFESA
- SÁENZ DE HEREDIA, J. L. & BUÑUEL, L. (1935). *La hija de Juan Simón*. Filmófono S. A.
- SAURA, C. (1967). *Peppermint Frappé*. Elías Querejeta.

SAURA, C. (1973). *La prima Angélica*. Elías Querejeta.

SETÓ, J. (1958). *Pan, amor y Andalucía*. Coproducción España-Italia; Producciones Benito Perojo, Trevi Cinematografica, Produzione Films Vittorio De Sica

WHALE, J. (1931) *Frankenstein*. Universal Pictures.

WYLER, W. (1953). *Vacaciones en Roma*. Paramount Pictures.

9. APÉNDICES.

APÉNDICE I

Entrevista Ana Torrent

I

13/03/2018

(Madrid)

¿Es cierto que tu primera interacción con el cine fue con dos años, tal y como varias fuentes aseguran, en el film *Un día después de Agosto* (1968)?

No. Eso lo he leído y no sé de donde sale. Además es que mi familia no tenía nada que ver absolutamente con el cine.

Fue en *El espíritu de la colmena*, y por casualidad por Víctor Erice que fue a mi colegio. Iba por los colegios buscando a una niña para la película y entonces, como la hija Gracia del productor, Querejeta, estaba en el mío, -de hecho ella era compañera de mi hermano mayor- por eso fueron. Ahí fue donde me vio Víctor y empezó todo.

Aunque he leído eso y no sé qué película es, ni sé de donde sale eso. Será que habrá una niña que se parezca a mí.

Sobre *El espíritu de la colmena*, me restringiré a preguntarte sobre tu intervención, el casting, etc... porque creo que hay muchísima información de ello. Sin embargo, en el caso de *Cría Cuervos* he encontrado algunas premisas sobre tu protagonismo en este film de Saura, pero hay menos datos y detalle quizás.

Pero mis preguntas giran en torno a la crudeza a la que con ocho años te enfrentas delante de la cámara con las muertes de tus padres ficticios, porque en las entrevistas sobre *Verónica* comentabas de la presencia de *coach* en el rodaje para que las niñas no estuviesen confusas e incluso que la realización del film estaba en predisposición a ellas. ¿Ocurría lo mismo con Saura y Elías

Querejeta? ¿Había ese cuidado tanto en *Cría cuervos* como en *Elisa, vida mía* y esa atención máxima por el niño en el año 1976 como ahora en el 2017?

No, no había. Bueno, yo creo que no, que hace treinta o cuarenta años en el cine los niños eran tratados muy diferentes que ahora. Ahora hay una protección muy grande, y me parece muy bien. Con los niños en todo, de horas, de cuidados... están mucho más protegidos. O sea, por ejemplo, *Verónica* no se hizo en la Comunidad de Madrid porque los menores sólo podían rodar cuatro horas diarias. Lo que para un protagonista es imposible y por eso, se eligió hacer fuera de Madrid, porque además Paco quería que esta niña fuera la protagonista y aún no tenía dieciséis años.

A mí me parece todo muy bien, pero luego aquí ya hay un debate detrás en cuanto a veces si es sobre protección del niño, de la educación, de todo. Pero verdaderamente en el cine habría que legislar que los niños no pasaran horas y horas o dejaran el colegio, porque posiblemente lo que yo hice entonces, bueno ahora, no se hubiera podido hacer. Nosotros rodábamos en los horarios de los mayores, rodaba de noche,... Ahora las cosas no son así.

Y luego, en cuanto a temas y protección, pues pasa un poco lo mismo. Más que por los temas, es quizás, por el trato con los niños. Por eso a veces tienen un *coach*, aunque no se traten temas delicados en la película. Pero en este caso, sí era un tema delicado y tenían que tener un *coach*, una persona que estaba con ellos, porque había momentos duros. Yo rodé algunas escenas con las niñas que eran difíciles de rodar.

(...)

La verdad es que no guardo trauma de ese momento. No sé cómo lo hicieron, si me contaron un poco antes,... Lo que sí que recuerdo era en *El espíritu de la colmena* alentándome y preparándome para lo de Frankenstein. Pero de pronto esto, es verdad, lo de ver morir a tu madre en una cama, los gritos... sí que recuerdo que impresionó lo de la sangre. Claro, yo tenía sangre, era como una imagen que me impresionó.

Lo otro no y mira que me acercaba a darle un beso al cadáver de mi padre, pero me lo explicarían. Aunque me impresionó más el tema de la madre, luego lo otro pues supongo que ya sabría yo de esto. Sobre que la gente se muere, lo que es un muerto. No lo sé. Yo era diferente, y era así, bueno pues había un familiar muerto, pero sí que la

escena de la mujer que está gritando *que me muero, que me muero*, eso sí que me impresionó.

(...)

No, yo no tuve *coach*.

¿Crees que el cine fue, incluso ahora, un medio pedagógico para ti?

De niña no soy consciente, de mayor sí. A mí la interpretación sí que me ha ayudado mucho, porque lo que haces es salir de tu historia, de tu vida y de tus cosas, e intentar conocer y entender otras. Entonces a través de eso vas entendiendo más a las personas y lo que nos pasa, las reacciones, el mundo en el que vives. Luego, las historias que estas contando. Sin dejar de hablar, que eso es ya otro tema, sacar ciertas cosas que nos pasan dentro. Es un medio también de canalizarlo. Pero yo sí creo que me ha ayudado a entender mejor a personas, a cosas que pasan.

Por ejemplo, ahora en la obra de teatro (*Todas las noches de un día*. Luis Luque, 2008) la mujer que estoy tratando, no es que vaya de hecho, pero de fondo es una mujer que fue abusada de niña sexualmente, sufrió abuso de la familia. Bueno, pues entiendes un poco eso, lees un poco de eso, cómo aparece, eso cómo puede marcar, las huellas y cómo conviven. Son cosas que luego te acerca más a conocerlo. No es que la obra trate en absoluto sobre esto. Es ponerte un ejemplo de los personajes cuando los he trabajado con otras circunstancias “¿Y por qué hace esto esta mujer?”, “¿Qué le lleva a una persona a hacer esto?”.

De niña no era tan consciente de todo eso, porque yo no trabajaba como actriz de niña. El trabajo consciente, viene después.

(...)

Porque yo creo que tanto en una película como en la otra, era un poco lo que buscaban, la naturalidad. Y que tuviera que ver también con nosotros. Yo no soy muy consciente de estar actuando. Era como yo decía ciertas cosas, “di esto” pues yo lo decía, “muévete para cá”... no tengo esa sensación de que estaba haciendo algo de interpretación. Cuentan una anécdota de cuando yo rodaba *Cría cuervos* que yo me tenía que levantar en mitad de la noche llorando. Decía el operador y el ayudante de dirección como que yo empezaba a decir que me quería ir a casa, que me quería ir, que no quería, que me

quería ir y que ellos dijeron “pon la cámara, que va a llorar”. Entonces, ellos decían, yo creo que ahí había algo, algo a lo que yo no llego. Como si yo me estuviera preparando para la escena, como que había un halo de algo. Parece ser que fue así, entonces empecé como a llorar y ellos dijeron “¡Acción!”, y yo estaba llorando que me quería ir a casa. Muy difícil hacer eso auténtico.

Por eso en *Verónica* cuando yo las veía a esas niñas que lloraban en algún momento o con angustia, pues trabajar con ellas y meterlas en ciertos momentos, a sensaciones en esas escenas. Es duro y difícil para los niños luego asumir todo eso, aunque luego sabes que lo vas asimilando poco a poco en la vida, lo vas viendo.

Y lo que tú me preguntas ¿Me impactaba? ¿Me pasaba algo? Yo no lo viví así y si me impactó algo el tema de la muerte, pues no lo sé, no tengo ni idea. Pero también sé que es verdad que la vida que tenía con ocho años en ese momento y que tiene el personaje, en el papel de *Cría cuervos*, el tema de la muerte es un tema muy recurrente en los niños. Es el momento cuando se dan cuenta y eso sí que me pasaba a mí de pequeña. Independientemente de la película no lo sé, pero sí que ocurre y a mi hija le ha ocurrido. Empiezas a hacer preguntas “¿y qué va a pasar?”, o sea, es como cuando descubren ese tema.

Entonces si lo descubrí o no en esas escenas,... no lo viví como un trauma. Pero no lo sé, ahí queda.

Según varias entrevistas en tu juventud contabas que tu padre se encargaba de la elección de los papeles que hacías de niña, adolescente... ¿Qué requisitos tenía en cuenta él a la hora de escogerlos? ¿Lo consultaba contigo, con más miembros de la familia o en reunión? ¿Cuál era el sistema que seguíaís?

Y aun en oposición de tu intervención en el cine al que realizó Marisol, viviste en el contexto y bueno aún estas películas se emiten en televisión. ¿Qué te parecían este tipo de películas? ¿Te ofrecieron alguna vez salirte de la línea que te había dado a conocer y pasar a lo musical o propiamente infantil acorde con tu edad?

Ahí lo decidía todo mi padre lógicamente y luego eran las dos cosas, del tipo de cosas que a mí me llamaban y a lo mejor, pues claro, después de verme en *Cría cuervos*, no

me llamaban para una comedia, cantando y bailando. Ya veían por donde tiraba yo, el tipo de niña que era.

(...) Pero sabes que España es muy bucólica para eso.

Si hubo papeles de esos, mi padre los quitó de en medio, pero sí que sé que algunas cosas pues dijeron que no. O sea, por ejemplo, yo sé que *Cría cuervos* no querían, pero eso ya era porque él no quería que yo siguiera haciendo cine. Le daba miedo, porque era como que yo ya había hecho una película como experiencia una vez. Me habían dejado hacer una película. Y luego en lo que se convirtió esta película en ese momento, en lo mediático, festivales, todo. De pronto eran llamadas y mis padres no querían. Ellos pensaban que una película podía ser una experiencia aislada, pero ya seguir haciendo cine era meterme en ese negocio.

Durante un tiempo mi padre renunció a *Cría cuervos* y *Querejeta*, Saura vinieron a casa y convencieron a mis padres; mi madre sí quería, así que al final convencieron a mi padre. A partir de ahí, bueno, mi padre lo que tenía más miedo de todo era que mi infancia dejara de ser una infancia normal. Éramos cuatro hermanos seguidos, es decir yo tenía tres hermanos, nos llevábamos un año cada uno y yo creo que él no quería que hubiera distinción, ni que yo fuera la especial, ni en el cole, ni en casa, ni en nada. Su mayor causa era preservar mi infancia y mi vida normal con los otros hermanos. De hecho, yo cuento una anécdota que a todo el mundo le parece sorprendente de como a mí me pagaron en *El espíritu de la colmena*, bueno frente al hábito de ahora, de la vida, los niños, las industrias, los representantes... bueno yo no cobré por *El espíritu de la colmena*, lo único que quería es que me cuidaran bien, me pusieron una persona especial que me cuidara. Porque, Querejeta le dijo “bueno ¿Cómo le vamos a pagar a esta niña?” y entonces no tenía ni idea de qué se hacía, de qué se pedía y ellos dijeron “Bueno pero por lo menos le daremos algo, ¿no? Unos regalos o algo que le guste”. Y entonces mi padre dijo “A ella sola no. A todos los hermanos por igual”. Entonces Querejeta nos llevó a todos los hermanos al Corte inglés, a la planta de juguetes, que todavía todos recordamos ese día. Con seis, siete, ocho y nueve, y te dicen “Coged todo lo que queráis”.

O sea, en realidad esa era la preocupación de mi padre que yo tuviera una infancia y por eso, no me dejaba hacer mucho. Hice una película cada dos años prácticamente. La siguiente creo recordar que la hice en verano.

Otra película, que dentro de mi estudio me interesa a nivel de casting y recepción es tu simbólica intervención en *Operación Ogro* (1979) de Giallo Pontecorvo. ¿Cómo este director llega a ti? ¿Hiciste casting o te escogieron desde un primer momento por tus trabajos anteriores en los que llevabas un peso importante a nivel de representación en el país? Un soplo de aire fresco frente a los arquetipos infantiles españoles tan mecanizados.

No, no hice casting. Hace años que no la veo, pero si hacia como una niña de fuera. La visión de fuera.

(...) de una España que se está renovando en dos momentos claves del film (...)

Pues yo no tenía representante, así que llamarían a casa, porque yo sé de un director que llamó a casa. Supongo que llamarían, mandarían el guion y hablarían con mi padre. Me preguntarían, diría que vale.

Creo recordar que el rodaje fue en sábados, igual fue una de las cosas por las que él dijo “mira, pues así no interrumpes el colegio” o le gustaría el director o que trabajara ahí. Ahí había algo que mi padre vio, no te lo puedo contar, pero supongo que sería por eso; porque vio que era una película que le atraería el tema o el guion le gustaría, el director o vería cosas y decidía.

Hombre me preguntaban, pero bueno de consulta. Recuerdo que *El nido* también me lo preguntaron y nos gustó mucho.

Una de mis películas favoritas de tu filmografía y que sitúo en una etapa denominada sensorial como intérprete es *El nido* de Jaime de Armiñán, y no quiero volver a la anterior pregunta de cómo llegas a asimilar con esa edad de trece años ciertas temáticas tabú para un pre-adolescente. Pero si quiero adentrarme en el hecho de cómo te posicionas en el film, es decir, desde el momento en el que tras el personaje teatral de Lady Macbeth y te descubre Héctor Alteiro en escena e intentas ser la adulta que evidentemente no eras ¿Qué tipo de indicaciones recibiste para ello? Me imagino que advertiste un gran cambio de tu paso por *El espíritu de la colmena* en lo que significaba el mundo del cine para ti siendo niña.

(...) Bueno ahora este tema sería muy complicado (...)

No, no es nada erótico (...) En el film es lo que piensa el pueblo, pero yo incluso le digo a mi padre “No hacemos nada, montamos a caballo... no hay nada de eso”. Claro, la primera reacción es “Qué hace este viejo con esta niña” y “Qué están haciendo”. Es como algo que está en el borde de la niñez.

Claro, lógicamente me entero mucho más que con seis años en *El espíritu de la colmena*, pero más o menos de lo que trata la película. Hay dos cosas, una, yo como actriz no es que yo me entere, es que como actriz yo no tenía todavía herramientas. Lo único que tengo como actriz, hasta que me decido a estudiar a los dieciocho años, es por mi intuición y que me digan “ponte aquí y di esto”. Y yo lo digo. Pero, insisto, yo no estoy “¡Ay! voy a hacer un personaje que va a hacer una obra de teatro, una tía que va a hacer tal y cual, que habla, que se viste, que se mueve. De pronto, no tiene nada que ver conmigo y saco un lado”. Ahí era muy parecida a como era yo entonces.

Lo que pasa es que, bueno, pues como sabes lo que es la historia y es lo que te están pidiendo, pues sí que representas lo que te dicen. Pero yo no estoy consciente. Hace años recuerdo en una conversación con Jaime de Armiñán donde él decía, porque yo le comentaba (no sé cómo salió el tema) que ahí era una niña y no era muy consciente de ciertas cosas. Y él me dijo “Eso no es verdad, tú eras mucho más consciente” y yo le decía que no. Y me decía, “Ana tú eras mucho más consciente por el poder de dominio de una niña ya con trece años en un hombre.” Dice “Ahí tú tenías algo ya en que eras consciente”. Yo no lo recuerdo así, pero él piensa que sí que con esa edad yo ya tenía, no como Lolita, en plan sexual; pero sí que había de un juego ya, de un poder de *agarrar a un tío* y de hacer un poco con él lo que quería.

Sí, yo lo viví más como un juego, pero no tan consciente; o sea, no sé si había algo en el subconsciente. Pero yo era más como “Tú me miras, hago el cuervo, te veo ahí y luego montamos a caballo. Es muy *naif* todo. Luego, otras veces, vamos a ser amigos. Pero es más como un poder.”

Yo creo que estaba ahí en el límite y eso es lo interesante del personaje. En el límite de edad, de sensaciones y de vivencias, como para que sea un poco ambiguo el que ella esté pisando los dos lados. Como que haya una cosa de niña y otra cosa del despertar de mujer, lo único que puedo ver innato en ella es la de ese control, no lo sé.

No, yo no lo veo como una Lolita manipuladora. Aunque si creo que hay una pureza, otro tipo de limpieza en su relación. La única cosa que si puede haber con ella, ese control o ese poder con el otro, pero no tanto sexual, lo veo más como una relación ambigua.

Otra interpretación que me interesaría visionar de este ciclo es la película *La hija Rebelde* o *La hija de José* (1983) del cineasta alemán Gustav Ehmck, de la cual hay muy pocas referencias. Sin embargo, estas junto a Linda Manz que ha sido también, en su caso una joven promesa del cine americano en películas como *Días del cielo* (1978), ¿Qué diferencias encontrabas en una película a nivel interpretativo tan internacional entre lo alemán, lo americano y lo español? ¿Fue sonada esta película en su momento?

No, creo que no. Pues mira tengo ese rodaje un poco lejano, un poco borrado. Además rodamos con un equipo grande y de gran número de personal. Tuve problemas en el rodaje, con el productor y el director por escenas sobre sexo que no estaban en el guion y entonces hubo un parón. Yo tenía como quince años y era como una historia de amor, pero no me acuerdo bien de esa película.

Parte de la producción es española y ciertos actores.

Has dicho en más de una ocasión que Erice te sugirió unas clase de interpretación en un momento clave sobre al qué dedicarte en tu vida. Me interesa mucho esta parte, porque para todos es clave ir encaminados. Pero ¿qué era lo que te atraía de la profesión? has dejado más de una vez claro de que ni por la fama, ni lo mediático.

No estamos situando a cuando yo tenía dieciséis, diecisiete años y tengo algunas conversaciones con Erice en donde tratamos sobre qué carrera iba a estudiar. Yo no sabía qué hacer, por donde tirar; es lo que le pasan a tantísimos chicos de esa edad que no lo tienen claro. Entonces él me sugiere y me dice pues por qué no lo pruebo, que igual lo descubro y me gusta. Le hice caso, y me apunté con diecisiete o dieciocho años que es cuando empiezo en la escuela de Cristina Rota. (...)

Estuve como un par de años, dos o tres, pero Cristina Rota entonces no era la escuela como está concebida ahora. Éramos diez alumnos en el salón de su casa con ella, un

grupito, con el que ella empezó así y luego ya eso poco a poco fue prosperando con nuestra profesora que nos daba como voz.

Y en esas yo me fui a estudiar a Estados Unidos, y mientras tanto ahí ya montó lo que es. Aquello se iba haciendo cada vez más grande, ya iba teniendo más gente... pero al principio éramos diez o doce en su salón donde estaba José Coronado, Cristina Marcos,... era toda esa quinta que estábamos ahí.

No, no estaban reconocidos como estudios universitarios. No sé ahora, me imagino que sí. Entonces era como una academia, en la que no me acuerdo si íbamos un par de días a la semana y trabajamos, estudiábamos a través de un plan, de escenas, de improvisación. Así lo entiendo yo, de que ella también empezaba en esa época a dar clases.

Entonces estaba en ese momento en el que qué estudio. Si tú me preguntas que había ya antes qué me atraía, supongo que un poco la magia del cine. Como espectadora a mí me gustaba ir al cine y ya también, había sido partícipe y parte de una serie de películas ya. Sentía curiosidad por sentir desde un lado ya más consciente, más sabiendo lo que hago, no desde un “ponte aquí”. Es cuando empiezo a estar más consciente de lo que hago.

Entonces dije “¡pues vamos, lo voy a probar!” y ahí es cuando me engancha de verdad, porque yo no tenía muy claro que quería seguir haciendo cine con diecisiete años. De hecho toda mi historia era estudiar una carrera y no tenía nada claro. A ver, el cine me había traído cosas maravillosas, porque había hecho películas maravillosas; pero también me había traído cosas que no me habían gustado. No es fácil ser una niña y pasar de la niñez a la adolescencia siendo una niña con esas películas detrás, y muy popular, y muy conocida. Además yo creo que mi naturaleza de niña era muy tímida, yo era el lado opuesto, no para dedicarme a esto porque conozco a actores que son tímidos; pero, ... vamos yo creo que por eso Víctor Erice me escogió, porque estaba jugando sola. Tenía amigos y amigas, pero muchas veces me quedaba sola jugando. Era una niña retraída.

Entonces, no creo. Bueno siempre pienso que si no hubiese sido por esas películas yo nunca me hubiera dedicado al cine. Si no hubiera empezado a hacer eso, por mi naturaleza, yo creo que no lo hubiera hecho. No sé, hubiera hecho matemáticas, que me gustaban. Pero sí que me sirvió para querer descubrir lo que estaba haciendo y ver que

era, en qué consistía la interpretación; entender bien dónde estaba; controlarlo, conocerlo ¿Qué es esto? ¿Qué estoy haciendo en este mundo del cine?

