

Clarín

116

REVISTA DE NUEVA LITERATURA

Año XX • N.º 116 • Marzo-Abril de 2015 • 7 €



Santa Teresa de Jesús y Ana Ozores
Poesía después de Auschwitz
El oficio de reparar el tiempo

FELIPE BENÍTEZ REYES

JAMES LEES-MILNE

HENRI COLE

La India entrevista



DIRECTOR
JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN



REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Centro Cívico Comercial
c/ Comandante Caballero, s/n,
nivel 2, oficina 6
33005 Oviedo

Teléfono: 985 239 155
Fax: 985 27 74 85
www.revistaclarin.com

E-mail: clarin@edicionesnobel.com

Filmación e impresión
Gráficas Summa, S.A.

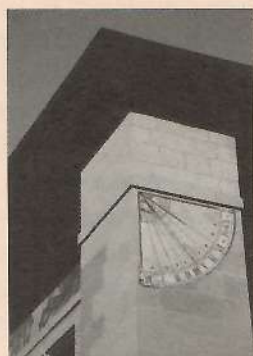
Depósito Legal
As. 10-1996

ISSN: 1136-1182



Esta revista ha recibido una ayuda a
la edición del Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte.

PREMIO NACIONAL
al fomento de la lectura



Reloj de sol (Genève)
Juan Ochoa, Archivo CRNL

Clarín

REVISTA DE NUEVA LITERATURA

Año XX • Nº 116 • Marzo-Abril de 2015 • 7 €

Sumario

INVENTARIO

- 3 Rosa Navarro Durán**
Santa Teresa de Jesús y Ana Ozores
Un coloquio de dos almas a través de los siglos
- 7 Manuel Alberca**
Azorín vence a Martínez Ruiz
- 13 Ignacio Peyró**
James Lees-Milne
Las «casas de la vida»
- 15 James Lees-Milne**
Fragmentos
- 18 José Cereijo**
Poesía después de Auschwitz

MIRADAS

- 22 Christophe Rabiet**
«A veces madre y siempre madrastra»
La perversión de la maternidad en el cine
del último franquismo
- 29 Felipe Benítez Reyes**
La belleza y la fullería

METAMORFOSIS

- 33 Henri Cole**
Poemas de *Touch*
Traducción y nota de Carlos Alcorta

COLECCIÓN DE VIDAS

- 37 Paul Brito**
El oficio de reparar el tiempo
- 41 Jorge Ordaz**
Prudencio de Pereda, español de Brooklyn
- 44 Aquilino Duque**
Las cosas como son

LOS CAMINOS DEL MUNDO

- 48** **Pedro García Martín**
Azul Egeo. Vinoso Jónico
- 57** **Manuel Neila**
La India entrevista (Días de 2012)

PALIKES

- 67** **Ana Vega**
Deseo que venga el Diablo, de Mary MacLane
- 68** **Ángel Alonso**
El final de Sancho Panza y otras suertes, de Andrés Trapiello
- 69** **Daniel Ramos Sánchez**
La peluca de Franklin, de María José Codes
- 71** **Juan Marqués**
Las letras entornadas, de Fernando Aramburu
- 72** **Lorenzo Oliván**
Combustión, de Marcos Díez
- 73** **Álvaro Valverde**
El campo / El ascensor Poesía reunida (1983-2013), de Ígor Barreto
- 74** **Aitor Francos**
Cero, de Pablo Luque Pinilla
- 75** **Carlos Iglesias Díez**
Todas las canciones, de Luis Alberto de Cuenca
- 76** **José Luis Piquero**
La huida hacia delante, de Víctor Peña Dacosta
- 77** **Antonio Rivero Taravillo**
Pompa y circunstancia.
Diccionario sentimental de la cultura inglesa, de Ignacio Peyró
- 78** **Eutimio Martín**
La resistencia francoespañola [1936-1950], de Mario Martín Gijón
- 79** **Antonio Manilla**
Una habitación en Europa, de Avelino Fierro
- 80** **Rafael Morales Barba**
Felipe Benítez Reyes. La literatura como caleidoscopio,
de José Jurado Morales (ed.)
- 81** **Francisco Fuster**
La ciudad automática, de Julio Camba
- 82** **José Ángel Cilleruelo**
Un séptimo hombre, de John Berger
- 83** **Alfonso López Alfonso**
El camino es nuestro, de Elena Fortún y Matilde Ras

LAS CARTAS BOCA ARRIBA

- 84** **Ernesto Baltar**
Tres cartas inéditas de Castelao

Correctores

Ángel Alonso
Alfonso López Alfonso
Mar Astiárraga Panizo

«A VECES MADRE Y SIEMPRE MADRASTRA» LA PERVERSIÓN DE LA MATERNIDAD EN EL CINE DEL ÚLTIMO FRANQUISMO

[Christophe Rabiet]

