

Mamá cumple 100 años, relevancia dramática de un espacio

Carmen Rodríguez Fuentes. Universidad de Málaga. rguezf@uma.es

Resumen: La teoría cinematográfica ha estudiado el espacio en el cine desde diferentes perspectivas. Técnicamente ese espacio se crea con la coordinación equilibrada entre la puesta en escena, la puesta en serie y el sonido. El espacio cinematográfico es una propuesta dirigida hacia el espectador, cuya colaboración será necesaria para percibir dicho espacio. El estudio del espacio en la obra de Carlos Saura nos lleva ocupando tiempo y, en esta ocasión, deseamos delimitar su análisis en los márgenes que señalan dónde comienza el primer universo del hombre -vida familiar- y dónde el exterior ajeno a él -vida pública-.

Diferentes propuestas de creación del espacio son elementos indiscutibles en la obra de Carlos Saura. Entre esas diferentes propuestas nos interesa especialmente destacar cómo las relaciones familiares se asientan, se entrecruzan, se anulan y siempre están determinadas por el espacio donde se producen estas relaciones entre miembros de una misma familia. Resulta curioso comprobar cómo en diferentes películas de Saura, la casa familiar está situada en lugares apartados, alejados de la ciudad, o aislada en medio de un núcleo urbano. La elección de la casa familiar, situada en una zona rural, sin ser una casa de campo sino urbana, se da con frecuencia. Dentro de esta casa elegida, nos interesa la creación de diferentes espacios en uno, cada habitación tendrá una decoración precisa, con una personalidad propia de quien la habita. Estas alcobas individuales actúan como lugares de autodefensa frente a la estructura familiar.

Es objeto de nuestro estudio la casa familiar, en concreto en la película *Mamá cumple 100 años*. En ella se presentan los diferentes miembros familiares y su

hogar, primer espacio donde se desarrollan las luchas de poder y dominio de unos sobre otros, con la violencia latente entre congéneres. El testigo de todo ello, sin desearlo, es la institutriz de las menores de la familia, que vuelve pasados unos años para presentarles a su esposo.

Palabras Clave: Cine español; Carlos Saura; Espacio; Casa familiar.

1.Introducción

La teoría cinematográfica ha estudiado el espacio en el cine desde diferentes perspectivas. Técnicamente, ese espacio se crea con la coordinación equilibrada entre la puesta en escena, la puesta en serie y el sonido. El espacio cinematográfico es una propuesta dirigida hacia el espectador, cuya colaboración será necesaria para percibir dicho espacio. El arte cinematográfico, al contrario que la pintura o la fotografía, puede crear el espacio por medio de la técnica del cambio de toma. Esto permite ofrecer al espectador diferentes puntos de vista de un mismo hecho. Para muchos autores ha sido un verdadero reto crear ese espacio cinematográfico. Algunos han puesto su mirada en el arte pictórico, buscando elementos que ayuden a crear el espacio. El profesor y director de fotografía L. Enrique Torán estudia esa conexión en su obra *El espacio en la imagen*, donde nos dice: “Una de las más fecundas técnicas fotográficas para crear el espacio fotográfico consiste en manejar la luz” (Torán, 1985:55).

El teórico formativista Rudolf Arheim estudia el arte cinematográfico en su libro *El cine como arte*, detallando sus características singulares, cuestiona la representación de la realidad. Mantiene que el cine, para convertirse en arte, no debe copiar la realidad sino cambiarla, de manera que sea diferente de la naturaleza.

No cabe duda de que para todo espectador ochocentista, el espacio cinematográfico mostraba el espacio real. Así, la perspectiva artificialis se convertía en la clave icónica del cine. “La convención gráfica de representar el espacio, nacida en el Quattrocento florentino, ha hecho posible la creación de un lenguaje icónico universal” (Torán, 1985:107).

En representación de otra escuela crítica del cine, nos encontramos con Bazin, quien nos dice: “La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto de una: la del espacio” (Bazin, 1990:186).

