

EL DEVENIR-ANIMAL DE ANA BELÉN, ACTRIZ EN TRANSICIÓN*

SERGI SÁNCHEZ MARTÍ
MARÍA ADELL CARMONA

DE NIÑA PRODIGIO A ICONO DEL CAMBIO SOCIAL

«Novia de España» (Zabalbeascoa, 2024), «la sonrisa del PCE» (Montero, 1977: 4) y «musa de la Transición» (Villena, 2016: 102), entre otros, son algunos de los epítetos que han definido, mediáticamente, los más de cincuenta años de carrera como actriz y cantante de Ana Belén y ponen de manifiesto que «la historia social de una nación puede escribirse en relación con sus estrellas de cine» (Durgnat, 1967: 137). Frente a otras intérpretes representativas del periodo, como Carmen Maura, Victoria Abril o Ángela Molina, Ana Belén se presenta como un caso especialmente paradigmático a la hora de reflexionar sobre la importancia que tuvieron las actrices al construir un nuevo imaginario que respondiera a los cambios sociales y culturales que estaba experimentando la España posfranquista. Cuando Isolina Ballesteros afirma que «la mujer en el cine de la Transición está en

transición» (2001: 15), parece estar pensando en Ana Belén, que, después del fracaso de *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1965), dejó atrás su pasado como hipotética niña prodigio, en la estela de exitosas cantantes infantiles como Marisol y Rocío Dúrcal, para liberarse de las estrategias de producción del cine franquista y constituirse como símbolo de ese «espacio donde se procesa el olvido, agujero negro que hace caer y encripta los desechos de nuestro pasado histórico» (Vilarós, 1998: 48) que denominamos Transición.

Uno de los motivos por los que Ana Belén ostenta el título de «musa de la Transición» fue su compromiso político, que ejerció desde la militancia en el Partido Comunista de España (PCE) desde 1974 hasta 1982, y que, como cuenta su biógrafo Miguel Ángel Villena, tiene «orígenes familiares republicanos, extracción social trabajadora y ambientes culturales antifranquistas» (Villena, 2016: 85). Justo desde esa tradición ideológica se gestó la cultura de la Transición, uno de cuyos objetivos,

UNO DE LOS MOTIVOS POR LOS QUE ANA BELÉN OSTENTA EL TÍTULO DE «MUSA DE LA TRANSICIÓN» FUE SU COMPROMISO POLÍTICO, QUE EJERCIÓ DESDE LA MILITANCIA EN EL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA (PCE)

como recuerda Juan Carlos Ibáñez, fue que las nuevas generaciones se convirtieran en portavoces del cambio social, erosionando «con sus nuevas costumbres, libres de tabúes y tradiciones, la tradicional estructura familiar patriarcal» (2016: 70). Desde finales de la dictadura, se abrirían espacios de libertad en todo tipo de disciplinas, entre ellas el cine, estableciendo las bases de la construcción de un renovado imaginario social que naciera, como soñaba el aparato del PCE, de «la descomposición del régimen» (Rueda Laffond, 2015: 856).

Cuando el crítico Diego Galán le preguntaba sobre su condición de icono de la Transición, Ana Belén le respondía: «Te convertías un poco en la chica progre, contestataria, desinhibida, un poco lo que se llevaba en aquella época. (Eso) podía estar unido a la imagen que proyectaba yo, muy a pesar mío, porque nunca lo pretendí, siempre las imágenes han sido a pesar de mí misma» (Valero y Galán, 1993). Esa inconsciencia, ese «a pesar de mí misma», es la prueba fehaciente de una imagen contradictoria: si en algunas entrevistas Belén ha confesado su timidez, su miedo cerval a la oscuridad o su carácter inseguro y pesimista (Rodríguez Marchante, 1993), su imagen pública, marcada por su militancia comunista, transmitía determinación, asertividad y modernidad. Algunos medios destacaban su lado más dulce y maternal, en tanto que otros —«Belén es, quizás, la criatura que uno haya soñado más profunda y calladamente estos años» (Umbral, 1984: 13)— subrayaban sin ambages una condición de icono sexual —«¿Dónde acaba la loba y empieza la pastora?» (Gasca, 1992: 2)— que ella no ha dudado en desmentir (Moriarty, 1987).

Cuando Isolina Ballesteros escribía sobre la mujer en transición, lo hacía precisamente pensando en los conflictos que producía una negociación entre dos caras contradictorias de la formación de una identidad femenina que también encarnan dos temporalidades, «en la encrucijada entre lo que le dicta su educación franquista y el papel social que se espera de ella en la nueva sociedad democrática, entre la promesa de emancipación y la difícil realización de dicha promesa» (Ballesteros 2001: 15). En 1976 Rosa Montero declaraba que «la Anita de hoy es la avanzadilla de un país en evolución [...] Es una actriz para la España de mañana» (Montero, 1976: 17). Ponía, así, todas sus esperanzas en que Ana Belén, que había nacido en el seno de una familia de clase obrera en el madrileño barrio de Lavapiés y había recibido una educación religiosa, resolviera esa negociación borrando las huellas de lo reprimido.

UNA EMANCIPACIÓN EN TRES MOVIMIENTOS

El objetivo de este artículo es examinar de qué modo se produce ese borrado, ese proceso de emancipación que emprende Ana Belén atendiendo a los devenires que se superponen en su carrera durante la Transición, que desembocará en el devenir-animal de *La criatura* (Eloy de la Iglesia, 1977), la película central de nuestro análisis. Antes de detectar las fases de ese proceso, conviene definir, en primera instancia, qué entendemos por Transición y, en segunda, qué es el devenir, dado que ambos conceptos serán capitales para comprender la dimensión política que contienen los gestos actorales de Ana Belén en este periodo.

En este artículo, nos interesa entender la Transición no tanto como un periodo histórico, lineal, evolutivo, sino, en la línea de lo que plantea Teresa M. Vilarós en su fundacional *El mono del desencanto*, como una intersección de discontinuidades. Para la autora, es evidente que hay un flujo histórico delimitado por tres hechos capitales orde-

nados cronológicamente —la muerte de Francisco Franco o el fin de la dictadura, el paso a la democracia y la integración en el mercado europeo—, pero, tal vez, el auténtico relato de la Transición se nos revela cuando observamos esa línea temporal desde los márgenes y, entonces, se producen «circuitos inesperados y formas sorprendentes [...] extrañas fisuras y agujeros narrativos» (1998: 44). Vilarós se refiere a «esos puntos desplazados» de la escritura de la historia como rupturas o, evocando a Michel de Certeau, «lapsus de la sintaxis», que hacen posible lo que el filósofo francés califica de retorno de lo reprimido o «un retorno de lo que en un momento dado se hizo impensable para que una nueva identidad pueda pensarse» (1988: 4).