En el presente trabajo se analizan, a al luz de la metáfora, dos obras cinematográficas, *Ana y los lobos* de Carlos Saura (1972) y *Furtivos* de José Luis Borau (1975). Este tropo, fundamental desde la antigüedad para el estudio del texto literario, ha experimentado durante el siglo xx importantes modificaciones que van más allá de una retórica de la metáfora que considera la palabra como unidad de referencia. Así, un análisis metafórico es tan aplicable al campo literario como, por ejemplo, al mundo de los mitos y religiones, o al cinematográfico (como en nuestro caso) lo que supone considerar este tropo como «proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescribir la realidad» (Ricoeur, 1980:15). De este modo lo entiende Paul Ricoeur en *La metáfora viva*.

Dentro de este enfoque queremos incluir el análisis que aquí proponemos. Por la metáfora accedemos a la interacción entre la estructura de la narración fílmica de ambas obras y la del mundo histórico, la época franquista, en la que aparecen.

El trabajo tiene como punto de partida la siguiente pregunta: ¿En qué medida el papel de la madre, en *Ana y los lobos* y *Furtivos*, mediante su influencia en las actuaciones de los demás personajes, puede llegar a ser una metáfora de la España franquista? La respuesta obviamente permite abordar el papel del cine en relación con la situación de la mujer y la simbología de la maternidad en ese periodo y, además, indagar sobre la sociedad y la mentalidad que presentaba la nación española en esta época histórica.

Ya Lozano Aguilar y Agustín Sánchez Vidal han señalado en sus trabajos la importancia del tema de la maternidad en el cine español de la época franquista. Dice Lozano Aguilar: «Cuando la madre aparece no solo se está hablando de una madre sino del franquismo» (Lozano Aguilar, 2005:145-151). En cuanto a Agustín Sánchez Vidal, refiriéndose al cine de Saura, Borau y Gutiérrez Aragón, habla de:

Las coincidencias que ofrecen una serie de películas realizadas en las inmediaciones cronológicas de la muerte de Franco [...]. En ellas está ausente la figura del padre, sustituido por un poder matriarcal que, como un negativo no menos inquietante, cuestiona el autoritarismo pasado (Sánchez Vidal, 1995: 520).

Carlos Saura y José Luis Borau, testigos directos, participantes y críticos con la sociedad franquista, presentan en sus respectivas películas la erradicación del padre y el autoritarismo de la madre, situación argumental que se carga en ambos casos de fuerte simbolismo político. Saura y Borau convierten a la madre en símbolo franquista. A través de esta figura se representan las diversas tensiones históricas, políticas, sociales y culturales acaecidas en la España del momento. Como señala Amanda Castro García «la maternidad actúa como fisura por la cual se verifican unas tensiones histórico-políticas» (Castro García, 2009: 14). La elección de este símbolo materno es determinante por los múltiples significados que ofrece. La madre, como metáfora del Régimen, va a reproducir el mecanismo de dominar, absorber y sujetar a su propia familia, mecanismo al que se veía sometida la figura de la mujer fomentada por el franquismo. De esta manera, los directores realizan una crítica del autoritarismo predominante durante la Dictadura, a través del poder ilegítimo de la madre.

Por otra parte, es necesario destacar la importancia que adquiere la relación entre la madre y sus hijos, ya que, al ser éstos de la misma sangre, se organiza en las obras una estructura metafórica que representa la permanencia de los valores del pasado en unos tiempos de cambios de enorme calado social.

En conclusión, con lo que podemos denominar *perversión de la maternidad* estamos ante un elocuente diagnóstico del Estado español bajo el franquismo: los dos directores nos proponen una brillante lectura sobre el autoritarismo y la represión del Régimen franquista. Esta-

mos, además, ante una gran metáfora que, en terminología de Max Black, podemos considerar como «memorable»:

Una metáfora memorable tiene fuerza para poner en relación cognoscitiva y emotiva dos dominios separados, al emplear un lenguaje directamente apropiado a uno como lente para contemplar el otro: las implicaciones, sugerencias y valores sustentantes entrelazados con el uso literal de la expresión metafórica nos permiten ver un nuevo tema de una forma nueva (Black, 1966: 232).

DOS OBRAS METAFÓRICAS

La producción filmica realizada durante el tardofranquismo invita a cuestionar la dictadura franquista en todos sus aspectos, centrándose en los valores tradicionales que esta otorgaba a la familia y en la represión y violencia que empleaba contra aquellas personas que no le eran afines. Para ello, utilizará un *cine metafórico* de estilo intelectual que, con el fin de burlar la censura, insinúa en vez de denunciar directamente los abusos cometidos por el Régimen. Cuando Luis Navarrete habla de este tipo de cine advierte:

Los recursos estilísticos de este cine lo conformaban la metáfora, la alegoría y la parábola filmicas, magníficas armas para narrar historias que, en un segundo nivel de lectura, lejos de una superficie a veces cándida, proponía una verdadera subversión política o, cuando menos, una exacerbada crítica al Poder (Navarrete, 1980: 12).