Sí, porque para mí fue un gran descubrimiento, por primera vez, con diecisiete-dieciocho años lo que era interpretar y meterse en la piel de alguien que no eras tú. Yo de alguna forma de niña era “Di esto”, “Ponte aquí, mira para allá”, más o menos, y de pronto era como “¡Uy! ¿Esto qué es? Aquí ahora hago yo esto “. Empiezas a descubrirlo desde otro lado que ahí me resultó más atractivo, más que no saber lo que estás haciendo (como un papagayo) y no sabes. Siempre “Ponte tú” ahí expuesta, porque no sabes que te pedirán. No hay nada peor que te digan “Ponte tú” ¿perdona? ¿Cómo que “ponte tú”? ¿Qué personaje es ese? A mí no me digas “ponte tú”. Entonces de niña eres eso y luego, yo no quiero ser Yo ahí.

Ya son años, es que empecé de muy pequeñita y según que generación se enganchan con unas pelis, con otras. Y luego, que tú no tienes nada que ver a cuando tenías seis o siete años.

A nivel académico sé que te has formado, por un lado, en Madrid, con Cristina Rota donde he percibido a través del libro *Los primeros pasos del actor*, que sus enseñanzas van encaminadas hacia la aportación de la personalidad y el enfoque propio del actor en relación con el trabajo del cineasta. Ser conscientes de que se trata de un trabajo coral detrás y delante de la pantalla. Y por otro lado, en la HB Studio de Uta Hagen en Nueva York, a través de una beca del Ministerio, en la cual tras leer *El reto del actor*, saco en conclusión sobre todo el baño de humildad que ha de hacerse para salirse del YO e interpretar cualquier personaje, pero sobretodo la entrega y la dedicación para actuar y no fingir.

¿Estás de acuerdo con estas apreciaciones?

Si, sí. Lo que pasa que ya ahí entramos en campos muy extensos. A ver, las dos cosas que dices son así. También estudié con algún otro profesor que tenía algún otro método. Cada profesor tiene su forma de entender y su acercamiento, y efectivamente yo aprendí tanto de uno como de otro, o sea, aprendí mucho de Cristina (Rota) y aprendí mucho de Uta Hagen.

Luego, es verdad que lo que has dicho del libro de Cristina está dicho, también me lo enseñaron Uta Hagen, y otros profesores. Y también lo vas aprendiendo con el tiempo,

que luego todo eso tiene que pasar por ti; lo tienes que filtrar; lo tienes que colocar y de última, tienes tú la forma de aceptarte. Es la más difícil de definir, porque tú me preguntas cómo me acerco a tal personaje y al otro... es tan complicado de definir.

Lo que yo aprendí de ellas es de Uta Hagen, a conocerte, desde luego. (salirse del YO e interpretar) pero salirse del Yo a través de conocerte mucho. Te sales conociéndote mucho, mucho, mucho y entonces sí te tienes que olvidar luego. Es un conjunto, pero me es difícil decirte como trabajo yo. Digamos que todos tenemos prácticamente todos los personajes dentro si ahondas.

Es verdad que hay cosas que desconoces, sensaciones, momentos; pero a partir de una edad ya has vivido casi todo ya, en alguna medida. Hay cosas que no, pero si te toca hacer un personaje, por ejemplo de una asesina, yo no sé lo que es eso. Cuando yo hice *La ropavejera*, yo no sé lo que es una mujer que matara a niños. Pero de pronto si sé lo que es la frialdad o me he visto en situaciones de cerrar, de decir “que no me hagan esto”. Es decir, por algún lado, intentas conectar. Luego, hay otras cosas que no puedes. Todo contacto no lo vas a tener con esos personajes dentro, por eso me refiero a cosas. Por eso, creo que es a lo que se refiere Uta Hagen.

Y luego, sí, ya te abandonas (tú no puedes estar siempre en ti), claro. Por supuesto, lo que dice Cristina (Rota), es cierto. Tienes que trabajar contigo, con tu personalidad, con lo que sabes. Ahí juntaría a las dos, en esas vivencias de conocerse, pero luego hay que saber lo que quiere contar alguien. Después, lo que quizás de joven se tiene menos y lo veo en muchos actores; ahora eso cada vez lo tengo más claro, y es que hay que ser muy, muy generoso, no se puede trabajar solo. No sirve de nada lo que tú estés haciendo si no estás. Y quizás cuando tienes veinte o treinta años estás más mirando para ti mismo y salvándote tú o buscando tú. Ahora dices “Olvídate de eso ya y vete a hacer lo que se está contando. Qué quiere el director contar; cómo lo quiere contar. Tú eres una pieza más de eso”.

Así se va mezclando y se va haciendo tu forma de trabajar, que es complicada de definir. Yo me hago diez mil millones de preguntas. Yo tengo una amiga actriz, que se ríe conmigo, por las veinte mil preguntas que hago cuando tengo un personaje delante. Me hago preguntas y luego, lo tengo que entender, tengo que entender su entorno. Hay un recorrido que yo tengo que entender y lo tengo que sentir por dentro.

A veces hay personajes a los que te acercas más instintivamente, otros necesitan menos por el tipo de personaje o participación en el proyecto. Pero hay veces que hay mucho trabajo detrás, muchísimo (y no todas las veces estáis igual). No, no, ahora lo que estoy haciendo en el teatro es mucho trabajo detrás, muchas horas de ensayo y en casa. Y luego, no sé hay actores con un nivel de responsabilidad y de trabajo, pero luego los resultados están ahí. Por ejemplo, Javier Bardem me parece un monstruo, pero aunque no se lo haya preguntado nunca, estoy segura de que lo trabaja mucho. Y no digo que haya dudado en que lo trabaje, digo en que lo trabaja muchas horas (ese es el lado desvalorado de vosotros). Porque hay veces que hay otro tipo de actor en un proyecto que no le requiere eso y si otro tipo de cosas, que vemos o bueno voy a hacer esto a mi manera; voy mirar esto un día antes, porque total es una escena y luego, otra.

Pero si eres protagonista en una película o en el teatro, hay mucho trabajo detrás. Si eres una persona consciente y no te la quieres jugar. También depende de la facilidad o no de cada uno y del tipo de proyecto. Yo algunos personajes me los he currado, no sé si se habrá notado o no, pero hay trabajo detrás.

(...) *Amar es para siempre con Verónica* (...)

En *Verónica* fueron seis o siete días de rodaje. El final del bar, la lluvia, el rodaje fueron dos días; pero sí fueron poco días en los que puedes aproximar el trabajo de otra forma. Muchas veces lo digo, cuidado, que cuando vemos las series diarias o semanales, no es nada fácil estar ahí. Y luego, hay actores que nunca harían eso, entre otras cosas, porque les gusta un nivel de trabajo que es imposible. Tú no puedes llegar con exigencias de tu personaje a *Amar es para siempre*, no es factible. Si tienes que rodar cuarenta páginas al día, si como decía Nancho Novo, “Estoy estudiando más que en la carrera de medicina. En mi vida había estudiado tanto” y es verdad, estás todo el día estudiando. Y además eso, ”ponte”. Un ensayo y se rueda. Todo sobre la marcha, te aprendes el dialogo y para cámara. Dos cámaras a la vez, se hace tres o dos tomas y ya está. Entonces te da un aprendizaje muy grande pero es un nivel de trabajo y de acercarte a un personaje de “brocha gorda”. Es que no puedes, es imposible irte.

Pero por ejemplo, hablo mucho de este trabajo, pero es porque es lo que estoy haciendo todo el día. Ahora para el teatro, para una escena la hemos podido hacer, currarla en casa y pensarla que digo esto y qué tal; y por qué voy aquí, por qué le mira así. Ya que

de esas veinte mil millones de preguntas que va dibujando el personaje, entonces imagínate a diario.

Entonces eso el teatro te da más opción a hacerlo, el cine algo menos, porque no siempre tienes tantos ensayos y la televisión es casi un poco de improvisación, es como “Ana, a ver si puedes cambiar esta frase” Y tu: “Espera, voy.”

Claro, es como “esta soy yo ya”. Porque es que llegas y has tenido una lectura un día, has hablado un poco con el equipo y con los otros actores; y con el director y ahí llega el momento de rodar.

Porque en la series diarias, en las semanales tengo poca experiencia por ahora, es que yo creo que los guionistas se aproximan mucho al actor. Es más el guionista se adapta un poco a nosotros. (Elección de actores) Porque no hay mucho tiempo, en televisión tiene que estar todo muy clarito. Se rueda rápido, entonces tampoco te pueden llamar para un personaje tan rebuscado. En el cine si tienes tiempo para prepararlo. Es muy concreto, como por ejemplo, en *Verónica, hacer una mujer de Vallecas*, cansada; en televisión, tienes que dar eso muy rápido. Entonces es otro proceso, otra forma que eligen a los actores a veces. No es fácil a veces por el ritmo al que se rueda, cuando no se está bien, tampoco y eso me pasaba algunas veces con Rosalía.

Es que ya te digo, es que no tienes tiempo de preparártelo y llegas, y lo sueltas. Estás muy concentrado y ahí lo llevas, es que no es fácil hacerlo. (Conjunto) Sí, la dinámica la había, ves cuando yo me rompía con Nancho, es que piensa que íbamos a una toma y ahí te viene bien un poco de técnica y de clases detrás, porque cómo tiras de eso.

Así que las series diarias no son nada fáciles para estar medio decente. Van a una velocidad, en la que en el caso de *Amar es para siempre* es una serie que va a reloj. Es alucinante su ritmo y luego, es un equipo maravilloso; sino no se podría hacer. De verdad, yo decía que tenía experiencia en televisión; pero en una diaria, es que yo creía que eso no se podría hacer; porque es muy acelerado. A ver a diferencia de otras series, no puedes pedir quince minutos. Cinco minutos sí, pero más no para una escena. Aunque muy bien cómo funcionan y muy difícil hacer eso. No es nada fácil.

(...);Cómo en el teatro?(...)

No, no. El personaje lo tienes, porque es un año y vas a estar con él. Y luego ya sabes cómo habla, como mira o como contesta, ya lo vas teniendo, pero eso no significa que luego cada día tenga setenta páginas para aprenderte y soltar, y decir, y hacerlo medianamente creíble y bien. Es verdad que es como el teatro, porque te llevas un año de gira; pero cada día que te subes al escenario tienes a quinientas personas delante por mucho que tengas al personaje ya.

Estoy escribiendo ahora un artículo sobre el camino del personaje al actor, concreto, en relación a un motivo insistente dentro de tu filmografía que considero un vector de transformación sociocultural en tu compromiso como actriz a lo largo de tu trayectoria, una vinculación con el mundo vasco.

Por ejemplo, en *El espíritu de la colmena*, aunque sea neutral en el relato, la escena de las setas es una costumbre vasca y de la zona, más típica de padres a hijos que a hijas, y esta escena rompe esa idea encorsetada de lo tradicional, de lo dictado, lo ideológico; luego en tu pequeña aparición en *Operación Ogro* humanizas un hecho histórico como el del asesinato a comando ETA. Creo que sensibilizas el otro lado siempre juzgado en la sociedad y en el que pocas veces se ha posicionado para reflexionarlo o llegar a entenderlo como el caso de *Yoyes*, a la que protagonizas desde su lado más íntimo, pero siendo firme al compromiso de este personaje por hacer justicia desde una política igual para todos.

Más que una mujer autoritaria, me refiero al reflejo de una condición del ser, en este caso, de la mujer acorde al ritmo del tiempo en el que se inscribe. Le ocurre a Rosalia Fejío en *Amar es para Siempre*, cuando sufre las penalidades de su familia y cambia su perspectiva forjada en la España profunda. Y también a Catalina en *Vacas*, en donde una mujer asentada en el caserío es capaz de perseverar y tomar las riendas necesarias para cambiar de vida, negándose a ser esa típica matriarca de la zona y dar paso al cambio, en este caso, a que ella y su hijo tengan una vida mejor.

¿Consideras qué hay este vínculo vasco dentro de tu filmografía? ¿Responde de alguna forma al compromiso del actor por manifestar la situación de su país?

No, nunca había ido consciente de esto; pero sí que es verdad que si había hecho *Operación Ogro*, *Yoyes...* pero ni no lo relacionaba, ni con Rosalía, ni la relacionaba con la situación de la mujer en el País Vasco.

Pero creo que todos tienden a eso, o sea, cada vez que hago un trabajo voy a hacer un reflejo de lo que se está viviendo y uno no se puede aislar del mundo, de la situación en la que vive. Pues yo creo que hay algo que a veces no es predeterminado. Quizás es más la labor del director de *El espíritu de la colmena*, de lo que está queriendo contar en esas mujeres o de la labor de alguien que quiera.

Es verdad que sí que hay algo en mí, que será innato n mí y sea por lo que me han llamado. Lo que hablabas antes de un tipo de carrera, y de fama, y de un tipo de personajes; y es verdad que yo he ido por otro lado. Que he hecho otro tipo de personajes; soy otro tipo de actriz que tendrá que ver más conmigo y sí que hay una defensa, a lo mejor. Siempre hay algo de la mujer.

No defiende, no hago, no me han llamado o no he hecho mujeres... Normalmente me han llamado para mujeres potentes, mujeres que han luchado, mujeres que se han revelado, mujeres que han defendido... Yo soy un poco así, creo que en ese sentido soy fuerte y nunca me he sentido con el tipo de vida o por mi profesión, o con todo esto que está pasando ahora, que nunca me ha pasado, pero es algo que apoyo cien por cien y defenderé hasta la muerte. Por suerte yo no me he sentido así, pero hay que hablar. A mí que me importa si yo no. Bueno, si yo no, pero está clarísimo que es así.

Es verdad que yo he hecho otro tipo de mujeres, por ejemplo Catalina de Aragón, Carmen Polo... que sí que Carmen Polo estaba ahí al lado de Franco, pero también cortaba el bacalao, estaba clarísimo... Muchas mujeres que han peleado y han defendido. La mujer que estoy haciendo ahora en el teatro es una mujer potente también. Es una tía que se enfrenta y defiende mucho su derecho a todo, a vivir... y a la superación con los hombres, con la vida como mujer.

Pero no era consciente, no he pensado en ese camino el del País Vasco. Si en el sentido de la historia, de lo que nos ha influido la historia y la educación en general en España. Yo no soy del País Vasco y a mí me ha influido igual. Nuestros tabús, nuestros miedos, nuestras cosas inculcadas, nuestra educación... todo eso lo tengo grabado, porque no lo puedo no tener. Es la época que me ha tocado vivir.

Yo creo que hay valores más universales aparte de todo eso, de defender o de hablar, de construir; que si eres de aquí o de allá. A ver, Yoyes sí que está enmarcada en un contexto concreto y es muy claro dónde está. Ahí sí que se está marcando la realidad de un país, de una hazaña; y bueno sí, es una mujer que lucha, la primera dirigente, muy potente también.

APÉNDICE II

Entrevista Ana Torrent

II

19/05/2018

(Madrid)

En este tramo, quiero hondar hacia los distintos papeles que a partir de los noventa marcan tu filmografía, especialmente en títulos como *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1992), *Vacas* (Julio Medem, 1992) o *El palomo cojo* (Jaime Armiñán, 1994) en donde interpretas a distintos modelos y posicionamientos de la mujer española – de guardia civil, de vasca y señora andaluza. ¿Cuándo trabajas estos personajes lo haces a través de lo que marca el relato te exige o te interesas en su caracteres, provincias?

- Es que hay personajes en los que sí que hay que hacer una inmersión. A ver todos los personajes requieren un tipo de compás y un estudio. Claro, no es lo mismo hacer un personaje, pues como el de *El palomo cojo*, o un personaje como el de *Vacas* o personajes como el de *Tesis* o *Yoyes* que tienes que trabajarlos de otra forma. Pero tú me preguntas por el entorno, si es de Madrid, Vasco,...

(...) por el acento (...)

- A mí nunca me han pedido un acento. De hecho hace un año o dos me llamaron para una película en Colombia, que si tenía que ser de ahí y yo les dije que no tenía tiempo para preparar eso con el tiempo con el que me lo estaban planteando. O sea, eso requiere seriedad, que si yo tengo que hacer eso me lo tengo que plantear bien y no lo podía hacer. Estaba haciendo no sé qué y un par de meses dije que no, que no me puedo preparar ese personaje con este acento.
- Pero en *Vacas* y en todas estas películas no me han pedido un acento. Entonces, claro que uno sí que estudia; sí que me preparo de acuerdo con el personaje y su procedencia.

Es verdad que en *Vacas* sí que es una mujer de campo, de un mundo de la Eskodar, muy cerrado... pero a veces eso con un director con una forma de mirar, de ser,... el trabajo es entender su punto de vista. Todo lo que te quiero decir que podría ser una mujer de una montaña, de un campo o de otro lugar, quiero decir, es el mundo un poco aislado. Los sueños, las visiones, la salida, el salir de ese mundo, lo que quiere esta mujer también. El caserío de enfrente. Se trata de algo que engloba, más de que se trate de un sitio.

Hay personajes que sí están marcados por una cosa más particular, algo de algún lugar que dices “es que es por esto”. Yoyes no la puedes sacar de su entorno, porque Yoyes es Yoyes y donde nació, vivió, creció. Pero hay otros personajes que dices “bueno, sí es una guardia civil aquí en Madrid, pero a lo mejor en Salamanca será lo mismo”. Entonces es más en qué consiste su vida. En *El nido*, es una niña de un pueblo, pero podría ser otro pueblo... ¿Entiendes lo que te quiero decir? No sé si sé explicarlo.

Y luego hay algunos otros que claramente sí que están más condicionados por el momento, por ejemplo, *La ropavejera* me viene ahora a la cabeza. Si es una mujer que vive una realidad y época específica. Una salida y una cabeza que tiene por donde busca el dinero. Si está más metida en esta circunstancia ¿Cuáles otros están muy marcados? Pues sí, en *Tesis* una estudiante, de una gran ciudad,...

Es decir, no todos los personajes están marcados sus historias por el lugar. Algunos sí, obviamente. Un ejemplo, el personaje que te he dicho ahora, el que te comentaba de la mujer del alcalde. Sí, una vida entre los años ochenta y noventa en Valencia.

Pero así que te diga que he tenido que trabajar esto,...

(...) Pero una cosa que me parece curiosa de lo que me comentas y me comentabas la vez anterior es que tienes que elaborar un “lo vivido”. Crear, dependiendo del personaje, de su intensidad; a donde va focalizado y del lugar del que venga. Además tu me lo comentabas del teatro, el tema, no del posicionamiento. Sino a parte de las pautas que te den un “lo vivido”. Es decir, no es que te aprendas un papel, seas un papagayo y lo sueltes (...)

Yo no trabajo así, hay gente que podrá trabajar así (...)

(...) O sea, lo que me parece alucinante es esa parte de ustedes como actores de crear una experiencia ¿Lo hacen todos? Porque al final es eso, crear una experiencia, un pasado... creo que al final eso son matices (...)

¡Claro! Yo trabajo así. Creo que hay muchos tipos de actores. Hay algunos que han pasado por escuelas y otros que no. Hay algunos buenos, y hay algunos malos. Hay algunos que t gustan en un tipo de papel y en otros no.

(...) Si hay de todo, pero ¿eso te lo da la disciplina?

En mi caso, si, y luego un poco el instinto. No sé cómo explicarte. Por ejemplo, si tengo que hacer de Madame Bovary, yo no sé cómo vivía la mujer en ese momento; cómo es su relación con el hombre; por qué sientes que se ahoga; qué salida tiene; cómo trata al hombre... no sé hacerlo. Y entonces, tengo que mirar un todo como es esa época y qué pasaba en la mujer, entenderla un poco. O sí yo hago de Catalina de Aragón y soy una reina ¿Qué educación he tenido? ¿Qué valores tengo? ¿Qué considero para entender a esta mujer? ¿Por qué defiende una postura religiosa de esta forma? ¿Por qué estoy de acuerdo o no? Igual que si hago de Carmen Polo. Tengo que marcar, porque hay muchas cosas que marca a la gente. Pero no tanto a veces, en Catalina de Aragón sí, claro. Donde vive, donde ha ido a vivir, con quién la han casado, la historia, cómo funciona la historia en ese momento, la monarquía de ese siglo... pues la vida es tan diferente a la de ahora en España, en Madrid en el siglo XXI; que sí yo no miro un poco quién es esta mujer; cómo ha vivido; qué piensa; qué siente; qué quiere en la vida.

Y luego, esto es una anécdota de cuando hicieron las pruebas para Catalina Aragón. Hicieron un casting en España al que se presentaron mucha gente y cuando me llamaron para hacerlo, el director me dijo: “es que lo que me gustó es que mucha gente quiso hacer como una reina, sin saber cómo era esa reina. Pero tú hiciste una escena de una mujer herida, porque este hombre te está poniendo los cuernos con una Bolena, claramente. Aunque tú seas una reina, aunque tú te tengas que callar. O sea, quién es esa mujer de ese momento y de ese poder que está hablando con un hombre de que la está engañando. No es lo mismo una mujer de ahora, a la que su marido le esté poniendo los cuernos que una reina del s. XVI, cómo se lo traga eso en sus narices.

