

La naturaleza del personaje. Ana Torrent como vector de transformación sociocultural español

M^a Luz Reyes Nuche*

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

La actriz Ana Torrent (Madrid, 1966) sobre todo en su primera intervención en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) durante el tardofranquismo, fue considerada un icono filmico de esta etapa. Mediadora de una España dividida por sus tradiciones e historicidad, Ana acude a ambas, sin condicionamientos, como útiles posibles de transformación en la obra de Erice. Desde la conversión de género proyectada en la práctica micológica, como la primera raíz de origen vasco, Torrent va asentándose progresivamente en esa condición dignataria con el fin de evocar el cambio. Este estudio pasa a revista los films *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), *Vacas* (Julio Medem, 1992), *Yoyes* (Helena Taberna, 2000) y a series de televisión como *Amar es para siempre* (Eduardo Casanova, 2015-16), donde tales características geográficas vizcaínas y la esencia innovadora de esta figura filmica pueden ser vistas para determinar en Ana Torrent el compromiso adquirido desde su experiencia actoral, al ubicar de cada contexto aquellas vicisitudes sociopolíticas relevantes en las distintas periodicidades patrias. Y todo ello, a través del desarrollo de su naturaleza interpretativa conmutada a la evocación, naturalismo, reencuentro, encarnación y desnaturalización del personaje.

Palabras clave:

Cine, Ana Torrent, Interpretación, Naturaleza, País Vasco.

The nature of the character: Ana Torrent as sociocultural transformation force in Spain

Abstract:

Actress Ana Torrent (Madrid, 1966) particularly in her first filmic appearance in *The Spirit of the Beehive* (Victor Erice, 1973) during late Francoism, was considered a cinematic icon of the period. Mediator of a Spain divided by its traditions and historicity, Torrent relates to both, unbounded, as useful possibilities for transformation in Erice's work. From the gender conversion reflected in the mycological practice, as the first Basque root, Ana Torrent is gradually settling in that dignitary condition with the aim of fostering the change. This study reviews the films *Operation Ogre* (Gillo Pontecorvo, 1979), *Cows* (Julio Medem, 1992), *Yoyes* (Helena Taberna, 2000) and television series such as *Love is Forever* (Eduardo Casanova, 2015-16), where those Biscayan geographic features and the innovative essence of this filmic figure can be seen as key to determine in the actress the commitment acquired from her Roscian experience, when placing the relevant sociopolitical vicissitudes of each context in the different national periods. And all this is accomplished through the development of her acting nature devoted to the character's evocation, naturalism, reunion, incarnation, and denaturation.

Keywords:

Film, Ana Torrent, Acting, Nature, Basque Country.

1. INTRODUCCIÓN

El actor español, por lo general, sujeto a unas raíces de carácter nacionalista que derivó a un modelo idílico social, ha estado desligado de la realidad del país. Ya que, a pesar de su deber por igualar las mentalidades de la población, resultaba distante de cualquier posible

pensamiento de unidad entre las partes conformes en España, sea por cuestiones arrastradas tras la Guerra Civil, o por ideologías nacionalistas de los intelectuales del momento en apoyo del régimen franquista. 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

Recibido: 3-III-2020. Aceptado: 15-VI-2020.

* Doctoranda en la línea de Investigación Patrimonio Cultural e Histórico del Departamento de Historia del Arte. Dirección para correspondencia: marykings87@gmail.com

una alternativa a esta base, según Pedro Poyato «*generaba la construcción de una otredad negativa que había que neutralizar*»¹.

Dicha «neutralización» resulta clarividente en la construcción del ideal de la mujer española a partir de la belleza inexorable de la misma. En el aspecto común racial que, según el carácter de cada región del país, daría lugar a prototipos femeninos nacionales diferenciados entre sí. Y en el panorama cinematográfico supondrán la construcción de estereotipos propios del *star system* propagados –al igual que lo hacía la primera potencia mundial, EEUU–, de manera *hollywoodiense*, de tantas personalidades como sugerencias socioculturales había disponibles del país.

Esto resultó corrosivo para las actrices españolas, ya que se les anulaba de su naturaleza originaria como intérprete y la posibilidad de una aportación personal en la obra filmica, al ceñirse en lo convenido por el franquismo. Pero que sin embargo alcanzaba su mayor auge en figuras como Imperio Argentina o Sara Montiel, quienes confirmaban el interés por estas propuestas fílmicas arraigadas en el cliché. Sobre ello, Vicente J. Benet, propone tres fórmulas por las que estos modelos van a trascender el contexto histórico al que estaban inscritas. Y también en la memoria colectiva donde siguen siendo convocadas por la sociedad como representación española. Sin embargo, es la última fórmula propuesta, de «mutación y experimentación»², –aún sin salir de la apuesta segura por la construcción de estrellas– la que asume el riesgo de dar flexibilidad a la actriz a la hora de mostrar su capacidad interpretativa desde diversos personajes en distintos géneros. Pues implicará, más adelante, el comienzo para la mayoría de estos actores, la renovación de sus credenciales en nuestro cine más de acuerdo al concepto de «neutralidad», que a la «neutralidad nacional»³ y que tendría su asentamiento con la llegada del denominado «Nuevo cine español». Movimiento atribuido a 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 total oposición a los films proselitistas nacionales.

De manera que en el campo de los actores estas novedades se efectuaron, por un lado, en dar la oportunidad a aquellos consagrados en mostrar todos los registros

posibles como el caso de Rafaela Aparicio o Concha Velasco. Y, por otro lado, la aparición de rostros inexplorados en el panorama del cine en representación de esta etapa como lo fue Ana Torrent (Madrid, 1966) al protagonizar *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Al trazar, a los seis años, la renovación del planteamiento de los niños actores hasta el momento, como «prodigios»; y progresivamente en la adultez, la interpretación como alternativa profesional a la que dedicarse en las nuevas vertientes de la cinematografía del país.

Sin más formulación, ni mecanismos propagandísticos para el inicio de la construcción de una actriz que, consagrada en la actualidad, continúa interpretando papeles destinados a la reflexión sobre las causas y conocimientos posibles que concilien los años de represión sufridos en nuestro país. Una línea interpretativa sobre un tipo de personaje sujeto a un contexto de transición al que Ana Torrent, por una parte, responde a la labor del actor en la sociedad y, por otra parte, enriquece un modelo de personaje femenino mediante su evolución como actriz y desde el que podemos contemplar una transformación ética de la mujer española contemporánea –de la niñez a la madurez– como ciudadana genérica y responsable de su propia actividad más allá de cualquier imposición dictatorial.