Estos recursos estilísticos son los que incluiremos indistintamente, bajo la denominación de *cine metafórico*, puesto que el concepto de metáfora, aplicado a las películas que aquí se analizan, se utiliza en el sentido que le da Paul Ricoeur al entenderla desde una teoría de la tensión significadora:

...no concierne a la *forma* de la metáfora en cuanto a figura del discurso focalizada sobre la palabra; ni siquiera solo al *sentido* de la metáfora en cuanto instauración de una nueva pertinencia semántica, sino a la *referencia* del enunciado metafórico en cuanto poder de «redescribir» la realidad (Ricoeur, 1980: 14).

Ese poder de «redescribir» la realidad, que tienen ambas películas como enunciados metafóricos, es al que nos referimos.

La producción cinematográfica de la época se caracterizaba principalmente por la censura (en vigor desde el

año 1937 hasta 1977), es decir, se trataba de un cine controlado en el que todo no se podía mostrar porque, según la autoridad vigente, el cine —más que la novela y, desde luego, más que la poesía— tenía una considerable influencia sobre la difusión del pensamiento y la educación de las masas. Con el cine metafórico se trataba por lo tanto de trasladar a una ficción lo que estaba sucediendo en la realidad. De este modo la censura no era capaz de captar la crítica que subyacía bajo lo que se estaba narrando, porque el doble mensaje era demasiado críptico y solo un público minoritario, con cierto nivel cultural, sabría interpretarlo, lo cual no representaba mayor peligro.

Hijos de la guerra y de la posguerra, José Luis Borau y Carlos Saura se educaron durante el Régimen dictatorial de Franco, lo que les permitió convertirse, en el ámbito cinematográfico, en los máximos exponentes y testigos de este oscuro periodo. Su obra se tradujo así en la creación de un cine metafórico, indudablemente el género más intelectual y de mayor calidad realizado durante dicha época. De la inicial obligación de «insinuar para decir» nació un estilo singular, indirecto, a través de la sugerencia, de los múltiples significados, para presentar elementos elaborados como la neurosis. Nuestros directores indagaron en la intimidad familiar, capitaneada por una simbólica madre autoritaria, así como en las relaciones viciadas y trastornadas de sus miembros (individuos neuróticos) a consecuencia de una dura represión infantil, para ofrecer una crítica del Régimen franquista, como ya Lozano Aguilar y Sánchez Vidal han señalado en sus trabajos.

En *Ana y los lobos* de Saura y *Furtivos* de Borau, la madre simboliza una realidad socio-política: el Régimen franquista. Representa la patria bajo el franquismo, es la guardiana de los valores del Régimen: encarna la moral, el orden político, el autoritarismo y el nacionalcatolicismo. En suma, esta madre es un conglomerado de los ideales franquistas y va a perpetuar la transmisión de sus valores a la nueva generación. También es una representación del dictador. Entre las numerosas semejanzas destacan los aspectos siguientes: figura única y concentración de todos los poderes en una sola persona, centro neurálgico de la casa (o del país), sustentación de unos valores sobre determinados pilares del poder (los hijos o los pilares institucionales) y presencia de una dictadura en el espacio familiar (o en el país).

Las relaciones familiares quedan reducidas a la relación madre-hijos dentro de casa, lo que nos remite a la relación de España con su interior incomunicado y autárquico. El espacio de *Ana y los lobos*, un caserón aislado en medio del campo, y la casa de *Furtivos*, también aislada en el bosque, se convierten en un pequeño Estado

opresor encabezado por una madre déspota, como metáfora de la España aislada del resto de Europa y capitaneada por el dictador. Este microcosmos reducido parece ser el reflejo y la concentración de todas las perversiones: es el escenario de la transgresión de la ley oficial, donde lo legal y lo ilegal —los personajes y sus prácticas— confluyen sin dificultad.

Como veremos, los personajes y sus acciones no son elementos simbólicos aislados sino que conforman una estructura, una *red de metáforas* interrelacionadas sobre el franquismo, sus pilares y sus prácticas. Siguiendo con el pensamiento de Paul Ricoeur: «Se puede esperar que la función referencial de la metáfora sea dirigida por una red metafórica más que por un enunciado metafórico aislado» (Ricoeur, 1980: 328).

