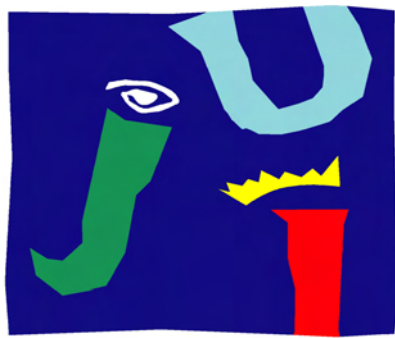


Fantasmas familiares y figuras patriarcales autoritarias en
las películas *Ana y los lobos* y *Cría cuervos* de Carlos
Saura

Phantom family and authoritarian patriarchal figures in
movies *Ana y los lobos* and *Cría cuervos* by Carlos Saura



UNIVERSITAT
JAUME • I

Grado en Comunicación Audiovisual

TRABAJO FIN DE GRADO

Autor/a: Marta López Lozano
DNI: 53609537-X

Tutor/a: Vicente J. Benet Ferrando

Junio, 2015

RESUMEN

La presente investigación tiene la pretensión de acercarse a una pequeñísima fracción de la filmografía del director de cine Carlos Saura centrada cronológicamente en los últimos años del franquismo y en el inicio de la Transición española, considerada por todos los estudiosos de Saura como su etapa de cine simbólico, metafórico o como también gustaba calificar al propio Saura, parabólico.

El trabajo tiene la intención de asomarse concretamente a dos de películas de las más representativas o al menos conocidas de esta época, que son *Ana y los lobos* (1972) y *Cría cuervos* (1975), cintas que serán debidamente examinadas bajo los parámetros propios del análisis fílmico que hemos ido estudiando a lo largo de nuestra carrera.

Por otra parte el trabajo que aquí se presenta tiene la necesidad de remarcar algunos conceptos fundamentales en ambas realizaciones como son la presencia de demonios o fantasmas familiares y la importancia de las figuras paternas autoritarias y represivas, conceptos que en la filmografía de Saura de este período se repiten constantemente y que genéricamente podríamos denominar como ***temas de la memoria***.

ABSTRACT

This research has the aim to approach a tiny fraction of the filmography of filmmaker Carlos Saura focused chronologically in the last years of Franco and the beginning of the Spanish transition, considered by all students as their stage Saura film symbolic, metaphorical or liked qualify as own Saura, parabolic.

The work intends to look out especially two films of the most representative or at least known of this period, they are *Ana and the wolves* (1972) and *Raise Ravens* (1975), films that will be duly examined under own parameters film analysis that we have been studying throughout our career.

Moreover, the work presented here is the need to highlight some fundamental concepts in both embodiments such as the presence of family ghosts and demons or the importance of the authoritarian and repressive father figures, concepts in the films of this period Saura constantly repeated and that we could call generically themes of memory.

PALABRAS CLAVE: fantasmas familiares, represión, autoritarismo, miedo, aislamiento, muerte.

KEY WORDS: family ghosts, repression, authoritarianism, fear, isolation, death.

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN	1
2.- JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD DE LA INVESTIGACIÓN.....	4
3.- OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	6
4.- MARCO TEORICO Y REVISIÓN DE LA LITERATURA ACADEMICA.....	6
- 4.1 LOS FANTASMAS DE SAURA.....	7
- 4.2 EL CINE DE LA MEMORIA.....	14
5.- METODOLOGÍA.....	16
- 5.1 CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL CORPUS.....	17
- 5.2 METODOLOGÍA Y ANÁLISIS DEL CORPUS.....	17
6.- ANÁLISIS DEL CORPUS.....	18
- 6.1 ANA Y LOS LOBOS	19
- INTRODUCCIÓN.....	19
- SINOPSIS ARGUMENTAL.....	20
- ESTRUCTURA NARRATIVA Y TIEMPO.....	21
- ANALISIS TEXTUAL E INTERPRETATIVO.....	22
- 6.2 CRÍA CUERVOS	32
- INTRODUCCIÓN.....	32
- SINOPSIS ARGUMENTAL.....	34
- ESTRUCTURA NARRATIVA Y TIEMPO.....	34
- ANÁLISIS TEXTUAL E INTERPRETATIVO.....	36
7.- RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	47
8.- CONCLUSIONES	51
9.- BIBLIOGRAFÍA.....	54
10.-WEBGRAFÍA.....	55