A esos «puntos desplazados», a esos «lapsus de la sintaxis» de los que hablaba Certeau, preferimos llamarlos devenires, en el sentido en que Deleuze y Guattari empezaron a utilizarlos en *El Anti-Edipo* (2005) o *Mil mesetas* (2004). El devenir no implica una transformación, un *convertirse en*, porque eso supondría que se parte de un modelo para imitarlo. Por eso, «los devenires son relaciones entre multiplicidades: movimientos, procesos, pasajes en un espacio liso» (Antonelli Marangi, 2024: 155). En ese sentido, la filósofa Rosi Braidotti encuentra en los devenires de Deleuze y Guattari, especialmente en el devenir-mujer, una base conceptual muy fértil para definir la idea de «sujeto nómada»: «es preciso poner el énfasis en una visión del sujeto pensante, cognoscente, no como uno sino como una entidad que se divide una y otra vez, en un arcoíris de posibilidades aún no codificadas y cada vez más bellas» (2000: 146). Cuando una periodista describe a Ana Belén como «nunca una, siempre varias; como ella misma, que es capaz de desdibujarse, crecer y ser múltiple» (Peralta, 1989: 90), la está reivindicando como ese «sujeto nómada», producto de ese devenir-mujer capaz de socavar las estructuras del patriarcado practicando una suerte de feminismo molecular, al margen de la solidez de una política molar, que quiere sistematizar sus logros en una identidad estable y

homogénea. Recordemos que Deleuze y Guattari afirman que «el devenir-mujer es solo el principio» (2004: 253): más allá está el devenir-animal y, un poco más lejos, el devenir-imperceptible. Esos devenires se expresan a través de los «lapsus de la sintaxis» de Michel de Certeau, esas discontinuidades a las que aludía Teresa M. Vilarós a la hora de construir un relato de la Transición.

Este marco teórico atravesará la materia prima de determinados gestos y actitudes del trabajo actoral de Ana Belén durante el periodo que abarca desde 1974, cuando estrena *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán), hasta 1977, con su papel en *La criatura*, título virtualmente ignorado por la literatura académica. Así, el presente texto propone trabajar, cruzando el pensamiento sobre el devenir de Deleuze y Guattari y las teorías feministas de autoras como Teresa De Lauretis y Rosi Braidotti, los devenires de Ana Belén en tres movimientos.

Primero, asistiremos a los devenires que fracasan y titubean, semillas de una liberación femenina que necesita dar la espalda al aparato represivo franquista al enfrentarse con la desnudez de su cuerpo en películas como la de Armiñán o *La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977). Después, en *La petición* (Pilar Miró, 1976), veremos el modo en que la amoralidad de su protagonista provoca que Belén la interprete desde un devenir-animal que amenaza el orden patriarcal. Finalmente, advertiremos cómo ese devenir-animal cristaliza en *La criatura* en la posibilidad de una subjetividad femenina múltiple y disruptiva. La intención última del artículo es demostrar que el caso de Ana Belén resulta de especial interés porque, por un lado, como veremos, representa la expresión sublimada, convertida en icono, de una subjetividad femenina excéntrica «que ocupa posiciones múltiples» y está atravesada «por discursos y prácticas que pueden ser —y lo son— recíprocamente contradictorios» (Lauretis, 2000: 137). En resumen, encarna una ruptura, un devenir revolucionario que, no por micropolítico, resulta menos significativo como gesto simbólico de disidencia feminista en la Transición.

¡DADME UN CUERPO! O LA ANTESALA DEL DEVENIR-ANIMAL

En *El amor del capitán Brando*, Ana Belén interpreta a Aurora, maestra de Tres Cabañas que protagoniza un singular triángulo amoroso: se siente atraída por Fernando (Fernando Fernán-Gómez), antiguo vecino del pueblo que ha vuelto del exilio, a la vez que Juan (Jaime Gamboa), uno de sus alumnos adolescentes, se siente atraído por ella. El fugaz desnudo parcial de Ana Belén, en el que enseña sus pechos frente a un espejo, ocurre en un momento capital de la trama, en el baño de la habitación del hostel de Segovia que ha decidido compartir con el chico, después de que este se haya perdido en una excursión escolar. Después de ver juntos una película de terror y confesarle mientras cenan que, de pequeña, fantaseaba con que el conde Drácula se colara en su dormitorio («Eso es morboso», le dice Juan), Aurora le da dinero a escondidas para que pague la cuenta. Cuando suben a la habitación, insiste en que se acueste porque se ha hecho tarde. La actitud de Aurora es ambivalente: habla con Juan como si fuera un hombre adulto, alimentando un flirteo que legitima su rol patriarcal en una pareja ficticia, para luego acabar asumiendo el papel de madre castradora.

Después de confesarle a Juan que esa noche ha mentado dos veces por él («y a mí no me gusta mentir»), Aurora se desabrocha la blusa delante del espejo (imagen 1) y observa fugazmente sus pechos, para bajar la mirada y cubrírselos de inmediato (imagen 2). Jaime de Armiñán utiliza la imagen de mujer liberada, moderna e independiente de Ana Belén para ponerla en crisis en ese breve gesto, de apenas dos segundos, que es, en sí mismo, el colapso de un devenir, un «lapsus de sintaxis» que fracasa en la creación de algo nuevo. «El gestus», afirma Deleuze, «es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol» (1987: 255). Si el gesto

trastoca el adentro y el afuera, si provoca el desvío que podría resultar en un devenir, el devenir de Aurora acaba frustrándose. Un auténtico devenir no deja lugar para el arrepentimiento, nunca es de ida y vuelta. Cuando sale del baño, Aurora grita y reprende a Juan, en una actitud violenta que, segundos después, se calma para admitir su sentimiento de culpa. En *El amor del capitán Brando*, la teatralización del cuerpo de la que habla Deleuze tiene un alto valor simbólico: cuando Ana Belén enseña y cubre su pecho contribuye a lo que Teresa M. Vilarós considera «lo impensable reprimido» que define la escritura del fin del franquismo, ese «mono colgado a la espalda» que la crítica cultural identifica como un espacio en negro, «una intersección fisural» (1998: 44) en la que aún se revela el peso del pasado.