De modo que vamos a centrar nuestro estudio en la naturaleza de un personaje en la filmografía de Torrent semejante al ensamblaje poético cinematográfico al que Víctor Erice y Fernández Santos crearon en *El espíritu de la colmena* en el que, gracias al trabajo de naturalidad⁴ en la interpretación de Ana Torrent, para dar lugar a un pensamiento igualitario y de «neutralización» entre las partes desestructuradas notoriamente dentro de la realidad del país, –tanto de género, como familiares y nacionales en la ficción– al confluir la conversión de las costumbres tradicionales impuestas al crecimiento de niña a mujer en una era de contemporaneidad patria.

Por tanto, mediante este estudio vamos a hacer un seguimiento del personaje de Ana en la obra de Erice como los representados en *Operación ogro* (Giallo Pontecorvo, 1979), *Vacas* (Julio Medem, 1992), *Yoyes* (Helena Taberna, 2000) o la serie de televisión *Amar es para siempre* en su quinta temporada (Eduardo Casanova, 2016-2017), para desentrañar las distintas fases de este tipo de interpretación en un marco ficcional vinculado en estos casos con lo vasco,

¹ POYATO, P., *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del Marqués de Villa Alcázar*, Granada, 2016, p.42.

² BENET, V. J., «Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes», *Revista Cinema Comparat/ive Cinema*, V, 10 (2017), p. 28.

³ Pedro Poyato se refiere con el término «neutralizar» en su exposición sobre el ideal racial español enfocado por Vallejo-Nájera en su análisis sobre la obra documental del Marqués de Villa-Alcázar, a las intenciones del franquismo por erigir un modelo racial «nacional» exclusivo.

⁴ La naturalidad de Ana Torrent con seis años se pone al servicio del desarrollo del personaje creado por Ángel Santos y Víctor Erice para *El espíritu de la colmena*, reforzando la idea de lo originario.

con el fin de que podamos advertir progresivamente por medio de su desarrollo como actriz el forjado de una mujer española de este nuevo tiempo.

2. OBJETIVOS

Los objetivos de este estudio son, en primer lugar, esbozar un arquetipo de personaje a través de las distintas naturalezas adquiridas cronológicamente de la experiencia de Torrent, desde su primera aparición hasta su consolidación como actriz.

Esto pasa por advertir la presencia en los primeros films de la iconicidad prematura de Ana Torrent como nuevo rostro infantil del cine español que transfiere a la narración la idea de lo originario e innovador en un panorama filmico nacional crepitado por la tradición y costumbres. Y pasa también por resaltar el compromiso de la actriz con la sociedad, al aceptar estos papeles con el fin de desarrollar una labor de conciencia y denuncia, fuera de la opinión pública, así como reflejar unos principios universales que constaten y pongan en coyuntura el punto de vista de las masas nacionales arraigadas en lo mediático y político.

Igualmente, se trata de atender a sus herramientas como intérprete para representar el equilibrio entre tradición e historicidad española e introducir el cambio como modos de adaptación posible de convivencia dentro y fuera de las películas en las que intervenga.

Y, por último, percibir mediante la historicidad y la cultura vasca presente en los personajes interpretados por Torrent un vector de transformación sociopolítica posible del conjunto del país.

3. METODOLOGÍA

Para todo ello, va a seguirse una metodología centrada en el análisis del trabajo de Ana Torrent como actriz y no mediante una bibliografía específica, al margen de algunas publicaciones como *Los primeros pasos del actor* de Cristina Rota. Dicho texto indica algunas de las pautas seguidas por la intérprete en su aprendizaje en el medio actoral y en el que nos basaremos para seguir las variaciones interpretativas de su filmografía.

Las películas para este estudio, como se ha dicho, son *El espíritu de la colmena*, *Operación ogro*, *Vacas*, *Yoyes* y la serie de televisión *Amar es para siempre*. En todas ellas

se desarrollan aspectos relacionados con una de las regiones españolas más destacadas del s.XX por su evolución cultural e ideal de transición como la vasca, por lo que hemos acudido a los estudios sobre *La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado*⁵ de Teresa del Valle para constatar la lucha, el compromiso y la adaptación al cambio en este territorio. Por último, para contemplar las particularidades el paso natural de lo sensorial al autoconocimiento de lo actoral en Torrent que la consideren un vector de transformación socio político del país, recurrimos al libro *El actor de cine*⁶ de Jaqueline Nacache.

4. DE LA TRADICIÓN A LO CULTURAL. *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*

La primera aparición de Ana Torrent, en la pantalla se debe al director vasco, Víctor Erice, quien la propone como una de las protagonistas principales del film, *El espíritu de la colmena* (1973). Dicho cineasta plasma la esencia del país de posguerra siendo un terreno que relegar al paso del mañana mediante la naturaleza de un niño en proceso de crecimiento. En palabras de Erice «reconvertir en historia lo que surgió como una necesidad poética»⁷.

Una carta de presentación de Ana Torrent en el mundo del cinema con la que no queremos señalar ningún prototipo de niña vasca, pero si advertir sobre la predisposición en este film con alicientes de denominación vasca. Por un lado, del cineasta Víctor Erice, natural de Carranza, Vizcaya (1940) y, por otro lado, del productor Elías Querejeta de Hernani, Guipúzcoa (1934). También junto al co-guionista castellano Ángel Fernández Santos de Los Cerralbos (Toledo, 1934), posibilitan el desarrollo de un espacio neutro, sin una denominación geográfica concreta –«en un lugar de la meseta castellana»–, en donde convivan tanto sus personajes con sus fantasmas y fantasías como la presencia mítica de Frankenstein.

En palabras de Torrent ante el desconocimiento de la figura de Frankenstein «Lo conozco, pero aún no me lo han presentado»⁸. Esta fue una de las premisas de las que se valió Erice para elegir a Ana Torrent para el papel. Ejemplo de una naturaleza infantil aun sin pretensión de alcance del límite de lo real y lo fantástico, ni un conocimiento acotado por una cultura concreta. En este caso, la naturaleza de la niña es motivo discursivo para alertarnos de la idea desde la infancia de una «tierra de nadie, pero de todos» promoviendo el concepto de lo originario.

⁵ DEL VALLE, M. T., «La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado», *Revista Lurralde, invasión y espacio*, 6 (1983), pp. 429-436.

⁶ NACACHE, J., *El actor de cine*, Barcelona, 2003.

⁷ FÉRNANDEZ SANTOS, A. y ERICE, V., *El espíritu de la colmena*, Madrid, 1976, p. 147.

⁸ 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 real del ficcional.



Imagen 1. Práctica de actividad Micológica del padre con sus hijas en el valle en *El espíritu de la colmena*, (Víctor Erice 1973).

Un reflejo de la España de los cuarenta después de la guerra civil en la que el relato nos ubica en un entorno rural ficcional como un intento de territorio original y esperanzador entrecruzado entre la tradición predisuelta por los adultos y las novedades que las niñas del relato, Ana e Isabel, consiguen mediante sus descubrimientos. Primera intervención de Ana Torrent, en la que la misma advierte «es más la labor del director de *El espíritu de la colmena*.