1.- INTRODUCCIÓN

Podríamos decir que Saura tiene una predilección especial como tema narrativo de sus películas: la evocación de los fantasmas del pasado y en un entorno familiar traumático. Las dos películas, que comentaré en el apartado destinado a ello, son extraordinariamente representativas de esta temática. Sospecho que ello pueda estar motivado por experiencias vividas en propia persona en su ámbito familiar directamente o a través de experiencias de terceras personas que llegaron probablemente a su conocimiento y que quedaron fijadas en su inconsciente. Estamos hablando de la guerra civil. Aunque Saura era un niño de 4 años cuando estalló en 1.936, los recuerdos pervivían en su memoria, como él mismo ha contado. Pero él vivió de algo más mayor la dura etapa de posguerra, un tiempo de represión, autoritarismo, miedo y penuria que era caldo de cultivo de tragedias familiares, rencillas, celos, envidias y otras crisis similares y cuya salida lógica era una explosión de violencia física y psicológica.

Pienso que Saura en sus películas trata de sublimar esa etapa de su infancia y por tal motivo gusta de representar fílmicamente con profusión estos temas. Es como una forma de aliviar, descargar o justificar una situación ya felizmente superada y que durante mucho tiempo estaba en su inconsciente y en el inconsciente colectivo de los españoles que perdieron la guerra. Esta situación estaba pidiendo salir de forma apremiante como una liberación y que acabó convirtiéndose en una continua repetición hasta casi 1.990 en que finaliza con la realización de **¡Ay Carmela!**

Para cumplir su cometido como narrador de historias en una época en la que era terriblemente difícil expresarse, Saura debió recurrir -a subterfugios narrativos como son el uso de metáforas y alegorías, únicas formas expresivas- de enmascarar la intención última de hacer llegar al espectador un mensaje que se tenía que descifrar y cuyo cometido era hacer la lectura real de aquello que se quería transmitir y que la censura no quería o no podía descifrar

con facilidad. Es apropiado decir pues que sus películas tenían una doble lectura, una para la censura y el gran público (no concienciado) y otra política, para aquellos que sabían cuál era la versión que querían ver.

Enrique Brasó (1974) traza un paralelismo entre Saura y otros escritores del Siglo de Oro en estos términos: “esta tradición le interesa no por razones reverenciales, obviamente, sino porque encuentra fuertes afinidades entre el ambiente inquisitorial que tocó vivir a creadores que admira (como Cervantes, Calderón, Gracián, Quevedo) y el de la larga noche de la censura franquista.”

Y por último quiero reseñar en esta introducción- la predilección que Saura tiene en este ciclo por los ambientes íntimos-, recogidos, escondidos. No se trata en cualquier caso de espacios bucólicos o románticos, sino aislados, como en parte se encontraba también España, una dictadura totalitaria en el corazón de Europa occidental. Se destaca igualmente la escasa presencia humana y con relatos a menudo proclives a una violencia sutil ejercida por alguien cercano y donde, de vez en cuando, hace su aparición algún fantasma para dejar su huella indeleble.

1. INTRODUCTION

We could say that Saura has a special fondness as a narrative theme of his films the ghosts of the past and the traumatic family environment and the two films, which I will discuss in the section allocated, are extraordinarily representative of this subject. I suspect this may be motivated by experiences in his own person familiar field experiences directly or through third parties which probably came to their attention

that were fixed in their unconscious. We are talking about civil war. Although Saura was a child of 4 years when it broke in 1936, memories remained in his memory, as he has told. But he lived a bit older hard postconflict, a time of repression, authoritarianism, fear and hardship that was hotbed of family

tragedies, strife, jealousy, envy and other similar crises and whose logic output was an explosion of violence physical and psychological.