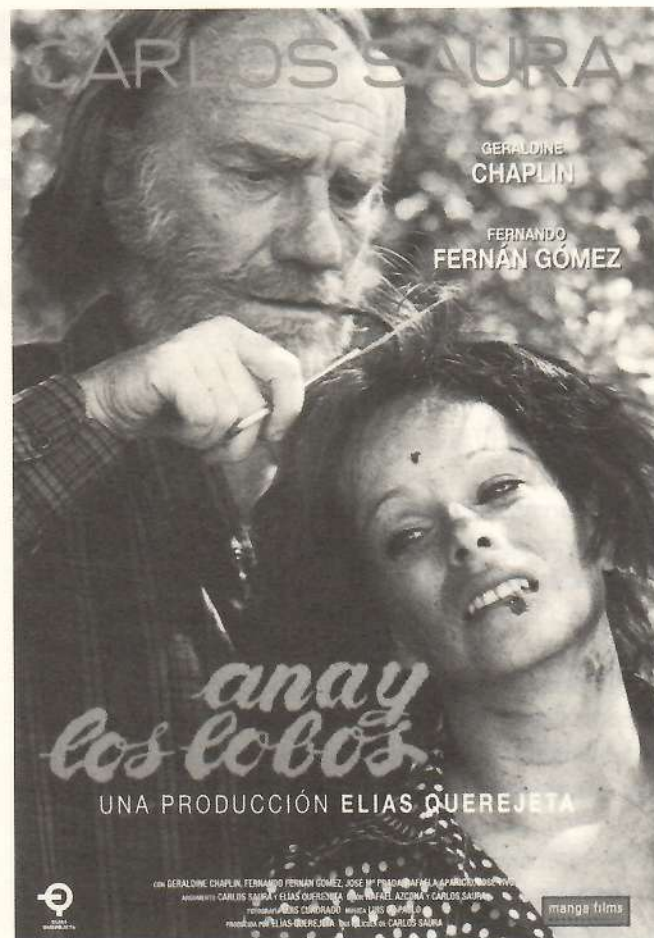
ANA Y LOS LOBOS

En esta obra, dentro de un caserón viejo y apartado, en torno a una madre perversa, se genera en la referencia del enunciado una estructura metafórica sobre el autoritarismo, la religión y la represión sexual, tres pilares fundamentales en el Régimen franquista.

El análisis de Luis Navarrete *Ana y los lobos. La metáfora fílmica o el surrealismo ideológico*, define «este filme como el resultado de una delirante apuesta estética marcada por el deseo de escapar del constreñido contexto político impuesto por la censura de los años setenta» (Navarrete, 2007: 2). Por otra parte, Carlos Saura declara explícitamente: «Yo creo que es un gran error el considerarme un director de metáforas, aunque sí he tenido que parapetarme en ocasiones, y por las circunstancias, en un cierto simbolismo» (Rodríguez Marchante, 2014). El rodaje de esta película es una de las ocasiones en las que el director, debido a «las circunstancias», tuvo que protegerse tras ese simbolismo, como él mismo reconoce.

El personaje principal es Ana, una joven institutriz anglosajona que acude a la mansión de una extraña familia para cuidar de tres niñas, Carlota, Natalia y Victoria. En el caserón aislado en medio del campo viven Juan (el padre de las niñas), José y Fernando, con su madre, una mujer anciana, histérica y paralítica. También viven las criadas y Luchi, la esposa de Juan. Cada uno de los tres hermanos quiere acaparar a su manera a Ana, sin embargo la consideran, del mismo modo que la madre, como la enemiga puesto que representa una amenaza para la armonía familiar. Esto desencadenará el desenlace trágico de la obra.

Aunque en una primera lectura estamos ante una película de técnica surrealista, Saura va más allá mediante



una propuesta metafórica, pues cada uno de estos personajes y sus actuaciones encarnan una lectura simbólica de la España franquista. A partir de la llegada de Ana se va construyendo esa red de metáforas interconectadas, mediante la suma de situaciones y personajes, ese discurso que lleva al espectador a una segunda lectura relacionada con el siguiente principio: «...la construcción del discurso entraña un entendimiento de la realidad de referencia, y cualquier elemento discursivo, se introduzca en el nivel que se introduzca, contribuye a configurar ese entendimiento» (Pujante, 2003: 209).

LA VIOLENCIA COMO METÁFORA

En la escena en que Ana llega al caserón, arrastrando la maleta a través de un campo casi impenetrable, se encuentra con el primer hijo, el mayor, José. Ana acaba de instalarse en su habitación y José, que siempre soñó con ser militar, controla la llegada de Ana como si fuera un policía, le registra la maleta y le pide la documentación bajo el pretexto de que es el «responsable de mantener el or-

den de esta casa». Por tanto, José, con su afán de autoridad y dominación (materializadas en su vestimenta militar y en las armas de su museo) simboliza la autoridad policial, la intolerancia con lo que viene de fuera (le explica a Ana que tiene que «justificar su presencia en esta casa») y la censura (al registrar la maleta comenta que son «buenos compañeros los libros, sobre todo para una persona sola, pero a veces, peligrosos compañeros»).