Ese gesto encontrará su réplica en *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976), donde Ana Be-

Imágenes 1 y 2





Imagen 3

lén interpreta a uno de sus personajes favoritos (Rodríguez Marchante, 1993). Emilia se ha casado con Joaquín (Paco Rabal), empresario viudo y con un hijo, con el que comparte una monótona vida de provincias. Sueña con su primer amor, Jaime (Juan Diego), que emigró a Francia huyendo de la precariedad de la España franquista. En un momento del film, después de proyectar sus fantasías amorosas con Jaime en una película que emiten en televisión, Emilia se mira en el espejo y, con la mano, perfila con delectación el contorno de sus senos por encima del camisón (imagen 3). La mirada fugaz de *El amor del capitán Brando* se convierte en una mirada fija, deseante. Para que se produzca el devenir-animal de Ana Belén en *La petición* y, sobre todo, en *La criatura*, es necesario que se manifieste una conciencia del cuerpo que se detenga en su propio placer, aunque sea en potencia. «El gestus», escribe Deleuze, «es necesariamente social y político» (1987: 258). Así, debemos entender, por tanto, esa sujeción de la mirada de Emilia, que contrasta con el gesto de arrepentimiento, «ese retorno de lo reprimido» (Certeau, 1988: 4) que señalaba Certeau, previo a la creación de lo nuevo, en *El amor del capitán Brando*. El arco dramático

de algunos de los personajes que Ana Belén interpreta en este periodo de su carrera construye el relato de liberación femenina que necesitaba la mujer joven educada en el patriarcado franquista: el ama de casa que busca despertar el deseo de su alienado marido en *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974); la Madame Bovary salmantina de *Emilia, parada y fonda*; la trabajadora social burguesa que se enamora de un presidiario en *La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977). Es en esta última donde encontramos una escena de desnudo integral frente al espejo que parece una actualización sostenida del fundacional desnudo frontal de María José Cantudo en *La trastienda* (Jorge Grau, 1975). Antes de meterse en

EL ARCO DRAMÁTICO DE ALGUNOS DE LOS PERSONAJES QUE ANA BELÉN INTERPRETA EN ESTE PERIODO DE SU CARRERA CONSTRUYE EL RELATO DE LIBERACIÓN FEMENINA QUE NECESITABA LA MUJER JOVEN EDUCADA EN EL PATRIARCADO FRANQUISTA

la cama con su amante, una relación que su adinerada familia desaprueba con vehemencia, se desnuda frente al espejo, primero de espaldas y luego de frente (imagen 4), apartándose el pelo del rostro para *ver mejor*. Su mirada se detiene ante la imagen de su cuerpo, imagen cuya función es «destapar lo que quedaba por destapar [...] hacer visible lo invisible» (Ballesteros, 2001: 177). Es una mirada que parece desarticular la pulsión escópica heteropatriarcal que articula el corazón del cine del destape para que la mujer se adueñe de su propio cuerpo y lo reconozca liberado del poder de las herencias del sistema franquista (la familia burguesa), en un gesto idéntico al de Emilia cuando escapa a Perpiñán en busca de su primer amor y disfruta de un encuentro sexual de una noche o al de Teresa en sus relaciones sdomasoquistas en *La petición*.

UNA BOCA QUE CONTAGIA

La Teresa de *La petición* es un personaje singular. Es el resultado de una tensión, coagulada en la visión de una cineasta como Pilar Miró, que se caracterizó por rechazar el feminismo ortodoxo —«Nunca haría cine feminista. Supongo que acabaría loca de rodar solo con señoras» (citado en

García de León, 1994: 170) o «(Los movimientos feministas) me caen fatal» (citado en García de León, 1994: 171)—, pero que, en su libre adaptación del relato corto de Émile Zola, se negaba a condenar moralmente a su heroína, a la que consideraba producto de una sociedad hipócrita: «Hay una exaltación de la maldad [...] Yo le decía a Ana Belén cuando rodábamos que se planteara las situaciones como de maldad en estado puro [...] ella lo entendía muy bien. El personaje es “malo” porque es así, no porque se proponga ser malo, su moral es esa» (Pérez Millán, 1992: 74). La *maldad* de Teresa, hija única de una familia acomodada y conservadora de finales del siglo XIX, parece responder a la expresión desmesurada de una rebelión contra una sociedad, representada por sus padres, que sigue los patrones de conducta de una educación católica, apostólica y romana —ha sido educada en un convento religioso en Francia— que la manda callar cuando pregunta por cuestiones incómodas, que atañen a la dudosa conducta moral de su tío, que ha sido apartado de la familia.

Es fácil reconocer en Teresa a lo «monstruoso-femenino» de Barbara Creed (1993) cuando escribe sobre el rol de la mujer en el cine de terror, en la medida en que amenaza el orden del patriarcado desplegando el miedo ancestral del hombre a la castración. No es extraño que Deleuze y Guattari asocien, pues, el devenir-animal con las figuras míticas del vampiro o el hombre lobo, porque la monstruosidad de Teresa tiene que ver con el contagio, nunca con la filiación. «El devenir no produce nada por filiación, toda filiación es siempre imaginaria [...] El devenir es del orden de la alianza» (2004: 244-245). El contagio se opone a la herencia, a la reproducción sexual. Se alía, por tanto, con el deseo, bien sea desde el placer o desde el dolor. En la primera secuencia de

Imagen 4



La petición, cuando Teresa y Miguel, el hijo del ama de llaves, son niños, se produce ese contagio: después de cabalgar sobre él, Teresa le muerde la oreja haciéndola sangrar. La escena se remata con una sonrisa sardónica, que es solo boca que contagia.

