

5. *CRÍA CUERVOS*, LA REPRESENTACIÓN DEL UNIVERSO FEMENINO EN UNA PELÍCULA DE LA TRANSICIÓN

Natalia Ardanaz Yunta

El olvido está lleno de memoria.

Mario Benedetti

Cría cuervos fue realizada por el director aragonés Carlos Saura en 1975. He escogido esta película para hablar de las relaciones entre el cine y la transición española, porque si bien no versa sobre un acontecimiento histórico determinado permite una fiel reconstitución del momento que aborda, a través de la mirada de uno de los cineastas más determinantes del país, a través de la voz subjetiva de los reprimidos, silenciados u olvidados por la dictadura franquista.

Con un lenguaje a caballo entre la metáfora¹ y el realismo, Saura, narra la vida de una niña de ocho años

¹ El uso de metáforas como forma de expresión cinematográfica fue utilizado desde la década de los sesenta hasta los primeros años de la transición democrática por directores como Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón o Carlos Saura como medio para criticar y expresar una realidad que de otra manera era censurada por la dictadura franquista. El cine metafórico se caracterizaba por el uso de un lenguaje alusivo, una narración hermética, y por mostrar una realidad onírica que reflejaba las consecuen-

que descubre con sus grandes ojos el mundo de los adultos. Un mundo lleno de hipocresía, adulterio y mentira. Ana, la niña protagonista, se enfrenta a la cámara veinte años después para reflexionar sobre los sucesos que acontecieron en su infancia. A través de la supuesta inocencia de la niña, Saura critica los estamentos más sagrados de la sociedad franquista: el ejército, la Iglesia y la familia. No se trata de una película sobre los falsos paraísos de la infancia sino sobre un mundo muy bien tipificado socialmente y representativo de los problemas de la España de ese momento. En palabras de Carlos Saura: «*Cría cuervos* es una película sobre el pasado, sobre la muerte del pasado y su carácter liberador».

El director establece la narración en el pasado pero como si fuera presente, de esta manera, subraya el peso del pasado en el presente. Si bien sus películas anteriores tenían una carga ideológica más latente y los acontecimientos que sufrían sus personajes estaban estrechamente ligados con la Guerra Civil Española², *Cría cuervos* abandona la vinculación directa con el pasado para retratar la situación de las mujeres de una familia tipo de clase media alta. Este relato de la España de mediados de los años 70 es un retrato de la angustia femenina tal y como el propio director expresó. Así, esta película nos da pie para repensar sobre el discurso de género impe-

cias psicológicas de la Guerra Civil y el franquismo. En las primeras películas de Saura, como *La caza* (1966), *El jardín de las delicias* (1970) o *La prima Angélica* (1973) el lenguaje metafórico y el orden simbólico se erigen como un lugar desde donde se pueden pensar las relaciones sociales, el modo en que se representan y sus significados.

² Desde sus primeras películas, Carlos Saura, «enemigo íntimo» de la dictadura franquista, transmitió la imperante necesidad de recuperar un pasado que había sido olvidado y borrado por los vencedores de la contienda fratricida.

rante en la sociedad franquista, en un momento de decisivos cambios en el que también se estaba redefiniendo el papel de la mujer en la sociedad.

Debemos de tener siempre presente que la imagen cinematográfica no es un espejo de la realidad sino una representación, con carácter construido. Sin embargo, las imágenes de las mujeres que rodean a la pequeña Ana, tanto como la imagen de su padre nos hablan de los valores sociales, económicos, políticos y culturales que la sociedad franquista confería a lo masculino y femenino. El director aragonés mostraba, en sus películas de los años 70, unos personajes que rompían con los estereotipos del cine comercial que se hacía en esa época. Frente al macho español, Saura creaba personajes masculinos con temores, con dudas sobre su sexualidad, su trabajo o sus relaciones con las mujeres, como por ejemplo Fernando Fernán Gómez en *Ana y los lobos* (1972) o José Luis López Vázquez en *Peppermint Frapé* (1967). En el caso de *Cría cuervos*, Nicolás representa a un marido engañado por su mujer, una circunstancia no muy común en el cine español, aunque finalmente conoceremos que él también la engañaba. En cuanto a las mujeres, Saura presentaba mujeres difíciles con una identidad más autónoma y liberada, profesionales más allá de sus tareas como madres y esposas como en *Peppermint Frapé* o *La madriguera* (1969), pero que sufren una fuerte violencia física por parte del hombre. En el caso de *Cría cuervos*, nos muestra el microcosmos de las mujeres de una familia que bien podría extrapolarse a la situación general de las mujeres en la España de 1975.

Por último, señalar que *Cría cuervos* se convirtió en una de las películas más taquilleras del cine español con una gran repercusión internacional, obteniendo prestigiosos premios de la crítica como el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1976 y el Premio

Unicef «como significativo testimonio de la condición del hombre de hoy para las generaciones de mañana».

Mucho se ha escrito sobre esta película desde entonces, en este caso me centraré en el análisis de la construcción social de la representación de la mujer como forma de aproximación a la realidad histórica. La representación cultural como categoría de análisis permite profundizar cómo se enuncian las identidades nacionales, de clase, raza o género en las sociedades contemporáneas. En la representación está implícito el discurso de poder sobre el que se vertebra la sociedad, discursos que producen y perpetúan desigualdades, o discursos como el de Saura que buscan evidenciar el desmoronamiento de una etapa clave en la historia contemporánea de España: la dictadura franquista y el cambio irreversible hacia la democracia.

5.1. **Cría cuervos... y te sacarán los ojos³: la agonía del franquismo**

Los regímenes totalitarios del siglo xx han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria.

Tzvetan Todorov

1975, año en el que se produjo la película, fue un año decisivo en la historia contemporánea de España

³ Esta frase la pronunciaba Anselmo en la última secuencia de *La prima Angélica*, película que antecede a *Cría cuervos*, pero la censura la cortó. En *Cría cuervos* la frase hace alusión a la rebelión de Ana contra la educación que está recibiendo, y puede extrapolarse a un franquismo que en el seno de su familia tenía fuertes disidencias como veremos en este apartado.

porque se produjo la muerte del dictador Francisco Franco. Hecho que abrió un período denso de acontecimientos que desembocó en el derrumbamiento del entramado jurídico franquista y asentó las bases para el proceso de transición política hacia la democracia. La película fue rodada meses antes de la muerte de Franco en un momento, según declaraciones del propio Saura, en el que se estaba viviendo un proceso de destrucción del que surgiría algo nuevo. Ese telón de fondo es el que impregna *Cría cuervos*, película que, como hemos dicho, sin realizar alusiones a la realidad política del momento transmite un clima de descomposición y muerte comparable a la realidad, lo que la convierte en agente y testigo de su tiempo.

En el contexto de esos días resulta muy significativo el argumento de la película: el futuro de una niña cuyo padre moría de forma repentina tras haber arruinado la vida de su madre y la de su familia. La figura del padre, militar adúltero, interpretado por el actor argentino Héctor Alterio molestó a muchos militares con el vicepresidente del gobierno, el general Santiago Díaz de Mendivil a la cabeza⁴. La Dirección General de Cinematografía defendió la película frente a quienes veían en ella una ofensa a las Fuerzas Armadas. Discurría el año 75 y todavía la censura ejercía un férreo control que Carlos Saura junto con su emblemático productor Elías Querejeta, ya la había sufrido en películas anteriores. La razón por la que no se produjo la retirada de la película fue el momento político y social tan decisivo que vivía el país. La prohibición habría tenido una repercusión muy negativa tanto en el interior como en el exte-

⁴ SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Carlos Saura*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1988.

rior de cara⁵ a las nuevas formas democráticas que el gobierno de Carlos Arias Navarro intentaba alcanzar. Arias Navarro había sido nombrado presidente en enero del año anterior, tras el asesinato del jefe de gobierno, el almirante Carrero Blanco. El nuevo presidente, proveniente del sector duro del franquismo, formó gobierno con burócratas de pasado falangista, eliminando a los tecnócratas o desarrollistas, algunos de ellos miembros del Opus Dei, que habían constituido el grupo mayoritario del anterior gobierno⁶.