Entonces claro que tengo que hacer un poco de unos personajes, más que en otros. Hay alguno que son más fáciles o los entiendes más fácilmente, o lo que está contando la

historia independientemente del tiempo y del lugar. Hay algo con lo que crees que conectas. Hay cosas que son universales y es eso que te digo de esta mujer. Luego, ya es una mezcla. En Catalina Aragón hay una cosa universal de una mujer de tal y lo tienes que colocar en ese momento (y hacerla tuya) Claro, no va a reaccionar igual por esta circunstancia,... Eso es lo que te forma. Entiendes por qué habla así, por qué que hace tal...

Por *Vacas* me preguntabas, pues yo a lo mejor sé lo que es una sensación... No recuerdo exactamente y ahora mismo en la línea exacta del personaje, pero sí recuerdo ese aislamiento; ese querer huir del caserío; ese hombre del caserío de enfrente. Hay una serie de cosas de uno conocidas, porque son vivencias y todos las tenemos casi todas; o a una determinada edad ya las has tenido la gran mayoría. Y vivencias que no. Pero muchas las has tenido, a poco que te mires dentro.

(...) ¿Y esas veces en este trabajo coral, en conjunto tú tienes tu visión y tú se la das al director, o el director antes la proyecta en ti? ¿Cómo soléis trabajar? (...)

Depende. A mí me gusta que me dejen una parte, pero por supuesto siempre, antes tengo que saber que quiere el director, que quiere contar con esa historia, con ese personaje y cómo más o menos lo puede ver. Puedo estar de acuerdo o no, pero lo tengo que respetar. Si no lo voy a respetar o sino estoy de acuerdo “pues mira no estoy de acuerdo, veo esto de este personaje. Si o no”... pero una vez que ya te metes dentro de un proyecto. Lo que pasa es que muchas veces el director es una persona que también ve el personaje de una forma, pero también está abierto a que tú aportes. Porque es imposible que tú seas exactamente a cómo te quiere y pues bueno, también se va adaptando. Un buen director también se va a adaptando un poco a lo que le das.

Pero, efectivamente, a lo mejor hay una escena que tú se la propones de una forma y él también la ve completamente diferente. Creo que hay directores que son más estrictos de cómo lo quieren incluso y casi cada gesto, frase de cómo la quieren.

(...) ¿En *Tesis*? Por ejemplo.

No todo. Hay mucha gente que ha hablado de un documental, en una entrevista de que él se ve cómo me dicta varias veces una frase de una forma, un tono... no, la haremos en doblaje, porque había que rodar esa escena muy rápido. Era una película de muy bajo presupuesto y entonces no podías estar haciendo veinte tomas. Pero ahí, en concreto,

tiene que ver, primero, que era una primera película y luego he hablado después con él y nos hemos reído de ese momento. Ahora él los actores los ve de otra forma y porque él también quería esa frase, porque él es muy visual para el tráiler de la película. Y por eso quería un tono determinado, un ritmo... lo tenía todo en su cabeza.

(...)

Esto de los directores un poco lo vas viendo. Excepto algún director que a mí me ha tocado, pues esto es...mira así, mira para allá... pero sino lo vas viendo. Ahora, lo último que yo he hecho con Nacho, *La ropavejera*, pues igual me dice “es esta mujer”, pues yo la hago. “En una escena la veo yo aquí que está diciendo más en broma o más en serio”, “Vale, vale” pues lo rectificamos. Pero claro, tu más o menos le haces una propuesta, el cómo lo estás viendo.

Supongo que cuando eres más joven o tal, pues a lo mejor, pero sí creo que es un poco entre todos.

(...) y ¿en qué momento...? Porque yo creo que tú tienes ese afán, o sea, me estás diciendo que hay un abanico de posibilidades de actores. No que trabajen menos, sino que tienen su manera de trabajar, su metodología... pero desde mi punto de vista te veo dentro de ello como actriz creadora, muy creativa. Creo que llegaría un momento en tu vida, porque tus años van acorde a una película ¿En qué momento te plantear estar al límite de una dirección basada en el “ponte allí”, “ponte allá”, “haz esto” y que no tengas ni voz, ni voto? (...)

A ver, en los buenos trabajos sí que tienes voz y voto, y lo disfrutas. Pero si a mí ahora me viene un cierto tipo de trabajo, donde tengo poco que hacer; donde es un poco “ponte y di”. Pues sí, claro que me cuesta más y claro que lo aguantaría peor. Y claro que diría ¿Qué tengo yo que decir aquí? (...)

(...) Pero, por ejemplo, en ese tiempo en qué decidiste hacer cine,... porque evidentemente la disciplina te habrá dado las herramientas para saber lo que tienes que hacer o guiado. Ya que cada disciplina lo que aporta es la dirección, las pautas. Es cierto que hay gente más autodidacta, pero opino que la disciplina lo que te da es el razonamiento de lo que estás haciendo.

En un momento me dijiste que habías tenido tu dudas sobre si dedicarte o continuar con esto de la interpretación y ¿podría ser uno de los motivos por los que quizás tu estabas en duda? (...)

No, en ese momento no. Cuando me lo cuestioné fue a una edad que eran por otros motivos. Yo me lo cuestionaría hoy si llegará un tiempo, en cuestión de años donde no tengo opción a crear, a disfrutar... Si dejo de disfrutar creando y haciendo un personaje, de divertirme... Si yo dejo de crear eso y de volar un poco; de jugar y no me dejan o lo que me ofrecen es todo sota, caballo y rey, de “ponte aquí y di Hola qué tal” “¿Vas a la calle? Sí. Pues te espero en casa”, y no tengo nada que desarrollar en el personaje, si me frustraría.

Pero ahora, claro es verdad que por ejemplo acabo de hacer tres personajes, uno en el *Museo de la ficción*, otro de la mujer del alcalde de Nacho Umpérez, y esta obra de teatro que estoy haciendo, donde disfruto mucho. El personaje de Silvia de *Todas las noches de un día* ¿Cómo no voy a disfrutar con un regalo así? ¡Ojalá! el miedo que tendré cuando acabe este, será ver el siguiente personaje va a ser así. Porque es de una riqueza y es de un viaje que haces con el personaje y de un poder crear de la mano con Luis. Cómo lo hemos hecho. Donde me ha llevado a una zona que yo no había hecho tampoco a veces en personajes.

Por eso te digo que un buen director también es así, “oye pues prueba a ver esto qué tal” “¡ah, pues sí que es así!” y vas jugando. Esa es la parte bonita y maravillosa de ser actor.

(...) Y tú que has conocido generaciones de directores ¿Los ves ahora más implicado en el trabajo del actor? ¿Más que antes?, por ejemplo o ¿más conscientes de ello?

Depende.

(...) Lo digo porque siempre apuestas por cineastas más noveles (...)

Por las cosas que he hecho últimamente,... no creo. Porque un director nuevo creo que tiene también la suficiente sabiduría al dirigir o sinceridad para saber que esto es un *fifthy, fifty*, que no puede ser tal. Pero pudiera ser alguien que te diga “No, no, no. Quiero que esta frase que me lo digas así y ya en este momento”. A mí muchas veces,

yo aprendí hace años también que cuando un director te está pidiendo una frase o un gesto así, porque los actores a veces nos hemos quejado de que te lo marcan todo. Porque es eso ¿no? Que vienen y quieres que te pongas tal, etc... Hay veces que hay que leer al director detrás, porque a lo mejor él no te está sabiendo decir que hay detrás para que tu hables, contestes o mires así... y tú tienes que decir “¡Ah, vale! Él quiere que tal, porque esta mujer está así.” Lo tengo que rellenar a veces al personaje. Porque a lo mejor el director sabe cómo lo ve, pero no te lo está sabiendo comunicar. No te digo todo, te digo algunos que te pueden marcar de esta manera de así y asá, y tú a lo mejor antes de revelarte, no, también está el probarlo. Hay que probarlo, porque muchas veces me encuentro con que también ni lo encuentra el director.

Te pongo por ejemplo, con Luis con el último director que he tenido. A lo mejor me ha dicho a veces “Esto sería mejor así” yo lo pruebo y si a lo mejor lo hago dos o tres veces y digo “¡uy! Mira es que esto no lo acabo de... que te parece”, “¡Ah vale! Bien pues pruébalo”. Y otras veces lo pruebo y digo “Pues tienes toda la razón” porque eso te da una idea de cómo él está viendo el personaje. Hay veces que un director te está dando una información del por fuera y tú lo rellenas por dentro.

Lo malo es que de una información de por fuera arbitraria y no tiene ni idea. Entonces ahí cuidado, porque no sabes porque tienes que mirar así o esto no va con el personaje que estamos haciendo por esto y por esto. Ya te digo que es muy difícil generalizar porque cada actor es un mundo, cada director es un mundo y cada circunstancia de los rodajes. Porque de repente el año pasado yo estaba haciendo una serie diaria y no tienes tiempo para preparar. Es imposible. Tienes que trabajarlo y disfrutarlo de otro forma, y se puede hacer todo lo mejor que se pueda. Se hace y bien difícil que es, pero de otra forma. No puedes pretender “ahora voy a decir esto” o “ahora yo quiero”. No, no tú llegas y lo haces.

Todos nos vamos adaptando también al medio, al momento; pero lo ideal es tener un proceso de ensayos, tanto en una película como en una obra de teatro. Donde te puedes recrear y donde puedes jugar; donde se ve y donde de verdad se construye el personaje.

(...) Y por ejemplo en la obra de teatro ¿Cuánto tiempo te has llevado de ensayos?

En lo inicial los ensayos han sido de dos meses, todos los días de lunes a viernes o a veces, incluso de lunes a sábado. Depende de cómo se estipule y durante siete semanas. Pero antes, también ya estás trabajando, mirando, pensando, viendo...

(...) O sea es primero es por tu cuenta y luego ya os reunís (...)

Claro, claro.

Tras comprobar la condición del personaje de Silvia que en la actualidad interpretas (2018) en la obra teatral *Todas las noches de un día* (Alberto Conejero) y a raíz de unas declaraciones en una de las entrevistas que se han dado durante la gira sobre ella, en la que la defines como: *Lo bonito es que tiene muchos juegos y muchas vertientes (...) tiene muchos momentos de juerga y divertidos*. Y lo corroboro porque como espectadora disfrute de una interpretación que en esos momentos en concreto pude aproximar a personajes que interpretas en películas como *Iris* (Rosa Vergés, 2004), *Una preciosa puesta de sol* (Álvaro del Amo, 2003) o incluso -aunque la obra sea dramática- como--- en *Puede ser divertido* (Azucena Rodríguez, 1995).

(...) Si, Magdalena de *Iris* es más esperanzadora, más espontánea (...)

(...) Como la puesta en escena de una obra de teatro, si ¿Y ahí que ves en *Una preciosa puesta de sol*? (...) Lo que veo es tu proyección del personaje y aparte, de Silvia que aunque sea un personaje sufrido, que hace flash backs... se percibe una cotidianeidad, un día a día entre los personajes. Y por ejemplo, eso lo percibía también en Rosalía (Feijó), por eso en la vez anterior te pregunté sobre la proximidad de la televisión al teatro, por la series diarias. Ese personaje me resultaba cercano y que te lo crees a través de que no está influenciado por un género en concreto. Es un compendio de todo y son al final los matices los que resaltan. (...)

Sí, en Rosalía al ser una serie diaria, tocas muchas cosas porque pasan muchas (...) es que tú me decías incluso que improvisabas (...) Claro, tan pronto estás feliz durante uno capítulos por lo que sea como que de repente te viene un drama; que de repente te viene el nieto o que estás deprimida. O de pronto, odias a tu marido como que de pronto te surge un amante. Te pasa de todo. Entonces, normalmente en una película es más de un día de Rosalía se hace una película te quiero decir. Se hace grande cosas pequeñas

Silvia, al ser varios *flash backs* en momentos diferentes, sí que te muestra un poco la vida de ellos. Luego, esos momentos cuando esta, que está paseando, que le está diciendo como tiene que contestar. Te lo imaginas. Y también se hizo un trabajo previo sobre eso en las improvisaciones y en los ensayos. Sobre cómo era la vida de ellos día a día, porque lo que te cuentan diez escenas ahí, en realidad, en ocho porque en dos o tres no hay *Flash backs*. Son diez y doce años juntos (...) Se percibe (...) e hicimos un trabajo como era el día a día de estos personajes; qué hacían en una tarde; cómo pasaban las horas. Porque además se trata de dos personajes peculiares. Entonces también había que haber ese estar, el no decirse nada, qué se comentaban y hablaban; cómo era su vida, las miradas... porque han pasado muchas horas juntos, los personajes la señora y su jardinero. Ahí sí que hay un relleno y me alegra que me digas que se ve esa vida de ellos juntos, porque eso es lo que queríamos. Esos diez años juntos.

(...) hay un gran cambio del teatro al cine (...) en *Verónica hermética*, contenida/ liberada en *Rosalía*. Más que interpretación es el paso al formato (...)

Puede ser, porque el cine a veces tiene esa contención y además la cámara impone. Llega de otra manera al espectador y también es verdad que el cine, esto por ejemplo que he hecho ahora en *El desentierro* con Nacho Unpierrez; lo que he hecho en *El museo de la ficción*; lo que estoy haciendo ahora en teatro... Estoy haciendo cosas muy diferentes. Es verdad que estoy buscando una libertad, porque es verdad que hay algo en mí que han visto y me han pedido. Como algo más misterioso...

(...) Bueno, se ha mitificado tu papel de *El espíritu de la colmena* y *Cría cuervos*, y claro, la niña ha crecido (:..)

Claro y yo he intentado romper eso con comedia *Puede ser divertido*, pero es curioso como todavía yo tengo problemas para que me llamen para una comedia y luego curiosamente todo el mundo que me conoce me dice “pero a ti porque no te llaman más para comedia”. Porque la gente se ríe mucho conmigo y tengo mucho sentido del humor.

Pero claro, hay una tendencia en verme en un tipo de personaje y cuesta mucho romperlo. Yo lo intento y estoy contenta porque llevo uno años en el que creo que lo voy consiguiendo.

En *Verónica* bueno es un thriller, pero es una mujer de Vallecas metida en un bar, que no puede parar y ese es el drama que tiene la niña ¿no? Que su madre está ausente y no es porque no la quiere, es que no puede... no le da la vida para atenderla y ese es el dolor de muchas adolescentes que se sienten muy solas.

Todas estas cosas que hechos son muy diferentes y con otra forma, otra libertad, otra energía.

¿Crees que con la mayoría de los personajes que te han ofrecido en el cine no han apostado lo suficientemente para desplegarlo en más registros que no sean el dramático? Y ¿Ello (entre otros seguramente) podría ser uno de los motivos por los que te han llevado a trabajar y participar en otros formatos audiovisuales y escénicos al margen de la cinematografía?

Sí, en el cine falta esa apuesta por personajes más frescos. Pues siempre me llaman para cierto tipo de personajes. Y si me parece que es por lo que estoy apostando en otros medios, porque me lo están ofreciendo, en teatro; aunque sea un papel pequeño en cine. De pronto como un poco diferentes que puedan impactar a la gente. Por ejemplo, en el teatro a la gente les sorprende el papel que estoy haciendo de Silvia por cómo me muevo, gesticulo, seduzco,... y claro disfruto más, porque si no es lo que tú dices. A mí me gusta más la parte de crear y de variar. Si siempre vas a hacer lo mismo es una monotonía.

(...) Pienso que se te ha encasillado, aunque otros no por los papeles, la prueba está en los papeles que te siguen ofreciendo. Pero los hay que aun te miran como Icono de la transición y se supone que los iconos se supone que al surgir dentro de un movimiento, pertenece a un ciclo en el que se regenera y pasa a otro. En lo cual, viendo tu filmografía, veo que lo has demostrado, ya que se percibe cambios evolutivos. No entiendo porque la gente se empeña en insistir con el tema de la mirada,... (...) es más alucinante (...) Y más en los directores, porque insisten de alguna manera.

A nivel de análisis, en *Amar es para siempre*, hacían mucho hincapié en la mirada de manera indirecta, por ejemplo, en unos de los diálogos que mantienes con el doctor con el que después tienes un *affair*, para plantear el conflicto que ambos mantenéis en secreto. En momento se hace referencia al oftalmólogo para plantear

el estado de ambos. Y ya es algo, que considero que va ligado al actor, en el momento en el que te pone las gafas con una intencionalidad.

O por ejemplo, en *Amor y dedito de los pies* hasta que no estás liberada, no te quitas las gafas. A primera vista no se aprecian estos detalles, pero veo que la insistencia de los cineastas o directores en ello.

Si, en cine sí me falta, porque se queda siempre en esa imagen de actriz que no soy. A lo mejor hace veinte o quince años sí, pero creo que durante estos últimos años he experimentado unos cambios grandes en la interpretación. Una libertad en el juego. También en algo que tiene que ver con tu vida, porque a fin de cuentas está todo unido. Y es verdad que eso no se ha visto lo suficientemente, creo.

(...) Bueno de esa selección del cineasta que hace y la traslada en la narración utilizando atributos tuyos, por ejemplo si en *El espíritu de la colmena* tienes la función de evocar el recuerdo y de la memoria. En los siguientes trabajos si vas cumpliendo la misma función, se supone que eres en ti se cumple algo icónico (...) lo que denomino *iconicidad narrativa* porque ese mecanismo o código del actor está destinado a cumplir en la narración, pues no está vinculada para algo extrafílmico, o sea, externo a la película. Por ejemplo, en *Operación Ogro* al no haber tenido casting previo, se intuye que el director Pontecorvo ya sabía de tu trabajo. Por eso, desde mi punto de vista, en las dos únicas escenas en las que apareces considero que cumples la misma función de evocación, pero en este caso en los terroristas que sólo tienen miras para llevar a cabo la ejecución de Carrero Blanco. Pero encuentran a una niña del mismo lugar al que pertenecen; se acercan, hablan con ella incluso en vasco y se va marcando... Y en *Cría cuervos* ocurre lo mismo, porque precisamente te escoge para eso mismo; para evocar la memoria; para evocar el recuerdo de la Ana de veinte años que interpreta Geraldine Chaplin.

Luego, por otro lado, en *Tesis* ¿Se iba a escoger a Penelope Cruz en un primer momento?

Si, a ver *Tesis* se la ofrecieron a Penélope y ella no podía porque tenía otra película. Y les propuso esperar a Septiembre. Y fíjate lo claro que tenía Amenábar las cosas que le dijo que no podía esperar hasta Septiembre, porque quiero rodar en la Universidad y sólo la tengo disponible en Agosto.

(...) y por lo que he leído fue José Luís Cuerda quien te recomendó para el film. Un director que pertenece a la misma generación de cineastas con los que empezaste. A partir de aquí ya eres una actriz formada, eres más consciente en el año noventa y seis en donde está posicionada. Y en ese punto es donde se va a desembocar en una transformación. Es lo que hablábamos de los ciclos, si el icono estamos hablando que siempre están en movimiento, este daría lugar a otro tipo de icono. Porque ya hay un actor forjado en los noventa (porque no es lo mismo el actor de los noventa, ochenta o setenta) dentro de una disciplina, método de trabajo, que reivindica, hay presente una nueva generación de actores: Eduardo Noriega, Penélope Cruz,... yo no digo que tú seas la líder de todos ellos. Pero sí que en tu filmografía está marcada por estas premisas.

Y el otro icono de cambio o etapa nueva percibido en tu filmografía es tu intervención en *Amar es para siempre*, porque es una propuesta de optar por otros formatos. Porque es verdad que durante estos últimos años has elegido papeles en otras índoles audiovisuales.

Si, tienes toda la razón. Algo ha pasado, no sé si será la edad o la maternidad. O será todo junto, que yo en los últimos años me enfrento a los trabajos –yo no pierdo los nervios nunca- pero cada vez que subimos al escenario Carmelo y yo nos miramos, y decimos aquí seguimos de verdad con unos nervios como cuando vas a estrenar. Pero es verdad, que hay otro disfrute, hay otra libertad, otra seguridad y decir “esto, bueno ya está”. Y ahora creo esto, pruebo por aquí y ahora disfruto por aquí.

Yo creo que sinceramente como actriz, mejor. Porque a lo que ya podía tener me da una libertad que antes no tenía. He llegado a una tranquilidad, una seguridad y no me refiero al creérmelo, porque yo me sigo poniendo nerviosa igual. Voy al director, “Oye que te ha parecido este plano”. Pero si que hay algo de ahora, de probar, de jugar, de conocerme, de no importarme ciertas cosas y de buscar otras. Otro disfrute, otro crecimiento y eso sí que creo que lo tengo en mis últimos trabajos.