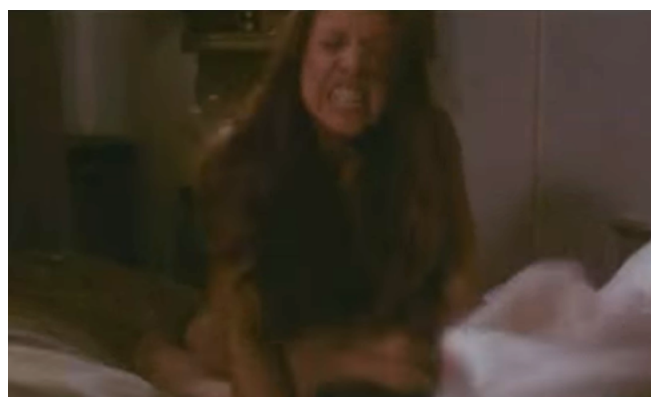
Esa boca es la que pone en circulación los afectos de un devenir-animal que necesita hacerse «una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad» (Deleuze y Guattari, 2004: 145). Es la particular boca de Ana Belén, ancha y generosa, con esos dientes prominentes que no le hubiera importado operarse (Moriarty, 1987), la que se convierte en la singular *vagina dentata* que regula la velocidad de su relación sadomasoquista con Miguel (Emilio Gutiérrez-Caba). En *La petición*, la actriz madrileña explota con mayor expresividad ese característico rasgo físico. Esa «risa carnívora de mujer violenta y optimista» (Umbral, 1984: 13) vuelve a manifestarse en el primer contacto sexual con Miguel en el invernadero, después del orgasmo.

Es en las secuencias eróticas de *La petición* — que, no por casualidad, despertaron el reparo de los censores, que solo levantaron la prohibición de la película ante la presión de la prensa y miembros destacados de la industria— donde se produce ese devenir-animal que desata la carrera de Ana Belén durante la Transición. Si, decíamos, el devenir depende del orden del contagio, el devenir-animal depende del orden de la alianza. En los encuentros sexuales entre Teresa y Miguel, en los que se intercambian bofetadas, puñetazos e insultos, en los que la piel sirve para apagar una vela o se sellan los labios con unas tijeras ardiendo, las posiciones entre el sádico y el masoquista se reemplazan

continuamente la una a la otra, de modo que el deseo se traduce en un sistema de signos que modifica constantemente sus relaciones, sometido a una amalgama dispersa de velocidades y afectos.

Este devenir-animal culmina en la secuencia en la que, en medio de un acto sexual particularmente violento, Miguel se da un golpe contra la cabecera de la cama y muere, sin que Teresa se dé cuenta de ello hasta pasados unos segundos. Si «las categorías de la vida son, precisamente, las

Imágenes 5, 6 y 7



ES EN LAS SECUENCIAS ERÓTICAS DE LA PETICIÓN DONDE SE PRODUCE ESE DEVENIR-ANIMAL QUE DESATA LA CARRERA DE ANA BELÉN DURANTE LA TRANSICIÓN

actitudes del cuerpo, sus posturas» (Deleuze, 1987: 251), Ana Belén desarrolla en esta escena todo un catálogo de gestos corporales que proyectan lo humano hacia lo animal, sobre todo en el largo plano que sostiene su desnudez en pleno orgasmo, donde parece llevar al cuerpo a su propio límite figurativo en una tensión convulsa de movimientos y fricciones, y en el momento en que descubre que Miguel ha muerto accidentalmente, cuando le agarra del pelo con violencia, se muerde el labio, hunde su cabeza en el cadáver con la espalda encorvada, mira con los ojos desencajados a su alrededor, grita, gruñe y jadea (imágenes 5-7). Ana Belén actúa como un animal. Pero no se trata, pues, de entender el *como* en función de su dimensión metafórica o analógica, sino como una potencia de contaminación, porque «solo se deviene animal si se emite, por medios y elementos cualesquiera, corpúsculos que entran en la relación de movimiento y de reposo de las partículas animales, o, lo que viene a ser lo mismo, en la zona de entorno de la molécula animal» (Deleuze y Guattari, 2004: 277). No es casual que, después de su acto de necrofilia involuntaria y tras entregarse al Mudo (Frédéric de Pasquale), a cambio de que la ayude a deshacerse del cadáver de Miguel, Teresa se comporte como una criatura híbrida, una bruja que emerge del cuerpo de una joven vestal. En la laguna sumergida en la niebla, antes de matar sin piedad al Mudo con un remo, parece una vampira o una sirena, un ser de otro mundo acunado por cánticos nocturnos.

La petición acaba con la fiesta de compromiso de Teresa. Deleuze y Guattari afirmarían: «Las Familias no cesarán de conjurar el Aliado demoníaco que las corroe, para regular entre ellas las alianzas convenientes [...] Eso supondrá la muerte del brujo, pero también la del devenir» (2004: 253). Podríamos decir que el devenir-animal de Teresa ha sido aniquilado al final por el aparato del Estado, por la institución familiar, que ha absorbido su potencial creativo (o destructivo). Sin embargo, no parece que nada termine en esa fiesta, porque

lo único que pertenece al orden de lo real es que Teresa ha engañado a sus padres, ha burlado al sistema, sigue orquestando una ficción en la que el tiempo se suspende (el plano se congela) y el devenir se escapa de la jaula de la clausura. Mauricio (Manuel Sierra), su prometido, será el próximo en dejarse morder. Se produce el devenir, porque se abre a un futuro posible, a una multiplicidad.

LADRAR ES UN VERBO POLÍTICO

En una columna publicada en la revista *Vindicación feminista*, escrita al hilo del estreno tardío en España de películas como *El último tango en París* (Último tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972) o *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) y titulada «La impotencia del macho», Montserrat Roig denunciaba la dimensión supuestamente revolucionaria de la llegada del erotismo a la sociedad de la Transición: «Esta revolución no la han hecho nuestros cuerpos, todos los cuerpos. Esta “revolución” la han hecho los mercaderes», que empezaron a vender «mujeres de papel siempre solas y en posturas cada vez más perrunas» (1978: 19). Roig utilizaba ese adjetivo con un matiz peyorativo, que degradaba la condición femenina a la de un animal no humano asociado con la sumisión, la obediencia y la pasividad. En la iconografía del cine erótico y pornográfico, la autora percibía una estrategia de control de los cuerpos femeninos a partir de la perpetuación de la mirada patriarcal de un «fascismo feudal» que demostraba el miedo del hombre al sexo. Si la mujer pierde su verticalidad, se convierte en animal cuadrúpedo en ausencia de su modelo, lo está imitando. Y toda imitación, nos dirían Deleuze y Guattari, es contraria a la agitación que supone un devenir-animal.