⁵ El régimen franquista llevaba años intentado lavar su imagen. En el año 64 España celebraba sus «25 años de paz» con una de las rentas *per cápita* más bajas del occidente europeo, una incipiente emigración hacia los países de la Europa más desarrollada y un sistema político sin cauces de participación democrática. Pero contaba con el interesado apoyo internacional de los Estados Unidos, lo que le animó a solicitar el ingreso en el Mercado Común Europeo para buscar un mayor reconocimiento internacional. Sin embargo, sus credenciales democráticas eran nulas y la solicitud fue rechazada. Éste fue uno de los primeros pasos llevados a cabo por el franquismo para rediseñar su denostada imagen. Esta campaña llevó también a una política de reconocimiento de jóvenes talentos de la cultura. Al apoyar el cine y el arte se pretendía que éstos mostraran los cambios que se habían producido en el país tras largos años de autarquía y aislamiento. De ahí se entiende la permisibilidad con películas sutiles pero críticas con los pilares ideológicos del franquismo como *Cría cuervos*.

⁶ Los últimos años del franquismo se caracterizaron por la desunión de la clase dirigente del régimen dividido entre los inmovilistas y los aperturistas. El primer grupo, denominado *búnker*, lo integraban ultraderechistas, vieja guardia falangista, conservadores católicos y tradicionales, el sector duro del ejército o neofascistas como Blas Piñar. Éstos creían que el franquismo era un sistema político coherente y que cualquier modificación lo destruiría. De este grupo procedían tanto Carrero Blanco como Arias Navarro. El segundo grupo estaba formado por burócratas y reformistas que comprendían que el abismo que existía entre una sociedad en proceso de transformación y una política paralizada debía ser reducido. Constituía, para ellos, la única posibilidad de mantener un régimen que no había preparado su futuro próximo. Sin embargo, Francisco Franco apoyó a los inmovilistas como una estrategia para permanecer en el poder y defender la

El 12 de febrero Arias Navarro sorprendió a todos con un discurso aperturista que incluía un programa de reformas en el que se aceptaba un cierto pluralismo político. La vida política experimentó una cierta revitalización gracias también a la política tolerante del nuevo ministro de información Pío Cabanillas, que permitió la difusión de una prensa encargada de concienciar al país en el camino hacia la democracia. Sin embargo, el denominado «espíritu del 12 de febrero» muy pronto puso en evidencia sus límites, ya que el propio Arias Navarro no creía en él. Arias se sintió acorralado tanto desde el interior, con las presiones del «búnker», como desde el exterior. La situación se agudizó con la crisis económica que azotó el país provocada por la crisis del petróleo de 1973. Esta crisis ponía fin al fuerte crecimiento económico que había experimentado el país desde la década de los sesenta. Tras la política autárquica, el desarrollismo⁷ supuso la apertura del mercado a inversores extranjeros permitiendo el crecimiento industrial sostenido y la rápida y prolongada urbanización del país. Hay que destacar también el fenómeno del turismo como motor de la economía, además de convertirse en un foco de difusión de ideas y comportamientos que propiciaron un importante impacto en la mentalidad y la cultura de los españoles.

En estos momentos, año 1974, Franco se había convertido en un mero espectador y su sucesor el príncipe

perpetuación del régimen. Esto se produciría, en su opinión, mediante la institucionalización de una democracia orgánica bajo una futura monarquía autoritaria. J. MONTERO DÍAZ: «El franquismo: Del esplendor a la crisis final», *Historia contemporánea de España*, Ariel, Barcelona, 1998, p. 710.

⁷ La modernización y semilibertad ejercida por el régimen posibilitó el aumento de manifestaciones de las voces contrarias a la dictadura vertebadas principalmente en tres focos: el movimiento obrero, el estudiantil y el nacionalista.

Juan Carlos⁸ esperaba los acontecimientos. Ante las muestras de decrepitud física de Franco, las luchas internas del régimen y el impacto de la Revolución de los claveles en Portugal, que puso fin a la dictadura de Salazar, las fuerzas democráticas de izquierda procedieron a organizarse, conscientes de que el final del franquismo se acercaba. Mientras, el gobierno de Arias producía una creciente sensación de vacío y se sucedían los enfrentamientos entre ultraderechistas y grupos de izquierda, ETA seguía con su estrategia de tensión, la crisis del Sáhara se agudizaba y en el ejército surgieron por primera vez voces discordantes agrupadas en la UMD (Unión Militar Democrática)⁹. La condena a muerte de dos militantes de ETA y tres del FRAP, en el verano de 1975, agudizó las fuertes críticas y manifestaciones contra el régimen, tanto en el interior como en el exterior. Merece una mención especial la postura del Vaticano que también apoyó la crítica internacional contra el régimen. Esto significó deslegitimación del régimen por parte de la institución sobre la que se habían sostenido sus principios: la

⁸ El príncipe Juan Carlos había sido nombrado su sucesor el 22 de julio de 1969, decisión tomada para institucionalizar el régimen definitivamente con el propósito de dejarlo todo «atado y bien atado» tras su muerte. Franco planeaba una monarquía autoritaria presidida por un rey ligado al bando ganador en la Guerra Civil por su juramento a los principios del Movimiento, pero administrada en la práctica por un presidente, que por aquel entonces no debía ser otro que Carrero Blanco.

⁹ Los militares fueron paradójicamente perdiendo protagonismo en un sistema político alzado por ellos con el propósito de evitar una posible oposición militar. Aunque hubo sectores que intentaron operaciones contra la democracia, en realidad el ejército se mantuvo bastante unido y fiel a unas instituciones que cambiaban de legitimidad dentro de unos límites moderados. Los intentos golpistas fueron minoritarios y fracasaron, aunque hubo momentos de considerable tensión como los previos a la legalización del PCE. J. TUSELL: *La transición española a la democracia*, Madrid, Historia 16, 1997, p. 25.

Iglesia Católica. La renovación de la jerarquía episcopal española que culminó con el nombramiento de una figura clave en estos años, monseñor Vicente Enrique y Tarancón¹⁰, propició un proceso de separación con el Estado.

El 1 de octubre de 1975, Franco realizó su última aparición pública, ante una gran multitud en el palacio de Oriente, donde pronunció sus últimos ataques contra el comunismo y la masonería. A partir de ese día comenzaría su descomposición física que duraría cinco semanas. El 20 de noviembre de 1975 moría el dictador. Su muerte abrió un período denso en acontecimientos que habrían de desembocar en lo que se denominó la Reforma Política, aprobada en referéndum por el 77% de la población que significaba el inicio del derrumbamiento del entramado jurídico administrativo del estado franquista. Juan Carlos I había sido ya proclamado jefe de Estado de un país que en tan sólo dos años estaba desmontando la infraestructura de más de cuarenta años. El camino no estuvo exento de contratiempos: continuos enfrentamientos entre los grupos radicales, incertidumbre, temor a una nueva guerra civil y, sobre todo, la falta de experiencia política de la ciudadanía. No obstante, la mayoría del país tendía progresivamente hacia la moderación, apoyando al que sería el líder carismático del cambio: Adolfo Suárez¹¹.

¹⁰ *El taranconismo*, término que define la política religiosa llevada a cabo por el cardenal Vicente Enrique y Tarancón, abrió una etapa de libertad que culminó con la separación entre Estado e Iglesia, y la aceptación de las reglas democráticas que le conducirían a la aceptación de la neutralidad confesional del Estado. Franco murió pensando que la Iglesia le había traicionado. En P.M. LAMET: «La Iglesia de la Transición y la democracia», en *Historia 16*, n.º 241, 1996, p. 150.