Lo que está queriendo contar en esas mujeres»⁹ que lo que de pequeña pudiera haber podido contar de su interpretación a su temprana edad y limitada consciencia sobre la significación de esta puesta en escena.

En un principio, en Ana, la idea de la muerte viene dada a partir del mito cinematográfico de Frankenstein, al que progresivamente proyecta a través de una actividad reveladora con la que establece en el film una de las primeras transformaciones socioculturales y la primera característica sobre el personaje hallado en nuestro estudio. Una conversión de género que se produce mediante una tradición nativa del territorio vasco, la micología¹⁰, 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 (Imagen 1), con la que rompe la estructura social basada en la tradición ortodoxa de padres a hijos. La experta en el ámbito sociocultural vasco, Teresa del Valle, advierte el haber supuesto esta tarea para la cultura vizcaína una imposición entre niños y niñas asociada con el planteamiento de transferir la creatividad a través de actividades relacionadas

con la exploración en las que es remarcada las diferencias establecidas en ambos sexos.

Pues la micología, el ejercicio dominical desde 1800 para subir al monte vasco y coger setas, del Valle lo determina en los niños, «orientados a la acción [...] y [...] relacionados con la experiencia de recorrer más terreno [...] Mientras que para las niñas [...] están más limitadas a las cercanías de la casa o a espacios concretos [...] lugares donde están las personas que le acompañan»¹¹.

En Ana, a través del recorrido dictado por el padre desde la tradición micológica, por un lado, abre 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 (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 allegada de la cinematografía por el *Frankenstein* de James Whale.

Para un actor resultaría un ejercicio basado en la sustitución¹², pero en este caso, para Ana asentar la idea de la muerte a su temprana edad, se establece en la narración en un encadenamiento pedagógico en el que el concepto en todos los casos es dado entre dos premisas, el bien y el mal. La seta, como elemento arraigado de la naturaleza, presenta las mismas propiedades básicas que el personaje de Ana. Pues esta pequeña dignataria, a través de los aspectos primarios de su infancia, la mirada, manifiesta 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 (Imagen 2 y 3). Un punto de vista forjado por la representación del mito, capaz de ilustrar lo que su prematura consciencia no llega a percibir, pues como la profesora Jaqueline Nacache constata, de este «consiste en transformar lo cultural en natural»¹³.

Por ello, el personaje de Ana Torrent destaca del resto de personajes de la narración, incluso del de su hermana Isabel debido al «sentido diferente» que confiere, según José Aguilar a lo que «consideramos natural»¹⁴. 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 como proyección semiótica de las variaciones que poco a poco se iba llevando a cabo en el panorama sociocultural

⁹ Consideración retrospectiva de Ana Torrent sobre su intervención en la obra filmica de Erice, prevaleciendo más la creatividad y decisión del cineasta que su voluntad, de entonces niña, en su personaje. En la entrevista realizada a la actriz el 13 de marzo de 2018 en Madrid.

¹⁰ 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 a la subida al monte y recogida de las setas.

¹¹ DEL VALLE, M. T., «La mujer vasca...», p.11.

¹² 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 otros desde la imaginación.

¹³ NACACHE, J., *El actor de cine*, Barcelona, 2003, p. 72.

¹⁴ AGUILAR, J., *Los niños prodigios del cine español*, Madrid, 2013, p. 229.



Imagen 2 y 3. La mirada de Torrent canalizadora del discursivo pedagógico de la seta en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

español, externo a la película y derivado por el contexto de transición. Entre las que se encuentra, la autonomía de la mujer para un reconocimiento equiparable de género en derechos al del resto de la sociedad del país comparable a la emancipación que Ana Torrent va a celebrar en el relato, al habitar Ana 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. Y la posibilidad de cambio mediante la transformación del espacio, abandonado por el padre, en un lugar esperanzador y tolerante acogido con la misma fortaleza de sus antepasados.

Por tanto, la experiencia de Ana, plantea la posible neutralidad entre tradición y cultura, de un mismo territorio, desde las palabras 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.

5. FUTURO PERSONAJE. DE LA NATURALEZA A LA ICONICIDAD

Seis años después de *El espíritu de la colmena*, Ana Torrent es propuesta para intervenir en la última película de Gillo Pontecorvo, *Operación Ogro* (1979), donde el cineasta italiano, ajustado al contexto de su tiempo, narra la realidad de las acciones terroristas que se habían producido por parte

de la banda ETA. En concreto, el asesinato del militar Carrero Blanco (Madrid, 1973), para evitar la concesión de su cargo sucesorio en España tras la muerte del general Franco.

Desde una perspectiva moderadora, Pontecorvo nos ofrece distintos puntos de vista del conflicto, no para conmovir, ni posicionarse en uno de los dos lados – de la banda terrorista o del militante-; sino para atender a las necesidades de ambas partes como seres humanos a partir de sus orígenes. Por ello, la humanidad de los terroristas tiene cabida en el film del cineasta italiano gracias a la intervención de una Ana Torrent de trece años predispuesta, -tras ser elegida sin convocatoria de casting y como única niña posible para el papel- para ser capaz de acceder directamente al origen y sensibilidad de los personajes que integran esta banda. Una figuración interpretativa que sirve como motivo narrativo por su significación evocadora de la memoria en el relato –como ocurría en *El espíritu de la colmena*- y que conforma el segundo trazado en nuestro estudio del seguimiento de un tipo de personaje presente en la filmografía de Torrent de rasgos y costumbres vizcaínas (Imagen 4).



Imagen 4. La niña Vasca, accede al origen y sensibilidad de la banda en *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979).

Lo que confirma la predeterminación y el conocimiento de Pontecorvo sobre el trabajo anterior de Ana Torrent al elegirla para «la niña vasca», -denominación adjudicada y comprobada en los títulos de créditos-, para un argumento cinematográfico dirigido, en gran medida, a un público de nacionalidad española. Esta niña será identificada dentro de sus 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 -como ocurría con la seta en *El espíritu de la colmena*- o por medio de elementos originarios de la naturaleza.

Una autonomía que Ana Torrent mantiene sobre su gestualidad, sin ser aun profesional en el campo dramático, al no ser capaz de conferir una significación propia a su papel en un aporte creativo como artista. Por ello, su iconicidad es generada por un recurso expresivo original de la intérprete: la mirada (Imagen 5). Una mirada ajustada a su imagen dentro de los mismos parámetros



Imagen 5. La mirada icónica de Torrent en *Operación ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979).

condicionantes del sistema de estrellas propios de Montiel o Imperio Argentina, pero quien con su presencia asegura una revelación clave en el relato filmico para enriquecer el discurso del cineasta y detonar en el desarrollo del resto de personajes.