Ana despierta también el interés de los otros dos hermanos. Juan, el único casado, tiene una actitud de obseso sexual, acosa a Ana con cartas soeces e intenta besarla y tocarla constantemente. Este personaje representa la represión sexual, suele deambular de noche por la casa y entrar en los dormitorios, espacios íntimos que aluden a su obsesión por el sexo.

En cuanto a Fernando, Ana llama su atención desde la primera cena, por su pelo largo y su feminidad. Fernando vive fuera de la casa, recluido en una cueva, ha renunciado a una vida material a cambio de otra mística, religiosa. Cuando Ana está dormida en su cueva, este trata de cortar-le el pelo porque representa un rasgo femenino que puede alejarlo de sus fines espirituales. Precisamente, como indica Erika Bornay, la cabellera femenina ha sido protagonista relevante como símbolo sexual en infinidad de obras, y sus exhibición ha tropezado siempre con condenas morales y religiosas (Bornay, 1994). Evidentemente, la negación simbólica de la sexualidad femenina alude también a un hecho histórico bien conocido por los espectadores: la costumbre de rapar la cabeza a una mujer en la primera época de la Dictadura era un símbolo de represión. En muchos pueblos españoles se rapaba a las mujeres republicanas en la plaza para humillarlas delante de sus vecinos.

En conclusión, como indica Luis Navarrete:

La situación de soledad del caserón representa la autarquía y autosuficiencia de un Régimen que durante mucho tiempo vivió de espaldas a la realidad europea, engendrando una endogamia enfermiza simbolizada en la extraña familia [...]. Hasta aquí llega Ana, representante de otra cultura, de la libertad ausente en la vivienda. Allí se topará con los tres pilares sobre los que se fundamenta el franquismo: la Religión, representada por Fernando, la autoridad militar, personificada en José, y la represión, de cariz sexual en este caso, encarnada en Juan (Navarrete, 2007: 5).

En consecuencia, los personajes y sus acciones conforman una estructura que sustenta metafóricamente toda la obra. Como diría Paul Ricoeur al hablar de *sustitución y semejanza* «el juego de semejanza se incorpora al dinamismo de todo el enunciado» (Ricoeur, 1980: 252).

EL PODER DE LA MADRE CONTRA LA AMENAZA EXTRANJERA

Ana es la mujer ajena a los valores franquistas. Viene a trabajar sola, por lo que no está anclada en la tradición española de mujer confinada en casa. Procede de un país democrático (Inglaterra, como puede comprobarse en el pasaporte solicitado por José) y por tanto encarna los valores contrarios a los de esta familia: libertad y emancipación. Es un modelo de mujer moderna tanto por sus ideas como por su aspecto físico; su pelo largo y su indumentaria expresan su gran feminidad. Por todas esas razones, Ana provoca el desencadenamiento de la violencia al poner en peligro la supremacía materna. Detrás de las diversas actitudes de los personajes está la figura de la madre, como causa primera de toda esa violencia. Metafóricamente es la amenaza que representa lo que viene del exterior para España, por los valores contrarios que vehicula. Según Paul Ricoeur:

...la metáfora mantiene unidas en una significación simple dos partes diferentes que faltan en los distintos contextos de esta significación. No se trata, pues, de un simple desplazamiento de las palabras sino de una relación entre pensamientos, es decir, de una transacción entre contextos (Ricoeur, 1980:115-116).

Los dos contextos, el del referente (el mundo del franquismo) y el del universo diegético (el mundo ficcional) se exigen uno al otro para la percepción de la metáfora por parte del receptor (el espectador).

La madre está dispuesta a todo para mantener el orden dentro de su casa y acabar con la amenaza exterior. Transgrede su rol materno, se convierte en madre perversa y adopta una estrategia para manipular y controlar a sus hijos con el fin de conservar su poder absoluto. Para que los hijos permanezcan fieles a las costumbres de «esa patria», la madre va a establecer con ellos una relación de dominadora a dominados (otra faceta del Régimen) con el fin de apoderarse de su libertad, fomentando todo tipo de violencia: física y moral. Es significativo que el personaje de la madre se construya (según el propio Saura) a partir del Capricho número 65 de Goya titulado *¿Dónde va Mamá?* en el que una obesa bruja desnuda es llevada en volandas por figuras demoníacas. La figura de la madre en esta película, aunque atenuada, tiene características similares a las de este grabado (Sánchez Vidal, 1988: 78).