¹¹ ARDANAZ, Natalia: «La Transición política española en el cine (1973-1982)», *Comunicación y Sociedad*, vol. XI, n.º 2, 1998, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 153-175.

5.2. Una generación de cineastas disidentes. Un cine en transición

Hemos vivido utilizando nuestra imaginación para compensar la falta de actividad vital. Esa imaginación nos ha permitido adentrarnos en terrenos vedados y, por lo menos, me sirve para sacudirme los fantasmas que me perturban y me consuela pensar que al menos mis obras me han servido de terapia ocupacional.

Carlos Saura

En la carrera cinematográfica de Carlos Saura *Cría Cuervos* ocupa la producción número 10 y representa un punto de inflexión porque cierra una etapa caracterizada por la recuperación de la memoria y la exhortación de los fantasmas producidos por la Guerra Civil. Si bien, como ya hemos mencionado, no hay una conexión tan directa con ese período histórico como en *La caza* o *La prima angélica*. *Cría cuervos* se alimenta de nuevo de los recuerdos, las nostalgias y las heridas del pasado, pero el pasado ya no es la contienda bélica sino el presente, el año 75. Así, vuelven a aparecer los fantasmas del ejército, la sexualidad, la familia y la muerte aunque no de una manera tan traumática, o con un lenguaje tan críptico. A partir de esta película, y con la muerte de Franco y el fin de la censura, inicia una nueva etapa en la que abandona el estilo metafórico cargado de simbolismo crítico¹², que había utilizado ante la falta de liber-

¹² Su postura crítica frente a las instituciones sagradas del franquismo como la iglesia, la burguesía, la familia, el ejército, le hizo poblar su cinematografía de personajes patológicos y situaciones irreales para decir cosas que de otra manera eran imposibles. De hecho, gracias a su estilo metafórico, el *tandem* formado por el emblemático productor vasco Elías

tad de expresión. Un nuevo reto se le abre, hablar en libertad, algo a lo que no está acostumbrado y que no le resulta fácil. A partir de entonces, se encamina hacia la desvinculación contextual de sus personajes, como así lo muestra su siguiente película *Elisa vida mía*, realizada en 1977 que le consolida como uno de los autores de mayor prestigio internacional. Sin embargo, los inicios de Saura en el cine fueron muy dificultosos, hacer cine diferente en la España de los años cincuenta resultaba una quimera.

Carlos Saura provenía de una familia aragonesa acomodada, su madre era pianista (como la madre de Ana en *Cría cuervos*) y su padre ocupaba un puesto en el gobierno republicano. Su infancia quedó marcada por la Guerra Civil que la pasó junto con su familia en la zona republicana. Después de la guerra sus padres le llevaron a vivir en el hogar de sus tíos quienes le inculcaron unos valores contrarios a su educación. La confusión, la memoria y los fantasmas de ese episodio de su vida quedarán reflejados desde sus primeras películas. Resulta determinante en su evolución cultural su paso por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). En esta escuela no sólo aprendió a hacer cine sino que supuso el lugar de encuentro con una generación de disidentes del franquismo. La escuela fue un foro de reunión para jóvenes interesados en hacer cine que llegaban, de todas las partes de la península, a Madrid con el fin de manifestar sus inquietudes. Allí conoció algunos compañeros que se convertirían en grandes directores de cine como Manuel Gutiérrez Aragón o Mario Camus. También significó el lugar donde estableció

Querejeta y el director Carlos Saura, consiguió subvenciones impensables haciendo un cine abiertamente más crítico.

un contacto con la generación de grandes cineastas que, saltándose el férreo control de la censura, estaban produciendo una cinematografía de gran nivel artístico. Esta nueva ola de directores acuñaron un estilo genuino que continuó la transición hacia un cine de calidad que ya habían iniciado grandes maestros como Berlanga y Bardem. Desde la recreación del esperpento hasta el realismo de la velada crítica social, el cine español de los 50, realizado al margen de las tendencias franquistas, demostró un creciente interés por el retrato de la realidad, tomando como referencia el neorrealismo italiano¹³. Las Conversaciones de Salamanca del año 55 sirvieron para abrir los ojos sobre la posibilidad de hacer otro cine, tal y como lo estaban haciendo Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ambos habían debutado en el cine en 1951 con *Esa pareja feliz*, retrato de las duras condiciones de una pareja obrera que comparte un día especial como premio de un concurso radiofónico. José Antonio Nieves Conde se atrevió en *Surcos*, película realizada el mismo año, a acercarse al tema de la marginación rural a partir de una familia andaluza que llega al Madrid del estraperlo. La crítica se tiñó de ironía con películas como *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) o *Plácido* (1961), una esperpéntica visión de la España profunda que se refugiaba en la religión y la práctica cínica de la caridad por parte de las clases acomodadas. El mismo año de las Conversaciones de Salamanca, Bardem realizó películas más comprometidas social y políticamente como *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956), retratos de una sociedad anquilosada en

¹³ El neorrealismo italiano supuso un hito para esta nueva generación, supuso el descubrimiento de poder realizar cine en la calle, un cine de la vida cotidiana alejado de las grandes gestas épicas que promocionaba el cine franquista.

unos organismos vetustos, bajo una moral burguesa y de una generación de jóvenes que reclaman más libertad.

Sin embargo, el director que más decisivamente marcó la época de formación de Carlos Saura, y que continuaría en toda su trayectoria fue Luis Buñuel. Aragonés como él, anarquista y el mejor director español. Saura encontró en su cine lo que buscaba: una dimensión superior escondida bajo un ropaje realista de las más abstractas consideraciones subjetivas, ideológicas o metafísicas. A Saura, como a Buñuel, le gustaba subjetivizar la realidad desde una vía poética y crítica, frente a la más directa y llana construida por el neorrealismo. Buñuel significaba el puente a la cultura del primer tercio de siglo, período en el que la cultura española estuvo más sincronizada con Europa y a toda la tradición cultural anterior al franquismo. Su estrecha admiración le impulsó, junto con el director catalán Pere Portabella, a la producción de la primera película de Luis Buñuel en España tras su largo exilio: *Viridiana* (1961), una ácida y surreal visión de la caridad y de la Iglesia que después de ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes fue inmediatamente prohibida en España y retirada su nacionalidad española.

Carlos Saura abanderó el pesimismo y la crítica de una generación de jóvenes disidentes con el franquismo (él mismo reconoce ahora haberse sentido durante su primera época «portavoz de ideas que sólo en parte me pertenecían»). Esa nueva generación de directores contó con el respaldo político de Manuel Fraga Iribarne, al frente del Ministerio de Información y Turismo, y de José María García Escudero como Director General de Cinematografía, fruto de la política aperturista y modernizadora que el gobierno propulsó para ofrecer otra cara a Europa. Las medidas adoptadas por García Escudero permitieron establecer las estructuras y leyes para prote-

ger la precaria e inexistente industria cinematográfica española, que experimentó unos cambios considerables materializados en el Nuevo Cine Español (NCE). Algunas de ellas, como el fomento de las salas de Arte y Ensayo, activaron estos espacios como lugares de formación del futuro espectador «cualificado»¹⁴.