Sin embargo, el director reniega del poder de la figura femenina en esta banda, de acuerdo con el contexto en el que se origina este conflicto genérico, que veremos reflejado en la misma Ana Torrent veinte años más tarde, en un personaje integrado en esta banda de acción nacionalista vasco: Yoyes.

6. PERSONAJE EN BUSCA DEL ACTOR. LA NATURALEZA FRENTE A LA NATURALIDAD ESCÉNICAS. *VACAS*

A la vez que Julio Medem (San Sebastián, 1958) se presentaba en el panorama cinematográfico español como cineasta con su primer largometraje *Vacas* (1992), una Ana Torrent de veintiséis años reaparecía con el papel de Catalina, pero ya asentada en su profesión actuarial.

En el film, tres generaciones quedan comprendidas en cuatro historias –*El aizcolari cobarde*, *Las hachas*, *El agujero encendido* y *Guerra en el bosque*– extendidas entre 1875 y 1936, y subrogadas a los efectos del tercer conflicto carlista. Lucha histórica con la que se inició la idea de independencia del País Vasco debido a las astutas acciones sobre los pactos establecidos del país para una recaudación económica propia de esta región española. Lo que dio lugar a una próspera industrialización con vistas al avance del territorio. Estas cuestiones nos sirven para situarnos históricamente y atender a las necesidades de los

protagonistas del film por lo que a la manera en la que resuelven sus conflictos se refiere.

A partir de ello, podremos descodificar en este punto el ejercicio interpretativo realizado por Ana Torrent en esta película a partir del personaje envuelto en un registro vasco para determinar su evolución como actriz. Y con ello aproximarnos a una representación al enclave de los noventa referida a la transformación generacional de la sociedad vasca dentro del país, mediante la asimilación de las huellas de la tradición como aquella naturaleza original de la que partimos y adaptamos a la actualidad mediante la naturalidad, como herramienta de renovación del pensamiento común. De la misma manera que el actor conforma su personaje tomando como referencia prototipos de la realidad concebido como naturales con el fin de conseguir una fluidez casi idéntica con la que actuaría en la realidad desde sus instintos primigenios.

Por eso, aunque en *Vacas*, los conceptos de idéntica raíz, por un lado, «naturalidad» forjada en Ana Torrent, por la experiencia filmica de situarse frente a la cámara a los seis años de edad, sin experiencia actuarial alguna, ni vínculos familiares con la cinematografía que pudieran influir en sus capacidades primitivas infantiles. Y por otro lado, «naturalista»¹⁵, al modo en que Emile Zola acuñaría este término 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»¹⁶. En el caso de Ana Torrent, desde 1973 en su primera intervención hasta 1992, en el relato *medeniano* en el que toma su desarrollo sensorial como base y esta corriente naturalista mencionada como parte de su técnica. Ambas partes, natural y naturalista, pueden separarse en la manera en que sea enfocada su interpretación según el espacio en el que se intercambie el relato.

De acuerdo con las anotaciones de Zola sobre la tarea del creador de subyugar el personaje de una obra a este movimiento naturalista, adaptando su comportamiento a las propiedades nativas del entorno donde va a desarrollarse el relato «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»¹⁷. En el caso de la propia Torrent, mediante su mirada dotada de una naturalidad confinada en el movimiento de la cámara tras sus películas anteriores, y ahora bajo pautas interpretativas, establece mediante el naturalismo, esta óptica como una herramienta fundamental del actor para encarar la conducta del personaje en su toma de decisiones en *Vacas*.

¹⁵ 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 de la reflexión previa en el trabajo creativo de Torrent sobre la naturaleza del animal bovino acorde al comportamiento de su personaje, Catalina.

¹⁶ ZOLA, E., *El naturalismo en el teatro*, Madrid, 1989, p. 6.

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.



Imagen 6. Medem deposita en Catalina la naturaleza visual bovina en *Vacas* (Julio Medem, 1992)

De modo que la parte técnica, la aplicación del naturalismo, enriquece la personalidad de Catalina al aportarle 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 visual (Imagen 6). Para ser asimiladas junto con las propiedades disciplinadas y naturales del actor. Y es que las directrices de Medem enriquecen desde una perspectiva mística, a través de los elementos esenciales de la naturaleza, las historias contenidas en la narración, advertidas estas más como leyendas extraordinarias que como crónicas de ese momento histórico.

Si hablábamos en anteriores líneas sobre las prosperidades de la guerra carlista, las vacas son una de las fuentes más beneficiosas de las comarcas vascas. Distinguidas también por su sexo, remarcan la idea que durante años arrastra este animal como tótem en su representación de la fertilidad, prosperidad y riqueza para diversas comunidades. En este caso, en la comunidad vasca, si seguimos sus directrices culturales desde el punto de vista de Teresa del Valle¹⁸, en torno a la idea en el que este espacio convive junto a la creación de un espacio místico propio procedente de la tradición.

Aunque en los noventa siguieran albergando las marcas de algunos de estos hechos y también la manera de abordar la identificación de la mujer vasca, integrada como ciudadana común y no distinguida dentro de una clasificación territorial o de significación nacionalista como el matriarcalismo vasco¹⁹ acuñado por Andrés Ortiz Osés, a través del cual la mujer de este entorno se ha hermetizado, excluyéndola del resto de la población femenina del territorio español. Comienza una nueva década en la que, aun latente las tradiciones y su huella, denota la sensibilización por el cambio y la diversificación sin negar su origen.

Todo ello supondrá en Ana Torrent el componente para asumir esta vuelta a un entorno ficcional vasco en el terreno de la interpretación bajo la disciplina y técnicas actorales, poner su gestualidad primitiva y espontánea, concebidas desde su experimentación sensorial con la cámara y desde las que se le exige que, ya como actriz profesional, establezca las pautas naturalistas confinadas de la cultura de Medem como parte de su origen y su misma naturaleza.

A lo largo de 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. Ellas son el vínculo secreto que sostiene el amor de Ignacio Irigible (Carmelo Gómez) mediante el campo de visión de sus naturalezas bovina. Aquel del que Torrent va acoger como materia naturalista en su interpretación y conferirla en una vía transmisora de esta campesina con su amante (Imagen 7).

Por ello, esta naturaleza cinematográfica junto con la denominación «naturalista» de Zola que hemos analizado de Ana Torrent en *Vacas*, plantea el tercer trazado en el que, al igual que su naturaleza en pantalla es trasformada, aun siendo la misma actriz. Al ampliar el abanico de posibilidades para encarar sus personajes y transmitir la esencia de sus primeras intervenciones anteriores. Al igual que en el caso de la cultura vasca, de innovación y progreso en todos los ámbitos, 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.