No sé si el de *Amar...* sería como el de *Verónica*, los hice a la vez. De hecho *Verónica* se atrasó y me llamaron para *Amar* y los primeros meses coincidieron los rodajes. Era un paso de Vallecas a la Plaza de los frutos. Lo anterior fueron dos obras de teatro, porque también hice *Ricardo III* y *Pingüinas* que era una cosa muy loca.

Entonces sí, creo que ahí empezó un cambio en mí a partir de *Ricardo III* trabajo de otra forma y disfruto mucho. No digo que no lo disfrutara antes, pero ahora tengo más asimilada las herramientas, no estoy tan preocupadas por ellas y las controlo.

¿Y en Silvia qué ves? Como no la hemos estrenado aquí todavía ¿Qué te pareció?

A mí me gustó mucho el personaje, cómo se combinaban ambos. Ella es una mujer atemporal, no la puede situar en un contexto concreto. Cuando me refería a la libertad también lo hacía por el poderío que transmite, o sea, la situación de tú sabes que él es el jardinero, le tienes un respeto pero lo quiero sacar de su zona de confort, de sus macetas, sus plantas (...) Sí que se la ve a ella al poder ¿no? (...) Ese halo con el que lo rodeas: detrás de la ventana, dentro del invernadero; cuando él esta con las tijeras y no lo dejas, a pesar de que el sostenga la narración. Él es el narrador, pero se mantiene estático y tu eres la que lo extraes de su habitáculo, ya que su postura es siempre rutinaria y plana.

La escenografía también acorde. (...) Claro, ella una mujer abusada de niña y tiene esos problemas con los hombres (...) Si pero se percibe la búsqueda de algo que no logra encontrar (...) Si porque ella, lucha, lucha, lucha, pero no acaba de ser feliz. Porque no puede amar, es incapaz, por eso busca relaciones tan *heavies*. Y ese hombre que la ama, que es el jardinero, pues con él ella va su aire (...) Si se percibe en un momento en el que ella esta nombrando a las plantas y él encuentra paralizado, inmóvil, torpe sin saber cómo actuar, ya que su vida exclusivamente han sido las plantas. Vuestra proyección de voz, la capacidad de memorizar. También se perciben los *flash backs* (...) Está yendo muy bien.

En la actualidad, en este panorama fílmico del que sigues siendo partícipe y desde un punto de vista realista ¿Qué es lo próximo -que a ti concierna- que podrías esperar del cine español en un aporte profesional?

Lo que espero son trabajos buenos de ahora, de mujer de mi edad... buenos personajes pues como me estoy encontrando en otras cosas, en teatro,... Porque hay muy pocos buenos a partir de una edad.

(...)

Es que ahora mismo estrenar películas no es fácil y es que se tira mucho de una serie de actores muy populares y de los cuatro mismos todo el tiempo. No nos garantizan nada y hay un miedo a ver qué pasa.

Sé que lo has comentado muchas veces, pero en mi opinión el tema de justificar carencias mediante el paso del tiempo o sea el avance de la edad veo, desde mi punto de vista, que no tiene nada que ver contigo puesto que te has seguido manteniendo en la profesión

(...) Es verdad, pero tampoco estoy haciendo papeles de protagonista en cine. Hace años atrás siempre y ahora mucho menos. Lo noto, claro que lo noto. Pero es verdad que no puedo quejarme, porque sigo teniendo buenos proyectos. No me quejo, porque sí que tengo papeles protagonistas en series o en el teatro. Pero es que es complicado a partir de una edad...

¿No es mejor advertirlo desde los parámetros/intereses de la industria, más que por el envejecimiento del actor?

Claro, vende más una chica de veinte que una chica de cincuenta años

(...) y creo que eso hace que se pierda la propiedad del actor de alguna manera (...)

Pero esto es un problema que tenemos de siempre. La juventud está sobrevalorada (...) en general las películas son más de gente joven y especialmente en estos últimos años. Porque efectivamente, hace años había papeles de mujeres más maduras.

(...) Es que en la etapa en la que tu empezaste los actores se regeneraron, José Luis Vázquez, Emma Penella,... se transformaron. (...)

Si pero las actrices a partir de una edad dejan de interesarles tanto a los productores, porque no venden tanto y las historias suelen ser un tipo de historia con connotación sexual, y tal... Y eso una mujer de cincuenta años pues no da.

(...) Pero es que los cincuenta de ahora no son lo cincuenta de antes (...)

No, en absoluto y además es que no tienen ni idea de lo que hacen las mujeres a esa edad. Hay un desconocimiento en el mundo de la mujer madura. No tienen ni idea,

porque no les interesa tampoco en ondear que hay ahí. Y claro que hay historias que a la gente les interesaría y les gustaría.

Pero prefieren un bellezón en la pantalla que una mujer con sus arrugas y con sus temas. Es verdad, que hay temas de amor y de pasión; pero es verdad que hay temas de pasión con cincuenta, por supuesto. Vale, bien, pero es que hay veinte mil millones de cosas y en eso se está dando lugar ahí más el teatro, tiene su espacio; si te apuras en televisión más personajes. En cine hay muy pocos interesados en esto.

Y luego muchas veces, en cine y televisión, hay personajes que los deberían de hacer por edad y por experiencia, y en vez de una mujer de cincuenta cogen a una de treinta ocho, y no te lo crees. Nos tienen muy mal dibujadas.

Entonces ¿Hay un miedo en el actor a que sea olvidado, pero no del panorama del que ya forma parte y ha dejado huella; sino que el propio sistema fílmico se olvide de vuestra capacidad de regeneración, curiosidad y continuo aprendizaje, y os ofrezca papeles minoritarios sin transcendencia alguna?

Sí, porque te llega un momento en el que hay actores que dicen “pues para que me estén ofreciendo el padre o la madre que dice tres frases y que está ahí de fondo” Que sí, que está pero que no tiene materia el personaje, nada que le pase o nada que aportar a la historia. Dicen “pues para eso no lo hago” y si puedo, porque si no tienes más remedio porque tienes que comer, ni más cosas que hacer pues mira. Porque verdaderamente es triste a veces, ver a un actor con una capacidad y una categoría en papeles en la retaguardia, que no participan en la historia.

(...) la misma imagen/ estética estática (...)

Hay un miedo muy grande a envejecer en la pantalla, porque significa que luego, te van a llamar menos y es así. Entonces el *star system* las que no hemos estado ahí es diferente. Y lo que pasa es que están alargando sus papeles hasta los treinta “y” a la madurez de los cuarenta años. Entonces a partir de esa edad empiezan y es una pena porque llega un momento en que, bueno estas nombrando a mujeres Emma Suarez y en mi caso, que somos de las muy pocas que no nos hemos hecho nada.

Y es que a una edad lo ves tan claro, que nos aceptamos, porque otra lucha es empezar de nuevo para mantener esos personajes que desaparecen a partir de los cuarenta y algo.

Y entonces empiezan a ponerse de todo para mantenerse, que tampoco hacen un favor a la mujer.

(...)Claro, no puedes transmitirme un mensaje de reivindicación cuando se está rejuveneciendo forzosamente para mantenerse en la industria y el mensaje es contradictorio (...)

Es que con esto muchas veces no se defiende a la mujer real. En mi caso, cuando voy con mujeres amigas de mi edad y salimos, hay una belleza en otro lugar que no se está enseñando. Hay una belleza en la madurez, en esas pocas arrugas, en la risa, en cómo vemos la vida, en lo que nos pasa, en lo que luchamos, en los hombres, en los no-hombres, el jajaja, en los hijos, en los que tenemos y no. Pero hay tanto ahí de mujeres de una edad y eso no está.

Y luego las que enseñan están haciendo que tienen cuarenta, papeles ¿Sabes lo qué te digo? Todas haciendo e cuarenta cuando tendrían que estar haciéndolas mujeres mayores, pero como no nos quieren ver. No lo quieren ver los productores, sino lo que venden. Lo que vende, porque os habéis empeñado en que sea eso lo que vende.

(...) los mensajes mal enfocados/ proyectados (...)

Sí, pero este problema ha ocurrido siempre y en todo los países, en *Hollywood* ¿Dónde están las actrices que hacen veinte años aparecían en todas las películas? Pues están desaparecidas o haciendo alguna serie. Porque hay muy pocos personajes escritos.

APÉNDICE III

Entrevista Ana Torrent

III

19/05/2019

(Barcelona)

01:17:09

Es cierto que, aun habiendo comenzado en la cinematografía española bajo un relato desarrollado en lo rural como en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), en la realidad eres urbanita. Es interesante observar qué en tu adolescencia, tus personajes son asentados en el pueblo como en *La hija rebelde* (Gustav Emhck, 1984), *Los paraísos perdidos* (1985) de Basilio Patino, o en series de televisión como *El jardín de venus* (José María Forqué, 1983-1984) ¿Hubo alguna indicación en la que se pudiera detonar en tu interpretación (aún sensorial) este aspecto de lo rural?

No, que yo recuerde, no. En las primeras que más que has nombrado de *El espíritu de la colmena*, *El nido*,... .De *El espíritu de la colmena* es verdad que siempre comento que ahí no había indicaciones de nada, porque en esa era como era yo (y aparte era una poética también)

Claro. Pero en *El espíritu de la colmena* no, aunque estoy pensando que en *El nido* no hubo tampoco una indicación. Pero hay algo en la primera escena que rodamos, que no es la primera escena en la que yo aparezco; sino que es una en la que voy a buscar a Héctor Alteiro sí había algo del tono que me pidió, el director, Jaime Armiñán... Tengo una ligera memoria de algo de un tono no tan cuidado como más (libre) si (más suelta) claro no tan bajita y educada. Es verdad y no lo recordaba.

Pero en *El espíritu de la colmena*, no...

(Si, pero como era el punto en común de lo rural, por ejemplo, también en *La hija rebelde*, *Los paraísos perdidos*...)

No, pero una dirección de manera que trabajara lo rural y un personaje, no. Con el tiempo sí. Pero, porque con el tiempo en todos mis trabajos he hecho un acercamiento al trabajo de los personajes de otra forma. Me he preparado los personajes. Ya he sabido...

(Por eso me interesa lo que aún con la técnica no dominas)

Porque no tenía esa técnica, por eso creo recordar lo de Armiñán de esa indicación de ser de una forma más dejada, más lanzada ... pero no recuerdo más de alguna indicación relacionada con lo rural.

(¿En la *Piovra* todavía estaba en terreno sensorial o ahí ya estabas estudiando?)

En la *Piovra* ya había estudiado.

(¿Y en *Anillos de oro*, no?)

No.

Pero, una cosa que me pregunto es que, es decir, a través de tu experiencia si en un rodaje me ha ido bien de una manera; entonces ya para el otro rodaje si he hecho “esto” de tal forma y me ha ido bien como lo hice. Tú ahí estás enlazando ¿no? Ya de adolescente sabrías qué hacer de alguna manera. Si te sirvió en otro momento hacer algún gesto u otra cosa y la reutilizas... Ahí te darías cuenta un poco de cómo iba la profesión ¿no? Y en esta etapa. Vamos me refiero en los rodajes.

No tengo una conciencia de crear personajes hasta que empiezo a estudiar. O sea, yo lo que hago creo que tiene que ver más que es cómo lo empecé y ahí me quedé digamos. Por eso la necesidad, en un momento dado de tomar conciencia de que tenía que haber algo más. Claro, que eso no podía ser. Porque a mí de niña no me piden interpretar un personaje, a mí me piden que yo diga tal cosa y haga otra. Llegas, preguntas, dices, pero no esto es una niña en *El espíritu de la colmena* que piensa, que siente, si su padre...

nada. Es *Ana, ponte aquí...* a ver yo tenía seis años y no venía de una familia de actores, ni de nada que tuviera que ver con el cine. Con lo cual, ...

¿Ni de adolescente?

Yo en *El nido*, sí; pero por ejemplo en *Cría cuervos*, pues igual. Pero incluso, en *El nido* que tengo trece – catorce años, pues era más eso como era yo, como hablaba yo... es que, por ejemplo, en *El nido* la escena de Lady Macbeth. Fíjate, pues esa me costó, porque estaba haciendo teatro y tenía que hacer algo más y proyectar que si el cuervo... Tenía que hacer una cosa, que me puse muy nerviosa, claro porque normalmente lo que me pedían era hacer de mí. Y entonces yo llegaban, me decían, me aprendía las frases...

Y por eso cuando ya tengo diecisiete, dieciocho años ya veo yo que esto no puede ser. No me divierte.

O sea que ves que no tienes un control.

Claro, ¿Qué es eso de hacer de mí? Además, que no hay nada peor para un actor, cuando te dicen *ahora hazlo como tú misma*. Nosotros nos protegemos detrás de los personajes. No eres tú. Por eso, eso de *ser yo* era normalmente, porque no se me pedía otra cosa y ni mi familia entendía la profesión. Con lo cual, *era yo*, y ese *Era yo* no estaba disfrutando, porque estás expuesta y no sabes.

Sí ya bastante es la industria del cine, es una industria muy complicada y estás expuestas a muchísimas cosas que no tienen que ver contigo. Hoy estás muy expuesta, no es nada fácil y encima como actriz *eres tú*, porque no hay otra alternativa. Y aparte para el *eres tú*, primero que tienes que pensar *quién eres tú y qué haces tú*.

Pero es a lo que me refiero, para tomar tú la decisión de ser actriz tú tienes que haberte conocido ahí en el cine. O sea, que aquella experiencia, evidentemente vinieron los estudios de arte dramático.

Yo creo que no, que el tema de estudio vino, lo recuerdo muy bien, de una conversación con Víctor Erice y yo tenía entre dieciséis años o diecisiete. Iba ya a terminar el colegio,

y tenía que elegir por una carrera. Y recuerdo que yo le comenté a Víctor, porque nos veíamos de vez en cuando, ya que él se sentía un poco responsable, por cariño (porque era el que te había dado “las alas”) Claro, y él incluso me preguntaba que qué pensaba hacer, que qué quería, y yo creo que le comenté algo de alguna carrera.

Yo no quería seguir con el cine, mi intención no era seguir siendo actriz; y Víctor me dijo a raíz que le había dicho de qué no disfrutaba tanto, en realidad, por esa cosa de no saber lo que estaba haciendo. Pues si ahora venga, voy, digo cuatro frases. Pero no era una decisión mía tampoco, de alguna forma tampoco, porque había hecho... me preguntaban, si... ah pues vale, pues bien, Porque yo no conocía lo que era crear, ser actriz y ser partícipe de una creación conjunta entre todas las personas; estar en un proyecto; una ilusión; de querer contar algo; qué está diciendo... un todo. Yo hablaba, llegaba y decía las cosas que me pedían decir. Yo no sé si esto se lo transmití a Víctor, pero sí que recuerdo que me dijo que por qué no me metía en clases de interpretación y a lo mejor descubres que te gusta. Porque yo le tuve que comentar algo así, de que a mí actuar no me estaba llenando y estaba llegando a un punto en el que ¿para qué iba a seguir por ahí?

O sea, lo había hecho, pero ese lugar desde donde lo hacía pues ya estaba tocando a su fin, lo que no quería dar, o no quería exponerme más. Porque claro era yo, y era ahora “ponte aquí y di esto” o “haz esto” ... Entonces empecé alguna clase y ahí fue donde descubrí lo que era ser actriz. El juego, el crear, ...

Claro, porque ya el crear va con el tiempo; porque, aunque tengas la técnica ¿Cómo le doy yo mi toque? Porque todo no es Sota, Caballo y Rey...

Ahí si que ya empiezo a conocer, a ver lo que es, a darme cuenta que es lo que es y ver en el cine, y la interpretación. Verlo desde el otro lado, desde lado de crear, de construir un personaje, de jugar... otra cosa. No *eres tú* ven aquí y me dices unas frases, que no sabes desde dónde decirlas porque no tienes el karma. Eso lo tienes aquí, tú lo dices, pero eso ni te estimula ya, y llega a un momento en el que no te está estimulando. Es limitado y que además tampoco es divertido, porque es ... vale, ya lo he hecho...

(Veo que en esta etapa en el cine ibas como “por tu casa” ya lo he hecho una vez, ya tengo una trayectoria delante de la pantalla... y ya es otro tipo de “naturalidad” que quizás no concuerde con eso que tú estás diciendo de tu experiencia. Es cierto que no hay una técnica en tu trabajo, pero prevalecen otras cosas en tus interpretaciones. Como un destino que estaba inscrito

Si, igual había algo de esa cosa de naturalidad delante de la cámara, de saber estar. Pero bueno, también es que lo llevo haciendo desde los seis años. Entonces a mí la cámara no me impone nada (¿No te intimida?) No, la cámara no. Bueno y en eso que estaba haciendo que me pedían. Pues bueno, ya está. Pero claro, era limitado, estaba limitada en lo que yo podía hacer. Digo, hago, pero...

Además, no tienes armas para eso que te piden, por ejemplo, por ponerte un uno. ¡Ay! “Muérete de la risa” pues yo que sé, cómo tu misma... y a lo mejor pues no me apetecía, o incluso era muy consciente, y me daba vergüenza reírme delante de la gente. Porque no estaba haciendo un personaje. No entendí la profesión como crear un personaje. Como la creación de un personaje. Para mí la profesión era “tú misma”. Te pones ahí y haces, y claro eso llega un momento que no lo estaba disfrutando

Lo que te ha ayudado a lo mejor es a enfrentarte a la cámara, ponerte delante de un equipo de trabajo. De valorar, porque también tiene su complejidad. Y ¿Con el teatro te ha pasado? ¿Te ha intimidado? Porque es un cambio de un punto de vista de un cineasta –con todo un equipo detrás- a otro lenguaje distinto como el teatral. Por ejemplo, con el simple hecho de enfrentarte a un público ¿Cómo fue la primera vez en eso? ¿Por qué me imagino que tuvo que ser radical? Porque para el cine tú haces una cosa en un determinado momento y ya está, pero que estés en un escenario durante cuatro o seis días seguidos hacer lo mismo y mantener la expectación de la gente.

Claro, curiosamente la primera vez que hago teatro tampoco había estudiado. Bueno, ya había estudiado algo de interpretación, pero (¿qué fueron *Las mocedades del Cid*?) Si, pero no tenía tampoco ahí las armas y entonces tampoco disfruté.

Porque, a ver, yo ahora por supuesto que también me pongo nerviosa ante un estreno con quinientas personas delante. **(pero más por la aceptación que por el trabajo en sí ¿no?)** Y por hacer bien el trabajo y por llevarlo a buen puerto ese proyecto, lo que hay que contar, el público, lanzar... y el personaje se haga bien, que estés en los momentos... Porque hay muchas cosas que varían en el teatro. Pero ya estoy haciendo una construcción, un trabajo y entonces, hay unos nervios, por supuesto, claro que los tengo, pero son otros.

Nuevamente ¿ves? Que cuando hago la primera obra de teatro, que, aunque ya había empezado a estudiar todavía no tengo las armas tampoco.

(Si, pero la primera vez no fue cualquier cosa, porque creo que fue en el teatro español y con una gran responsabilidad)

Claro, pero ahí no tenía el conocimiento que tengo ahora. Aunque empezaba a intuir de qué iba, pero no lo hacía bien. Sinceramente, no lo hacía bien.

(Entonces eres exigente y eras exigente, porque para tomar ese tipo de decisiones en una etapa de adolescencia había un gran afán de superación)

Si, y de seriedad en lo que haces. Eso creo que sí que me lo ha inculcado sobre todo mi familia. Elijas lo que elijas; haz lo que quieras en esta vida, pero hazlo bien. O por lo menos intenta hacerlo bien. Otra cosa es que te salga peor o mejor. Yo no sé si me sale mejor o peor ahora mismo; ahora que yo me esfuerzo, que me dejo la piel y que yo lo intento hacer lo mejor que puedo...

Luego, además he aprendido con el tiempo y eso lo aprendí mucho después, eso no es de las primeras clases, ni de las clases; lo aprendí de otra persona con mucho tiempo que hay que ser muy generoso para ser actor. Si no eres generoso, no puedes dar y tienes que dar muchas cosas, estar dispuesta a dar.

Hay una cosa natural en los jóvenes o en los adolescentes en el que el centro eres tú, es decir, que no ves más allá. Todo el mundo gira alrededor de uno. Y luego también, en las clases al principio, cuando estudias hay gente o que no ha estudiado y tiene

habilidad innata... pero en las clases te estás planteado muchas cosas, dándole vueltas y claro, pensando mucho en ti, y en tu personaje, en lo que dices, lo que haces ... Y claro también hay una parte de aprendizaje sin darte cuenta que tú eres una fiesta de una cosa; que no sirve de nada... hombre si claro, que puedes salvarte, puedes estar muy bien en un trabajo, pero no funciona una película porque tú estés muy bien.