El Nuevo Cine Español seguía los movimientos cinematográficos que habían nacido en la década de los sesenta en Europa, con la *nouvelle vague* francesa como adalid de una nueva forma de pensar y hacer cine. Y se diferenciaba radicalmente de un cine convencional que seguía las pautas oficiales, sin cuestionar ni el fondo ni la forma. Este cine de corte existencial-intelectual, cuyo máximo representante era Carlos Saura, retrataba personajes desencantados, angustiados con las inquietudes personales y sexuales de una generación que había crecido bajo un régimen autoritario. *La caza* (1962), *Nueve cartas a Berta* de Basilio Martín Patino (1965), *La tía Tula* de Miguel Picazo (1964) son entre otras algunas de las películas más representativas. Pero la puesta en escena rupturista llegaría de la mano de un grupo de directores barceloneses más vanguardistas y radicales formalmente, enmarcados en la Escuela de Barcelona, con Joaquim Jordá con *Dante no es únicamente severo* (1967) y Vicente Aranda con *Fata Morgana* (1966) a la cabeza. Procedentes de la *gauche divine*¹⁵, burguesía catalana, tenían una máxima: «Es mejor hacer un filme sobre una bola de billar que sobre la Guerra Civil Española, ya que de la bola de billar se podrá decir toda la verdad».

¹⁴ Este tipo de espectador minoritario tenía formación académica y asistía a ver estas películas de autor como un compromiso político.

¹⁵ Jóvenes intelectuales, denominados izquierda divina por sus orígenes burgueses, que hicieron de su profesión (artistas, cineastas, arquitectos...) un espacio de libertad en la Barcelona franquista de los años 60.

La calidad que presentaban las películas del NCE comenzó a ser reconocida en festivales internacionales como la polémica *Viridiana* de Buñuel en Cannes, *El verdugo* de Berlanga en Venecia o *Los golfos* de Saura en Cannes. Sin embargo, no debemos olvidar que frente a este cine de autor, las salas comerciales estaban repletas de comedias irritantes y grotescas cuyo buque insignia era Alfredo Landa. Este tipo de cine denominado el «landismo» constituiría la base del posterior cine del destape¹⁶ de los 70, cuyos protagonistas siempre eran los mismos y con abundantes seguidores de clase media baja sin inquietudes políticas que buscaban en el cine una válvula de escape. El éxito taquillero de películas como *No desearás al vecino del quinto* (1970), nos habla de la mentalidad y cultura de la sociedad española.

Con todo, los directores que hacían cine metafórico siguieron su andadura y en estos años aparecieron algunas de las mejores películas de toda la historia del cine español: *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice (1973); *Habla mudita*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1973), o *La prima Angélica* (1973) y *Cría cuervos* (1975), de Carlos Saura, obras complejas cargadas de un gran simbolismo.

¹⁶ El destape fue un fenómeno sociológico que surgió como consecuencia del deseo del «macho ibérico» de ver cuerpos desnudos tras muchos años de represión y censura. Años atrás, en el cine del landismo el bikini se había erigido como la prenda reina del erotismo. El actor navarro Alfredo Landa representaba al tipo medio español bajito, moreno, trabajador y de gustos sencillos muy preocupado por el sexo. La represión sexual convertía el sexo en algo desnaturalizado que conducía a las más variadas neurosis. A principios de los setenta el cine destapó a las señoras más que destapaba a la sociedad y, de esta manera todo seguía igual. Tres eran principalmente preocupaban a los machos: la prostitución, aborto y el cambio de sexo (homosexualidad tópica). En este cine el cuerpo de la mujer sólo significaba un objeto.

Entre el cine del destape y el cine metafórico surgió «la tercera vía», un cine concebido e impulsado por el productor José Luis Dibildos como un híbrido entre cine comercial y de calidad. Esta corriente nueva tenía un carácter sociológico porque respondía a la misma característica que el consenso político de la época: el entendimiento entre los polos extremos para democratizar el país. Sus películas más representativas fueron: *Tocata y fuga de Lolita*, de Antonio Drove (1974); *El amor del capitán Brando*, de Jaime de Armiñán, o *Los nuevos españoles*, de Roberto Bodegas, todas ellas del mismo año. La película más sobresaliente de este grupo fue *Furtivos*, de José Luis Borau (1975), de la que se ha dicho que junto con *Cría cuervos*, hizo de puente entre el cine del franquismo y los inicios de la transición.

El cine llevaba ya unos años asimilando unos cambios que la muerte del general aceleraría sin más demora. Tras la muerte de Franco, muchos directores creyeron atisbar, una vez abolida la censura, un marco propicio para romper su largo silencio. Pero pronto se comprobó cómo aquellos directores que habían aprendido a criticar la dictadura con artificios, ahora se mostraban incapaces de revisar el pasado o el presente desde una postura crítica abierta. El cine pronto se contagió del consenso político o de los «pactos de silencio», asistiendo a lo que algunos han denominado censura moral o desnudez creativa¹⁷. A la censura moral se sumaría la económica, las subvenciones fueron escasas y estaban sujetas a criterios subjetivos de clasificación. La censura fue sustituida por las licencias de exhibición y cuotas de pantalla.

En el caso de Saura fue una decisión propia, ya que, como hemos dicho, con *Cría cuervos* cerraba su deuda

¹⁷ ARDANAZ, Natalia: *op. cit.*, p. 161.

con el pasado. Saura se había liberado de sus fantasmas. La crítica del momento le acusó de abandonar la parábola política, sin embargo, resulta imposible desvincular el mundo enclaustrado de las protagonistas con la realidad contextual del año 75. Gracias a su narración y atmósfera más comprensible tuvo una gran aceptación de público. Hay que tener en cuenta que con la normalización de la vida política y pública el espectador abandonó su compromiso intertextual para disfrutar de la función primigenia del cine: el entretenimiento.

En los años siguientes, el carácter peculiar de cine español se perdió en pro de la homogeneización europea, por lo tanto, comportó una pérdida de su identidad.¹⁸

La política en materia cinematográfica apoyaba un cine que saliese de su ensimismamiento temático y que fuera estéticamente correcto para venderlo internacionalmente.

Otro de los cambios que también refleja el cine de esta época es el relativo a la imagen de la mujer, ésta al igual que en la vida real, va adquiriendo protagonismo. Si hasta entonces sólo aparecía como esposa, madre o amante, ahora parece ir adquiriendo una representación más amplia y autónoma gracias al cambio de mentalidad masculina y a la incorporación de mujeres a la dirección. En *Cría cuervos*, Carlos Saura representa la identidad femenina, los secretos, deseos y frustraciones de tres generaciones atrapadas entre el lugar que el franquismo les asignó. Hagamos un breve *travelling* por la construcción de la imagen de la mujer en la España del siglo xx.

¹⁸ ARDANAZ, Natalia: *op. cit.*, p. 165

5.3. De «ángel del hogar» franquista a la conquista del espacio público en la Transición

Que la mujer casada aprenda el gobierno de la casa, eduque a los hijos, corrija a los siervos, riña a las esclavas, proteja la casa, así gobernada que yo repose en paz al entrar en mi casa.

Guibert de Tournai, predicador del siglo XIII

Las mujeres, a lo largo de la historia, han tenido asignado un rol social conforme a su condición biológica. El determinismo biológico o esencialismo ha marcado su devenir y, por consiguiente, el lugar que ha ocupado en las sociedades occidentales. El concepto de género formulado en los años 70 vino a liberar el discurso de «lo natural», las connotaciones naturales de ser mujer para afirmar que el género masculino y femenino es una construcción social y cultural. Es decir, el significado de ser mujer o ser hombre, y por lo tanto de sus desigualdades, depende de las especificidades históricas y culturales de la sociedad en la que se desarrollen.

En el imaginario colectivo de la España de finales del siglo XIX y principios del XX la mujer era representada como «ángel del hogar» o «perfecta casada», siguiendo el discurso de género vigente formulado como discurso de la domesticidad. Es decir, este discurso delimitaba su ámbito de actuación y las relaciones de género. Desde esa perspectiva, la identidad de la mujer se formulaba a partir de sus funciones sociales como madre y como esposa, por lo tanto de su capacidad biológica. Un discurso de género legitimado sobre la base de valores religiosos y, posteriormente, científicos, que impidió la transformación de las mentalidades y reforzó los me-

canismos de control social y político¹⁹. En términos políticos el discurso de género definió el concepto de ciudadanía para el hombre y la mujer, éste limitaba las funciones de la mujer a funciones sociales maternas y asistenciales. De esta forma, se construyó una imagen negativa del trabajo extradoméstico reforzando la división sexual vinculada a la idea de la división de las esferas: privado (mujer) público (hombre). La trasgresión de este orden provocaba la desgracia de la mujer.