Después de este film en el panorama filmico Ana Torrent continuará apostando por *óperas primas* como la de Medem para seguir creando personajes a partir de lo



Imagen 7. El amor secreto de Catalina e Ignacio Irigible (Carmelo Gómez) sostenido por las terneras en *Vacas* (Julio Medem, 1992).

¹⁸ En el estudio DEL VALLE, M. T., «La mujer vasca...», 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.

¹⁹ 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.

instintivo y lo formativo a los que pueda nutrir de significación y con los que pueda justificar el posicionamiento sociocultural del momento.

7. EL ACTOR PERSONAJE. DE LA ENCARNACIÓN AL COMPROMISO.

Ocho años después de *Vacas* nos encontramos a una Ana Torrent, más experimentada y comprometida al asentar aquellos rasgos de carácter vizcaínos en su siguiente papel a encarnar, que es propuesto por la directora Helena Taberna: Yoyes.

Yoyes, una figura pública vigente en el panorama histórico y político de las últimas décadas en España, donde fue influyente, tras dejar de ser una de las primeras mujeres integrantes, y luego, dirigente de ETA, al optar, en última instancia, redirigirse a una vida familiar y profesional en la intimidad. Hasta el 10 de septiembre de 1985, día en el que María Dolores González Katarain, que era el nombre real de Yoyes, fue asesinada a manos de uno de sus excompañeros militantes, Kubati, por «alta traición» a la banda terrorista.

Ana Torrent con la encarnación de este personaje público nos acerca al perfil de una mujer defensora de su propia cultura e ideales en la compleja tarea de integrarse en la sociedad española²⁰ tras su comandancia en este partido independentista vasco. Ya que, más allá de lo anecdótico y biográfico que el género del *biopic* pueda ofrecer, la lectura que la directora, Helena Taberna, propone sobre Yoyes se centra en la transformación interior de una mujer que aun forjada en raíces parentales tradicionales, cree más en una reflexión entre las partes que en la acción para establecer el cambio.

Es decir, que frente a esta organización para que Yoyes cumpliera sus deseos de independencia de la región vasca, debía enfrentarse con la oposición política externa del resto del país y con las acciones encomendadas por la banda -contrarias a su propuesta de razonamiento colectivo. Además de lidiar con el sexismo del grupo, patente también en el retrato filmico de Pontecorvo y que Taberna plasma como una dificultad añadida al personaje interpretado por Torrent en su desarrollo como activista.

El trabajo de Ana Torrent en *Yoyes* consiste en aunar las diferentes predisposiciones en la vida de este personaje hasta donde la opinión pública y lo mediático no han podido acceder, concediéndole Taberna a Torrent la posibilidad de

una aportación propia, ya como actriz, a la esencia de la protagonista del film.

La encarnación de un personaje que en Torrent va aunar todos los rasgos hasta entonces desarrollados en este estudio, efectuando un encuentro «actor-personaje» al que Nacache se refiere como tarea de «la encarnación» que «es lo que une primordialmente, actor y personaje»²¹. Sin propósito de proyectar el cliché de una libertaria encorsetada en una idea de separatismo regional, y de condicionar las posibilidades de desarrollo del personaje de Yoyes, la propia Torrent cree «que hay valores más universales aparte de todo eso; más que si eres de aquí o de allá.»²². De ahí este nuevo modelo de personaje de rasgos vascos de este estudio en Torrent interpretando a Yoyes en lo ficcional sobre unos parámetros sociales en el mismo país, las equipara como ciudadanas transcendentales frente a cualquier situación histórica, con el fin de conseguir, siempre fieles a sus principios, solventar y conciliar los conflictos externos e internos que se le presenten.

Un compromiso al que Ana Torrent debe responder sin prejuicio alguno con la esencia de Yoyes arraigada en su ideal de mantener lo originario, tanto de la cultura vasca por la que luchó su independencia frente a cualquier nacionalismo, como de ser fiel a su naturaleza femenina frente al machismo sufrido. Dos premisas en la personalidad de esta militante confrontadas en la interpretación de Torrent como una voz forjada desde la cotidianidad de esta ex militante concebida a partir de un ejercicio de naturalidad, como ocurría en *Vacas*. Pero en esta ocasión contemplando específicamente las acciones de su personaje para postularse en una recreación fidedigna de su comportamiento y que hoy sea reconocible en el recuerdo histórico de Yoyes.

En este caso, en términos interpretativos sobre el ejercicio de la naturalidad, el actor debe responder a esta representación con «una necesaria tarea de reserva»²³. Un modo de respeto siempre de acuerdo con la visión del cineasta, quien advierte la primera toma de contacto con el personaje en su creación e investigación para aplicarlo en el actor una vez dentro de la película.

Una vez caracterizada Torrent como personaje y asimilados sus parámetros culturales y políticos, Taberna, la inserta en la realidad del film postulándola como una ciudadana común a través de rasgos universales como el amor de madre, hija, esposa y amiga, reconocibles por cualquier espectador en algún momento de su vida. Rasgos que van a determinar las etapas del personaje, según las

²⁰ Aunque hubo un plan de reinserción en 1982 por parte del gobierno de aquellos etarras que abandonaran la militancia terrorista, en el caso de Yoyes tras aceptar, sirvió para ponerla en el punto de mira de sus ex compañeros hasta su asesinato el 10 de septiembre de 1982.

²¹ NACACHE, J., *El actor de cine*. Barcelona, 2003, p. 107.

²² Consideración de Ana Torrent 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 entrevista realizada a la actriz el 13 de marzo de 2018 en Madrid.

²³ NACACHE, J., *El actor de cine*. Barcelona, 2003, p. 73.