(Sé disloca, claro. Porque al final tu eres una pieza)

Es un trabajo de un conjunto y hay que ir acorde a la obra todo el mundo. Todo el mundo tiene que estar en una misma dirección y también hay que confiar en eso. Y si encuentras al equipo idóneo, y bueno para eso en un proyecto, pues... vamos que también te puedes pegar un batacazo también. Pero de lo que no hay duda, es que es una labor de conjunto. Y en una obra de teatro también.

No tan coral, porque es otra cosa.

(Claro, y lo que tu hablabas antes de la generosidad para afuera ¿Eso (sin caer en nacionalismos) forma parte de nuestra identidad como españoles el ser generosos?)

No, eso no lo identifico yo con un país. No, eso lo identifico con que tienes que estar dispuesto para ser actor a buscar y a dar, y a exponerte. Porque estás muy expuesto cuando eres actor, y expuesto en el buen sentido, no es una cosa de que estés ahí y te vean. Es el sentido... (¿de quedarte desnudo?) de una forma de mostrar y de dar, no para que te vean a ti; sino que tú a través de esa búsqueda que contactes con lo que tienes en común con ese personaje. Pero, claro, para eso tienes que estar dispuesto.

(Si que no lo ves en este sentido, acotado o centralizado a una cultura en concreto. Es algo que es más global o va con la persona, con su humanidad)

Yo creo que sí, que no tiene que ver de si eres de un país u otro. No sé cómo es la personalidad de un francés o de un americano o un alemán. Hombre a ver, si hablamos dentro de los estereotipos, pues hay gente de unos países que son más fríos, otros son más divertidos; los italianos son de una manera... Pues a lo mejor, entonces hay una forma, una manera de enseñar más o menos, o de educación. Como puede ocurrir con España, donde hay unas raíces también, donde la gente guardan más los sentimientos,

las formas... pero en general, a o que yo me refiero es que si quieres ser actor tienes que estar dispuesto a dar.

Por ejemplo, lo que yo trabajo ahora en el teatro y en cualquier trabajo que hago, parece que es lo bonito, intentar dar... yo veo a mucha gente que está con el automático, porque es más fácil, estás más protegido. Es mucho más cómodo, porque no te dejas la piel, no te dejas los sentimientos, no te dejas nada. Bueno, haces que haces, pero ¿Tú estás ahí? Es que esa es otra forma de trabajar si eres un maestro en eso y lo sabes dominar. Para conectar con la técnica y llegar a lo otro.

Perteneces a una generación de actores qué viene del cine y se integra al teatro, cuando en los conocidos cómicos de entonces, era, al contrario, provenían de la escena y según directores como Berlanga aseguraban que cuando estos tenían algún papel para la pantalla estos lo hacían bastante bien, pero no se situaban o no comprendían al personaje. Era mecanizado.

¿Es más sencillo enmascararse en el cine? Comparo el teatro y el cine como medios donde el actor puede desarrollarse; al igual que el artista plástico en la pintura o escultura; ambas en soportes ofrecen, por un lado, en la pintura un punto de vista del modelo representado; mientras que la escultura acoge todos los puntos de vista posibles. Aunque pueda ser posible también en teatro y se denomine a la obra propiamente una máscara.

¿Crees que actor y máscara van juntos? Creo que son distintas porque al enmascararnos simplemente nos disfrazamos o encubrimos tras ella y nos ocultamos en lo opaco. Puede que sea ¿el escudo de un actor? Si, el actor en sí mismo con su interpretación aporta verdad desde la integración máxima o mimesis de un personaje (Semi transparencia).

¿Con la máscara te refieres a la gente que no hace nada y se pone una máscara? Como el actor que en realidad no está interpretando.

Hay varios tipos de actores, y no sé si te responderé a lo que me estás preguntando. Hay varios tipos de actuación y de máscaras, y de mala actuación para mi gusto. A mí me

parece que hay gente que efectivamente, se ponen un traje de Catalina de Aragón y no por eso, ya lo estás haciendo bien. O que construyen desde un disfraz, no se están yendo a la esencia o en profundidad a la persona, al personaje; lo que ocurre, lo que cuenta, las circunstancias. No están haciendo una construcción.

Y luego, hay también los actores que son muy ellos y que hacen poco. En cine, sobretodo eso se puede dar, porque en la cámara te ve todo y es muy poderosa. Entonces, eso también es delimitado puede ser el encanto de la cámara, la magia, esa cosa, esa expresividad... pero en cualquiera de los dos casos, actuar es algo más. Hay gente que lo tiene innato, ese juego y ese meterse; y hay gente que se lo estudia y lo prepara. No sé si por ahí es por donde te lo estoy contestando.

Que si el actor es de teatro o es de cine

(Bueno, claro tiene que ser actor para todo).

Exacto.

(Claro, pero son dos lenguajes diferentes. Es verdad, que el cuerpo del actor puede ser el mismo, porque la preparación es la misma. Pero no te estás dirigiendo al mismo público. No tiene que ver un cineasta con un director de teatro creo que para nada)

No, no tienen que ver. Pero de todas maneras pienso que el concepto del actor es el mismo para los dos medios, pero luego es verdad que hay una serie de actores que tú ves en la pantalla o en el cine que verdaderamente son espectaculares en cine, y luego a lo mejor no lo saben transmitir en el teatro. Bueno, porque tienen esta cosa de la cámara, del primer plano que lo dice que cuenta las cosas de una manera muy diferente a lo que se enseña en un escenario. Es que no sé si te estoy respondiendo a lo que me estás preguntando, porque no entiendo lo de la máscara.

También depende, porque hay distintos tipos de escuelas de interpretación que trabajan cada una de una forma.

Pero claro tu empezaste a trabajar en un lado en el que no has sabido que hacer en el sentido de que te estás cuestionado “¿Qué hago yo aquí? Si yo no soy una actriz” y luego, has estudiado, y no por ello ya te considerabas una actriz, y volvías a hacer películas; sino que poco a poco has sabido aunar con la experiencia estas dos cosas: las cualidades de una primera etapa y tu técnica, que son las que han forjado lo que eres ahora.

Y creo que también el cine me ha dado cosas para actuar en el teatro, porque hay una cosa de verdad en el cine. Porque se ve todo y que lo haces desde pequeño para afuera. Desde un primer plano se te ve todo, el tema de mirar, de hablar... Luego, bien llevado hacia un escenario y agrandado o llevarlo al medio, ayuda.

Tienes que tener lo otro, la técnica y el conocimiento para desarrollar un personaje sobre un escenario la función. No sé si te estoy siendo clara, porque es muy complicado.

En mi opinión el caso de tu personaje Silvia, por ejemplo, el cine la hubiera encasillado/ hermetizado en una mujer fatal, destinada a la muerte como tragedia. Aunque no fuera posible ¿Crees que en el cine hubiera sido igual que en el teatro?

Pues, posiblemente no, por varios motivos. Porque claro, estás más dirigida. Porque claro en el teatro también, pero la función es nuestra ya. Ya pasa a ser de los actores (es que eso en el cine no es posible) Claro, en el cine haces una toma y el director te dice, “No, pero podrías hacerlo así”. Eso, por un lado. Luego, además, aquí (en el teatro) hay una libertad física que yo nunca he tenido en el cine; pero también quizás por el tipo de proyectos en los que he estado. Hay películas en las que hay más libertad física, pero es por eso que yo estoy acostumbrada a trabajar con esos primeros planos, esos planos mucho más estáticos (más lo aparente/ búsqueda)

Esa libertad física en el cine nunca se me ha concedido en mi interpretación. Siempre una cosa más contenida. Aunque pienso en ciertos personajes en los que he podido tener más libertad, pero no tienen la misma que en el teatro. Y mira que pienso en algunos en los que la he tenido y en los que no estaba quieta, mirando,... eso no. Pero la libertad de crearlo como aquí, no la he encontrado todavía en el cine.

¿Y la encontrarás? ¿Lo crees?

Sí, me la voy encontrando. Pero ahora mismo estoy pensando en *Verónica* (Paco Plaza, 2017) y sí que ahí había una composición, una cosa de cómo se mueve y tal en el bar; de cómo pone las copas; de otra clase social;... Hay otra cosa ahí.

Pero también puede el montaje y hay dentro factores que no controláis.

Supongo que tiene que ver con un desarrollo mío u otra forma de trabajar que estoy llevando ahora. Si, puede ser, pensándolo así.

Es que esto es el arte y el artista, en su capacidad para hacer reflexionar.

Sí, porque me siento mejor ahora en teatro y que mi forma de interpretar va cambiando. Y que, en definitiva, va también con el sentirte cada vez más cómoda, más libre y poder jugar más, crear. Y creo, que hay más creación y conocimiento en lo que yo hago, que antes. Todo eso se va asentando. Yo disfruto mucho más ahora trabajando que hace veinte años en la profesión. Y ahora mismo pues no estoy haciendo las películas de éxito de entonces, pero ahora mismo en mi trabajo crezco.

¿El lenguaje del teatro en términos pedagógico es mucho más próxima a la realidad de nuestros días que la del cine?, aunque más fantasiosa o ilusoria a su vez.

En el cine se dice que se recrean espectros y por ello tiene incluso, un carácter fantasmal porque se está representando al fin y al cabo los personajes de un determinado actor. Pero aún bajo una dirección también a la hora de recrearos esa “Cuarto lado” o “Cuarta pared” como define Uta Hagen, vosotros tenéis que hacer soñar al personaje... es decir, quizás sin en el cine eso se queda corto por los cortes, multisequencia, el montaje... (obviando algunos casos). Esta parte vuestra mental es más que el escenario en el que os desarrolláis, lo que tenéis que reflejar al mirar hacia el público y que nadie se sienta aludido por vuestra mirada, por ejemplo. Me refiero a propósito de una apreciación de Carmelo sobre ti: *Hasta*

ahora, ella no había hecho mucho teatro, por lo que hemos hablado mucho en términos de cine, sobre cómo fijar el eje.

El público son los que fijan la pantalla/ el plano/ punto de vista porque depende de la ubicación y de su nivel de interacción e introducción en el relato. Pero en esto ¿el actor se siente en deuda o tiene en cuenta a los que no os pueden ver de cerca?

Claro, eso en la obra que precisamente estamos haciendo somos conscientes de que debe ser en sitios recogidos, muy íntimos; ya que son personajes de palabra, de silencios, de miradas. No es una función de despliegue. Entonces aquí (Barcelona) cuando la hemos hecho o en algunos auditorios demasiado grandes yo no estoy segura de si llega igual, porque es una función íntima para un sitio pequeño: el escenario, el decorado es el invernadero con sus cristalerías, pero es una casita ahí en medio. Pues, que si lo haces en un sitio enorme no sé si es lo mismo que si lo haces en un sitio recogido. Porque en ese sentido es más cinematográfica esta función. De la iluminación, de lo pequeño... de hecho, por eso no tenemos micro; porque no es para que estemos hablando o proyectando a lo grande; porque se pierde la textura, el sonido, el susurro, lo que se está diciendo; el tono de lo que hablan; como lo dicen. Si tú lo haces sin micro tienes que poner la voz en otro lugar y hay funciones que para eso...

El sexto sentido al que se refiere Uta Hagen en *Un reto para el actor* acerca de este cuarto lado y que para vosotros también, se trataría de recrear un sexto sentido con el que daros pie a una percepción extrasensorial, que permitiría que tuvierais una conciencia subliminal de la existencia del público. ¿En el cine ocurre igual? O ¿incluso es más intimidador por eso del *voyeur*?

(...)

Yo creo que antes la máscara distanciaba más al actor del personaje, del público; pero creo que lo que podemos llamar ahora máscara, lo que yo interpreto así es lo que a mí me gusta. Porque yo en los personajes que hago y yo soy actriz, pero intento que haya una cosa de verdad, una cosa que tiene que estar. Que luego tú hablas o te muevas a lo mejor de una forma; o no sé lo que consiste realmente lo de la máscara, tanto en cine como en el teatro.

(Si se diera en el cine ¿Os vería como os percibí en el comienzo de la gira de la obra (Mayo 2018) o como ahora (Mayo 2019)?)

Claro, cuando ensayas para el cine, a veces es un poco antes de rodar; pero tiene que haber también verdad en ello.

A ti para el cine, te escogieron, porque reflejabas la verdad.

Si, tanto en el cine como en el teatro tiene que haber verdad. Lo que pasa es que, en el cine, esa verdad te la pueden poner en un primer plano en no sé cuántos metros de pantalla, y en el teatro esa verdad la tienes que transmitir, como tú bien dices, hasta el gallinero de arriba. Porque, ¿Cómo se transmite esa verdad? ¿Con un primer plano enorme o siendo una cosa pequeña a lo lejos? Aun así, esa verdad tiene que estar ahí siempre o lo que a mí me gustaría que fuera la verdad. Lo que pasa que en esas distancias no sé si lo tendría tan controlado. No estoy segura como llega. Es difícil, porque cuando hemos estado en estos auditorios y tampoco tengo mucha consciencia en el teatro.

La necesidad de disponer en estos apéndices estos mensajes de ida y vuelta entre la cineasta Brigitta Tommler o la propia productora televisiva germana ZDF, sobre la disponibilidad de los metrajes *La hija rebelde*, *Bormazo* y *Misa en sí menor*. Ya que alentados por la mención y relevancia que algunos artículos de prensa publicados en los periodos de realización y el estreno de dichas obras considerábamos incompleta y superficial en este trabajo de investigación centrado en el desarrollo esta actriz en el medio cinematográfico y televisivo.

De modo que, tal y como especificamos en el apartado de metodología, para justificar las dificultades para obtenerlos. Ya que son una parte indispensable de este estudio para dar cuenta de la transición con estos films entre las etapas, sensorial y de concepción como actriz de Ana Torrent.

Pues tras informarnos los responsables de archivo de la Filmoteca española, tanto de la ausencia en el caso *de Bomarzo* y *La hija rebelde*, como de *Misa en sí menor* que aún existente en estos fondos y registrada bajo su ficha técnica se encuentra en estado de deterioro sin previsión de fecha próxima a restaurar en la actualidad.

Por ello, se nos ocurrió en estos casos preguntar por diferentes vías que vamos a desarrollar por cada una de estas películas en tres apéndices distintos, en los que facilitaremos la traducción al español de cada mensaje en alemán como idioma transmitido originalmente:

ÁPENDICE IV

En el caso de *La hija rebelde*, tras investigar en la web *Todocoleccion*, de segunda mano y antigüedades la disponibilidad de esta cinta de en VHS, se insistió en revisar en otros contactos de misma índole. Hasta dar con una copia de la misma a través de un contacto por Facebook que estaba vinculado a una tienda dedicada a la fotografía y digitalización de archivos, a quienes conocían, y también a un coleccionista que guardaba una copia de la película original en español. Y aunque no pudimos conseguir que nos vendiera el VHS, nos dejó acceder a una copia en formato DVD desde dicha tienda por la que nos cobraron sólo la edición y envío postal de la misma.

19/9/18 17:47

Toni: Mañana te cuento.un saludo

Gracias Toni!

21/9/18 11:35

Toni: ya esta hecho. buenos días, este es mi numero de cuenta son total 17,50€. necesito tus señas y un correo mail pera enviarte la portada scaneada, esta peli salio en dos ediciones que yo sepa esta es la malibu video y ha quedado muy bien

Hecho Toni.

Toni: un saludo y a ver que te parece

Por lo menos está en español, y la entenderé, ya que la película salió también en alemán! Ya te contaré! Mil gracias también a tu cliente!!!

Por cierto! Tienes página del sitio en que digitalizas?

Toni: No, es un estudio fotográfico. se llama jacob

<http://www.jacobiarnes.com>

Jacobo Biarnes Fotografía

jacobiarnes.com

27/9/18 0:21

cd0d7h0000593980014004q aqui titnes el seguimiento,ya me contaras a ver que tal,un saludo y gracias por la confianza.

27/9/18 7:20

Muchísimas gracias a ti, Toni. Ya te contaré cuando llegué y la vea! Otro saludo!

2/10/18 11:47

Buenas Toni, me acaba de llegar la peli. Mil gracias, porque de lo poco que he podido visionar esta digitalizada muy bien y el sonido genial.

APÉNDICE V

Para *Bomarzo*, tras encontrar una dirección de correo electrónico en una web alemana dedicada a la danza profesional en Alemania y comprobar que efectivamente correspondía, aún registrada como profesora y no como cineasta, a la directora del cortometraje, Brigitta Tommler. Así que por vía e-mail se inició un intercambio de mensajes en los que, por un lado, contestó a unas preguntas a modo entrevista sobre el metraje, y por otro lado, nos paso por el servidor de transferencia de archivos digitales *Wetransfer* dicho archivo fílmico. Para lo que, en esta última parte encargó a su ayudante que hiciera dicho envío con un tiempo limitado para que pudiera descargarse gratuitamente y tenerlo guardado hasta la fecha.

marykings87@gmail.com

16 julio. 2019, 17:12

Ich bin María Reyes, Doktorandin am Heritage Department der Universität Córdoba (Andalusien, Spanien) und spreche Sie anlässlich Ihres Kurzfilms *Bomarzo* mit der Schauspielerin Ana Torrent erneut an. Wer ist das Ziel der Studie meiner Doktorarbeit über die Interpretation im kinematographischen und szenischen Panorama in Spanien. Um einen so kurzen Film zu bekommen, habe ich daher darüber nachgedacht:

Die Kosten für das Kopieren des Kurzfilms und die Versandkosten werden per Banküberweisung erstattet, so dass Sie es mir per Post auf CD oder DVD zusenden können (A Cordoba, Spanien). Oder, wenn es bequemer ist, mit einem elektronischen Speicherserver wie WeTransfer.

Gibt es ein Poster für diesen Kurzfilm?

Wenn ja, würde ich auch gerne eine Kopie mit der Filmographie der Schauspielerin beifügen.

Ich warte auf deine Antwort,

Mit freundlichen Grüßen,

María Reyes Nuche

Estimada Brigitta Tommler,

soy María Reyes, estudiante de doctorado en el Departamento de Patrimonio de la Universidad de Córdoba (Andalucía, España) y me dirijo de nuevo a ti con motivo de tu cortometraje Bomarzo con la actriz Ana Torrent. Quién es el objeto del estudio de mi tesis doctoral sobre la interpretación en el panorama cinematográfico y escénico en España.

Por eso, para conseguir un cortometraje así, pensé en ello: el coste de la copia del cortometraje y los gastos de envío se reembolsarán mediante transferencia bancaria, así que me lo podéis enviar por correo postal en CD o DVD (A Córdoba, España). O, si te resulta más cómodo, con un servidor de almacenamiento electrónico como WeTransfer.

¿Hay un cartel para este cortometraje?

En caso afirmativo, también me gustaría adjuntar una copia con la filmografía de la actriz.

Quedo a la espera de su respuesta,

Saludos,

María Reyes Nuche

btdance2@aol.com

17 julio. 2019, 17:44

Liebe Maria Reyes Nuche,

Morgen gebe ich einen USB stick mit dem Bomarzo an eine Freundin, Ingrid Maier, Die sich mit Dir in Verbindung setzen wird, um ihn Dir mit einem elektronischen Speicherserver senden wird.

Leider gibt es kein Poster.....

Bitte lass mich wissen, wenn er bei Dir angekommen ist.

Herzlichen Gruss,
Birgitta T

Estimada María Reyes Nuche,

Mañana le daré una memoria USB con el Bomarzo a una amiga, Ingrid Maier,
Quien se pondrá en contacto contigo para enviártelo con un servidor de almacenamiento electrónico.

Lamentablemente no hay cartel.....

Por favor, avísame cuando te llegue.
Saludos,
Brígida T.

atelier@m-dsign.de
22 jul 2019, 14:10

Hallo Maria,

Habe versucht, dir den Film zu schicken.
Aber leider gibt es Probleme mit dem Stick, den ich von Birgitta erhalten habe.
Egal, was ich versuche, aber der Stick hat wohl ein technisches Problem.

Daher muss ich sehen, wann ich Birgitta treffe, damit ich den Film auf einen meiner
Sticks ziehen kann, damit die Datenübertragung klappt.

Wollte den Film per WeTransfer an dich senden.

Viele Grüße
Ingrid

(Bin die Webdesignerin vom Tanzprojekt und mit Birgitta befreundet)

Ingrid Rose Maier
Edelweißstraße 20
82178 Puchheim

Telefon 089-55 26 90 46
Telefax 089-55 26 90 47
Mobil 0176-43 88 61 76

Skype M.DSIGN

www.m-dsign.de
im@m-dsign.de

Hola Maria,

Intenté enviarte la película.

Pero desafortunadamente hay problemas con el palo que recibí de Birgitta.

No importa lo que intente, el palo parece tener un problema técnico.

Así que tengo que ver cuándo puedo reunirme con Birgitta para poder arrastrar la película a uno de mis dispositivos para que la transferencia de datos funcione.

Quería enviarte la película a través de WeTransfer.