Este discurso fue retomado con vigor por el estado franquista en su articulación de un nuevo concepto de mujer, según la redefinición nacional-católica que requería el Nuevo Estado. De esta forma, aniquiló los avances republicanos, que habían llevado a la mujer a tener mayor presencia en el espacio político, social y cultural, y volvió a situar a la mujer en el hogar. La maternidad fue establecida como único proyecto de vida, con una retórica que convertía a la mujer en un ser sumiso sin identidad propia²⁰. Con la liberalización económica de la década de los sesenta se vio la necesidad de contar con la ayuda femenina en el proceso de expansión del país. Esto se tradujo en el reconocimiento explícito para las mujeres de los mismos derechos políticos y profesionales que para los hombres. Reivindicaciones paralelas a las reclamadas por la oposición democrática y por los movimientos feministas que surgieron en España a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Tras

¹⁹ NASH, M.: «Identidades, representación cultural y discurso de género», en *Cultura y Culturas en la Historia*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 1995. pp. 192-203.

²⁰ Algunas situaciones reafirma esta ausencia de autonomía como el hecho de que la mujer necesitara del consentimiento de su marido para abrir una cuenta de ahorros o salir del país, o el adulterio femenino estaba condenado con fuertes penas carcelarias.

la muerte de Franco se produjo un nuevo impulso del reconocimiento del principio de igualdad recogido en la Constitución de 1978, lo que permitió grandes avances en el ámbito jurídico, político y social. Pero, sobre todo, la nueva situación sociopolítica determinó una redefinición del discurso de género del rol femenino y una apropiación de la identidad cultural femenina por parte de las mujeres. El cambio de mentalidades es un proceso lento y las desigualdades siguen existiendo hoy en día como lo testimonia una presencia todavía minoritaria de mujeres en los puestos de decisión.

5.4. Ser mujer en el cine: la construcción de una imagen

Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran las mujeres son miradas.

John Berger

La imagen sirve como vehículo para identificar y seguir las normas vigentes de género. Así lo han utilizado y utilizan los medios de producción industriales a través de la publicidad, el cine o la televisión, marcando los modelos de masculinidad y feminidad, y difundiendo una imagen de mujer acorde con los intereses del momento. En las primeras décadas del siglo xx muchas mujeres artistas habían aparecido en el mundo de la cultura apropiándose de su identidad visual y de su representación. Sin embargo, tuvieron que esperar hasta finales de este siglo, en el contexto de las revoluciones de la década de los setenta, para poder reflexionar sobre la complejidad que encierra una imagen y los problemas derivados de una representación unidimensional masculina.

Y denunciaron una evidencia: la mayoría de las imágenes de mujeres eran producidas por la mirada masculina, una mirada dominante que controla el discurso y el deseo femenino. Esta realidad las llevó a debatir cómo eran representadas por los hombres y cómo se veían a sí mismas, sobre todo en lo referente al cuerpo. Y las conclusiones más generales fueron que la imagen de la mujer producida por hombres era confeccionada para ser contemplada y seducir la mirada del hombre. Su autorepresentación se convirtió en uno de los temas fundamentales, apropiarse de su imagen²¹, redefinir su lugar en la sociedad.

En el siglo xx el cine iba a desempeñar un importante papel en la definición y la difusión de los comportamientos y roles sociales atribuidos a los sexos. El cine mayoritariamente consumido es de carácter realista, ese realismo hace que se le considere como una mimesis con el mundo en el que vivimos. La recepción de esas imágenes como reales ha llevado inconscientemente al espectador a asumir lo que ven como natural y, por lo tanto, a mantener el discurso de poder vigente. Pero una imagen es una representación, concepto que designa su carácter constructo, y en la construcción de una imagen están implícitos mecanismos más complejos, estructuras de poder no visibles que dominan la sociedad, tal y como expresó el filósofo francés Michel Foucault.

Si analizamos el cine clásico producido en Hollywood, el cine de mayor consumo mundial, vemos cómo ofrece una imagen estereotipada de la mujer basada en sus funciones sexuales (sigue en gran medida la imagen

²¹ A. HIGONNET: «Mujeres, imágenes y representaciones», en G. DUBY y M. PERROT: *Las mujeres en la historia de occidente*, Madrid, Taurus, vol. 5, 1993, p. 378.

cultural cristiana de María y Eva). Por un lado, la mujer buena y maternal que cumple con sus obligaciones naturales en el hogar y, por otro, la mujer perversa «vamp» que rompe la barrera y aparece en el espacio público masculino, y que, finalmente, debe redimirse a través del amor al héroe o sino queda excluida de la sociedad. Por citar algunos ejemplos, el primer tipo de mujer sería Barbara Stanwyck, en *Stella Dallas* (1937), y Greta Garbo, en *Margarite Gautier* (1932), para el segundo.

Esta tipificación analítica fue establecida por las primeras críticas feministas que se acercaron al cine. Éstas utilizaron un enfoque sociológico para analizar esas imágenes de mujeres y las comparaban con los tipos sociales que encarnaban esos personajes en la realidad. Al comparar los personajes cinematográficos con sus similares en la sociedad olvidaban el medio cinematográfico: cómo es el lenguaje cinematográfico, qué hay detrás del discurso, en definitiva qué hay detrás de una imagen, lo invisible. Por lo tanto, consideraban el cine como un medio que reflejaba la realidad sin tener en cuenta el carácter constructo de una imagen. La evolución de los análisis teóricos llevó a las estudiosas a pasar del estudio de «la imagen de la mujer» a «la mujer como imagen». Estas reflexiones las plantearon desde enfoques de disciplinas diversas como el psicoanálisis, la semiótica o el estructuralismo. La diversificación de los estudios se produjo también como consecuencia de la apropiación de las mujeres de la imagen, en el marco del movimiento de emancipación que estaba teniendo lugar desde los años sesenta. Las cineastas exploraron el problema de definir lo femenino tras muchos siglos de silencio, tras muchos años sometidas al discurso del patriarcado. Las nuevas olas cinematográficas también contribuyeron a la ampliación de nuevos discursos narrativos, a la búsqueda de nuevas maneras de representar los sujetos que

favorecían la recuperación de la voz femenina²². Como respuesta a la violencia fílmica ejercida contra aquellas mujeres que procuraban conquistar el espacio público, como la que sufre Diane Keaton en *Buscando al señor Goodbar* (1977), en los ochenta aparecieron una serie de películas con mujeres vengadoras, masculinizadas como *Gloria o Alien*, pero que mantenían las mismas pautas de dominación-sumisión. En esa disyuntiva, muchas mujeres buscaron construir un modelo nuevo de representación. Unas se interesaron por el documental, más preocupadas por la vida de las mujeres en la formación social y otras por el cine experimental para expresar sus sentimientos y un modelo de representación alternativo al opresivo y victimista ofrecido por Hollywood.

El cine español ha producido el mismo discurso de género que Hollywood. En nuestra cinematografía, que ha sido más difícil encontrar mujeres directoras²³, es en la década de los 70 cuando Josefina Molina, Cecilia Bartolomé y Pilar Miró hacen un cine dirigido por mujeres y sobre mujeres. En esta década además de descubrir cómo ven el mundo las mujeres, también algunos cineastas, como Carlos Saura, comenzaron a dar voz a sus sentimientos y a repensar las relaciones de género.