El artista cinematográfico utilizará todos los elementos que estén en su mano para crear esa sensación de realidad. El decorado se construirá buscando la perspectiva que simule la realidad. Bajo la influencia de la puesta en escena teatral, el cine crea su espacio a imagen y semejanza del real. Aún así, Bazin nos traslada en sus escritos:

“Es menos una cuestión de construcción del decorado, de arquitectura o de inmensidad, que de aislamiento de un catalizador estético que bastará introducir en una dosis infinitesimal en la puesta en escena, para que precipite totalmente en <naturaleza>. El bosque de cemento de *Los Nibelungos* puede parecer infinito, pero no creemos en su espacio; mientras que el murmullo de una simple rama de álamo agitada por el viento, bajo el sol, bastaría para evocar todos los bosques del mundo” (Bazin, 1990:188).

Para estudiar el espacio en el cine, tenemos que tener en cuenta no sólo el espacio físico, sino también el espacio dramático¹.

El estudio del espacio en la obra de Carlos Saura nos lleva ocupando tiempo y, en esta ocasión, deseamos delimitar su análisis en los márgenes que señalan dónde comienza el primer universo del hombre -vida familiar-, y dónde el exterior ajeno a él -vida pública-.

En nuestro trabajo nos detendremos especialmente en la cuestión del espacio dramático, y valoraremos la construcción de ese espacio en la película *Mamá cumple 100 años* (1979). Por otra parte, la delimitación del campo de estudio pasa, necesariamente, por definir el ángulo desde el cual abordaremos el análisis de dicho film. Intentaremos definir el concepto de hogar y casa familiar que desarrolla Saura a través del film elegido. En la casa se presentan los diferentes miembros familiares y su hogar, primer espacio donde se desarrollan

¹ Definido por L. Enrique Torán como el espacio fílmico.

las luchas de poder y dominio de unos sobre otros, con la violencia latente entre congéneres. El testigo de todo ello, sin deseárselo, es la institutriz de las menores de la familia, que vuelve pasados unos años para presentarles a su esposo.

2.Marco teórico

Elegimos los planteamientos teóricos sobre el espacio de algunos filósofos. En estos planteamientos asentaremos el marco de nuestro estudio. Así, del pensamiento deleuziano, recogemos el concepto de espacio² estriado – organizado y jerarquizado-, frente a un espacio liso –abierto, indiferenciado-. “Nosotros admitimos que es posible hablar de dos espacios que poseen propiedades distintas. Entendemos también que existen modelos que serían como aspectos variables de estos dos espacios”(Deleuze y Guattari,1988: 484).

“El espacio estriado es el lugar de la inmovilidad, de la permanencia, constituido por sujetos y objetos, donde todas las cosas tienen su sitio, donde todo está ordenado y organizado, medido y previsto. Sus estrías son formas que estructuran la materia de manera global y centralizada, desde una perspectiva exclusivamente óptica. El espacio liso, sin embargo, se desarrolla por conexión local, proximidad y yuxtaposición de elementos, en un movimiento permanente, donde la orientación y los puntos de referencia no cesan de cambiar. Más que un espacio homogéneo, el espacio liso es amorfo e informe” (Freire, 2005: 159-177).

Erving Goffman³ estudia el espacio dramático, relacionándolo con el rol que adquiere el individuo dentro de la sociedad en general y su entorno familiar en

² A partir de la noción de tiempo liso y tiempo estriado, definido por P. Boulez, Deleuze propone un espacio estriado y un espacio liso.

³ Sociólogo, considerado como el padre de la microsociología, estudia la interacción social.

particular. El individuo se encuentra frente a la sociedad, creando una imagen de sí mismo. Incluso dentro de su entorno más cercano, el familiar, también tendrá un rol que desempeñar. El ámbito familiar es un espacio basado en la jerarquización, de manera que cada individuo que la compone es asociado a un espacio dentro de la estructura familiar. Estos son aspectos muy determinantes en el desarrollo de nuestra investigación.

Por último, Gaston Bachelard, quien será clave para completar el marco teórico de nuestro estudio. En su obra *La poética del espacio*, nos habla de la casa como el primer universo, donde poder analizar al ser.

“Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental” (Bachelard, 2000:27).

Una vez definido nuestro marco teórico, entramos en profundidad a estudiar el espacio en Saura y la película objeto de nuestro estudio.

3.El espacio cinematográfico en Saura

“El espacio dramático o diegético de la ficción fílmica se crea con la unión de varias tomas, aunque también puede ser el resultado de una única toma. Es el espacio fílmico que se caracteriza por su construcción fenoménica temporal” (Torán, 1985:209). Diferentes propuestas de creación del espacio son elementos indiscutibles en la obra de Carlos Saura. Entre esas diferentes propuestas, nos interesa especialmente destacar cómo las relaciones familiares se asientan, se entrecruzan, se anulan y siempre están determinadas por el espacio donde se producen. De ahí que, de la doble función del espacio⁴, nos interese su carácter dramático, porque es el camino más firme

⁴ El espacio, por una parte tiene un carácter geográfico, donde el uso del montaje sirve para situar la acción en un contexto espacio-temporal, y por otra, un carácter dramático, donde el montaje está al servicio de la psicología de los personajes y sus situaciones.

para conocer a los personajes, ya que ellos proyectan sus sentimientos hacia ese espacio.

Resulta curioso comprobar cómo en diferentes películas de Saura –*Peppermint frappé*, *Elisa vida mía*, *Ana y los lobos*-, la casa familiar está situada en lugares apartados, alejados de la ciudad o aislada en medio de un núcleo urbano –*Cría cuervos*, *La prima Angélica*-. La elección de la casa familiar, situada en una zona rural, sin ser una casa de campo sino urbana, se da con frecuencia –*Ana y los lobos*, *Mamá cumple cien años*, *La madriguera*, *El jardín de las delicias*-.

“La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser <lanzado al mundo> como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa” (Bachelard, 2000: 30).

Carlos Saura, a lo largo de su obra, busca diferentes maneras de crear el espacio. Su dominio sobre la técnica audiovisual le permite apoyarse en la imagen mecánica para crear espacios de luz y color. De ahí que la contextualización del espacio sea un tema fundamental en su cine. En el tema que nos ocupa, la casa familiar será determinante en el desarrollo de su dramaturgia. En diferentes obras, Saura estudia la casa familiar como el lugar donde se maquinan las relaciones más estrechas e intensas. Señalemos algunos ejemplos: en *La madriguera* (1969), un matrimonio convive en una casa situada en el campo, de concepción arquitectónica muy urbana, con decoración minimalista, en la que predomina la línea recta y cubiertas adinteladas. En el desarrollo de la trama, se produce progresivamente una introducción de muebles clásicos –herencia familiar- entre los muebles contemporáneos de la casa familiar, lo que conlleva un deterioro del espacio común del matrimonio, así como de sus relaciones íntimas. En *Peppermint Frappé* (1967) el protagonista tiene una doble personalidad, que se aprecia en las dos casas que habita: la familiar de la infancia, que él recupera decorándola de forma minimalista, y la casa donde tiene su consulta privada, donde ejerce como médico, que está decorada con muebles clásicos, terciopelos y oropeles,