Muchos saludos
Ingrid

(Soy el diseñador web del proyecto de baile y soy amigo de Birgitta)

marykings87@gmail.com

23 jul 2019, 08:16

Querida Ingrid,

gracias por la advertencia. Soy diseñador gráfico y suelo enviar mi trabajo a través de WeTransfer, así que es la mejor opción.

No te preocupes, y si puedes, envíamelo. Entiendo que a veces hay dificultades con los archivos digitales.

Muchos saludos
Maria Reyes

im@m-design.de

28 jul 2019, 18:39

Hallo, nun haben wir "Bomarzo" neu von der DVD konvertiert...

Liebe Grüße

Ingrid

marykings87@gmail.com

29 jul 2019, 16:49

Estimada Bridget,

Estoy muy agradecida por la transmisión (sin condicionamientos) de su cortometraje Bomarzo. Se puede observar en muy buen estado.

Necesito verlo y analizarlo también. Entonces, ¿podría comunicarme con usted y hacerle algunas preguntas al respecto? Estoy muy interesado.

Un cordial saludo.

María Reyes

bt dance2@aol.com

31 julio 2019, 16:49

Liebe Maria,

Freue mich, das alles gut bei Ihnen angekommen ist.

Wir können jederzeit darüber reden, wenn Sie Fragen haben.

Herzl. Gruss,
Birgitta Trommler

Querida Maria,

Me alegro de que todo te haya ido bien.
Siempre podemos hablar de ello si tienes alguna pregunta.

Saludo,
Birgitta Trommler

marykings87@gmail.com

26 sept 2019, 14:13

Hola Bridget,

Soy nuevamente María Reyes, estudiante de doctorado en la Universidad de Córdoba (Andalucía, España) que realizó un estudio de investigación sobre la actriz española Ana Torrent.

Y me dirijo a ti después de ver tu cortometraje, que me pareció muy innovador y de gran sensibilidad en cuanto a mestizajes culturales y diferentes épocas históricas (Roma, Renacimiento y modernidad de los ochenta) tan bien combinados para algo tan universal como el despertar de juventud, amor y deseo en el hombre.

Por lo tanto, si es posible, me haría un gran favor si respondiera (si pudiera) algunas preguntas que me propondría sobre *Bomarzo*, hasta el momento en que se hizo y sus reclamos con la historia que colocó en este jardín italiano. Es importante para mi estudio sobre esta actriz, porque con este trabajo abro un capítulo sobre la etapa juvenil de la actriz Ana Torrent, también sin técnica algunos actores y antes de su formación actoral:

Empiezo así:

Este cortometraje está basado en la película de Gustav Ehmck *It's Enough for Me - I'm Getting Out / Joseph's Daughter - I'm Leaving* (1983) y es el mismo director que aparece en los créditos como productor de *Bomarzo* .

· ¿Fue entonces Gustav Ehmck quien recomendó a Ana Torrent para el papel de la joven protagonista? ¿O cuáles fueron los parámetros de selección del casting de esta actriz para el cortometraje?

· ¿Estaba presente para elegir que era la niña que protagonizó *El fantasma de la colmena* de Victor Erice de 1973 en la que descubre la muerte del mito cinematográfico James Whales *Frankenstein*? ¿Qué recuerdas a Ana Torrent?

· ¿En qué canal de televisión se emitió por primera vez este cortometraje? ¿Qué recuerdas del rodaje y de tu posición como cineasta de este cortometraje? ¿Eran muy comunes las mujeres cineastas entre los alemanes en los años 80? ¿Más que ahora?

Por otro lado, los directores alemanes en la década de 1970 también produjeron producciones para la RDA, como Klaus Kirshcner con *Mozart - Grabaciones de un Jogend* (1976) o *Misa en si menor - Ana conoce la música de Johann Sebastian Bach* (1978) (en este último donde también intervino Ana Torrent)

· Este cortometraje tenía una finalidad didáctica y de conocimiento de la cultura musical, pero en este caso, ¿llamar la atención sobre la novela de Manuel Méjica y la ópera de Alberto Ginastera, que relacionan sus obras con este jardín italiano?

· ¿Esta obra cinematográfica forma parte de una serie de programas dedicados a un tema específico, o se distribuyó de forma independiente?

En Semiotiken:

En mi opinión hay una clara intencionalidad de este paso hacia la pubertad de niña a mujer y al inicio de un despertar sexual el contraste entre lo que es el amor (con todas sus variantes: primer amor, maternidad, desamor) y el erotismo

(atracción, instintivo , animal), de ahí la dualidad en un mismo cuerpo que se crea al final.

- ¿Hay alguna idea de evocación que predisponga a esta actriz en particular a cumplir con esta narrativa?
- ¿Es el propio jardín la evocación de la niña a sus miedos de este paso de niña a mujer?

Tal y como percibo el personaje de Ana Torrent con mucha fuerza a la hora de presentarse ataviada con traje rojo y botas de guerrera, advirtiendo a cada paso por cada una de las esculturas del jardín, el cambio en su carácter de adolescente, antes de convertirse en una mujer es. Por otro lado está el hombre Piero Orsini que es el protagonista de esta reveladora historia de los misterios y catástrofes de este fantástico lugar en la época del Renacimiento; junto a las vivencias biográficas y anécdotas de este personaje jardinero. Sin embargo, aún en la década de 1980, donde se sitúa este cortometraje, se perciben las mismas peculiaridades a las que se refería el escritor argentino en los años sesenta.

Por tanto, esta conversión del protagonista del texto literario al protagonista del texto cinematográfico, se estiliza en la narración en una evidente distinción de género, en relación con el desarrollo de la adolescencia en el sexo masculino y femenino. Incluso se comportan de una forma más infantil, animal e inocente que la reflejada en el personaje protagonista de Ana Torrent.

O también en una de las escenas en las que un hombre y una mujer discuten frente a una de las esculturas sobre si expresan la idea de erotismo o de fertilidad, aunque el deseo se equipara en ambos sexos como punto de vista común de la concepción.

- ¿Hay una intención feminista en la pieza que proyecta este despertar sexual de una joven?

Sin hacer más preguntas (creo que son suficientes) agradezco mucho su atención y aporte de su trabajo a mi trabajo.

Gracias por tu generosidad,

muy amigable.

Todo lo mejor

Maria Reyes

btdance2@aol.com

6 oct. 2019, 15:55

iebe Maria Reyes Nuche,

Back from London, I will try to answer your questions, as good as I can.

Bomarzo ist entstanden, weil ich einen Auftrag vom ZDF, German Television, hatte, einen Beitrag fuer die Sendung "Spielwiese" hatte.

Dort war vorher ein Beitrag von einem Tanztheater Stueck von mir gedreht worden, und im Rahmen dieser Reihe, sollten neue Spielweisen entstehen.

Da ich eine eigene Tanztheater Gruppe, Tanzprojekt Muenchen, leitete, war und ist der Ansatz dieser Arbeitn icht wissenschaftlich, sondern generell

Assoziativ. Ich habe mir den Garten anagesehen, war fasziniert von den Figuren und habe mir die Geschichte fuer meine Gruppe ausgedacht, ohne Bezug zu irgenddwelchen Vorlagen.

Als kuenstl. Mitarbeiterin bei Gustav Ehmck's Film Joseph's Tochter, habe ich Ana Torrent kennen gelernt. Ich empfand, sie hatte als Darstellerin auch so etwas geheimnisvolles , wie die Figuren in Bomarzo. Da im Tanztheater ja grundsaeztlich nichts erklart wird, wollte ich mit diesen Elementen den Film gestalten, zusammen mit meiner Gruppe.

Die einzelnen Episoden beinhalten natuerlich all die Themen, Adoleszens, Liebe, Erotik, etc. aber mir war wichtig zu zeigen, wie Geheimnisse gezeigt, aber nicht erklart werden.

Dabei war Ana Torrent natuerlich die ganz wichtige Protagonistin.

Ich glaube, der feministische Ansatz liegt generell in der Arbeit, die von Frauen damals aufgegriffen wurde, besonders aber im Tanztheater gezeigt wurden.

In den 80er Jahren entstanden auch viele ungewöhnliche Kurzfilme, weil – um Steuern zu sparen - alle abendfüllenden Spielfilme einen Kurzfilm mit einem Prädikat zeigen mussten. Das war natürlich in unserem Fall möglich, weil Bomarzo von der Filmbewertung das Prädikat “besonders wertvoll” erhielt und von der amerikanischen Verleihfirma , Columbia, übernommen wurde. Mit der Gage konnte ich dann gleich weiter arbeiten.

Ich hoffe, es hilft Ihnen weiter mit Ihren Recherchen.

Herzl. Gruesse,
Birgitta Trommler

Estimada María Reyes Nuche,
De regreso de Londres, intentaré responder a sus preguntas lo mejor que pueda.

Bomarzo surgió porque tenía un pedido de ZDF, Televisión Alemana, para contribuir al programa “Spielwiese”. Había filmado una pieza de teatro de danza allí de antemano, y como parte de esta serie, deberían surgir nuevas formas de tocar.

Como dirigí mi propio grupo de danza teatro, *Tanzprojekt Muenchen*, el enfoque de este trabajo no fue, ni es científico, sino general, de asociación. Miré el jardín, me fascinaron los personajes e inventé la historia para mi grupo sin hacer referencia a ninguna plantilla.

Como artificial Trabajando en la película *Joseph's Daughter* de Gustav Ehmck, conocí a Ana Torrent. Sentí que había algo misterioso en ella como actriz, como los personajes de Bomarzo. Como básicamente nada se explica en el teatro de danza, quise crear la película con estos elementos, junto con mi grupo.

Por supuesto, los episodios individuales contienen todos los temas, la adolescencia, el amor, el erotismo, etc., pero para mí era importante mostrar cómo se revelan los secretos sin ser explicados.

Por supuesto, Ana Torrent fue la protagonista importantísima. Creo que el enfoque feminista radica en el trabajo que asumieron las mujeres en ese momento, pero sobre todo en la danza teatro.

En la década de 1980 también hubo muchos cortometrajes inusuales, porque - para ahorrar impuestos - todos los largometrajes tenían un cortometraje con un predicado tenía que mostrar. Por supuesto, eso fue posible en nuestro caso, porque Bomarzo recibió la calificación de "particularmente valioso" de la calificación de la película y fue absorbida por la distribuidora estadounidense Columbia. Con la tarifa pude seguir trabajando de inmediato.

Espero que te ayude más con tu investigación.

Saludos,
Birgitta Trommler

APÉNDICE VII

Y finalmente, la *tv movie* de Klaus Kirschner *Misa en sí menor*, tras intentos fallidos en su búsqueda, a través de las mismas vía por la que se obtuvo estas películas ya nombradas de mismo origen germana. Se optó por preguntar a la productora ZDF a la que pertenecía dicha obra que, tras redirigirnos a otras secciones y aprobar el servidor de descarga desde donde se iba a obtener en dos archivos esta mini serie tras un ingreso bancario. Por fin, pudimos obtener estos dos últimos archivos que nos faltaban para completar las películas que conciernen a esta etapa de Ana Torrent dentro de las nuevas corrientes que se estaban desarrollando en Alemania sobre otro *Nuevo cine*, y en las que irá obteniendo la conciencia de la profesión actoral, tal y como desarrollamos en el apartado en la Etapa de concepción. Del nido a *Los paraísos perdidos*.

marykings87@gmail.com

a unternehmensarchiv@zdf.de

17 sept. 2019, 12:07

Mail- Betreff: Über die Verfügbarkeit eines Kalus Kirschner Films

Guten Morgen,

Mein Name ist Maria Reyes, ich bin Studentin an der Universität von Cordoba (Andalusien, Spanien) und für meine Forschungsarbeiten über die Filmkarriere der spanischen Schauspielerin Ana Torrent. Ich wende mich an Sie, um Sie nach der Verfügbarkeit eines Films des deutschen Filmemachers Klaus Kirschner aus dem Jahr 1978 in Ihrer Filmbibliothek zu fragen, *H-Moll-Messe - Ana der Musik des Johann Sebastian Bach* und auch bekannt als *J.S. Bach: H-Moll-Messe*. Der Film wurde im Oktober 1978 im westdeutschen Fernsehen ausgestrahlt und ist unter anderen deutschen Schauspielern und Musikern zu sehen.

Für mehr Genauigkeit, in IMDB fand ich eine kurze Registerkarte darüber: https://www.imdb.com/title/tt0383387/?ref=nm_knf_i4

Ich warte auf Ihre Antwort, und wenn dieser Film verfügbar wäre, bitte ich um Hinweise, wie das Betrachten und Die übergeben einer Kopie davon durchgeführt werden könnte.

Vielen Dank, Grüße.

María Reyes

Asunto: Sobre la disponibilidad de una película de Kalus Kirschner

Buenos días,

Mi nombre es María Reyes, soy estudiante de la Universidad de Córdoba (Andalucía, España) y por mi investigación sobre la carrera cinematográfica de la actriz española Ana Torrent. Le escribo para preguntarle sobre la disponibilidad en su videoteca de una película del cineasta alemán Klaus Kirschner de 1978, *Misa en si menor - Ana con la música de Johann Sebastian Bach* y también conocida como *JS Bach: Misa en Si menor*. La película fue transmitida por la televisión de Alemania Occidental en octubre de 1978 y está protagonizada por otros actores y músicos alemanes.

Para mayor especificidad, en IMDB encontré una breve pestaña al respecto: https://www.imdb.com/title/tt0383387/?ref = nm_knf_i4

Espero su respuesta y si esta película estuviera disponible me gustaría que me aconsejaran sobre cómo verla y proporcionarle una copia.

Gracias saludos.

María Reyes

Mail- Betreff: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Sehr geehrte Frau Reyes,

vielen Dank für Ihr E-Mail und Ihre Anfrage, deren Eingang wir hiermit bestätigen. Wir werden uns so rasch als möglich um Ihre Frage kümmern und uns unter der von Ihnen verwendeten E-Mail-Adresse wieder an Sie wenden.

Vorab möchten wir Sie darauf aufmerksam machen, dass das ZDF, ZWEITES DEUTSCHES FERNSEHEN, die von Ihnen im Zuge der Abwicklung Ihrer Anfrage übermittelten personenbezogenen Daten (i.d.R. Name, Kontaktdaten, E-Mail-Adresse) auf der Grundlage von Art. 6 Abs. 1 b), c) und f) DS-GVO zur Bearbeitung der konkreten Anfrage bzw. späteren Vertragsabwicklung sowie zur Erfüllung rechtlicher Verpflichtungen und für den Nachvollzug im Falle von Rechteinterventionen im erforderlichen Umfang verwendet. Eine Verarbeitung zu anderen Zwecken erfolgt nicht. Eine Weitergabe der personenbezogenen Daten an Dritte ist nicht vorgesehen. Die Datenverarbeitung erfolgt solange sie für die angegebenen Zwecke erforderlich ist, ggf. auch über den Ablauf der gesetzlichen Aufbewahrungs- und Schutzpflichten hinaus, es sei denn, das berechtigte Interesse des ZDF am o. g. Nachvollzug entfällt. Danach werden die Daten gelöscht.

Sie haben das Recht, bei Vorliegen der gesetzlichen Voraussetzungen nach Art. 15 DS-GVO Auskunft über Ihre vom ZDF verarbeiteten personenbezogenen Daten zu verlangen und Ihre Rechte nach Art. 16 – 18 sowie 20, 21 und 77 DS-GVO schriftlich beim Datenschutzbeauftragten des ZDF (E-Mail: datenschutz@zdf.de; Postanschrift: ZDF-Straße 1, 55127 Mainz) geltend zu machen. Verantwortlicher im Sinne der datenschutzrechtlichen Bestimmungen: Intendant Dr. Thomas Bellut (Postanschrift: ZDF-Str. 1, 55127 Mainz). Dies gilt insbesondere für den Fall, dass Sie Auskunft über die beim ZDF über Sie gespeicherten Daten verlangen möchten. Darüber hinaus besteht ein Widerspruchsrecht nach Art. 21 DS-GVO, sofern nicht schutzwürdige Gründe für die Verarbeitung nachgewiesen werden können, die Ihre Interessen, Rechte und Freiheiten überwiegen. Das Recht nach Art. 77 DS-GVO auf

Beschwerde bei einer Aufsichtsbehörde, wenn Sie der Ansicht sind, dass die Verarbeitung der Sie betreffenden personenbezogenen Daten gegen die DS-GVO verstößt, kann beim Rundfunkdatenschutzbeauftragten geltend gemacht werden (E-Mail: kontakt@rundfunkdatenschutz.de).

Sie verpflichten sich, die einschlägigen datenschutzrechtlichen Vorschriften bei der weiteren Durchführung Ihrer Anfrage und einem späteren Vertragsschluss einzuhalten. Diese Verpflichtung ist auch allen Personen aufzuerlegen, die Sie mit der Bearbeitung oder Erfüllung dieser Anfrage und einem etwaigen späteren Vertragsschluss auf Ihrer Seite betrauen. Insbesondere ist es nicht gestattet, vertrauliche Informationen sowie personenbezogene Daten, die aus dem Bereich des ZDF erlangt wurden, unzulässigerweise an Dritte weiterzugeben oder sonst zu verwerten. Soweit das ZDF Ihnen personenbezogene Daten zur Verfügung stellt, haben Sie sicherzustellen, dass diese ausschließlich für die vertraglich vereinbarten Zwecke verwendet werden. Auch darf die Verarbeitung nur solange erfolgen, wie dies für die vereinbarten Zwecke erforderlich ist.

Mit freundlichen Grüßen

i.A.

Janine Göllner

ZDF
Janine Göllner
HA Rechtemanagement und Zentraleinkauf
Abteilung Rechtemanagement II/Referat Grundsatzaufgaben Einkauf/Reisen
Nicht-gewerbliche Programmverwertung
55100 Mainz
Deutschland

Telefon: +49 6131 70-19513

E-Mail: Goellner.J@zdf.de

Asunto: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Estimada Sra. Reyes,

Gracias por su correo electrónico y su solicitud, de la cual confirmamos la recepción. Nos ocuparemos de su pregunta lo antes posible y nos pondremos en contacto con usted en la dirección de correo electrónico que utilizó.

Nos gustaría llamar su atención sobre el hecho de que ZDF, ZWEITES GERMAN TELEVISION, los datos personales que proporcione durante el procesamiento de su solicitud (generalmente nombre, datos de contacto, dirección de correo electrónico) sobre la base del Art. 6 Párrafo 1 b), c) y f) GDPR utilizados para procesar la solicitud específica o el procesamiento posterior del contrato, así como para cumplir con las obligaciones legales y para la promulgación en caso de intervenciones legales en la medida requerida. El procesamiento para otros fines no tiene lugar. No se pretende una transferencia de datos personales a terceros. El procesamiento de datos se lleva a cabo mientras sea necesario para los fines especificados, si es necesario también más allá del vencimiento de las obligaciones legales de almacenamiento y protección, a menos que el interés legítimo de ZDF sobre el seguimiento antes mencionado se omita. Después de eso, los datos serán eliminados.

Si se cumplen los requisitos legales según el Art. 15 DS-GVO, tiene derecho a solicitar información sobre sus datos personales procesados por ZDF y sus derechos según los Art. 16 - 18, así como 20, 21 y 77 DS-GVO por escrito al oficial de protección de datos de ZDF (e-mail: datenschutz@zdf.de ; dirección postal: ZDF -Strasse 1, 55127 Mainz). Responsable en el sentido de la normativa de protección de datos: Intendente Dr. Thomas Bellut (dirección postal: ZDF -Str. 1, 55127 Maguncia). Esto se aplica en particular si solicita información sobre la ZDF desea solicitar datos almacenados sobre usted. Además, existe un derecho de oposición de acuerdo con el Art. 21 DS-GVO, a menos que se puedan probar razones legítimas para el procesamiento que superen sus intereses, derechos y libertades. El derecho en virtud del Art. 77 DS-GVO a presentar una queja ante una autoridad supervisora si cree que el procesamiento de sus datos personales viola la DS-GVO se puede hacer valer con el oficial de protección de datos de transmisión (correo electrónico: kontakt@www.rundfunkdatenschutz.de).

Usted se compromete a cumplir con las normas de protección de datos relevantes en la implementación posterior de su solicitud y la posterior celebración de un contrato. Esta obligación también debe imponerse a todas las personas a las que usted les encomiende el procesamiento o el cumplimiento de esta solicitud y cualquier celebración posterior de un contrato por su parte. En particular, no está permitido transmitir ilegalmente información confidencial o datos personales obtenidos del área ZDF a terceros o utilizarlos de cualquier otra forma. En cuanto a la ZDFle proporciona datos personales, debe asegurarse de que estos se utilicen exclusivamente para los fines acordados contractualmente. El procesamiento solo puede tener lugar durante el tiempo que sea necesario para los fines acordados.