²² En esa recuperación del pasado descubrieron miradas vanguardistas como las de Germain Dulac y Maya Deren que si bien no habían abordado de forma directa la cuestión del feminismo, más centradas en la teoría estética, resultaban interesantes como sujetos históricos por su lucha dentro de las vanguardias. Entre las cineastas más destacadas del cine feminista de estos años sobresalen Agnès Varda, Margarite Duras, Yvonne Rainer o Chantal Akerman.

²³ Antes de la guerra encontramos dos mujeres realizadoras: Margarita Alexandre y Rosario Pi. Durante el franquismo cabe destacar la figura de Ana Mariscal, que dirigió películas en los años 50.

5.5. El universo femenino en *Cría cuervos*

La adolescente deja dormir sus sueños. Sin embargo, a lo largo de toda su vida la mujer encontrará en la magia del espejo un poderoso aliado en sus esfuerzos para separarse y alcanzarse.

Simone de Beauvoir, «El segundo sexo»

Con *Cría cuervos*, Carlos Saura escribió por primera vez el guión en solitario, hasta su anterior película, *La prima Angélica*²⁴, compartía la escritura con Rafael Azcona. Tomó esta decisión, además de por su deseo de ser responsable absoluto de su obra, por su deseo de retratar un universo femenino de una manera que no era posible con un guionista tildado por la crítica de misógino. El resultado es que el director muestra la vida cotidiana de tres diferentes generaciones de mujeres (abuela, madre, hija) desde el punto de vista de una niña de ocho años que vive rodeada de ellas. Además de las mujeres de su familia, se encuentran otros caracteres femeninos como Rosa, la criada y Amelia la amante de su padre. Todo este elenco de mujeres es fruto del sustrato cultural que forma la subjetividad y la mirada de Carlos Saura, ya que no podemos concluir, viendo esta película, que todas las mujeres en la España de esa época sufrían el engaño

²⁴ El origen de la película se encuentra en la última escena de esta película, en la que la madre de Angélica le cepilla el cabello. La película se cerraba con el padre de Angélica, falangista, Anselmo pronunciando el refrán «Cría cuervos y te sacarán los ojos», pero fue cortada por la censura. Este popular refrán hace alusión a la rebelión de los hijos frente a la educación que están recibiendo. Carlos Saura la utilizó como título de su siguiente película y el fondo de la misma sería la relación entre una madre y una hija.

de sus maridos o el confinamiento en el hogar. Sin embargo, las identidades femeninas que construye Saura en *Cría cuervos*, contrastadas con otras fuentes escritas u orales, nos permiten afirmar que el director nos da unas pistas muy fiables de la situación de la mayoría de las mujeres en el tránsito entre el franquismo y la democracia. En *Cría cuervos* late una denuncia de la situación silenciada de muchas mujeres. La actitud crítica, ejercida por Carlos Saura desde sus primeras películas, se revela en este caso menos política y más sociocultural, más centrada en la repulsa hacia una educación, hacia un concepto de familia y hacia una sexualidad²⁵ castrada o reprimida.

Al ver esta película muchas teóricas feministas del cine afirmarían que las mujeres representadas por Carlos Saura adoptan unas imágenes que poseen una categoría «eterna» y que responden a unas constantes esenciales que ya han sido retratadas a través de las décadas. Según Ann Kaplan²⁶, muchas imágenes de mujeres sí tienen una vinculación estrecha con la historia, pero otras, relacionadas con el matrimonio, la sexualidad y la familia, trascienden las categorías históricas tradicionales.

²⁵ La represión sexual que vivieron muchos españoles se articuló de diferentes maneras. El sexo como baja pasión sólo estaba permitido tras el matrimonio, fuera era pecado. El sexo era considerado como algo lascivo, negativo y desnaturalizado. Las costumbres sexuales de los españoles estaban estrictamente determinadas por los valores del nacionalcatolicismo franquista. Desde principios de los setenta comenzaron a aparecer imágenes en los que se hablaba de forma abierta de temas relacionados con la sexualidad como la homosexualidad, la insatisfacción sexual, etc.. Cansados los espectadores de cruzar los Pirineos para ver cuerpos desnudos desde principios de esta década asistieron a una liberalización de las pantallas que se tradujo en el *boom* del destape. Es decir, se liberalizó el deseo masculino para objetualizar el cuerpo femenino.

²⁶ KAPLAN, A.: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Cátedra, Valencia, 1998, p. 17.

En *Cría cuervos* estos temas centrales no pueden ser descontextualizados ni argumentados en base a complejos edípicos. Los problemas relacionados con el sexo, las relaciones matrimoniales y familiares son consecuencia de la dominación/imposición de los valores socioculturales del franquismo que tanto daño hicieron, especialmente, sobre los perdedores.

Cada una de estas mujeres representa el papel asignado por la sociedad patriarcal franquista, centrado principalmente en la figura de la madre en su papel de «perfecta casada» y «ángel del hogar». Dedicada al cuidado de su marido y sus hijos, confinada entre las cuatro paredes de la casa, frustradas sus aspiraciones profesionales en el espacio público (como la madre de Ana que posiblemente podía haber sido una gran pianista), y silenciada su voz (como la mudez que padece simbólicamente la abuela). Frente a esas mujeres se encuentra la pequeña Ana, que desde su inocencia despierta cuestiona el orden patriarcal establecido. Saura, a través de los ojos de Ana, reflexiona sobre la naturaleza constreñida de la identidad femenina en la España franquista, sobre los recuerdos y reflexiones de esta niña.

Cría cuervos no existiría sin el descubrimiento de la pequeña Ana Torrent. Carlos Saura, tras verla en *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice (1973), quedó fascinado y escribió el papel pensando en ella. Un dato, la protagonista tiene el mismo nombre que en la vida real y como se llamaba en la película de Erice, Ana será el nombre de la protagonista, un nombre que se repite en los personajes femeninos de la cinematografía de Saura, al igual que su actriz fetiche Geraldine Chaplin.

El mundo de Ana

La película comienza con un recorrido por el álbum fotográfico de la familia de Ana. Saura ha declarado en más de una ocasión su fascinación por las fotos de familia y las utiliza como recurso para presentar, con cierta nostalgia, a sus personajes. El espacio para la representación del mundo de Ana es el interior de la casa, apenas salen más exteriores que el jardín de la casa o la sierra de Madrid, en una determinada escena. La atmósfera cerrada en la que vive Ana se nos presenta desde la primera escena: de noche, en el interior de la casa, la pequeña Ana observa en secreto a su padre, comandante del ejército, en la cama con su amante Amelia, mujer de su amigo Nicolás. Su padre sufre un ataque al corazón, Amelia sale corriendo y Ana se dirige a la habitación para retirar de la mesilla un vaso de leche que ella ha llevado con anterioridad, y en el que cree haber depositado veneno pero que en realidad es perborato sódico. En la siguiente escena observamos una escena cotidiana entre madre e hija, pero la madre de Ana, interpretada por Geraldine Chaplin, había muerto años atrás enferma de cáncer. El espectador no descubrirá que la presencia de su madre es fruto de la imaginación hasta la siguiente escena. Así, Ana se queda huérfana con tan sólo ocho años. Paulina, su tía materna, una mujer solterona y estricta, será quien venga a la casa a ocuparse de Ana y sus hermanas Irene y Victoria de 10 y 7 años. Pero su disciplina y frialdad provocarán el choque con Ana, un conflicto que le confinará, cada vez más, a su soledad. Ana se refugia, se evade de ese mundo claustrofóbico y opresor, en su imaginación, a través de sus juegos o escuchando música. El tema *Por qué te vas*, interpretado por Jeannette, se convirtió en una canción emblemática, que acompañaba perfectamente la melancolía de Ana y que quedó en el recuerdo de una generación.