etc. En *Stress es tres, tres* (1968), los protagonistas realizan un viaje al Cabo de Gata. Dejando atrás el tráfico intenso de la ciudad, atraviesan paisajes desolados, llegan a la casa familiar –una finca aislada cerca del desierto de Almería- y, desde allí, llegan al desierto, la playa y el mar. En *El jardín de las delicias* (1970), la casa familiar, situada en el campo, será el espacio elegido para recrear el pasado del protagonista, que ha perdido la memoria en un accidente de tráfico. En *La prima Angélica* (1973), la acción se desarrolla en una casa aislada dentro del centro urbano. Aunque situada en el centro del casco histórico de Segovia, la casa se encuentra aislada del resto de la ciudad, introvertida en las costumbres familiares, en su mobiliario. Tan sólo hay un resquicio hacia el exterior, a través de la buhardilla por donde se llega al tejado –espacio abierto-, en el que los niños consolidan su amor con un beso. Esta casa arropa a una familia que se refugia en sí misma, temerosa del exterior. El niño representa lo que viene de fuera, es el extraño. Por otra parte, pasados los años, el marido de Angélica desea poseer una casa en el campo, para poder vivir semiaislados, alejados de la ciudad. En *Cría cuervos* (1975), desde el comienzo de la película tenemos la impresión de que la trama ocurre en una casa de campo; sin embargo, por medio de un plano cenital nos sitúa en una casa con jardín en medio de la ciudad de Madrid, rodeada de carreteras con abundante tráfico. Los protagonistas de esta película, cuando organizan un fin de semana de ocio, se trasladan a una casa en el campo. En *Elisa vida mía* (1977), la casa familiar está en la gran ciudad. El padre de Elisa huye de su familia, y se recluye en una casa aislada en el campo. Al contrario que en *Cría cuervos*, donde la casa es de campo y está ubicada en medio de la ciudad, en *Ana y los lobos*, la casa familiar está situada en el campo, aislada, alejada del exterior, es una casa urbana y está ubicada en el campo. Como vemos, en todas estas películas existe una continua comparación entre espacios abiertos –campo-, y espacios cerrados –casa familiar-. El espacio interior y el exterior son comparables con el concepto que plantea Deleuze sobre el espacio liso y el estriado. Los dos espacios se necesitan para poder existir, la combinación entre ambos da como resultado su existencia. Lo liso es amorfo, informal, sin escala, infinito, sinestésico. El mar, la estepa o el desierto son espacios lisos y,

en el otro extremo, está el espacio estriado, que es la urbe. En Saura, la casa familiar se desubica de la urbe –espacio estriado-, en busca del campo - espacio liso-.

En *Ana y los lobos*, Saura plantea dos finales posibles, quedando un final abierto. De esta manera, cuando retoma los mismos personajes en *Mamá cumple 100 años*, la película funciona como una imagen recuerdo⁵. Las imágenes-recuerdo nos trasladan a otros tiempos, nos traen el misterio de lo olvidado, de los secretos familiares. Hablamos de imágenes-recuerdo tal como las define Deleuze, quien apoyándose en la concepción del tiempo de Bergson, nos dice:

“El pasado se conserva en el tiempo: es el elemento virtual en el cual penetramos para buscar el recuerdo puro que va a actualizarse en una imagen-recuerdo. Y ésta no tendría ningún signo del pasado si no fuera al pasado donde hemos ido a buscar su germen” (Deleuze, 1996: 135).

En la obra de Saura, encontramos ejemplos que afirman nuestro posicionamiento frente al espacio, porque es un espacio jerarquizado, donde cada miembro favorece su posición dentro de la estructura de poder. Por ejemplo, en el caso de *Mamá cumple 100 años*, el personaje de la madre representa el máximo poder y, como tal, está dotada de un privilegio -ve lo que hacen los demás sin estar presente, escucha lo que se habla en otros lugares-,

⁵ Lo primero que hace Deleuze para aproximarse a la imagen cinematográfica es retomar los estudios de Henri Bergson sobre la imagen, la memoria, la conciencia, la materia y el movimiento. Siguiendo con la clasificación de Deleuze, encontramos que nos habla de las imágenes-recuerdo, las cuales están determinadas por la percepción que las precede –pasado-. Vamos buscando el recuerdo, ahí donde está, ya que son imágenes virtuales que no cesaron de conservarse a lo largo del tiempo. El recuerdo es una imagen virtual que se actualiza en una imagen percepción. Las imágenes recuerdo son imágenes virtuales, pero actualizadas o en vías de actualización en determinadas conciencias o estado psicológicos. Se actualizan en relación con un nuevo presente.

ese don le sitúa por encima de los demás, y la mantiene en su posición de dominio.