Atentamente,

Janine Gollner

programmverwertung@zdf.de
20 sept. 2019, 14:41

Mail- Betreff: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Sehr geehrte Frau Reyes,

wir danken Ihnen für Ihr Interesse am ZDF-Programm und sind gerne bereit, Ihnen für den eigenen wissenschaftlichen Gebrauch eine DVD-R der unten genannten Sendung zu überlassen. Leider verfügt das ZDF nicht über einen Vorrat an eigens angefertigten DVD-R, sondern es müssen individuell Kopien von einem Sendemitschnitt gefertigt werden. Die von Ihnen angefragte Kopie muss individuell angefertigt werden, da wir leider keine Mitschnitte bevorraten dürfen. Die durch diese Einzelanfertigung entstehenden Kosten in Höhe von EUR 50,00 müssen wir Ihnen in Rechnung stellen. Bitte beachten Sie, dass wir Ihnen keine Mitschnitte in HD- oder Blu-ray Qualität anbieten können.

Sendedatum	Sendetitel	Sendedauer	in Minuten	Material	Preis
14.06.1979	J.S. Bach: h-moll-Messe	133		File System	EUR 50,00

Sollten Sie an der Bestellung der unten genannten Beitrages interessiert sein, benötigen wir zunächst eine Versand- und Rechnungsadresse. An diese Anschrift werden wir Ihnen auch Informationen zu den Zahlungsmodalitäten senden.

Wir möchten Sie darauf hinweisen, dass es sich bei der anzufertigenden Kopie um eine Privatkopie im Rahmen des § 53 Abs. 1 Urhebergesetz handelt, die von Ihnen nur zum persönlichen eigenen Gebrauch verwendet werden darf. Es ist daher nicht gestattet, die Kopie zu anderen Zwecken außerhalb dessen zu verwenden, wie z.B. zum Verleih, zur Vorführung, zum Verkauf (auch nicht für Internetauktionen) oder zur Weitergabe an Dritte etc. Ebenfalls nicht gestattet ist, die Kopie zu bearbeiten, zu kürzen, zu ergänzen oder in sonstiger Weise zu verändern. Wir bitten um Verständnis für diesen Hinweis.

Mit freundlichen Grüßen

i.A.

Janine Göllner

ZDF
Janine Göllner
HA Rechtemanagement und Zentraleinkauf
Abteilung Rechtemanagement II/Referat Grundsatzaufgaben Einkauf/Reisen
Nicht-gewerbliche Programmverwertung
55100 Mainz
Deutschland

Telefon: +49 6131 70-19513

E-Mail: Goellner.J@zdf.de

Asunto: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Estimada Sra. Reyes,

Le agradecemos su interés en el programa ZDF y nos complace proporcionarle un DVD-R del programa que se menciona a continuación para su propio uso científico. Desafortunadamente, ZDF no tiene existencias de DVD-R especialmente fabricados, pero las copias de una grabación de transmisión deben hacerse individualmente. La copia que solicitó debe hacerse individualmente, ya que lamentablemente no podemos almacenar ninguna grabación. Tenemos que facturarle los

costes de 50,00 EUR derivados de esta producción única. Tenga en cuenta que no podemos ofrecerle ninguna grabación en calidad HD o Blu-ray.

Fecha de emisión	Título	Duración de la emisión en minutos	Material	Precio
14/06/1979	JS Bach: Misa en si menor	133	Sistema de archivos	EUR 50,00

Si está interesado en pedir los artículos que se mencionan a continuación, primero necesitamos una dirección de envío y facturación. También le enviaremos información sobre los métodos de pago a esta dirección.

Nos gustaría señalar que la copia que se realizará es una copia privada dentro del alcance de la Sección 53 (1) de la Ley de derechos de autor, que solo puede utilizar para su uso personal. Por lo tanto, no está permitido utilizar la copia para otros fines fuera de este, como prestar, mostrar, vender (ni siquiera para subastas en Internet) o cederla a terceros, etc. Tampoco está permitido editar la copia, para acortar, agregar o cambiar de cualquier otra manera. Pedimos su comprensión para este aviso.

Atentamente

Janine Gollner

ZDF
Janine Göllner
HA Gestión de derechos y Departamento central de compras
Gestión de derechos II/Tareas básicas Compras/Viajes
Programa no comercial
Explotación 55100 Maguncia
Alemania

Teléfono: +49 6131 70-19513
Correo electrónico: Goellner.J@zdf.de

marykings87@gmail.com

a unternehmensarchiv@zdf.de

21 sept. 2019, 09:01

Mail- Betreff: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Guten Morgen,

vielen Dank für Ihre Antwort. Und nach Ihren Anweisungen möchte ich eine DVD-R-Kopie von J.S. Bach kaufen: h-moll-Messe.

Meine Rechnungsdetails sind:

Name: Reyes Nuche, Maria Luz

Postalaner Adresse: Calle Luis Ponce de León, Portal: 3 Etage: 3 Tür: A

CP: 41006 Cordoba (Andalusien, Spanien)

Bitte teilen Sie mir so schnell wie möglich die Zahlungsmethode mit, um den Preis der Kopie zu überweisen.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit,

Alles Gute

Mrn'87

Asunto: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Buenos días,

Gracias por su respuesta. Y siguiendo sus instrucciones me gustaría comprar una copia en DVD-R de JS Bach: Misa en si menor.

Mis datos de facturación son:

Nombre: Reyes Nuche, María Luz

Postalaner Dirección: Calle Luis Ponce de León, Portal: 3 Piso: 3 Tür: A

CP: 41006 Córdoba (Andalucía, España)

Por favor, hágamelo saber el método de pago lo antes posible para transferir el precio de la copia.

Gracias por su atención,

Todo lo mejor

Sr.'87

programmverwertung@zdf.de

23 sept. 2019, 09:31

Mail- Betreff: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Sehr geehrte Frau Reyes,

Vorab möchten wir Sie darüber informieren, dass das ZDF Kopien von Sendungen ausschließlich als File-Download zur Verfügung stellt.

Für diesen Download ist wegen der Datengröße Ihrerseits eine schnelle Internetverbindung nötig, zudem müssen Sie sicherstellen, dass Ihre Firewall die sogenannte Passphrase "Aspera" durchlässt und die Version 3.8.1.x unterstützt. Die entsprechenden Informationen, welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, finden Sie auf der Seite:

<https://asperasoft.com/company/support/transfer-clients/>

- Die Datei kann nach Erhalt der E-Mail nur innerhalb der nächsten 10 Tage heruntergeladen werden.

- Es ist nur ein einmaliger Download, von einem Benutzer möglich.

Bitte überprüfen Sie im Vorfeld, ob Sie die Voraussetzungen für einen solchen Download erfüllen, da das ZDF keinen technischen Support anbieten kann.

Wir bitten hierfür um Verständnis und wären um eine Prüfung der o.g. Voraussetzungen dankbar.

Mit freundlichen Grüßen

i.A.

Janine Göllner

ZDF

Janine Göllner

HA Rechtemanagement und Zentraleinkauf

Abteilung Rechtemanagement II/Referat Grundsatzaufgaben Einkauf/Reisen

Nicht-gewerbliche Programmverwertung

55100 Mainz

Deutschland

Telefon: +49 6131 70-19513

E-Mail: Goellner.J@zdf.de

Asunto: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Estimada Sra. Reyes,

Nos gustaría informarle de antemano que ZDF solo hace copias de programas disponibles como descargas de archivos.

Debido al tamaño de los datos, necesita una conexión rápida a Internet para esta descarga. También debe asegurarse de que su firewall permita la llamada frase de contraseña "Aspera" y sea compatible con la versión 3.8.1.x. Puede encontrar la información relevante sobre los requisitos que se deben cumplir en la siguiente página:

<https://asperasoft.com/company/support/transfer-clientes/>

- El archivo solo se puede descargar dentro de los próximos 10 días después de recibir el correo electrónico.

- Es solo una descarga única, por un usuario posible.

Verifique con anticipación si cumple con los requisitos para dicha descarga, ya que ZDF no puede ofrecer soporte técnico.

Pedimos su comprensión y agradeceríamos una revisión de los requisitos anteriores.

Atentamente,

Janine Gollner.

ZDF
Janine Göllner
HA Rechtemanagement und Zentraleinkauf
Abteilung Rechtemanagement II/Referat Grundsatzaufgaben Einkauf/Reisen
Nicht-gewerbliche Programmverwertung
55100 Mainz
Deutschland

Telefon: +49 6131 70-19513

E-Mail: Goellner.J@zdf.de

marykings87@gmail.com

a programmverwertung@zdf.de

25 sept. 2019, 0:01

Re: Mail- Betreff: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Liebe Janine Gollner,

die obige Mail verstanden. Ich habe ihnen noch eine Frage zu stellen. Wenn das Dateiübertragungsmedium nicht mit meiner Software kompatibel ist oder Kompatibilitätsprobleme auftreten, wäre es dann möglich, die Kopie des Films über WeTransfer zu übergeben?

In dieser Woche überweise ich den Betrag von 50,00 Euro auf die Kontonummer, die in Ihren vorherigen E-Mails angegeben ist. Ich werde Ihnen den Beweis dafür zusenden.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit,

Alles Gute.

María Reyes

Re: Asunto: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Estimada Janine Gollner,

entendido el correo anterior. Tengo una pregunta más que hacerte. Si el medio de transferencia de archivos no es compatible con mi software o tengo problemas de compatibilidad, ¿sería posible entregar la copia de la película a través de WeTransfer?

Esta semana transferiré la cantidad de 50,00 euros al número de cuenta indicado en sus correos electrónicos anteriores. Te enviaré prueba de esto.

Gracias por su atención,

Todo lo mejor.

María Reyes

programmverwertung@zdf.de

25 sept. 2019, 11:20

Mail- Betreff: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Sehr geehrte Frau Reyes,

vielen Dank für Ihr o. g. Schreiben.

Eine Bereistellung über WETransfer ist leider nicht möglich, da wir ein anderes System verwenden. Gerne übersende ich Ihnen vorab schon einmal eine Bedienungsanleitung.

Atentamente

Janine Gollner

Asunto: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Estimada Sra. Reyes,

Muchas gracias por su carta anterior.

Desafortunadamente, la entrega a través de WETransfer no es posible porque utilizamos un sistema diferente. Con mucho gusto le enviaré un manual de instrucciones por adelantado.

Atentamente,

Janine Gollner

marykings87@gmail.com

a programmverwertung@zdf.de

27 sept. 2019, 13:21

Mail- Betreff: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Vielen Dank

die Übertragung ist bereits für den Erwerb des Films erfolgt.

Hier befestige ich den Kaufbeleg.

Nochmals vielen Dank und es tut mir leid für die Unannehmlichkeiten.

Maria Reyes

Mail- Betreff: (Vorgangsnummer: 2019006123)

Muchas gracias

ya se ha realizado la transferencia para la adquisición de la película.

Aquí adjunto el comprobante de compra.

Gracias de nuevo y disculpe las molestias.

Maria Reyes

ap.netuser@zdf.de
8 oct. 2019, 13:21

Mail- Betreff: *Received package: File from DAS System*

Dear marykings87@gmail.com,

You received the following package:

File from DAS System Download Package Download Package Via Mobile App

From: ZDF Aspera on 08/10/19 04:34 PM

Size: 8 GB in 2 files

Note:

Diese Datei/Dateien wurde/wurden nach dem Export aus DAS durch ein automatisiertes ZDF-Filetransfersystem zur Verfügung gestellt und können nun heruntergeladen werden.

DAS-191008-zdf-a-Alexandr-Teil10001.mp4

DAS-191008-zdf-a-Alexandr-Teil20001.mp4

Notiz vom Absender:

DAS-191008-zdf-a-Alexandr-Teil10001.mp4

J.S. Bach: h-moll-Messe Teil 1

DAS-191008-zdf-a-Alexandr-Teil20001.mp4

J.S. Bach: h-moll-Messe Teil 2

Allgemeiner Hinweis:

Bitte verwenden Sie zum Entschlüsseln der Daten die Passphrase "zdf".

General reference:

This file/files is/are provided by an automated ZDF File Transfer System.

For the Data decryption, please use the passphrase "zdf".

The download link will expire 18/10/19 04:41 PM W. Europe Daylight Time

This package will expire 10 days after 08/10/19 04:34 PM, or after all recipients have downloaded the package.

Asunto: Received package: File from DAS System

Estimado /a_marykings87@gmail.com ,

Recibiste el siguiente paquete:

Archivo del paquete de descarga del sistema DAS Paquete de descarga a través de la aplicación móvil

Desde: ZDF Aspera el 10/08/19 16:34

Tamaño: 8 GB en 2 archivos

Nota:

Este archivo o archivos estuvieron disponibles después de la exportación desde DAS mediante un sistema de transferencia de archivos ZDF automatizado y ahora se pueden descargar.

DAS-191008-zdf-a-Alexandr- Part10001.mp4

DAS-191008-zdf-a-Alexandr- Part20001.mp4

Nota del remitente:

DAS-191008-zdf-a-Alexandr- Part10001.mp4

JS Bach: b-moll- Misa Parte 1

DAS-191008-zdf-a-Alexandr- Teil20001.mp4

JS Bach: Misa en si menor, Parte 2

Información general:

Utilice la frase de contraseña "zdf" para descifrar los datos.

Referencia general:

este archivo o archivos son proporcionados por un sistema automatizado de transferencia de archivos ZDF.

Para el descifrado de datos, utilice la frase de contraseña "zdf".

El enlace de descarga caducará el 18/10/19 a las 04:41 p. m., horario de verano de Europa Occidental

Este paquete caducará 10 días después del 10/08/19 a las 16:34, o después de que todos los destinatarios hayan descargado el paquete.

APÉNDICE VIII

Una vez que nos facilitaron la copia del cortoetraje *Bomarzo*, vimos necesario para una mejor comprensión de la historia que Tommler plantea, traducir tanto el texto de apertura con el que se abre el relato como los breves diálogos que se dan durante el mismo. Al transcribirse desde la escucha del cortometraje, no esta disponible su versión del texto en alemán:

El archivo federal de Alemania

En uno de los grandes pequeños jardines del centro de Italia, no crece el vino ni la fruta. Incluso los árboles rechazan su carácter indispensable.

Los gigantes empiezan a estar empeñados en su tamaño; los monstruos, en su belleza. Solo el alma expulsada permanecerá en este jardín

M.T.

[*min 1:43*]

[Niña] Tienes que acercarte despacio hacia mí y acariciarme la cara suavemente. Pero mientras lo haces, tienes que mirarme como si mirases algo que te gusta mucho. Como si fuese un helado de chocolate. Y ahora, además, tienes que besarme, pero de verdad [*besa al muñeco*] ¡Oh!

[*Niña corre*]

[*min 02:37*]

[Niña] ¡Madre!

[*min 07:27*]

[Hombre 1] ¿Veis? ¿Qué os dije?

[Hombre 2] ¿Qué haces ahí arriba?

[Hombre 3] ¡Dejadme en paz! ¡No voy a bajar solo porque tú quieras!

[Hombre 4] ¡Venga, baja, miedica!

[Hombres 1, 2 y 4] ¡Venga, vamos a columpiarle!

[Hombre 3] ¡No, no, dejadme en paz! ¡Soltadme!

[Hombre 1, 2, y 4] ¡Venga, venga, venga!

[Hombre 1] Venga, vámonos.

[*Al ver a la chica*]

[Hombres] *Oh, la lá,* pero bueno, ¿qué te parece lo que tenemos aquí? Mírala, esto sí que merece la pena. ¡No seas tímida! ¿Por qué no? ¿Quieres probar con nosotros?

[*La chica se acerca a uno de ellos*]

[Hombres] Esto no nos va

[*La niña sonrío*]

[*La niña se ríe*]

[Hombres] Uy, uy, uy. Si quieres te dejamos solo. ¿Has pensado en ser niño?

[Hombre] Sois unos idiotas

[Hombres] No te justifiques.

[*min. 09:19*]

[Hombre] A este sí que me hubiese gustado conocerle.

[Mujer] ¿A quién?

[Hombre] Pues a este que se inventó todas estas cosas tan eróticas.

[Mujer] ¿Qué tiene esto de erótico?

[Hombre] Imagínate que tuvieses una tripa así.

[Mujer] Te gustaría eso, ¿verdad?

[Hombre] Me metería dentro.

[Mujer] Pero no cuando ya he hayan cortado el cordón umbilical ¿no?

[Hombre] ¿Y para qué?

[*min 10:31*]

[Mujer] Vamos, venid.

APÉNDICE IX

Preguntas para Nacho Ruizpérez sobre Ana Torrent

Enviadas por vía Instagram @marykingsnuche87

25 de octubre de 2019

Respuestas rebicidas por vía Instagram @nacho_ruiperez

27 de octubre de 2019

Al ser un cineasta novel es posible que por tu generación más próxima a los noventa, tuvieras más consciencia en este tiempo de algunos trabajos de esta actriz más cercano a esta década que de su filmografía anterior de niña-adolescente.

Antes de adentrarme en preguntas específicas sobre Ana Torrent en dos de tus trabajos, el cortometraje *La Ropavejera* (2016) y el largometraje *El desentierro* (2018), antes formularé algunas preguntas sobre tu conocimiento previo sobre esta actriz:

¿Qué trabajos conocías de ella antes y después de tus estudios en Comunicación Audiovisual como espectador? Y cual sería posteriormente el decisivo de entre sus papeles anteriores para basar tu elección de Torrent como *La Ropavejera*.

¿Cómo llegaste a ella?

Sobre cómo conocí a Ana, no se dio después de mis estudios en comunicación audiovisual, sino más bien antes, y la primera película fue, efectivamente, su primera película *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice. Aparte de que es una de mis películas preferidas del cine español, me marcó mucho como película que te marcan un antes y un después al verlas. Esa mirada de esa niña cuando está viendo la película proyectada de Frankenstein pues, también me marcó la verdad, me marcó mucho, y esas imágenes icónicas que se te quedan grabadas en la cabeza en la retina y son muy difíciles de olvidar. Y luego, la película *Tesis* de Amenábar que, supuso un antes y un después para el cine de género patrio, en ella Ana Torrent pues, con ese papel protagonista tan interesante es sobre todo por lo que lo que la recuerdan la generación más actual que tenemos entre los treinta y los cuarenta años.

Bueno fuimos a hablar con Ana a Madrid. En principio no estaba fácil el tema, porque ella no parecía interesada en hacer ningún cortometraje. Es una actriz muy, muy selecta que selecciona muy bien los personajes que hace y no rueda cualquier cosa. Entonces de primeras te reconozco que nos dijo que no quería hacer la película y yo creo que ni siquiera se había leído el guion. Así que, junto con el productor del corto, quien desde el principio insistió y tuvo la idea original de hacer esta película, dijimos “bueno vamos a insistir porque efectivamente es ella, tiene que ser ella”. Lo teníamos súper claro y nos echó un cable. También recuerdo que, en ese momento con Cristian Guijarro, director de producción, y a través de su agencia de representantes Mesala, llegar hasta ella y que por lo menos nos concediera una primera reunión en la que nos caímos bien. Recuerdo de ese momento que Ana estaba muy callada, nos escuchaba y escuchaba lo que decía su representante e intervenía muy poco. No conocía demasiado al personaje de Enriqueta Martí y lo hizo a raíz del proyecto, claro. Ya te digo que nos fuimos pensando que a lo mejor nos decía que no, ya que no había participado demasiado en la reunión, en la charla.

Luego se leyó el guion, le interesó sobre todo el personaje, la posibilidad de hacer una protagonista-antagonista, como una villana, una súper villana en generalidad. Y finalmente, hicimos una acción a través de un amigo nuestro que, trabaja con nosotros en el equipo de arte, Miguel Fuster, un dibujante muy bueno que le hizo un retrato a Ana Torrent caracterizada para el personaje y que llevaría aproximadamente de peluquería, maquillaje, el vestuario. Súper importante para que ella se viera y tuviera esa confianza de que iba a estar bien arropada, bien vestida. Ese retrato hecho por Miguel era en carboncillo y en lápiz grafito, no recuerdo bien.

Volvimos a Madrid, tuvimos otra reunión con ella y se lo regalamos. Creo que eso fue decisivo para que viera, por un lado, que íbamos en serio y, por otro, que se sintiera cómoda con el personaje en cuanto cómo iba a quedar en el cortometraje. Habíamos apostado por la seriedad dramática, ya que no era un corto que rozara lo escabroso, pues ella estaba muy obsesionada con eso, es decir, que fuera un corto de Serie B y pudiera de alguna forma, no sé si perjudicar su imagen, o bueno, no estar cómoda con ese registro y ese género. Nosotros le aseguramos que queríamos hacer una pieza de horror muy clásico, inspirada en Dreyer, en el vampiro de películas muy clásicas como de

Chivas en blanco y negro. Quisimos que sólo imaginara con ese halo de clasicismo y de cine de horror clásico.