I think Saura in his films is sublimated this stage of his childhood and is therefore like to represent these issues filmically profusely. It's like a way of easing, download or justify an already happily overcome and that long was in his unconscious and the collective unconscious of the Spaniards who lost the war situation. This situation was asking out so compelling as a liberation and eventually became almost a continuous repetition of the end of 1990 with the completion of *Ay Carmela* !.

To fulfill its role as a storyteller at a time when it was terribly difficult to express, (Franco during the time that we are concerned showed a softer side but their own political and cultural repression of dictatorship). Saura narrative had to resort to subterfuges such as the use of metaphors and allegories, unique expressive forms to mask the ultimate intention of bringing the viewer a message that needed to decrypt and whose task was to make the actual reading of that they wanted to convey and that censorship would not or could not easily decipher. It is appropriate to say that his films had a double meaning, one for censorship and the general public (not conscious) and another policy to those who knew which version they wanted to see.

Enrique Brasó, in his monograph *Carlos Saura*, Workshop Editions JB, Madrid, 1974 draws a parallel between Saura and other writers of the Golden Age in these terms: "this tradition is interested not reverential reasons, obviously, but because it is strong affinities between the inquisitorial atmosphere creators lived admiring (as Cervantes, Calderon, Gracian, Quevedo) and the long night of Franco's censorship."

And finally I want to note at this introduction the predilection Saura has in this cycle by intimate settings or paragraphs from the madding crowd, gathered, hidden but not bucolic or romantic, but isolated areas, and in part also was Spain, a totalitarian dictatorship in the heart of Western Europe. The limited human and stories often prone to subtle violence by someone close and where,

occasionally, also highlights presence makes its appearance some ghost to leave its indelible mark.

2.- JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD DE LA INVESTIGACIÓN

La motivación del presente estudio no es otra que el interés -que despierta en mí la profundización de la transcendental- figura de Carlos Saura, con una amplísima y variada cinematografía que abarca un periodo de nuestra historia de más de cincuenta años. Pero sobretodo mi objetivo es centrarme en el estudio de las películas mencionadas, muy representativas de la época del segundo Saura, caracterizadas por la presencia de demonios familiares y figuras paternas represivas.

Con mi investigación doy cumplimiento a una aspiración personal de poder conocer en mayor profundidad su obra a través de la lectura de libros escritos por estudiosos, cineastas y críticos, que valoran y enjuician su labor pasada y presente, así como con la visión de sus películas.

Con esta aportación deseo de paso hacer un pequeñísimo homenaje a un hombre culturalmente íntegro y luchador por las libertades que se ha vaciado en su labor creadora en pos del progreso social, cultural y político de nuestro país y al que el cine español nunca podrá prestar la suficiente gratitud.

2. RATIONALE AND OPPORTUNITY OF THE INVESTIGATION

The motivation of this paper is none other than the interest aroused in me the study and deepening of the transcendental figure of Carlos Saura, with a wide and varied film covering a period in our history of over fifty years. But above my goal it is to focus on the study of the films mentioned, very representative of the

era of the second Saura, characterized by the presence of familiar demons and repressive father figures.

Through my research I implement an inner aspiration to know more deeply their work through reading books written by scholars, filmmakers and critics, who value and prosecute their past and present work and the vision of his films .

This contribution will make a tiny step tribute to a culturally intact and fighter for freedom has been emptied in his creative work towards the social, cultural and political progress of our country men and the Spanish cinema will never pay enough gratitude.

3.- OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Los objetivos que persigue esta investigación son:

- Afianzar y constatar a la luz de las dos películas analizadas y de la bibliografía consultada que Carlos Saura utiliza como patrón recurrente el argumento de los fantasmas familiares y las figuras paternas autoritarias en su cinematografía correspondiente a los últimos años del franquismo.
- Demostrar de igual manera que Saura recurre al uso de metáforas, alegorías y símbolos para encriptar el significado último de muchas de sus películas, especialmente las dos que se analizaran en este trabajo y que esas figuras pretenden reflejar la sociedad española durante el franquismo.