Roig escribió el artículo apenas tres meses después del estreno de *La criatura*, película en la que Eloy de la Iglesia propone un contradiscurso a esa imitación animal. En primer lugar, porque el arco dramático de la protagonista, que básicamente expone la relación sexoafectiva que se establece

entre ella y el perro que adopta como mascota, no pretende despertar el deseo erótico en el espectador. Y, en segundo, porque cualquier indicio de mimesis se despliega bajo lo que Deleuze y Guattari llaman «involución» o, lo que es lo mismo, «esa forma de evolución que se hace entre heterogéneos» (2004: 245).

De todas las películas-denuncia que Eloy de la Iglesia dirige en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, *La criatura* es la menos conocida y estudiada. Situada entre *Los placeres ocultos* (1976) y *El sacerdote* (1978), puede entenderse como uno de los capítulos más radicales de un proyecto creativo que traza una rugosa genealogía de todos los temas que la dictadura había silenciado —la homosexualidad, el terrorismo, la corrupción política, la drogadicción, la represión sexual, la explotación laboral o la delincuencia juvenil— y que el cineasta vasco afronta desde las estrategias discursivas del cine popular. «El miedo al didactismo, es decir, miedo a la ingenuidad, es un miedo pequeño-burgués» (Delclós, 1977: 6), afirma De la Iglesia. Y es precisamente el frágil ecosistema de una pareja pequeño-burguesa, en el que Marcos, el marido, es un presentador de televisión que asciende profesionalmente vendiendo su alma a un partido de filiación franquista (Alianza Nacional de España, un híbrido entre la Alianza Popular de Fraga Iribarne y la Fuerza Nueva de Blas Piñar) y Cristina, la esposa, es un ama de casa, de buena familia e insatisfecha sexualmente, el que se pone en crisis cuando lo conquista el tabú de la zoofilia.

La acción de *La criatura* se sitúa entre dos embarazos. En la primera escena del film, el ginecólogo de Cristina le informa de que está encinta, después de cuatro años de intentos infructuosos. Ella se lo comunica a su marido en un momento



Imagen 8

de crisis profunda de la pareja, que Eloy de la Iglesia filma enfocando a Ana Belén frente a un espejo de mano, desmaquillándose, mientras cuestiona en voz alta si tener un hijo va a servir para salvar el matrimonio. «Yo creo que no», dice su reflejo en primerísimo primer plano. Ese embarazo acabará en aborto después de que, en una gasolinera, un perro vagabundo le ladre y ataque. En esa rabia canina, lanzada de forma arbitraria contra Cristina, se produce una primera forma de contagio, que impide la filiación y que hace vacilar el «yo» del personaje y también de la actriz. El animal representa lo múltiple («una banda, una manada») y nos enfrenta a lo que tenemos de múltiple, a la población que oscila en nuestro interior. ¿Qué representa el perro, ahora con el nombre de Bruno, al final de la película? Cristina vuelve a estar embarazada, pero no sabemos si su marido, Marcos (Juan Diego), es el padre o lo es Bruno, su perro mascota, con el que ha mantenido relaciones sexuales que De la Iglesia deja fuera de campo. Cristina ha roto su matrimonio y, por fin, en su casa de la sierra, está feliz, compartiendo su vida con Bruno. A los ladridos del perro responde con más ladridos (imagen 8), como si el lenguaje humano fuera algo antiguo y superado. Entre esos dos momentos se ha desencadenado esa «involución» que

Deleuze y Guattari entienden como antítesis de la regresión. Comunicarse como un perro es la consecuencia de un devenir que siempre es involutivo, y «la involución es creadora» (2004: 245). No debemos pensar el ladrido como una imitación, sino como uno de los síntomas más significativos de la alianza que se produce entre lo humano y lo animal, y entre el devenir de Cristina y el de Ana Belén como actriz. En un plano/contraplano entre Cristina y el perro, Belén vuelve a desatar la risa de *La petición*, seguida de un ladrido que no es el de un humano imitando a un perro, sino el de un perro que ha poseído la voz de un humano. Es la boca que se ha dejado contagiar. La sonrisa del PCE ladra.

EL LADRIDO ES EL LAPSUS DE LA SINTAXIS QUE PROPONE OTRA DIMENSIÓN DEL DESEO FEMENINO, LIBERADO DE LOS CORCHETES DE LA REAFIRMACIÓN PATRIARCAL

El ladrido es un gesto de simbiosis. Por tanto, no lo es de filiación. Es un gran acierto de Eloy de la Iglesia haber descartado su idea inicial de enseñar el aspecto del hijo de Cristina, que habría hecho explícito, como en el fugaz plano de *La semilla del diablo* (Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1968), que se trataba de un monstruo, acaso la criatura a la que se refiere el título. El ladrido, pues, es «una potencia de manada», expresión de «esas secuencias animales» que son «terrible involución que nos conduce a devenires inusitados» (Deleuze y Guattari, 2004: 246). El ladrido es el lapsus de la sintaxis que propone otra dimensión del deseo femenino, liberado de los corchetes de la reafirmación patriarcal. Para Eloy de la Iglesia, «lo único que puede hacer (Cristina) es bestializarse» (Delclós, 1977: 6). El cineasta vasco cree que «bestializarse» es, por tanto, un verbo político. El ladrido es su conjugación en presente.

Pero ese devenir-animal se produce siempre a través de la superposición variable de las múltiples capas que conforman la identidad de Cristina/Belén con relación al perro, que, a veces, se contradicen con la misma noción de devenir. Cuando, después del aborto, Cristina se encapricha de un perro que es idéntico al que la atacó, y acaba adoptándolo, finalmente le llama Bruno, el nombre con que quería bautizar a su hijo. En sus primeras escenas domésticas con el perro, el tono de voz de Belén es el que una madre utilizaría para educar a un bebé que apenas ha aprendido a andar. El freudiano fantasma de la filiación, que representa al animal como sustituto del hijo que nació, desaparece pronto; solo es una pista falsa que nos conduce al auténtico y rizomático devenir-animal: respecto a Bruno, primero Cristina es madre, para luego ser novia celosa, recién casada, amante juguetona y mujer maltratada. Ana Belén atraviesa todos esos estratos de la condición femenina admitiendo las irrupciones, las rupturas, las vibraciones que produce en el personaje de Cristina, lo que Deleuze y Guattari llaman «anomal» (2004: 249).