Entonces, entendió la propuesta, entendió la filosofía del proyecto, entendió lo que queríamos y cómo queríamos dibujar y trazar el personaje. Y finalmente nos dijo que sí y nosotros encantados. En el camino estábamos muy nerviosos, porque se acercaba ya las fechas y no acababa de decir un sí definitivo.

¿Tenías más opciones de actrices para estos papeles o fue tu primera opción en los dos casos?

Valoramos la opción de otras actrices, pero ya teníamos en la cabeza que fuera ella y no queríamos que fuera otra. Era Ana Torrent, sí o sí, pasara lo que pasara y al final, pues por cabezonería y por insistencia lo conseguimos. Y aquella persona que empezó siendo para mí una profesional, el que yo me acercaba a ella -aun viendo a esa niña con esa mirada angelical descubriendo lo que es el cine y que me impactó tanto en *El espíritu de la colmena*, y que de repente, a día de hoy es mi amiga, a veces pienso y digo “esto es raro”. Se me hace extraño decir, no que es mi amiga Ana Torrent, es mi amiga esta niña que a mí me volvía loco cuando empezaba a descubrir el cine como una obra de arte que de repente ha salido alguien de esa obra de arte. Un personaje que está delante tuyo hablándote de lo que hacemos, si comemos macarrones o paella. Entonces a día de hoy, la quiero muchísimo, creo que es recíproco y es una actriz en mi agenda de imprescindibles. Me gustaría seguir trabajando siempre que se pueda con ella, claro.

Sé que *La Ropavejera* ya existía como leyenda y es un personaje ya determinado con unas características muy concretas sobre la ambición, el poder y algo que hoy día con el tema de género, no está muy contemplado en la mujer, un resentimiento femenino por la niñez, hasta extralimitarla en términos de criminalidad, abuso... un retrato realista de esa bruja por ejemplo que veíamos ya en la literatura con *Hansel y Gretel* de los hermanos Grimm.

En mi opinión creo que es de los papeles dónde hay un lado inhumano que nunca habíamos visto en un personaje interpretado por Torrent, ya que a veces en su etapa adulta, la hemos visto en el cine como estratega (*Vacas, Juego de luna, Tesis,*

Yoyes...) e incluso frígida en televisión, pero justificado por ser figura pública y política, como la de Carmen Polo para la serie *Cartas a Eva* (2011), ... o todo lo contrario en el caso de los niños, hay una contraposición total de este personaje que tiene lugar a pequeña escala en la serie televisiva *Un chupete para ella*, donde hace de asistente social y sumamente protectora con el ámbito infantil (en Atresplayer puedes encontrar dichos capítulos de esta serie).

¿Qué rasgos quisiste destacar de Torrent para lo vil del personaje y qué pautas tuviste en consideración a la actriz para qué recreara su psique? Ya que una de las características de la técnica de Torrent es crear sobre el personaje predispuesto un origen/pasado para desarrollar como un conflicto interno continuo que debe resolver en su presente frente a cualquier planteamiento. Como en *la Ropavejera*, por ejemplo donde se percibe tanto rencor en el personaje debido a un pasado turbulento, que aún no ha podido resolver y no tiene solución. ¿Trabajasteis este aspecto?

Cambiando de pregunta, me parece curioso que digas lo del resentimiento de la mujer por la niñez en la *Ropavejera*. Efectivamente, es un personaje complejo en el que hay que tener en cuenta que es la *Ropavejera* y no *Enriqueta Martí*, pues nosotros hicimos una versión muy libre. Primero porque el proyecto estaba adscrito por parte de los productores a la posibilidad de hacer un largo y querían trabajar en ello. De hecho, se hizo una versión del guion que circula por ahí y, no sé si algún día verá la luz o no, pero ese proyecto era la antesala para una especie de largometraje, un *biopic* sobre *Enriqueta Martí*. Aunque al tener una serie de limitaciones, como rodar de manera necesaria en la casa de la familia de los productores, nos teníamos que alejar de la leyenda o de la historia de *Enriqueta Martí* y hacer una versión completamente libre. Eso sí, inspirada en sus supuestas y digo supuestas (y luego lo explicaré) fechorías.

Entonces, nos pusimos a trabajar en la idea de un monstruo, una villana que hace lo que hace por comodidad. No es una psicópata, ya que no lo hace por placer y no lo hace por ningún tipo de desviación fílmica, ni nada así; sino más bien, porque tiene un reino donde las cosas funcionan de esa manera y ella tiene montado un sistema de prostitución de los niños como se sabe en la historia. La historia que se conoce de *Enriqueta Martí* en la que utiliza el tuétano, la sangre de sus hijos, era para nosotros como una vampira. En realidad, es un cuento si se analiza la película como un cuento

macabro que, trata de una vampira humana a la que humanizamos mucho y ahí está. La película se ve como un juego de espejos, continuamente, insistiendo sobre la idea de que se vea ella reflejados en los espejos. Por ello, para desmitificar la leyenda del mito del vampiro nos pareció interesante jugar con una vampira desde esa perspectiva y que no fuera la típica vampiresa que ya hemos conocido en muchos relatos clásicos de terror. Mejor alguien que trabaja y opera por comodidad, por el reinado, más que una figura erotizada o un monstruo. Y en ese sentido muy interesante, en cuanto a lo icónico del personaje, su fascinación por el mal.

Sin embargo, la verdadera protagonista es Angelita, la niña que está en el medio y es una niña adulta, ya que tiene que tomar decisiones y continuar siendo la siguiente reina para nosotros, -un símbolo del fascismo en realidad- o continuar ese reinado ayudando a la niña nueva como una nueva víctima. En este sentido, Angelita tiene que tomar ese tipo de decisiones nada fáciles, aparte de atestar una carga compleja en cuanto a la sexualidad, porque podemos intuir que al vivir ahí dentro fue de las primeras niñas a las que las que abusaron y, en ese sentido, el personaje era muy complejo. Así como la vampira, la Ropavejera es el mal personificado.

Lo que te comentaba de la historia supuestamente auténtica y real de Enriqueta Martí, durante el proceso de documentación, nos leímos todos los libros sobre la época del personaje y me fui metiendo hasta descubrir a la escritora Elsa Plaza, quien a día de hoy también es una colega. Una amiga y una de las personas que más ha estudiado sobre el personaje de Enriqueta Martí. Publicó varios libros tanto novelas como ensayos defendiendo la figura de Enriqueta Martí, siempre desde un punto de vista feminista, claro, porque ella sostiene que -y lo creo, ya que ha llegado muy lejos con su investigación- Enriqueta Martí no cometió los crímenes de los que se le acusa y no mató a estos niños. No hay pruebas y no voy a extender mucho en ello, pero ella si se aproxima en sus libros a la veracidad de este personaje, pues ha estado muchos años dedicada a esta investigación.

Esta especialista, argentina de origen, vive desde hace muchos años en Barcelona, y es por lo que ha estado muchos años investigando sobre Enriqueta Martí. Efectivamente, ha sacado mucho material de los archivos del registro y la mayoría de cosas que se cuentan de Enriqueta Martí es un bulo extendido en Internet sobre todo a través de los programas del profesor Darbo Sebastián y contando en el programa televisivo *Cuarto*

Milenio con Iker Jiménez que acabó de configurar la idea de un monstruo como Enriqueta Martí. Por tanto, sin dejar de ser una leyenda que bebe de bulos de Internet, posiblemente esta mujer no mató a nadie y se dedicó a la prostitución por pura comodidad aun sin pruebas que lo demuestren. Como decíamos antes, vivía así por necesidad vital, porque estamos en una época donde la gente vive años de principios del siglo XX, en 1912, una época en la que hambre se extiende y los niños se mueren. Y es por esto que, efectivamente Enriqueta Martí, se supone que intentó sobrevivir dentro de este panorama, pero no mató a nadie como se dice la celda apaleada por las compañeras; sino que más bien murió de un cáncer de útero.

Muchos de estos detalles hicieron que perdiera un poco el interés en el proyecto y en el largometraje, porque efectivamente no quería a esa leyenda extendida, sobre todo contando la historia desde esa perspectiva del mal por el mal. Y también porque abandoné todo aquel material y dije “necesito alejarme un poco de esta historia, dejar que respire”. Sobre todo, fue a raíz de conocer a Enriqueta y conocer el trabajo de Elsa Plaza.

En cuanto a la pregunta que me haces de cómo se concibió el trabajo con Ana Torrent de su personaje. Efectivamente no es una mala persona, pues no queríamos algo descarnado y el mal por el mal. Así que finalmente lo que interpreta es una gran villana, pero como decíamos antes, con un trasfondo que se viera -como tú bien dices- con la intuición de un pasado aciago y en el que posiblemente ella fue también víctima de esa cadena de abusos, de esa cadena de violaciones. Ya que, vemos continuamente un rostro gélido, una persona que no es muy empática y es distante con los niños. Ella trabaja para nosotros en la historia realmente desde esa historia patria basada en el fascismo y el sometimiento. Sobre todo queríamos explorar el tema del sometimiento y por qué la gente obedece al mal, sin cuestionar de si es correcto lo que hace o no lo es, en este caso, al servicio de la burguesía catalana, a través de la prostitución y de la pederastia; además del uso de ungüentos que supuestamente van a favorecer la longevidad la belleza mediante la grasa de los niños. El personaje tiene esa parte de alquimia de donde bebía la leyenda original y a través de la cual se planteó que fuera aparentemente poco expresivo y el mal fuera por dentro sin exteriorizar. Nos parecía que daba mucho más miedo un personaje que no que a priori nos resulta amenazante, sino que con una sola palabra o una sola mirada es capaz de callar a cualquiera. Un detalle es que ya se sabe que este personaje no está dentro de un código de servidumbre de esa casa y no hace

falta ordenar las cosas, ya que hay una campana que funciona a modo de toque de queda como muchos de los sistemas del fascismo. En ese sentido Ana insistió mucho en esto en que el personaje, tenía que ser más bien tenía más que evidenciar, tenía que retener mucho y trabajar desde dentro. Un trabajo del personaje muy introspectivo que lo hizo estupendamente bien, como creo que se puede ver en la peli. Ella se metió muy a fondo con el personaje y además ella quiso en el rodaje estar sola, aislada en su propia habitación y eso creo que lo hacen los grandes actores, las grandes actrices. Es un lujo como director tener a gente que arriesga, cree en el proyecto y lo vive a tope de esa manera tan extrema, y bueno así se trabajó el personaje. Luego hay momentos que sí que explota, a partir justamente de cuando ya nos acercamos al final, al tercer acto, cuando le muerde a la niña y a partir de ese momento ve que está todo en riesgo.

Pero efectivamente, el viaje de ida y vuelta es como es, es un viaje iniciático de la calma a la tempestad y de regreso a la calma, volviendo a establecer su reino con un nuevo brazo ejecutor que será la nueva niña. Entonces mata a la niña primera Angelita, porque le ha desobedecido y efectivamente, se asegura de que a través del miedo -que es otro de los temas que se tratan en la película, infundir el miedo- consigue establecer una nueva seguidora, una nueva palabra. Bueno un nuevo cargo intermedio, por así decirlo, una nueva esclava.

Has remitido en entrevistas a que en *El Desentierro* hay una formulación shakesperiana pero en este caso del cortometraje ocurre igual, destinadas a la tragedia. En el largometraje, cuando entiendes la posición dominadora y de persuasión de Dora, entiendes la presión de Félix en su vida y esas decisiones tomadas cuando no puede encontrar ninguna liberación incluso en su hogar. Mientras que en *La Ropavejera* aunque sea difícil de reconocer por su crueldad, casi al final ella es capaz de engatusar incluso a Teresita para que sea su nueva Angelita en ese intento de lazo maternal con el bebé en brazos. Hay una evidente Lady Macbeth en los dos casos, porque nos posiciona entre el bien y el mal. Mujeres maquiavélicas, pero comprometidas con lo que creen más que por lo debería como ser humano y sin renegar de maternidad, familia, ...pero actuando más por lo instintivo animal que por valor humano.

¿Cómo desarrollasteis ese trabajo de transmutación entre el odio y el amparo?

Prosigo con las preguntas, y es curioso la comparación que haces entre *El desentierro* y aunque no son cosas conscientes muchas veces, porque creo que se trabaja casi siempre desde el inconsciente, en ese sentido desde el subconsciente. Pero sí, nosotros en *El desentierro*, sobre todo si pensábamos en esa figura del papel de Lady Macbeth, hay un tratamiento de tragedia familiar, intrafamiliar, en ese sentido. El personaje de Dora está inspirado en una política real que va a negar hasta el final lo que han hecho o lo que ha hecho su marido, incluso aunque sea algo que le destroza por dentro como el abuso a una niña. Nuevamente vuelve a salir el tema de los abusos y ella es capaz de negarlo y decir “Vamos a decir que no a todo”, por lo mismo, o por mantener nuestro sistema de poder y por mantener nuestro imperio hasta el final.

En *La ropavejera* no pensábamos tanto esta idea de la tragedia familiar ni en áspid, pero en *El desentierro* sí que estuvo muy presente. Posiblemente, porque en *La ropavejera*, como una familia occidental, podemos reconocer -no al revés como decía antes- una madre con muchos hijos que está traficando y con una hija con la que además duerme. Al principio de la peli la vemos que duermen juntas, entonces esto sí que es una desviación parafilia tratada de forma muy sutil. Pero bueno ahí está la peli y el hecho de que interprete a dos personajes malignos creo que es casual. También es posible que Ana tenga una fuerza como actriz y de verdad con su rostro y su mirada ayudan a pensar en eso. No quita que quizás en próximos proyectos trabaje con ella un personaje que no tenga estas capas de maldad o de algo maligno, pero esta vez sí que ha coincidido interpretando a dos malas y ella como es una excelente actriz ha llevado cada personaje a su/o a un lado diametralmente opuesto a las antípodas, por mucho que sea una mala Condorí. Es verdad que no puede explayarse mucho, que el personaje de Dora no da tanto de sí, porque en *El desentierro* es un personaje secundario y hay que intuir más de lo que hay que lo que se ve, porque no hay espacio para desarrollar su drama. Aunque, si vemos efectivamente, una persona acomplejada e intuimos muchas cosas en su matrimonio, como que no funciona en lo sentimental, en lo sexual y es una persona conciente o ciertamente reprimida, pero que para ella el poder es lo más importante de todo. El poder para Dora es la quintaesencia, lo que la mantiene viva y lo que hace que quiera mantener esa imagen falsa de una familia honorable que hasta el final lo va a negar todo. Ya que ni siquiera les pueden acusar porque ya ha prescrito el delito, pero ella insiste, es decir, “no lo vamos a negar, vamos a decir que ha sido una trampa y que nos han estafado”. Bueno eso creo que podemos pensar en referentes reales los tenemos

muy cerca la verdad. Y Ana afrontó el personaje con muchísima dignidad, aun siendo un personaje pequeño, lo defendió a muerte y entendió que era un personaje vital para la historia, para que se entienda la esencia de la película de la que habla sobre la corrupción en un sentido amplio. Ella defendió a muerte a su personaje, aunque sea una mala y creo que también, el perdón es un trabajo muy interesante de las buenas actrices o buenos actores al defender a muerte su personaje. Aunque esté en las antípodas de lo que tú eres eso es súper interesante y eso ella lo hace como la mejor.

¿Cómo fue el trabajo de ella con Teresita?

La penúltima pregunta que me haces es muy interesante, porque me viene a la cabeza una decisión que tomó Ana Torrent cuando empezamos con *La Ropavejera* y es que ella no quería estar con los niños sobre todo con Teresita y sobre todo con Angelita. No quería contacto con ellos, así que hicimos los ensayos en Madrid, sobre todo trabajo de mesa hablando mucho, y bien entendiendo la fuente de la que vivíamos de Enriqueta Martí. Pero aún así ella no quería un contacto directo con ellos, de hecho si ves el *making of* que es un documental que dirigió Avelina Prat una amiga nunca se les ve juntas apenas se les ve juntas y eso fue por una decisión que tomó la actriz y me parece muy acertada en realidad porque justamente lo que quería es que no se establecieran esos lazos emocionales y que hubiera esa distancia empática con ellas y eso yo creo que funciona y se ve en la peli.

Es una decisión decía que valiente que a lo mejor en otras circunstancias otros actores otras actrices lo hubieran visto como una rareza o algo así, pero a mí me gusta también crear ese clima de confianza, y bueno, y de creernos que lo que estamos haciendo es no meternos lo más a fondo que podamos en el universo y jugar y llevarlo todo lo lejos que podamos. Pues yo creo que se entendió esto en el clima de la peli y se respetó mucho su opción y yo creo que al final se lo lleva a la pantalla se lo lleva el personaje y eso está ahí grabado para siempre. La última pregunta es compleja, ya te digo que muchas veces esto sale de como bebemos de la realidad pues efectivamente sale directamente de la realidad.

En tus dos obras podría decirse que puede haber un mismo tipo de personaje desarrollado en Torrent situado en dos contextos distintos: la España negra y un *noir* propio de un cine negro por la trama corrupta que tratas.

¿Considerarías este personaje un ejemplo de mujer “fatal” patria? ¿Hay un especial interés por tu parte de mostrar esta tipología de personaje clásico? ¿Consideras que en estas obras es dada una España igual de negra aún situadas en dos contextos distintos en *la Ropavejera* y *El desentierro*?

No es una cosa en la que esté especialmente obsesionado en hacer un retrato de una mujer fatal. Existe el como la tipología de los hombres también existe este personaje lo que pasa que lo hemos visto ya tantas veces, pero Félix no deja de ser lo mismo un tipo despreciable en ese sentido y que antepone sus propios intereses personales a lo que sería hacer el bien o la idea de vivir en comunidad y permitir que la libertad no invada o perjudique la libertad de los demás. Se repite en el caso de Ana Torrent si se repite yo apostaría porque es algo casual y que tiene más bien que ver con lo que yo intuyo que me pueda dar esa actriz no por su energía. Decía que sigue existen estos estereotipos y bebemos de ellos siempre intentamos muchas veces filtrarlos o trabajarlos desde una desde otra mirada o desde estereotipar los de alguna manera pero siempre vemos la realidad igual que existe un Félix como un personaje dañino que antepone su libertad a los demás. Que qué bueno que es ser. Vamos a decir despreciable casi. O no casi un ser despreciable pues existe esa figura también mujer y no puede existir un Aznar sin una botella. O no puede existir un rey sin una Letizia. O sea que yo creo que es un personaje que conocemos bien efectivamente como tú dices en nuestro país. Y bueno.

Y si tiene esa capacidad de perdón decía que son que son mujeres que tienen esa capacidad de manipular las circunstancias desde la sombra. Pero porque se les ha obligado también a estar en la sombra. No lo han decidido así.

Posiblemente hubieran preferido ser una Merkel y estar dominando el imperio pero cuando no se les ha dejado pues no existiría un franco sino una Carmen Polo. Pues bien han hecho ese se ha trabajado esa red de tejemanejes de contactos que han ido construyendo el imperio desde la sombra desde abajo. Entonces me parecía muy interesante en el caso de Dora aunque sea un personaje que sale muy poquito pero yo creo que todas esas cosas como las conocemos bien como tú dices es una cosa que aunque duela reconocerlo está ahí ha estado y ha configurado la historia negra de las crónicas negras de nuestro país pues es un personaje que enseguida lo reconocemos y lo

identificamos sin necesidad de hacer una crítica directa o de poner un nombre. Pues mira perdón decía que los referentes están muy claros y efectivamente han sido personajes claves a la hora de decir que el mal se expanda en España.

Y bueno espero no haberte soltado mucho el rollo y espero que sea lo que querías nada así. Si ves que hay algo que no se entiende o que bueno o que no sea exactamente lo que me preguntabas me lo dices por aquí y te contesto encantado. Es un placer ir a un abrazo y muchísimas gracias.

APÉNDICE X

(Cuál es el personaje de Torrent en *Imperio I* y correspondiente a la obra original de Shakesperare *Macbeth*)

Respuesta recibida por vía Instagram de @matíasumpierrez_

3 de noviembre de 2021 11:45 am

Hola María. Te respondo la primera pregunta:

En IMPERIO, adaptación libre de la obra *Macbeth* de William Shakespeare, Ana interpreta es Rosa Lennox, papel basado en Lennox, que en la pieza original es un noble escocés. En IMPERIO Rosa Lennox es funcionaria y conforma el equipo de la alcaldía. Su personaje es el de una mujer irónica, que en cierta medida cuestiona es uso, o abuso, del poder político.

La otra actriz es Tessa Andonegui e interpreta a Amparo Ross, adaptación del personaje Ross. Que eventualmente se vuelve contra *Macbeth*.

Juntas conforman un coro, el murmullo que rodea a la alcaldesa la Sra. *Macbeth* y cuestiona la tirana en finalmente se convierte.

Invité a Ana Torrent a formar parte del elenco del Museo de la Ficción porque justamente esta video instalación preserva la acción dramática para la posteridad, como así también a grandes intérpretes de la ficción como Ana Torrent.