3. RESEARCH OBJECTIVES

The objectives pursuing this research are:

- Strengthen and verify in the light of the two films analyzed the literature and Carlos Saura recurring pattern used as the argument of the family ghosts and authoritarian father figures in his filmmaking for the last years of Franco.
- Prove just as Saura resorts to the use of metaphors, allegories and symbols to encrypt the ultimate meaning of many of his films, especially the two that were analyzed in this work and that these figures are intended to reflect the Spanish society during the Franco regime.

4.- MARCO TEÓRICO Y REVISIÓN DE LA LITERATURA ACADÉMICA

El objetivo que se persigue en este apartado es la exposición de cuanta información se pueda disponer para ayudar a reforzar las tesis planteadas y, particularmente, seguiremos las claves que su filmografía nos va indicando en relación la recurrencia de los modelos objeto de nuestro estudio.

4.1.- Los fantasmas de Saura

Este apartado se quiere centrar en los temas que Saura trata de forma reiterada en sus películas de este período como son: la familia, la obsesión por la muerte, memorias de la infancia, la madre y la casa o habitáculo familiar. El tratamiento del tema de la familia en la obra de Carlos Saura tiene una delimitación filmográfica clara – la que corresponde al período 1.969-1.980, desde *El jardín de las delicias* hasta *Mamá cumple cien años*-

La familia, asumida como pilar de la sociedad, se vio ensalzada como una de las principales instituciones en que se basó el régimen franquista. A la familia se le encomendó el papel de educadora de las nuevas generaciones y procuradora del orden establecido. Saura cuestiona el mito franquista de la patria unida, pasiva y particularmente el retrato de esa familia que era piedra angular de la sociedad. Entrelazando diversos temas, Saura nos conduce al trasfondo oculto bajo la represión. Esta metamorfosis de la idea de la familia la lleva a cabo con el manejo de diferentes recursos cinematográficos.

Los temas de la muerte, o la infancia, la función narrativa del personaje de la madre y la función de la casa como habitáculo y escenario donde se producen los rituales familiares son elementos fílmicos que aparecen con reiteración a lo largo de su obra. Su función es la de dar una visión objetiva de lo que era la familia española en aquella época.

La muerte tiene una presencia clara, persistente, y a veces establece un contraste frágil. En *Cría cuervos* (1975), *El jardín de las delicias* (1970) y sobre todo en *La prima Angélica* (1973) la Guerra Civil española es tratada como el acontecimiento más doloroso en la reciente historia de España; los personajes se enfrentan a la muerte de manera cruel, a menudo reflejándola como un fratricidio. El odio se ve reproducido entre sus miembros y puede llegar a conducir incluso a intentos de homicidio, como el perpetrado por Ana en *Cría cuervos* o los hijos en *Mamá cumple cien años*. Cuando el intento de crimen fracasa todo vuelve a la normalidad. Los personajes crueles, son incapaces de matar; actúan de esa manera debido a la represión sufrida. Sus conciencias

están deterioradas y la presión exterior la sufren con una fuerza desmedida. Son personajes alienados en un mundo que no les corresponde.

En *Cría cuervos* hay un elemento reiterativo, la muerte obsesiona a Ana. La niña se ve afectada por el fallecimiento de su madre que muere además de una forma extremadamente dolorosa. La muerte del padre es igualmente traumática: un paro cardíaco con fuertes espasmos. Vuelve la muerte de nuevo en el suicidio que la niña imagina dejándose caer desde el tejado, así como los planes para matar a su tía y el deseo de practicar la eutanasia a la abuela.

En *La prima Angélica*, los funerales- de la madre -fallecida hace 20 años- en el panteón familiar, hacen que Luis regrese a Segovia. En esta ocasión la muerte aparece de manera natural, excepto la visión del fusilamiento del padre, acto que pudiera ser una fantasía.