A todo animal que se manifieste en banda o en manada, desde lo múltiple, le corresponde su «anomal». Ambos pensadores se preocupan de distinguir entre lo «anormal», a lo que califican como «lo que no tiene regla o que contradice la regla», y la «anomalía», que se identifica como «lo desigual, lo rugoso, la asperidad, lo máximo de desterritorialización» (2004: 249). Es ese espacio, el de la desterritorialización, el que provoca la presencia de Bruno, que podría considerarse el «anomal» que Cristina, como representación de una mujer de la Transición con afinidades ideológicas con la Ana Belén que la encarna —«El padre Anselmo decía que yo era descreída, descarada, que iba a acabar mal con esas amistades de la facultad», confiesa en la película—, necesita como aliado para devenir-animal. Lo más interesante de cómo se plantea ese devenir-animal es que, finalmente, resulta difícil distinguir si el «anomal» es Bruno, Cristina o



Imágenes 9, 10 y 11

ambos, en un intercambio de posiciones que aún hace más poderoso el devenir. En las escenas que culminan ese devenir-animal, la interpretación de Ana Belén es el foco de atracción de la cámara, pues controla la puesta en escena en lo que parece la constitución de una subjetividad femenina centrada en la experiencia de su placer. Valga como ejemplo el movimiento circular de la cámara que la sigue en primer plano mientras, vestida de novia al son de la *Marcha nupcial* (1842) de Felix Men-

delsohn, baila frenética o el lento acercamiento a su rostro desde un plano general con Bruno en su regazo. Con los ojos entrecerrados, tarareando *Al alba* —ese tema de 1975 de Luis Eduardo Aute que, como recuerda Carlos Gómez Méndez en su tesis sobre De la Iglesia, «trata sobre los últimos fusilamientos del franquismo, pero pasó la censura gracias a su ropaje de canción de desamor» (2015: 207)—, con la mirada ligeramente orientada hacia el perro y la mano abierta (imágenes 9-11), acariciándolo en un estado de ensoñación, Cristina/Belén y Bruno constituyen juntos una sublimación del espacio del discurso feminista, ese *otro lugar* «que no es un pasado mítico o distante o una utópica historia futura; es el otro lugar del discurso aquí y ahora, el punto ciego, el fuera de campo de sus representaciones» (De Lauretis, 2000: 62).

Cuando, después de desprenderse de Bruno, Marcos le plantea a Cristina volver a intentar tener un hijo y empezar de nuevo, ella le confiesa: «Cuando estás convencida de que eres un monstruo, rodeada de monstruos en un mundo hecho por monstruos, resulta apasionante la idea de llegar a monstruosidades aún mayores para al menos ser un poco distinta». Ser «distinta» es, también, ser «anormal», ocupar una posición variable y periférica, que bien podríamos identificar con aquel sujeto excéntrico que De Lauretis describe como «autocrítico, distanciado, irónico» (2000; 154). La anomalía de Cristina y Bruno, que producirá una variación dinámica —un devenir-animal— de la institución familiar cuando se reencuentren y, solos, se abran a un futuro incierto, contrasta con el estatismo de lo masculino, que permanece inalterable durante todo el proceso. Es esa anomalía la que acentúa la dimensión *queer* de la película, que Francina Ribes identifica con el

**SER «DISTINTA» ES, TAMBIÉN, SER
«ANORMAL», OCUPAR UNA POSICIÓN
VARIABLE Y PERIFÉRICA**

«feminismo futurista» (2024: 138) del *Manifiesto de las especies de compañía* de Donna Haraway.

Lo que hace, pues, el devenir-animal de Cristina y Bruno es colocar en el centro del relato el despliegue de una subjetividad femenina que, desde la resistencia, deconstruya las tecnologías de género patriarcales (De Lauretis, 2000). En este sentido, Marcos encarna «la impotencia del macho» a la que se refería Montserrat Roig, que se manifiesta de forma directamente proporcional a su ascensión en el mundo de la política de derechas, que prolonga el imaginario del franquismo de una forma explícita. A medida que Marcos se siente marginado del singular triángulo amoroso que completan, a su pesar, Cristina y Bruno, el discurso político de su partido no pierde la oportunidad de demonizar lo canino en un intento evidente por parte de De la Iglesia de convertir a Bruno en un símbolo de la izquierda popular, uno de esos «lapsus de la sintaxis» que, para Vilarós (1998), alumbran la posibilidad de lo nuevo. En la presentación del congreso de Alianza Nacional de España, se proclama que «la libertad es la paz, el orden, la seguridad, y eso es lo que busca el auténtico pueblo español, y en esa dirección seguiremos caminando por mucho que *los perros ladren*». En su discurso de aceptación como diputado, Marcos alerta de que «no queremos oír *los ladridos* de los que propugna el proceso constituyente como si aquí en nuestra patria no estuviera todo atado y bien atado». No es extraño que la escena que sucede a este discurso sea la del despertar definitivo de Cristina, la de la recuperación de ese devenir-animal provisionalmente abandonado —Marcos la ha obligado a desprenderse del perro— que, ahora, en un sueño, desde ese *otro lugar* que exige el relato feminista, se traduce en un amalgama de imágenes de Bruno, con primerísimos primeros planos de sus ojos y su lengua jadeante, intercalados con imágenes del mitin, sonorizadas con gemidos y gritos deformados que celebran a Franco, y coronadas con la representación de un ritual zoófilo. Si Marcos solo había sabido responder al rechazo

sexual de Cristina violándola, Cristina responde a su discurso apartándole de su vida, reclamando un nuevo espacio de subjetividad femenina donde el devenir-animal cristaliza en gesto político.

CONCLUSIONES

Si ladramos, somos revolucionarios. En el ladrido de Ana Belén en *La criatura* se concentra la poética de esa filosofía de la resistencia que Deleuze y Guattari defienden en *Mil mesetas*, y la actriz madrileña pone en práctica hasta el final de la primera etapa de la Transición, en 1982, con la victoria en las elecciones del Partido Socialista Obrero Español, que coincide, no por casualidad, con su abandono de la militancia en el Partido Comunista por discrepancias con la jefatura general. Es el final de un proceso que, hemos tratado de demostrar, Belén arranca, dubitativa, con *El amor del capitán Brando*, empieza a consolidarse en *La petición* y culmina en la película de Eloy de la Iglesia.