4. *Mamá cumple 100 años*

Mamá cumple 100 años es una película realizada por Carlos Saura en 1979. La película transcurre durante los preparativos de la fiesta de cumpleaños de una anciana octogenaria. Sus hijos se reúnen en la casa familiar donde se desencadenan conflictos entre los distintos personajes. Conflictos pasados que enlazan con situaciones presentes. Testigos de todo ello serán la antigua institutriz y su marido, quienes después de unos años vienen de visita a la casa familiar.

Esta película tiene un claro referente en *Ana y los lobos*, aunque Carlos Saura afirma que no es una segunda parte. Lo que no cabe duda es que la acción se desarrolla en el mismo lugar, con los mismos personajes y conflictos. Entremos en detalle: El comienzo de *Ana y los lobos* es una imagen de la institutriz que se acerca con su maleta subiendo la colina, esquivando la frondosa vegetación que rodea a la casa familiar. En el inicio de *Mamá cumple 100 años*, un coche, ocupado por la institutriz y su marido, se acerca a la casa. La cámara planea sobre una gran extensión de bosque mediterráneo, baja hasta detenerse en la escena de un grupo de personas que se arremolinan ante una tumba. El coche que ocupa la institutriz entra en la escena por la parte superior y, en ese momento, la cámara lo sigue hasta llegar a la casa en lo alto de la colina. “Toda gran imagen simple es reveladora de un estado del alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad” (Bachelard, 2000:78). Al igual que en *Ana y los lobos*, en *Mamá cumple 100 años*, aquellos personajes que vienen de fuera suponen un peligro para la estabilidad familiar, y más aún cuando la estructura de la casa ya está deteriorada. La agonía de la dictadura franquista viene escenificada en los comentarios de la matriarca sobre el esplendor de la casa en el pasado, y también en el deterioro de la anciana –personificación del dictador-. Ana, la institutriz, supone la amenaza exterior, representando la libertad.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

La casa familiar está situada en lo alto de una colina, en medio de una finca rural. La casa emerge como una atalaya, asediada por la vegetación, cerrada sobre sí misma, de espaldas al exterior y a todo lo que venga de fuera de su universo particular. La estructura familiar se mantendrá firme mientras haya unidad entre sus diferentes miembros. “La casa es imaginada como un ser concentrado” (Bachelard, 2000:38). La madre teme a lo que viene de fuera, porque puede desestabilizar la unión familiar. “La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (Bachelard, 2000:37). El recuerdo de cómo era la casa cuando el hijo muerto se ocupaba de todo, es rememorado por la madre. “La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (Bachelard, 2000:29). También recuerda cuando en su juventud la casa era un lugar de riqueza y autosuficiencia.

“En toda vivienda, incluso en el castillo, el encontrar la concha inicial, es la tarea ineludible del fenomenólogo (...) porque la casa es nuestro rincón del mundo (...) es realmente un cosmos (...) en resumen (...) el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (Bachelard, 2000: 27- 28).

La familia es un conjunto dinámico y potencial de actividades, roles y relaciones interpersonales; y la casa familiar, el espacio donde se desarrollan. Este espacio familiar atrapa al individuo, hasta el punto de perder la perspectiva de otros lugares. La atracción de la casa es tan fuerte que el individuo puede perder su individualidad frente a la unidad que forma la familia. En la infancia, el individuo recibe de la familia aquella educación necesaria para desenvolverse en la vida y, además, la familia se ocupa de que cada uno de sus miembros pueda reafirmarse por sí mismo. Ejemplo de ello lo vemos en la permisividad hacia Fernando –el hijo que quiere ser anacoreta o aprender a volar-. La familia es un espacio de unidad, donde el patriarca cumple la función de mantener firme y estable esa unidad. La familia se organiza por vínculos de parentesco. En su seno existen relaciones humanas que facilitan la

socialización del individuo en dos sentidos, hacia el interior y exterior de la familia. La película *Mamá cumple 100 años* se estructura de manera concéntrica⁶, de modo que el hogar, la familia y la casa se erigen como epicentro narrativo. Es el espacio donde se desarrolla la vida cotidiana, y es el espacio vinculado a la necesidad de unidad y cohesión familiar. En *Mamá cumple 100 años*, la madre es una figura que velará por sus hijos, los mantiene unidos en torno a ella, de forma autoritaria.