Ahora que la madre todopoderosa controla este ámbito familiar, va a dismantelar el triángulo de tensiones que conforma ella misma frente a Ana y a sus hijos, un triángulo contrario a sus valores que pone en peligro la super-

vivencia de la estructura establecida. La presencia de Ana indica que el primer paso hacia la emancipación es salir del núcleo familiar, romper con los moldes establecidos para acceder a la libertad. Pero la madre ordena su expulsión, que se materializa en un violento final. Cada uno de los tres hermanos da rienda suelta a su trastorno, actúa según su propia perversión: Juan la viola, Fernando le corta el pelo y finalmente José la mata. Con este desenlace estamos ante la máxima representación de la violencia en la dictadura, lo que nos recuerda que, en la sociedad franquista, la violencia no estaba proscrita siempre que se estimase necesaria para el mantenimiento del orden.

FURTIVOS

Aunque la película de Borau ofrece, en una primera lectura, una narración fílmica naturalista (frente a la surrealista de *Ana y los lobos*) *Furtivos* establece una nueva visión del Régimen franquista, llevada al límite mediante un crudo drama familiar ambientado en una zona rural aislada, poblada por una microsociedad extremadamente

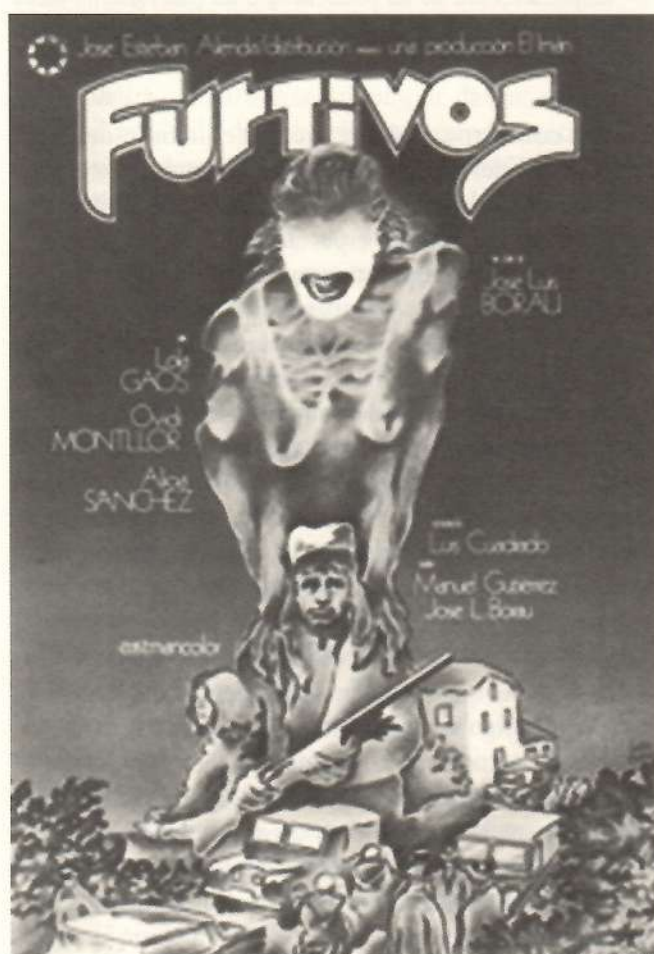
violenta y marginada. Es la «tensión entre dos interpretaciones: la literal que la impertinencia semántica deshace, y la metafórica que crea sentido con el no-sentido» (Ricoeur, 1980: 332-333).

En un pequeño mesón en medio del bosque, Ángel, cazador furtivo, vive con Martina, su madre. Ángel se enamora de la atractiva Milagros, una menor de edad recién escapada del reformatorio y amante de «el Cuqui», un delincuente buscado por las autoridades de la zona. Ese encuentro coincide con las visitas del Gobernador Civil, Santiago, hermano de leche de Ángel, que viene a cazar al bosque y visitar a Martina. Santiago está a favor del matrimonio entre Ángel y Milagros, pero no pasa lo mismo con Martina, que siente un amor obsesivo por su hijo, no acepta a su nueva pareja y acaba matando a Milagros. Al enterarse, Ángel se venga y dispara a su madre. Un nuevo argumento para el mismo referente: el funcionamiento del Régimen franquista. En el mundo de la obra el autor crea, como veremos, «un discurso multívoco al proyectar sobre los objetos de referencia las características desplegadas por las significaciones secundarias de su discurso» (Ricoeur, 1980: 131132).

UN DRAMA FAMILIAR EN EL BOSQUE

De nuevo, una red de metáforas conforma la estructura del discurso. En esta casa del bosque, también simbólica, regentada por otra madre perversa, conviven lo legal y lo ilegal, como convivían en la España franquista. La tensión entre ambos conceptos alcanza su paroxismo en esta obra, que pone al descubierto la máxima corrupción e hipocresía del Régimen: bajo el mismo techo esta madre-loba ha criado a un cachorro franquista y a otro furtivo. La presencia, desde la infancia, del hijo no biológico —el gobernador— y del hijo natural demuestra la coexistencia en la misma cuna (en el mismo territorio, España) de los dos campos ideológicos adversarios; es más, revela el descaro del Régimen al expresar oficialmente su hostilidad hacia el campo adversario, cuando en realidad lo aprovechaba en parte. Esta idea queda muy bien reflejada a través de la necesidad por parte del gobernador de recurrir a los servicios de Ángel para localizar a los animales, lo cual revela el hecho de que el poder debe apoyarse en un sector de la población para perdurar, sea por convicción, sea por obligación.