Si la subjetividad femenina feminista es un «sujeto nómade», que se define a partir de «la subversión de las convenciones establecidas» (Braidotti, 2000: 31), el feminismo ya no puede tener como centro de sus reflexiones a «la Mujer, como otro complementario y especular del hombre, sino como un sujeto encarnado, complejo y estratificado» (Braidotti, 2005: 25-26). Este artículo llega a la conclusión de que el objetivo de Ana Belén fue resistirse, pues, a un devenir-mayor, que sería lo contrario a un devenir, la constitución estática de un estado, de un orden, de un sistema. Por eso el ladrido de Ana Belén en *La criatura* es, como buen devenir-animal, un devenir-minoritario. No trata de obtener poder, sino de erigirse en una especie de gesto micropolítico, en una línea de fuga que atraviesa las estructuras de dominación para ponerlas en circulación, para desterritorializarlas. El deseo, afirma Guattari, «que tiende, por su propia naturaleza, a salirse del tema, y a partir a la deriva» (1995: 158), sería una de esas fuerzas desestabilizadoras, en la medida en que cuestio-

ANA BELÉN MOVILIZA SU DESEO CUANDO EJERCE AQUEL DELEUZIANO FEMINISMO MOLECULAR QUE CUAJABA EN LA CONDICIÓN DE «SUJETO NÓMADE», DEVINIENDO MINORITARIA Y, POR LO TANTO, REVOLUCIONARIA

naría las estrategias discursivas de las máquinas de poder, «oponiéndose a los hábitos represivos, al burocratismo y al maniqueísmo moralizante que contaminan actualmente a los movimientos revolucionarios» (1995: 158). Durante este periodo de la carrera de Belén, este deseo se manifestó en películas tan distintas como *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978) o *Tiempos rotos*, el episodio dirigido por Emma Cohen para el film colectivo *Cuentos eróticos* (1980). En la primera, que anuncia metafóricamente su ruptura con la militancia comunista, la Ana interpretada por Ana Belén redescubre su cuerpo enfermo como espacio de placer para luego pasar a la acción política, desactivando la obsoleta, rígida maquinaria del partido. En la segunda, Belén recrea los juegos eróticos que practicaba con una amiga de la infancia, desnudas en medio del campo, a espaldas del marido de esta última (Juan Diego), la autoridad patriarcal de la que se ocultan y a la que burlan. En ambos casos, como en *La criatura*, Ana Belén moviliza su deseo cuando ejerce aquel *deleuziano* feminismo molecular que cuajaba en la condición de «sujeto nómade», deviniendo minoritaria y, por lo tanto, revolucionaria. Ana Belén piensa, como Deleuze, que «el devenir revolucionario es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable» (1999: 268). ■

NOTAS

* Esta investigación forma parte del proyecto PID2021-124377NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.

REFERENCIAS

- Antonelli Marangi, M. S. (2024). Deleuze y el feminismo: debates sobre el devenir-mujer. *Cuestiones de filosofía*, 10(34), 145-164. <https://doi.org/10.19053/uptc.01235095.v10.n34.2024.17060>
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, R. (2005). Woman. En A. Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary* (pp. 302-304). Edimburgo: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748643271>
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- De Certeau, M. (1988). *The Writing of History*. Nueva York: Columbia.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Delclós, T. (1977). Eloy de la Iglesia contra la falocracia. *Fotogramas*, 1514, 4-6.
- Deleuze, G. (1999). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2005). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Durgnat, R. (1967). *Films and Feeling*. Londres: Faber and Faber.
- García de León, M. A. (1994). *Élites discriminadas (Sobre el poder de las mujeres)*. Barcelona: Anthropos.
- Gasca, L. (1992). Las reinas del destape del cine español: Ana Belén. *Interviú*, 849 (suplemento), 1-16.
- Gómez Méndez, C. (2015). *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la post-Transición*. Tesis doctoral. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid. <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/17c1b511-d8d1-49bd-91ff-9f33851150b8>
- Guattari, F. (1995). *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La Marca.
- Ibáñez, J. C. (2016). *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid: Síntesis.
- Montero, R. (1976). Ana Belén. Una actriz de hoy para una España próxima. *Hermano Lobo*, 4(206), 17. Re-

- cuperado de <https://www.hermanolobodigital.com/mostradorn.php?anyo=IV&num=206&imagen=17&fecha=1976-04-17>
- Montero, R. (1977, 6 de febrero). Ana Belén [sic]. La sonrisa del PC. *El País Semanal*, pp . 4-5.
- Moriarty, M. (1987, 31 de mayo). Ana Belén: «Todavía salgo a la calle si hace falta». *Diario 16*. Suplemento Mujer, pp . 9-12.
- Peralta, C. (1989). Retrato de mujer: Ana Belén. *Interviú*, 694, 88-91.
- Pérez Millán, J. A. (1992). *Pilar Miró: Directora de cine*. Valladolid: Sociedad de Autores de España/Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Ribes, F. (2024). Final girls, desviadas y empoderadas: mujeres y feminismos en el cine de Eloy de la Iglesia. En C. Barea (ed.), *Eloy de la Iglesia. El placer oculto del cine español* (pp. 123-145). Madrid: Dos Bigotes.
- Rodríguez Marchante, O. (1993). *Ana Belén*. Barcelona: Mitografías.
- Roig, M. (1978). La impotencia del macho. *Vindicación feminista*, 21, 19. Recuperado de https://grupgerminal.org/?q=system/files/Vindicacion21_0.pdf
- Rueda Laffont, J. C. (2015). Perder el miedo, romper el mito. Reflexión mediática y representación del Partido Comunista entre el Franquismo y la Transición. *Hispania*, 75(251), 833-862. <https://doi.org/10.3989/hispania.2015.026>
- Umbral, F. (1984, 14 de mayo). Ana Belén. *El País*, pp . 13-14.
- Valero, F. (Producción), Galán, D. (Dirección y guion). (1993). *Queridos cómicos: Ana Belén* [Programa de televisión]. España: TVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/queridos-comicos/queridos-comicos-ana-belen/4259460/>
- Vilarós, M. T. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Villena, M. Á. (2016). *Ana Belén. Desde mi libertad*. Madrid: La Esfera de Los Libros.
- Zabalbeascoa, A. (2024, 27 de enero). Ana Belén: «Hacerse mayor es una putada porque, mentalmente, te sientes tan joven». *El País Semanal*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2024-01-27/ana-belen-hacerse-mayor-es-una-putada-porque-mentalmente-te-sientes-tan-joven.html>