Las familias que retrata Saura suelen pertenecer a la clase media alta, y se caracterizan por ser tradicionales, conservadoras y provincianas. La familia en Saura es el modelo de organización social y, a la vez, la imagen de otras estructuras de orden más amplias. Así, el caserón de *Ana y los lobos* y sus habitantes vienen a reproducir, por analogía, la España del régimen franquista, y los cimientos sobre los que se erige su concepción de la moral. Para comprender el origen de las obsesiones de cada uno de los hermanos, Saura introduce un pasaje freudiano, en el que la madre de la familia muestra a Ana – institutriz- el contenido de tres cajas, en las que se guardan algunos recuerdos de la infancia de sus hijos. Cada uno de los hijos personifican las bases en las que se apoya el régimen franquista: la religión, la autoridad militar y la moral - represión sexual-. Para el mantenimiento del régimen es necesaria la unidad de estas bases, de ahí que la matriarca continuamente les pedirá a sus hijos que se mantengan unidos. La unidad entre los hijos puede romperse en el momento en que los tres hermanos deseen, cada uno de acuerdo con su obsesión, a la misma persona. La madre, correlato del mismo Franco, velará por la unidad familiar, garantía de su perpetuación. Mientras, las niñas de la familia reproducen los patrones de comportamiento de los adultos de la casa, y anticipan el trágico final de Ana en la conversación que se produce durante la cena, en la que la abuela narra un sueño en el que veía cómo la enterraban. En *Ana y los lobos*, la institutriz es la figura que debe desaparecer, para que todo permanezca igual que estaba. En *Mamá cumple 100 años* la institutriz es

⁶ El concepto de segmentariedad circular de Deleuze engloba a los individuos en círculos. Lo más concreto, como el entorno familiar, es un círculo pequeño; el siguiente ámbito más general, supondrá un círculo mayor.

utilizada, sin ser consciente de ello, por la familia, para librarse del dominio de la madre. Aunque en el entorno familiar se fortalece la corresponsabilidad intergeneracional, los hijos, confabulados con la nuera –Luchy- y una de las nietas –Carlota-, buscan la muerte de la matriarca, para hacerse cuanto antes con la herencia –finca y casa familiar-. Erving Goffman nos habla de tres elementos fundamentales, la máscara que utiliza el individuo para proteger su verdadera personalidad, el medio donde se desenvuelve –en nuestro análisis sería la casa familiar-, y el rol que desempeña en ese medio. Por ejemplo, su nieta Carlota presenta una falsa imagen de sí misma hacia la abuela, simula el amor que le tiene, mientras que por detrás está confabulada para asesinarla. Dentro de esta casa elegida, nos interesa la creación de diferentes espacios en uno, cada habitación tendrá una decoración precisa, con una personalidad propia de quien la habita.

“El geógrafo, el etnógrafo, pueden muy bien describirnos distintos tipos de habitación. En esta diversidad el fenomenólogo hace el esfuerzo necesario para captar el germen de la felicidad central, segura, inmediata” (Bachelard, 2000: 27).

Estas alcobas individuales actúan como lugares de autodefensa frente a la estructura familiar. Por ejemplo, la alcoba de la madre, decorada densamente, rodeada de imágenes religiosas y casi siempre en semipenumbra. En la habitación de Fernando se encuentra un pequeño taller, para su pasatiempo de aeromodelismo, decorado con pequeños aviones. Además, Fernando se deja acompañar por un ave que tiene encadenada a un pequeño poste. Sin embargo, en *Ana y los lobos* Fernando se acondiciona una cueva, pintándola de blanco, para ejercitarse como ermitaño. En el caso de José, la habitación que le representa es su museo de uniformes militares, todo ordenado, con los uniformes en los maniqués y las armas colocadas en estanterías. Para la creación del espacio dramático resulta fundamental el diseño escenográfico, que puede ser construido para la ocasión, o adaptado, partiendo ya de un espacio existente.