También el título por su sentido simbólico pone de manifiesto las condiciones de vida de muchos españoles bajo la dictadura: la clandestinidad de los cazadores furtivos alude, junto a la necesidad de supervivencia, a esa población española que no se adhiere a la legitimidad del poder o que en todo caso la discute.



Pero el elemento determinante va a ser la *maternidad perversa*, que sobresale como tema elocuente y simboliza la estructura franquista establecida. La madre, en *Furtivos*, es semejante a la figura de una bruja, tanto por su maldad como por su aspecto físico: encorvada, enjuta, con voz áspera y ronca. Incluso Ángel la llega a llamar «bruja» en un momento determinado. A este respecto Borau recurrió a dos premisas para la construcción de Martina: primero, se inspiró en el personaje de Lola Gaos interpretando a Saturna en su papel de mendiga, en *Tristana* (de Luis Buñuel, 1969). La segunda fuente de inspiración fue un cuadro de Goya, *Saturno devorando a su hijo*, que le recordaba el papel de Saturna; de ahí nació la idea de «Saturno devorando moral y sexualmente a su hijo dentro de un bosque» (Pérez Perucha, 1999: 740).

El mito de Saturno nos recuerda que este devora a su descendencia, la mata, para conservar el poder. Ocurre lo mismo con las distintas formas de violencia que, metafóricamente, ejerce Martina sobre su hijo: le roba su sexualidad mediante el incesto (una sexualidad también «furtiva») con el fin de controlarla y por lo tanto conservar su dominio. Se trata, pues, de una transgresión de la función materna. Esta anti-madre no ofrece refugio sino represión, actúa con violencia con su hijo para ejercer el poder sobre él y conservar su estatus de dominante. El cartel de la película ilustra esta idea de dominación y control mediante la representación de esta madre-loba que agarra a Ángel como si se tratase de una presa.

EL RECHAZO DE LA AUTORIDAD MATERNA

En esta dimensión metafórica que el film adquiere, el bosque, como microcosmos cerrado y reprimido, es un laboratorio en el que se analiza el comportamiento de cada uno de los personajes y el de un país enfermo, hasta comprobar que la locura y el instinto animal se adueñan de ellos, dentro de una atmósfera agobiante, para transformarse en crímenes humanos. Retomando la idea de Ricoeur, gracias a este proceso retórico el discurso libera el poder de esta ficción para redescubrir la realidad y «el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento» (Ricoeur, 1980: 332).

El autoritarismo de Martina parece cuestionado dentro de este pequeño microcosmos: su despotismo sobre el hijo pierde fuerza por la presencia de su rival, la joven Milagros. Esta representa el peligro de que Ángel se independice, le brinda la posibilidad de recuperar su propio poder, su sexualidad y por tanto su libertad. De nuevo

(como en *Ana y los lobos*) estamos ante la mujer que viene de fuera, la intrusa, que pone en peligro la estabilidad de un espacio perverso (en el universo diegético y en el del referente). Ángel, por Milagros, desalojará a su madre del lecho que compartían hasta ese momento; este hecho simboliza el principio de la emancipación, el rechazo de la autoridad y la recuperación de la sexualidad. Ante el riesgo de ser destituida como única déspota, la madre mata a Milagros.

Sin embargo esta película no se detiene, como *Ana y los lobos*, en la eliminación de la intrusa, va más allá. Ángel ha empezado a emanciparse gracias a Milagros y ha eliminado a su madre como venganza por el asesinato de la joven. Pero este acto que le permitiría liberarse por completo de la opresión y recuperar el poder que le corresponde, no cierra el círculo de perversión que el personaje ha vivido, por lo que Ángel termina suicidándose. La aniquilación del triángulo madre-hijo-intrusa es completa en esta obra. A este respecto, Borau declaró: «lo que pretendíamos era horrorizar a los espectadores ante la violencia de que eran capaces los personajes» (Fuentes Heredero, 1990: 353).

En *Furtivos*, la relación de dominante a dominado se expresa metafóricamente a través de personajes animalizados. La caza tradicional —que contribuye al tono naturalista de la película— y la manera de matar a los animales sustituye simbólicamente las actuaciones entre estos personajes. De este modo, el asesinato de Martina como destitución del poder ilegítimo, queda representado por el tiro de Ángel contra el ciervo del Gobernador y el asesinato de Milagros está sustituido por la escena en la que Martina mata a una loba. Una interesante resolución mediante la metáfora dentro de la metáfora.