EL DEVENIR-ANIMAL DE ANA BELÉN, ACTRIZ EN TRANSICIÓN

Resumen

Ana Belén fue una de las actrices más representativas del cine de la Transición. Encarnó el prototipo de la mujer emancipada, moderna y comprometida políticamente, que se convirtió en el símbolo de una nueva sociedad democrática que necesitaba enterrar los códigos morales del régimen franquista. En ese contexto, la libertad sexual femenina encontró un espacio de representación en el cuerpo de la actriz, atravesado por pulsiones de ruptura y disidencia con la rígida lógica heteropatriarcal de la dictadura. En este sentido, este artículo investiga determinados gestos y actitudes del trabajo actoral de Ana Belén durante el periodo del tardofranquismo y la Transición, a la luz de la filosofía del devenir de Gilles Deleuze y Félix Guattari y las teorías feministas de Teresa de Lauretis y Rosi Braidotti, poniendo especial énfasis en *La criatura* (1977), película de Eloy de la Iglesia virtualmente ignorada por la literatura académica. El film, que cuenta la historia de amor y deseo entre un ama de casa y su perro, es un modelo ejemplar para ilustrar la aparición de nuevas subjetividades femeninas durante el cine de la Transición, encarnados en gestos micropolíticos que hicieron tambalear la hegemonía de la mirada falocrática.

Palabras clave

Ana Belén; Devenir animal; Transición española; Feminismo; Estudios actorales.

Autor/a

Sergi Sánchez Martí (Barcelona, 1970) es doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universitat Pompeu Fabra (2011), con la tesis *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Es profesor del Grado de Comunicación Audiovisual y del Máster de Cine de la UPF. Ha impartido clases en ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya), donde fue codirector del Máster Universitario en Estudios de Cine y Culturas Visuales. Es también crítico cinematográfico de *Fotogramas* y *La Razón*. Sus líneas de investigación se centran en el cine digital y el cine español. Ha escrito libros sobre David Lean, Akira Kurosawa, Michael Winterbottom y Hal Hartley. Ha colaborado en libros colectivos, entre otros, sobre cine fantástico australiano, cine musical, Demy, Resnais, Argento, Fassbinder, el cine independiente americano, Brooks, Franju y Oshima. Contacto: sergi.sanchez@upf.edu.

THE BECOMING-ANIMAL OF ANA BELÉN, AN ACTRESS IN TRANSITION

Abstract

Ana Belén was one of the most representative actresses of Spanish cinema during the country's transition to democracy. She embodied the prototype of the emancipated, modern, politically engaged woman, becoming the symbol of a new democratic society that needed to bury the moral codes of the Franco regime. In this context, women's sexual freedom found a space for representation in the actress's body, marked by impulses of rupture and dissent against the rigid heteropatriarchal logic of the dictatorship. This article investigates certain gestures and attitudes in Ana Belén's acting work during the final years of the Franco regime and the period of the transition, drawing on the philosophy of becoming by Gilles Deleuze and Félix Guattari, as well as the feminist theories of Teresa de Lauretis and Rosi Braidotti, with special emphasis on *The Creature* (La criatura, 1977), a film by Eloy de la Iglesia that has been largely overlooked by the academic literature. This film, which tells the story of love and desire between a housewife and her dog, serves as an emblematic example of the emergence of new female subjectivities in Spanish cinema during the transition, embodied in micropolitical gestures that challenged the hegemony of the phallogentric gaze.

Key words

Ana Belén; Becoming-animal; Spanish transition; Feminism; Star studies.

Author

Sergi Sánchez Martí earned a PhD in Film Theory, Analysis and Documentation from Universitat Pompeu Fabra (UPF), with the doctoral thesis *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. He is currently lectures in the UPF's audiovisual communication degree program. He has also taught classes at ESCAC, where he was co-director of the master's degree in film studies and visual cultures, and he is a film critic for the magazine *Fotogramas* and the newspaper *La Razón*. His lines of research focus on digital cinema and Spanish cinema. He has written books about David Lean, Akira Kurosawa, Michael Winterbottom and Hal Hartley, among others. He has also contributed articles to books about Australian fantasy cinema, musicals, Demy, Resnais, Argento, Fassbinder, American independent cinema, Brooks, Franju and Oshima. Contact: sergi.sanchez@upf.edu.

María Adell Carmona (Alicante, 1977) es profesora lectora en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universitat de Barcelona. Ha impartido clases de Historia del Cine e Historia del Cine Español en dicha universidad y en ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya). Entre 2020 y 2024, fue codirectora del Máster Universitario en Estudios de Cine y Culturas Visuales de ESCAC. Como investigadora, ha formado parte de diversos proyectos de investigación financiados, tanto en la Universitat Pompeu Fabra (sobre las actrices del cine español) como en la Universitat de Barcelona (sobre el pensamiento cinematográfico en España). Ha colaborado en diversos libros colectivos y publicado artículos en revistas académicas, como *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* o *Bulletin of Spanish Visual Studies*. Contacto: maria.adell@ub.edu.

Referencia de este artículo

Sánchez Martí, S., Adell Carmona, M. (2025). El devenir-animal de Ana Belén, actriz en transición. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 65-80. <https://doi.org/10.63700/1234>

María Adell Carmona is a lecturer in the Department of Audiovisual Communication at Universitat de Barcelona. She has taught film history and the history of Spanish cinema at UB and ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya). From 2020 to 2024, she was co-director of the master's degree program in film studies and visual cultures at ESCAC. As a researcher, she has worked on several research projects, both at Universitat Pompeu Fabra (on actresses in Spanish cinema) and at Universitat de Barcelona (on cinematographic theory in Spain). She has contributed to several collective works and published articles in academic journals such as *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* and *Bulletin of Spanish Visual Studies*. Contact: maria.adell@ub.edu.

Article reference

Sánchez Martí, S., Adell Carmona, M. (2025). The Becoming-Animal of Ana Belén, an Actress in Transition. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 65-80. <https://doi.org/10.63700/1234>

recibido/received: 18.11.2024 | aceptado/accepted: 08.06.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com