“El escenógrafo de cine parte de un boceto en perspectiva para construir corpóreamente la pirámide visual, por la que van a circular los actores, para que la cámara reintegre el todo en el plano de proyección. Aquellos trampantojos propios de la arquitectura del XVII y XVIII han vuelto a renacer en la escenografía del cine” (Torán, 1985:183).

En *Mamá cumple 100 años* se elige otra vez la misma ubicación, una finca en la provincia de Madrid que ya había sido el lugar de *Ana y los lobos*; pero cuando fueron a rodar de nuevo, la casa estaba muy deteriorada y se tuvo que reconstruir parte de ella. Dentro de la escenografía, otro elemento clave para la creación del espacio es la imagen-color, primordial en la obra de Saura, quien utiliza el color no sólo para crear ambientes, sino para dar a conocer los personajes.

“La imagen-color del cine nos parece definirse por otra peculiaridad, aunque la comparta con la pintura, pero otorgándole un alcance y una función diferentes. Es su carácter absorbente. La fórmula Godard, no es sangre, es rojo, es la fórmula del colorismo” (Deleuze, 1991: 81).

En la alcoba de Natalia, el predominio del rojo y el dorado nos acerca a la personalidad de la joven.

Retomando el concepto de la imagen-recuerdo de Deleuze, señalamos que dicha imagen-recuerdo está presente en *Mamá cumple 100 años* en referencia a *Ana y los lobos*. “Sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido” (Bachelard, 2000: 31).

Para terminar, todo lo que vemos en la película es como una representación del universo particular de esta familia. La película acaba en un plano final donde bailan al ritmo de sevillanas, de cara a un espectador, y la cámara se aleja, saliendo de la casa, como si de un escenario que cierra su telón se tratara. “El universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro; lo

sustituye necesariamente, ya que el concepto mismo de universo es espacialmente exclusivo” (Bazin, 1990:186).

6. Conclusiones

El espacio cinematográfico es una propuesta dirigida hacia el espectador, cuya colaboración será necesaria para percibir dicho espacio. El arte cinematográfico, al contrario que la pintura o la fotografía, puede crear el espacio por medio de la técnica del cambio de toma. Esto permite ofrecer al espectador diferentes puntos de vista de un mismo hecho.

En diferentes obras, Saura estudia la casa familiar como el lugar donde se maquinan las relaciones más estrechas e intensas. Este espacio familiar atrapa al individuo, hasta el punto de perder la perspectiva de otros lugares. La atracción de la casa es tan fuerte que el individuo puede perder su individualidad frente a la unidad que forma la familia.

La familia en Saura es el modelo de organización social y, a la vez, la imagen de otras estructuras de orden más amplias. La familia es un conjunto dinámico y potencial de actividades, roles y relaciones interpersonales; y la casa familiar, el espacio donde se desarrollan. En Saura, la casa familiar se desubica de la urbe –espacio estriado-, en busca del campo –espacio liso-. Al considerar la casa familiar como único centro del espacio vivencial, se establece tensión entre el espacio interior –la casa-, y el exterior –campo-. La oposición entre el espacio interior y el espacio exterior nos remite a los conceptos que define Deleuze, cuando nos habla de la oposición entre el espacio liso y el espacio estriado, que es lo que opone el desierto a la ciudad.

7. Fuentes bibliográficas

Bachelard, G. (2000): *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE Argentina.

Bazin, A. (1990): *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Deleuze, G. (1991): *La imagen-movimiento*. Barcelona: Editorial Paidós.

Deleuze, G., y Guattari, F. (1980): *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. París: Minuit.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación
Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Freire, H. (2005): *La escritura: ¿espacio liso o estriado?*, *Escritura e imagen*, núm. 1, pp. 159-177.

Goffman, E. (1993): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: Amorrortu.

Gubern, R. (2005): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Torán, L.E. (1985): *El espacio en la imagen*. Barcelona: Editorial Mitre.