Asimismo, la violencia de las relaciones entre los personajes —violencia psicológica, moral y física— se expresa en la pantalla mediante lo que considera Mieke Bal *elipsis con función significativa*. Ahora la elipsis no omite un acontecimiento que carece de importancia, sino que el acontecimiento omitido adquiere un gran «poder expresivo» (Bal, 1985: 48-49). Es decir, Borau escamotea las escenas de asesinatos para que el espectador se imagine libremente la carga de violencia del acto, la bestialidad.

LA DENUNCIA DE LOS DIRECTORES

Tres son los fines por los que, según Quintiliano, se crean metáforas: mover los espíritus, dar relieve a las cosas para caracterizarlas mejor y evidenciar ante nuestros ojos lo que decimos. Tal y como señala David Pujante, la afirma-

ción de Quintiliano continúa siendo válida a pesar de la evolución que la teoría sobre este tropo ha experimentado durante el siglo xx (Pujante, 2003: 216). Estos tres fines, potenciados por el mundo de la imagen propio del lenguaje cinematográfico, están presentes en *Ana y los lobos* y *Furtivos*.

Carlos Saura y José Luis Borau consiguen la triple finalidad que adjudica Quintiliano a la creación de la metáfora, al expresar su discurso y posición política mediante el tema de la maternidad pervertida. La elección de dicho tema no es casual, pues era un elemento central y privilegiado dentro del proyecto franquista. La madre proporcionaba al Estado una continuidad del proyecto ideológico, era una posible encargada de vehicular y transmitir los valores del Régimen a sus hijos, es decir, a la generación siguiente. En este sentido, la educación en el seno del núcleo familiar constituye el primer adoctrinamiento de los jóvenes. A través de ella, el Régimen intenta controlar la formación de nuevos patriotas. La madre era, pues, una representante importante del franquismo, una portavoz de primera mano, de cara a la continuidad de dicho proyecto socio-político-cultural. La carga simbólica de la madre como metáfora del país no pasó desapercibida a los cineastas y fue también advertida en el ámbito musical: en 1982 (diez años después del estreno de *Ana y los lo-*

bos y siete después de *Furtivos*) la popular —y connotada como cantante «de izquierdas»— Ana Belén cantaba «España, camisa blanca de mi esperanza / a veces madre y siempre madrastra» (letra de Víctor Manuel a partir de un verso de Blas de Otero). La canción, ya en una nueva década y en un Régimen democrático que parecía consolidarse, equivale a una aceptación y un armisticio con «la madre violenta».

El Régimen valoraba el interés que representaba la naturaleza progenitora de la madre para la sociedad, insistía en que las mujeres debían participar en la sociedad y que su rol era muy destacado, eran las madres del pueblo. Sin embargo, la valoración de su naturaleza progenitora no era más que una estrategia para excluirlas de la escena pública. Por tanto, utilizar la figura materna como principal eje temático, tergiversar su rol y estatus, suponía criticar el conjunto de la estructura franquista establecida, así como uno de sus valores. De este modo, la perversión de la maternidad simboliza el fracaso del autoritarismo dentro de una estructura familiar obsoleta preconizada por el Régimen, que conduce a su desintegración. El único resultado obtenido, aunque de manera metafórica en las películas, ha sido fabricar una familia neurótica que se autodestruye. Los dos directores denuncian que el franquismo ha fabricado monstruos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke (1985), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- Black, Max (1966), *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos.
- Bornay, Erika (1994), *La cabellera femenina, un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra.
- Castro García, Amanda (2009), *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*, Oviedo, KRK.
- Fuentes Heredero, Carlos (1990), *José Luis Borau, Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca Española.
- Lozano Aguilar, Arturo / Pérez Perucha, Julio (2005) (Coords.), *El Cine Español durante la Transición democrática (1974-1983) (IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*. Capítulo «Acordes y desacuerdos. La madre en el cine español de la democracia», Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C.
- Navarrete, Luis (2007), *Ana y los lobos. La metáfora fílmica o el surrealismo ideológico*, en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Universidad de Sevilla, número 2.
- Pérez Perucha, Julio (1999), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. (coord.) Madrid, Cátedra y Filmoteca Española.
- Pujante, David (2003), *Manual de retórica*, Madrid, Castalia.
- Ricoeur, Paul (1980), *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Rodríguez Marchante, Oti, *Carlos Saura: «es un error considerarme un director de metáforas»* en <http://www.abc.es/cultura/cine/20140323/abci-saura-festival-malaga-angelica-201403222001.html>, 23/03/2014.
- Sánchez Vidal, Agustín (1988), *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- (1995), «El cine español y la transición», en José B. Monleón. A.A.V.V. *Del franquismo a la posmodernidad, cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal. ■ ■