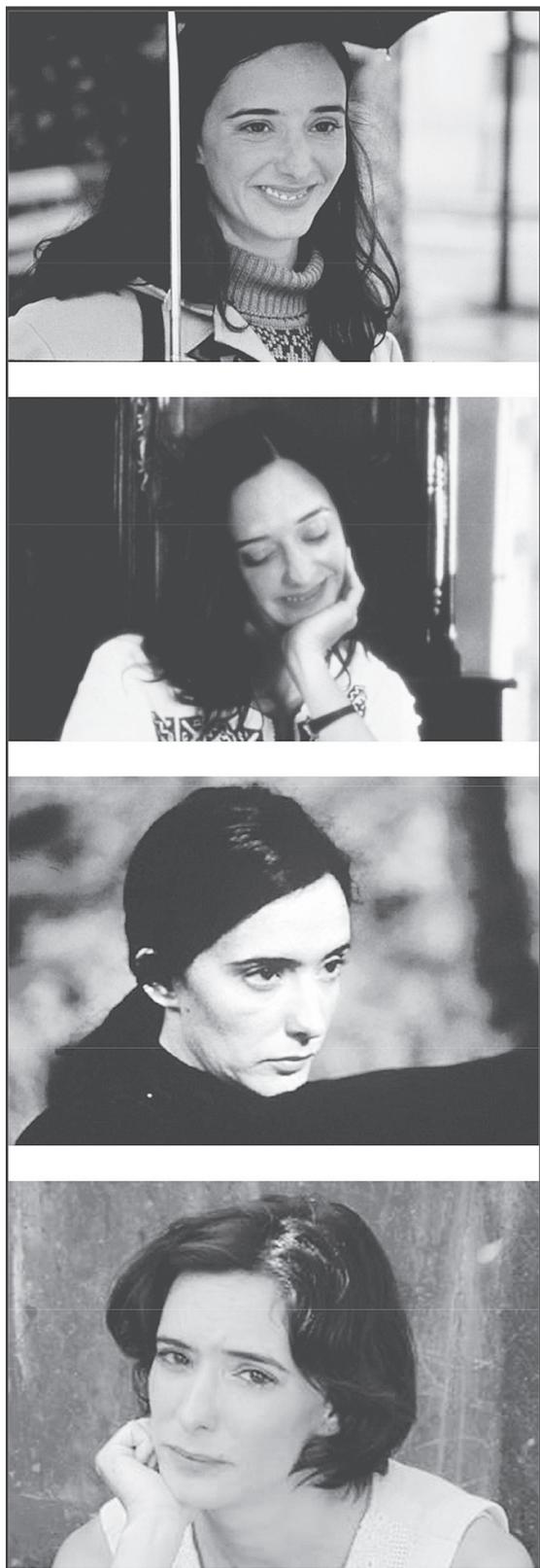


Imagen 8. Ética y estética confluyen en la transformación de *Yoyes* (Helena Taberna, 2000).

emociones que domine en cada una de ellas, con el fin de humanizar su condición idealista en la que dichos rasgos interfieran. Una ética del personaje que Torrent conforma, por un lado, a partir de una «sustitución de experiencias» más vinculadas a lo intuitivo que a sensaciones de lo vivido, en lo que puede entenderse como aportación creativa de la actriz desde lo sensible. En cuanto se refiere al desarrollo que Torrent confiere a las fases más destacadas de la vida de Yoyes de su militancia e intimidad, a partir de un circuito «racional, emocional, energético»²⁴ según los parámetros interpretativos de la técnica de Cristina Rota y los motivos. Y, por otro lado, fiel a esta ética de renovación y al continuo cambio del personaje, Ana Torrent sacrifica su pelo como elemento estético propio y perteneciente a la feminidad de Yoyes, para enriquecer esta representación del desarrollo en la vida, con el fin de que estas características sean reconocidas a través de los cambios observados en su cabello (Imagen 8). Ética y estética se contraponen en el trabajo de Torrent para formular un sistema de superación contrastando un lado u otro, que, en palabras Yoyes, supone el conflicto de superación al que estaba sometido por las circunstancias.

Como Taberna apunta, «el guion es un rompecabezas»²⁵ en el que evolución e involución están presentes en el personaje de Yoyes, por un lado, tras el cabello cortado como camuflaje al que esta debía regirse para no delatar su inseguridad. Y, por otro lado, tras el cabello recogido como modo de integración dentro de la organización y asimilación de su rol de dirigente en esta banda. A fin de prescindir Yoyes de cualquier motivo libre de malinterpretarse por las mentalidades sexistas y costumbristas del grupo para formar parte de este mediante lo intelectual.

El film es una tragedia al reflejar sobre su condición estética como mujer para cumplir, en igual condición de sacrificio, sus propósitos idealistas sin obstáculos de género. Ya que también renuncia a su existencia en el momento en el que se integra sin ataduras tradicionales, ni temores a la sociedad en la que es tanto repudiada como amenazada de muerte; con el fin de mantener su naturaleza original hasta el final. En lo que es un ejemplo de valentía, superación y desarrollo para generaciones posteriores de mujeres de cualquier parte geográfica. Ejemplo a través del que Ana Torrent asume en su responsabilidad actuarial lo que, durante décadas, sin conocimiento de un deber político-social ha representado en cualquiera de las películas mencionadas, y tal como expresa Jaqueline Nacache en plena tarea del actor-personaje, una «plenitud física de la aparición, inmediata e inevitable»²⁶. Pues como hemos advertido en anteriores puntos del estudio, la labor del actor es precisamente

²⁴ Este circuito en ROTA, C., *Los primeros pasos del actor*, Madrid, 2003, p. 25, 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.

²⁵ Palabras de la cineasta Helena Taberna en la presentación que tuvo lugar en Cartagena en marzo de 2001.

²⁶ NACACHE, J., *El actor de cine*. Barcelona, 2003, p. 112.

denunciar y reflejar todo aquello que conmueva a la sociedad, hasta la identificación con su cotidianeidad.

8. DIRECTOR EN BUSCA DEL ACTOR-PERSONAJE. LA DESNATURALIZACIÓN

A consecuencia de la constante aparición de este estilo de personaje en la filmografía de Torrent, ya experimentada en un alto grado en el medio cinematográfico, trascenderá recientemente este modelo en su participación en la serie diaria –y aún vigente– *Amar es para siempre* con vistas a experimentar y enriquecer su profesión de intérprete en esta modalidad televisiva del culebrón. Idónea a nivel nacional para el lanzamiento de nuevos intérpretes y para la reaparición de veteranos de la gran pantalla como Ana Torrent, con vistas a seguir patentes en futuras generaciones desde esta vuelta mediática.

A través del personaje de Rosalía, la actriz enmarca en esta serie en su quinta temporada (2016-2017), las propiedades reiterativas del personaje analizado a lo largo de este estudio después de un proceso evolutivo del mismo y mediante una compilación de sensaciones del actor. Aquellas evocaciones que, desde su naturaleza y su técnica dan lugar al encuentro entre actor y personaje, mencionado en puntos anteriores. Un personaje que en el relato va a ser desvirtuado de su naturaleza habitual a la que el actor suele vincularse, para presentar primero una naturaleza que enmascare a esta tras unas características contrarias o predisuestas a evolucionar en otras propiedades. En el caso de Torrent, acostumbrada a proyectar sus personajes con una capacidad de superación, como hemos visto en estos largometrajes para preconcebir el ideal de un nuevo tiempo o punto de partida en el relato. En esta ocasión, la valentía y empoderamiento frecuentes en Torrent son enfrentados tras la madurez y técnica adquirida para desarrollar a Rosalía.

Un personaje, este de Rosalía, que a diferencia de Yoyes o de Catalina, como mujeres alentadas por el cambio a partir de su deseo personal por reivindicarse ante lo impuesto como en, *Yoyes* y *Vacas*. Su transformación en el relato va a venir dada en este caso mediante el transcurso de los sucesos, en un principio de manera pasiva, pero a lo largo del serial retomará aquellas características mencionadas de estos primeros personajes femeninos. Ya que, con Rosalía estos rasgos de supervivencia mencionados, Torrent va a preservarlos como parte de la raíz de su propio estilo en la interpretación y para el futuro uso de cualquier otro papel a desarrollar.