A través de la mirada de Ana conocemos dos temas claves de la película, y de toda la cinematografía de Saura: la muerte y el sexo. Estos dos elementos parecen marcar la vida de esta típica familia tradicional de clase media-alta dominada por la autoridad patriarcal, en la que el cariño y la comunicación son sustituidos por la disciplina y la jerarquía. La familia de Ana actúa como un microcosmos que representa un orden social mayor. Saura aborda en ese marco la imagen noble y oficialista de algunos estamentos de la sociedad franquista como son la familia, el ejército y la religión. Así transcurren los días en aquel verano de la infancia de Ana, entre un mundo real agresivo y corrupto, y un mundo imaginario aislado y personal donde tienen cabida sólo los seres que ella quiere, especialmente, la figura de su madre.

A nivel estilístico podríamos señalar que las escenas que Ana comparte con su madre, su abuela o Rosa desprenden una luminosidad que contrasta con los claroscuros que rodean a la figura del padre o Amelia, personajes en los que Saura deposita su crítica.

Ana y su padre

En la primera aparición de Ana mayor, también interpretada por la actriz Geraldine Chaplin, concesión formal que refuerza el vínculo entre madre e hija, nos habla con melancolía de una anécdota con su madre, y acto seguido interrumpe su narración para preguntarse una de las cuestiones fundamentales de la película: *«¿por qué quería matar a mi padre? Una pregunta que me he hecho cien veces y las respuestas que se me ocurren ahora con la perspectiva que dan los veinte años son demasiado fáciles y no me satisfacen. Lo único que*

recuerdo perfectamente es que me parecía el culpable de la enfermedad y muerte de mi madre».

Su padre, interpretado por el actor argentino Héctor Alterio en su primer papel en nuestro cine, representa el clásico cabeza de familia autoritario, reforzado en este caso por el hecho de que sea militar de profesión. Una autoridad psicológica que se prolonga más allá de su muerte, como en el caso del dictador pero que queda en entredicho por su adulterio. En ningún momento vemos que Ana recuerde a su padre con relación a ella, sus recuerdos siempre están vinculados a buscar su culpabilidad en la enfermedad de su madre y en su dolor. La presencia de su padre dentro de la narración fílmica representa la mirada escopofílica masculina que convierte a las mujeres en objetos de deseo. Como por ejemplo, la escena en que van a pasar el domingo a la finca de Nicolás y Amelia, el juego de miradas con Amelia busca una finalidad sexual; o la escena en que Rosa cuenta a Ana que su padre era un sinvergüenza en sentido también sexual, y en un ejercicio de imaginación visual nos describe muchas de las situaciones que se sucedían en el hogar, con su padre observando y fetichizando el cuerpo de Rosa. El padre es el único personaje de la película que tiene un pleno control y libertad sobre su sexualidad. La identidad masculina del padre de Ana viene definida por su dimensión sexual, su despreocupación por los asuntos familiares y el uniforme militar que viste.

Ana y su madre

La figura de la madre es fundamental en la vida de Ana, con ella mantiene una relación afectuosa que no mantiene con los vivos. María era una joven pianista con un posible futuro prometedor hasta que conoció a su ma-

rido y abandonó el piano para dedicarse en cuerpo y alma a sus hijas. Ana recuerda este hecho de la siguiente manera: «yo creo que siempre le quedó el resquemor por haber abandonado su profesión para sacrificarse por sus hijos como así la habían educado, o quizás porque tenía miedo al fracaso y prefirió una vida acomodada y ordenada al lado de su esposo». Esta actitud responde al discurso de género imperante que hemos señalado anteriormente. Tradicionalmente la base justificativa de ese discurso se había fundamentado en el ideario cristiano del discurso religioso en torno a la mujer y en algunas teorías científicas²⁷. En el siglo xx la fundamentación religiosa de la desigualdad fue sustituida por la médica. En esto tuvo un papel fundamental el médico Gregorio Marañón quien difundió el pensamiento de la diferenciación de los sexos que reforzaba el discurso de género. Sus teorías relacionaban la maternidad y la «perpetuación de la especie» con la suprema misión de la mujer. De esta manera, las diferencias partían de lo biológico pero se trasladaban al plano social.

La definición de este rol social es lo que lleva a María a asumir que siendo madre debe cumplir con sus obligaciones y abandonar su carrera profesional. En su mundo matrimonial, María (que anecdóticamente lleva el nombre de la virgen, madre de todas las madres) sufre el engaño, la mentira por parte de su marido, se convierte en la víctima de esa sociedad que le asigna un lugar y que le impide revelarse. Conocemos a María a través de la imaginación de la pequeña Ana. El mundo de la imaginación, refugio de Ana, es el plano simbólico en el que madre e hija mantienen un lazo afectivo muy fuerte. *Lo imaginario* tal y como lo describió Lacan es el

²⁷ NASH, M.: *op. cit.*, p. 197.

mundo donde el niño/a se encuentra unido a la madre. Cuando adquiere el lenguaje entra en *lo simbólico*, regido por la ley del padre que gira en torno al falo como significante. Aquí aprende la diferencia entre el yo y el tú y se convierte en un sujeto dividido. El mundo simbólico dominado por el padre le aleja de la madre. Lo imaginario en Lacan sería lo simbólico para filósofas feministas como Luisa Muraro del grupo Diótima, para quien el orden simbólico²⁸ tiene su núcleo fundamental en la relación de la hija con su madre, una relación fundamental que falta en el patriarcado o imaginario. Luce Irigaray afirma que en las sociedades patriarcales se ha producido un matricidio que ha acabado con la relación privilegiada madre e hijo, y lo que propone es la recuperación de esa relación original, y el lugar para hacerlo es el orden simbólico regido por la palabra. Aquí se superan las dicotomías binarias racionalistas: masculino/femenino, cuerpo/alma, y permite construir un orden nuevo al margen del dominio patriarcal. En la primera escena, la madre descubre a la niña de madrugada en la cocina y con dulce mandato le indica que es hora de acostarse, no sabremos hasta la mañana siguiente que ha sido fruto de la relación simbólica que Ana mantiene con su madre muerta. Y esa misma mañana es cuando se dirigen al entierro de su padre muerto. La muerte²⁹ es uno de los protagonistas que recorren la sombra de la pequeña a lo largo de toda la película. No es hasta me-

²⁸ RIVERA GARRETAS, M.: *Nombrar el mundo en femenino*, Icaria, Barcelona, 1994. p. 205.

²⁹ Para Saura el sentido de la muerte en los niños se identifica más con la desaparición que con lo trágico, «creo que el niño es incapaz de establecer diferencias entre lo real y lo imaginario, así Ana tiene el poder de desear intensamente la presencia de su madre y ésta aparece y se integra en su vida».

diados de la película cuando Ana nos muestra el sufrimiento que experimentó su madre. Primero nos ha enseñado su relación con ella, es significativa la escena en que no puede dormir y desciende al salón donde se encuentra a su madre leyendo y le pide que toque al piano una bella sintonía que tanto le gusta. Acto seguido llega su padre, tarde como de costumbre, y Ana presencia una de las tantas discusiones que mantienen y que representa la relación que mantiene el matrimonio. Su madre desesperada no soporta más la situación. La siguiente vez que Ana nos muestra a su madre ya está gravemente enferma en la cama. La angustia que experimenta Ana al ver a su madre en esas condiciones, el miedo a lo desconocido le llevan a refugiarse de nuevo en su imaginación, donde evoca la parte más dulce del recuerdo de su madre. A lo largo de la película, Ana invoca a su madre para recibir el cariño y el contacto que le falta en su entorno hostil. No será hasta el final de la película cuando Ana parezca superar la traumática muerte de su madre, y corre hacia una nueva etapa en su vida, el inicio del colegio se convierte en símbolo de ello. Las últimas imágenes de la película parecen indicar ese cambio del que habla Saura hacia una nueva etapa, con las calles decoradas con grandes paneles publicitarios, y grandes edificios fruto del desarrollismo económico.