Aunque en *Amar...* de nuevo Torrent interprete a una matriarca, no va a presentarse de manera tan evidente; pues aun en el mismo cuerpo del actor, el personaje va a desnaturalizarse²⁷. Lo que va a dar lugar a un mismo resultado de dignatario conocido hasta entonces en este 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 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.

De esta manera, en *Amar...* sus creadores se valen de esta relación existente en el trabajo anterior de Torrent sobre esta relación actor personaje para desvirtuarla en el relato posicionándola en la generación en la que creció por la anterior a su nacimiento (1966) y desde la semiótica, configurar en ella el espacio blindado por lo dictatorial del momento, 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.

Por otra parte, al proceder Rosalía de Castro Urdiales, nos adelanta geográficamente un futuro posicionamiento político con efecto de rebelión y división del país patente en este relato de *Amar...*. Por tratarse de una zona geográfica intermedia entre Cantabria (65% de población), y Vizcaya (35% de población), y de la que emigraron gran parte de su población al lado cántabro, a causa de las desavenencias del partido de Acción Nacionalista Vasco²⁸. Lo que, en primera estancia de este municipio, concernirá a Rosalía el ensalzamiento de su familia, los Novoa, al sector empresarial. Un ejemplo del sustento del hogar y de la sociedad de la capital española de finales de los sesenta, debido al proyecto del régimen sobre la ciudadanía española. Asimismo, tal idea de carácter internacional para un enmascaramiento nacional, el conflicto para este clan vendrá dado por la cesión de la empresa Novoa a los alemanes cuya nueva denominación será Häusmann.

Ello derivará al encarcelamiento de Félix (Nancho Novo), marido de Rosalía a quien su hijo Jaime (Javier Pereira) encubrió con anterioridad tras ser también apresado por las mismas causas fraudulentas del futuro del negocio familiar. Quienes víctimas del «emparedamiento» sindical nacional del contexto, la familia Novoa obtendrá la ayuda

²⁷ 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.*

²⁸ Conocido también como PNV, el Partido de Acción Nacionalista Vasco, fundado en 1895, es el partido político de ideales nacionalistas vascos, libertad y democrático cristiano, con más presencia institucional en el País Vasco hasta la actualidad.

del ex capataz de la fábrica y reflejo-conductor del movimiento revolucionario vasco de liberación Nacional en el relato, Maroto. Un personaje de origen vasco contrario a la violencia, que la serie vincula con los ejecutores del primer asesinato registrado en España por la banda terrorista, un guardia civil en junio de 1968²⁹, lo que le lleva a ser también penalizado por la justicia. Momento este en el que la figura de Rosalía cobra presencia en la vida del presidiario para depositar su moralidad eclesiástica en un ajuste de cuentas tras la pasada penalización en su hijo Jaime Novoa, ni desde los parámetros de una mujer aferrada a su tradición vasca tras los agravios de una condición matriarcal, sino mediante su propia naturaleza femenina emanada de valores humanos. Similares a los que experimentará Rosalía en la cárcel tras su fortuito encuentro con el personaje de Maroto -hasta entonces distantes en el relato- durante una visita de esta a su marido. Ambos personajes, a la espera de que Félix Novoa consiga el auxilio necesario para salvar a Maroto, malherido en estas estancias y en el regazo de Rosalía, serán confrontados en una gran descarga afectiva aun en la distinción de ambas clases sociales. Una unidad de imperturbabilidad y de patente intertextualidad en su puesta escena con la obra escultórica *La Piedad* de Miguel Ángel, a ojos del poder correspondiente al marco histórico en el que se encuentran, la Iglesia (la cruz de madera) y del Estado Español (la bandera) en la misma celda. Pues, la cárcel se convertirá en el único espacio posible para la convivencia entre ellos, invirtiéndose su carácter de lugar de privación por el de libertad; e igualándose sendos personajes al tener la oportunidad para eximirse de lo contenido, la desolación y la culpa (Imagen 9).

En una escenificación poética de la transformación sociopolítica del contexto del relato, Rosalía converge por ser un personaje justo desde su naturaleza original como madre y humana, aun prevaleciendo lo establecido por las órdenes doctrinales del momento. Y a su vez, en un ejemplo para contemplar la desnaturalización de este personaje estudiado en Torrent como un modelo de interpretación propio. En principio, por un lado, en sus papeles de niña, postulada a convertirse en icono de transformación y, por otro lado, como profesional, trabajada a través de una circunscripción voluntaria por aportar un sentido de renovación.

Si antes los personajes de Torrent sostenían el renovar sus patrones en un contexto de oposición, siempre en una hegemonía vasca, con Rosalía el contexto del relato neutraliza estas raíces vizcaínas y circunstancias presentes -como su hijo presidiario-, y restablece la conducta condicionada del personaje por la de su propia naturaleza original. Aquella fuera del deber infundido sobre el espacio



Imagen 9. Visita accidentada de Rosalía Novoa en *Amar es para siempre* (Eduardo Casanova, 2016-2017).

doméstico frecuentemente habitado por la mujer vasca desde los tópicos de tradición, y que la experta María Teresa del Valle reivindica como una contraposición «trascendente»³⁰ y por ello más cercano a las relaciones nativas entre madre e hijo. Como costumbrismo regional superado por Rosalía, al asumir su condición de madre como satisfacción personal más que como una obligación frente a la sociedad. Un intercambio de rol que será intercambiado en la ternura con la que atiende al obrero Maroto en sus quejos y delirios en la cárcel, permitiéndole eximir entre sus brazos cualquier cargo de conciencia.

De manera que este paso por *Amar es...* en Ana Torrent se considera un acto de conciliación con el medio interpretativo en cuanto, por un lado, a la propuesta de un personaje confinado en la actualidad para proponer el cambio de mentalidad al igual que entonces se estaba dando en nuestro país a las puertas de la Transición. Y, por otro lado, la envergadura de un papel como el de Rosalía que, dentro del menosprecio colectivo por las series del panorama televisivo de sobremesa, se elabora con la misma calidad y capacidad evolutiva del relato cinematográfico. Por ello, cualquier propuesta del medio escénico supone para esta actriz un nuevo reto para alimentar su estilo inevitablemente marcado por su temprana iconicidad.