Ana y sus hermanas

Ana tiene dos hermanas, Irene y Victoria de 10 y 7 años. Con ellas juega a imitar a sus padres ridiculizando su moral y su posición aunque ninguna de ellas parece enfrentarse al orden en el que viven. Hay una escena en la que escenifican la relación entre sus padres, su madre barriendo pregunta a su marido dónde ha es-

tado hasta tan tarde. Éste se justifica con su trabajo, pero María sabe que le engaña con Amelia, la pequeña Ana caracterizando a su madre se comporta de una manera más dura con su marido adúltero que su propia madre. Ana en sus juegos critica la subordinación de la mujer y la justificación de un orden jerárquico de género. El conflicto entre el mundo infantil y el adulto es otra de las constantes del cine de Saura. Pero en este caso nos apunta que Ana de mayor no reproducirá los mismos comportamientos que su madre, algo está cambiando.

Ana y Paulina

Paulina, hermana de su madre, es una mujer soltera, disciplinada que más que desear ocupar el vacío de su madre quiere mantener el orden en la casa según la educación que ha recibido. La rectitud y pulcritud de su conducta, también queda cuestionada al ser descubierta, otra vez por la pequeña Ana, manteniendo una relación con Nicolás. Ana se enfrenta a las normas de conducta que Paulina quiere instaurar, y deseará también su muerte. Al final de la película, se dará cuenta que no tiene el poder de matar a la gente y por eso no ha logrado asesinar a Paulina otra vez con veneno. Después de esa asunción parece atisbarse una cercanía más cálida entre Paulina y Ana, que indica que su relación a partir de ahora no va a ser tan dificultosa.

Ana y Rosa

La pequeña Ana encontrará en la vida real calor en Rosa, la criada de la casa. Una mujer descarada que

lleva muchos años trabajando en la casa y guarda los secretos que sus ojos y oídos han presenciado. Rosa es el personaje que mayor calidad moral desprende pero se ve también silenciada por la hipocresía que les rodea. Sirve de ejemplo la escena en la que Paulina le recrimina a Rosa el hecho de que ésta le cuenta a la pequeña Ana cómo era su madre, su dolor y cómo se parece a ella. Semejanza que viene subrayada, como ya hemos citado, por la utilización de la misma actriz en el papel de María y Ana adulta.

Rosa es el único personaje femenino con un carácter erótico, interpretada por Florinda Chico una actriz tipificada como criada erótica o mujer de pechos prominentes en un sinnúmero de películas del denominado «landismo», cine protagonizado por el actor Alfredo Landa. Como hemos mencionado, en una escena nos cuenta como el cabeza de familia gustaba de observarle como un voyeur en sus tareas diarias, e incluso se atrevía a llegar más lejos.

Ana y su abuela

Madre de la madre, es el otro personaje femenino con el que Ana mantiene una buena comunicación, a pesar de su mudez. La abuela vive apocada en una silla de ruedas rememorando su pasado. Ana le pone discos con viejas canciones de Imperio Argentina, y la empuja en su silla de ruedas hasta esa pared donde recoge las fotografías de su pasado. Incluso está dispuesta a ayudarle, teniendo en cuenta que se cree poseedora de unos poderes especiales, a morir para acabar con una vida anclada en el recuerdo.

Ana veinte años mayor se dirige de manera frontal y directa al espectador en un espacio descontextualizado para explicar sus recuerdos. Pero no para hablar sobre los falsos paraísos de la infancia sino que retrocede para intentar comprender por qué odiaba a su padre, o cuál era el origen del sufrimiento de su madre. Ana adulta es el sujeto de la enunciación de la narración de la película. Aunque nada nos dice de su presente, ni podemos saberlo por el espacio, sí que el espectador intuye que se ha producido un cambio generacional y que aquella niña sensible e inteligente ahora es una adulta que ha roto con el discurso de género franquista ya que es dueña de su propia identidad femenina. Ana, con los años, parece haber superado sus recuerdos traumáticos aunque no olvidados. En un momento de la película Ana nos describe su opinión sobre la infancia: *«No entiendo como hay personas que dicen que la infancia es la época más feliz de su vida. En todo caso para mí no lo fue y quizás por eso no creo en el paraíso infantil, ni en la infancia ni en la bondad natural de los niños. Yo cuando era niña me sentía angustiada y sola»*.

5.6. Conclusión

En conclusión, aunque se observan los cambios introducidos por la acción feminista, todavía el discurso mediático³⁰ se encuentra ligado al predominio de la cultura patriarcal. Este discurso parece sostenerse sobre una

³⁰ DRAÇ MÁGIC: «Mujeres y ciudad en el espacio mediático», en *I Congreso de les Dones de Barcelona*, enero 1999, pp. 183-07.

poderosa separación taxonómica del hombre y la mujer. Los medios audiovisuales presentan discursos aparentemente realistas situando la representación de la mujer o de otros grupos en función del pensamiento dominante. De ahí que el lugar que ocupen estos sujetos, en el cine, nos puede servir de fiel indicador de la sociedad. La representación cultural de la mujer tiene una funcionalidad decisiva en la creación de los roles de género y de identidades. Analizar el trasfondo de una película no es fácil, existe una compleja constelación de complejos procesos psíquicos interrelacionados con el contexto sociocultural y combinados con la intención del autor, recepción del espectador y texto. Como es el caso de la película que aquí hemos analizado, *Cría Cuervos*. Carlos Saura con esta película nos incita a pensar en el cine como un lugar donde se representan, de manera no directa pero si latente, sociedades concretas. Un lugar donde se construyen identidades, se transmiten discursos que perpetúan las estructuras de poder, o que cuestionan el orden establecido.

Las imágenes que el cine produce son difundidas como reales y, por lo tanto, quedan en el imaginario colectivo de una generación o de futuras. La realidad pasa por los ojos, por la mirada que construye en su subjetividad la realidad que percibe, y por lo tanto su representación no es real sino construida. Pero lo importante no es saber la cantidad de realidad que nos ofrecen esas imágenes sino analizar su cualidad de agente para observar mentalidades y comportamientos.

Películas como *Cría Cuervos* permiten la continuidad de una cultura de la memoria y el olvido, a través de la construcción de unos códigos inteligibles permiten la identificación con un pasado común con una cultura colectiva para generaciones presentes y futuras. Para los espectadores del futuro, *Cría Cuervos*, es un viaje por la

psique de una generación, los reprimidos por la dictadura franquista, hacia la atmósfera de una época nueva, hacia un universo femenino, a través de los ojos expresivos de una niña que ha apartado de su memoria viva algunos sucesos sobrevenidos en su infancia y que le resultan traumáticos. Su superación, ya adulta (Ana veinte años después), pasa por la recuperación de los recuerdos reprimidos para colocarlos en un lugar periférico de su psique donde son asimilados, y por lo tanto, ya no le obstaculizan. La recuperación del pasado es imprescindible tanto para un individuo como para una colectividad. Pero un abuso de la memoria (el recuerdo traumático de la Guerra Civil) durante la transición política habría hecho imposible el consenso en el que se fundó el cambio democrático.

5.7. **Ficha técnica**

Título: *Cría cuervos*. Producción: Elías Querejeta PC (1976). Director: Carlos Saura. Guión: Carlos Saura. Fotografía: Teo Escamilla Música: de Federico Mompou Cancion y Danzas N.5, Rafael de Leon y Canciones: «Ay, Mari Cruz», de Joaquin Valverde, Manuel Quiroga. Canta: Imperio Argentina, de Jose Luis Perales. Canta Jeanette «Porque te vas». Montaje: Pablo G. del Amo. Intérpretes: Ana Torrent, Conchi Perez, Maite Sanchez, Geraldine Chaplin, Monica Randall, Florinda Chico, Josefina Diaz, German Cobos, Hector Alterio, Mirta Miller. Color. Duración: 107 minutos.