9. CONCLUSIONES

En el presente estudio se advierte la manifestación constante de un arquetipo de personaje en la trayectoria de Ana Torrent, encomendado a reflejar el desarrollo de la cultura e historicidad sociopolítica vasca –de las guerras Carlista a las acciones terroristas de ETA– en el contexto de nuestro país. Sin intenciones de postularse como sindicalista, esta actriz desde un deber cívico, añade un punto de vista objetivo de estos hechos históricos bajo la

²⁹ La serie alude, en concreto, al asesinato del guardia civil gallego José Antonio Pardines Arcay mediante cinco disparos en un tiroteo de la banda terrorista en Aduna (Guipúzcoa).

³⁰ Del Valle entiende como trascendente el extrapolar la sobreprotección en la relación de madre e hijos a una conciliación libre de condicionamientos e imposiciones sobre los roles familiares.

arbitrariedad de sus contextos a partir de su naturaleza interpretativa en cada personaje. Siempre en continua evolución, la naturaleza de Torrent le permitirá asimilar aquellos parámetros cinematográficos y posibilitar la relación entre la naturalidad y el personaje- asignado o elegido- en cada uno de los relatos analizados en este artículo.

Desde sus comienzos, por un lado, en *El espíritu de la colmena* (1973), como Ana evoca desde la tradición anclada en la naturaleza, como la micología, la reconversión de género en estas tareas lúdicas conservando la misma esencia de aprendizaje; y, por otro lado, en *Operación Ogro* (1978) como niña vasca emigrante a la capital y reconocida en su tarea de convertir su naturaleza sensorial en filmica, en relación al concepto de lo originario como evocación de la memoria inscrita esta tras la expresividad de sus ojos como punto de partida de los ideales expuestos. Luego en *Vacas* (1992) encarnada en Catalina plantea una joven campesina encadenada a la tradición matriarcal, pero que gracias a la técnica interpretativa doblega la naturaleza de su alrededor/entorno ganadero para mimetizarse con ella en una línea naturalista sobre las propiedades de estas cárnicas, convertidas en su propia vía de escape con vistas al futuro. Y posteriormente en *Yoyes* (2000) que, como primera mujer militante y dirigente de ETA, encarna –aun diferente al contexto al que perteneció M^a Dolores– el compromiso social adquiridos al empatizar con lo humano del personaje y así acceder a los objetivos de su biografía. Finalmente, en el formato televisivo con *Amar es para siempre*, como Rosalía, desde su experiencia y consagración como actriz renombrada, consolida todas estas partes adquiridas de la cinematografía al desnaturalizarlas a través de un personaje opuesto a la renovación, pero que debe inevitablemente adaptarse al tiempo que transcurre para avanzar en la misma línea que sus intereses y familiares.

En esta selección de la filmografía de Ana Torrent, nos encontramos ante la consolidación de una relación actor-personaje en el mismo cuerpo de esta actriz –entre lo originario y en transformación– apto para adherirse a cualquier marco en el que se implique. Ya sea en lo histórico –en España con la Transición– o en lo profesional –de lo sensorial al autoconocimiento como actriz–, al mostrarnos tantas naturalezas, aun acotadas en una territorialidad y cultura vasca, como maneras propuestas de afrontar cada una de ellas –icónicas y naturalistas–. Con la posibilidad de que puedan ser estas representaciones trasplantadas en la conciencia del resto de comunidades autónomas del país, cumpliendo esta actriz su cometido en denunciar y reflejar todo aquello que conmueva a la sociedad, al identificarse con su cotidianeidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, J., *Los niños prodigios del cine español*, Madrid, 2013.
- ANORTE, C., «Amar es para siempre cumple este jueves mil capítulos», *ABC*, 15 de diciembre de 2016.
- ARDANAZ, N., «La transición política española en el cine (1973-1982)», *Comunicación y sociedad*, XI, 2 (1998), pp. 153-175.
- BENET, V. J., «Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes», *Revista Cinema Comparat/ive Cinema. El star system desde Europa: actualidad de los Star Studies*, V/10 (2017), pp. 26-35.
- CARRIÓN, J., *Teleshakespeare: las series en serio*, Madrid, 2011.
- CHAR MUTIS, E., «Yoyes: un canto a la libertad», *El País*, 17 de octubre de 1986.
- DEL VALLE, M. T., «La mujer vasca a través del análisis del espacio. Utilización y significado», *Revista Lurralde, invasión y espacio*, 6 (1983), pp. 429-436.
- _____, «El matriarcalismo vasco. Ciencia y existencia», *XIV IAPh Symposium*, Valencia, 2010, pp. 9-21.
- FÉRNANDEZ SANTOS, A. y ERICE V., *El espíritu de la colmena*, Madrid, 1976.
- FERRERO, B., «Amar es para siempre' o la dignidad del 'culebrón'», *El País Digital*, 14 de Diciembre de 2016.
- FIGAR, G., «El cine y los actores», *Revista Cinema Comparat/ive Cinema. El star system desde Europa: actualidad de los Star Studies*, V/10 (2017), pp. 71-72.
- GARCÍA RAYO, A., *Nobleza Baturra*, Valladolid, 2009.
- INTXAUSTI, A., «Entrevista a: Luis Mateo Díez. La posguerra nos robó la infancia», *El País digital*, 22 de septiembre de 2004.
- MANCERO, ROCA., «La dictadura de la verdad. La interpretación histórica en Gillo Pontecorvo», *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe, 2008, pp. 888-898.
- MEDEM, J. y GATZAMBIDE, M., *Guión Vacas, 25 Aniversario*, 2017.
- NACACHE, J., *El actor de cine*, Barcelona, 2003.
- ORTÍZ-OSÉS, A., *El matriarcalismo vasco*, Bilbao, 1989.
- PASTOR, F., «La ficción vence el miedo a las bombas», *Cadena Ser en Hablar por hablar*, 10 de abril de 2015.
- PEÑALBA, J., «Medio «siglo de oro» de la Micología Vasca», *Diario Vasco Digital*, 15 de noviembre de 2015.
- POYATO, P., *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del Marqués de Villa Alcázar*, Granada, 2016.
- ROLDÁN LARRETA, C., «Yoyes: historias y vicisitudes de un proyecto cinematográfico», *Revista Sancho el Sabio*, 34 (2011), pp.135-156.
- ROTA, C., *Los primeros pasos del actor*, Madrid, 2003.
- SÁNCHEZ, J., «Análisis y funcionalización pedagógica de la telenovela», *Horizontes educacionales*, 10 (2005), pp. 95-106.
- SÚAREZ, G., «El hijo de 'Yoyes' que sobrevivió a 'Kubati'», *Crónica El Mundo Digital*, 21 de diciembre de 2013.
- VERA, C., *Cómo hacer cine 3, Hola, estás sola? De Iciar Bollain*, Madrid, 2003.
- VILLAMERIEL, M., «La memoria de 'Yoyes'», *Diario Vasco*, San Sebastián, 2011.
- ZOLA, E., *El naturalismo en el teatro*, Madrid, 1989.