La infancia se presenta transformada en un estado de angustia: fusión de memorias y alucinaciones. Saura plantea representar el pasado histórico a través de una mirada inocente. Señala Ballesteros: “se concentra en la exploración de la curiosidad y la imaginación infantil. Se propone desvelar ciertas claves (familiares, sociales, políticas) ajenas a la mente infantil, pero únicamente desde la perspectiva inocente del niño, previa al conocimiento e indiferente a la memoria” (Ballesteros, 1996:233).

En *El Jardín de las delicias* hay un esfuerzo por parte de la familia de que Antonio recupere el pasado con intenciones materialistas, lo que consciente o inconscientemente ocurre cuando éste empieza a revivir situaciones fundamentalmente traumáticas de su pasado. En *La prima Angélica*, el enfoque de la película es la recreación imaginaria de las memorias de la niñez. Luis aparece en las memorias de cuando era un niño pero como adulto.

El mismo recurso filmico de retornar a la infancia para dirimir el pasado se da en *Cría cuervos*. La película se desarrolla en un *flash back* de recuerdos de la infancia de Ana en la edad adulta.

En *Elisa, vida mía* (1976) observamos una influencia de las fuerzas sociales sobre los individuos, especialmente durante la niñez, que se revela con el regreso al pasado en una reunión familiar.

Los saltos hacia atrás en el tiempo, las sincronías imposibles, son aspectos muy destacados del estilo de Saura a la hora de trabajar estos universos familiares. En ellos el tiempo se desconfigura y se funden presente con pasado, historia y memoria.

Es frecuente que Saura recurra a las fotografías para recobrar el pasado. Saura comenzó como fotógrafo y documentalista; esta etapa de su desarrollo se encuentra presente en su obra. Lo podemos apreciar por ejemplo en *Cría cuervos*; baste recordar el casi exclusivo entretenimiento de la abuela frente a un panel repleto de fotografías del cual su nieta le va proporcionando cada día una escogida selección: no solo para que las estudie más en detalle, sino para que los recuerdos afloren. También lo observamos en *Mamá cumple cien años*, cuando Rafaela Aparicio sienta a la mesa la fotografía de su hijo José, ya fallecido; o igualmente la secuencia donde Geraldine Chaplin con su Polaroid en mano se dedica a fotografiar el entorno de vuelta a su antiguo hogar.

Saura toca el tema de la mujer española burguesa en su desempeño como ama de casa, como uno de los asuntos que más le interesan, es lo que mejor conoce porque el tema del clan franquista está muy arraigado, es algo que vivió en casa y que está presente en la sociedad. En oposición al discurso del patriarcado, vemos una figura materna, indiferente a veces a las situaciones que le toca vivir, y otras, dominante y protectora de su casa.

Desde *Ana y los lobos* hasta *Mamá cumple cien años* se detecta que la figura del padre desaparece en esta etapa del cine de Saura, y junto con la idea de la madre como dominadora del clan, muestran la negación del matriarcado. Señala Braucourt: "Llegada del exterior, la extranjera Ana va a provocar el desencadenamiento de las jaurías de la cerrada España: el lobo-Religión, el lobo-Ejército y el lobo-Orden Moral, con la Madre-Loba que ha amamantado esta camada de monstruos, suscitando la monstruosidad para mejor

encaminarse en el sentido de la Tribu, celosamente atenta a destruir al individuo” (Braucourt, 1974: -4).

El mismo Saura ha hablado de los personajes como prototipos inspirados en los tres temas tabúes de cuando era niño: la religión, la política y el sexo. La madre es vista aquí, según ha coincidido la crítica, como la figura de la madre patria, España.

Las madres, en la obra de Saura, tienen-, todas ellas-, un elemento común: el desengaño amoroso. Exceptuando a la madre de *Ana y los lobos* y *Mamá cumple cien años*- en las cuales no queda muy clara la desaparición del padre-, todas ellas tienen problemas matrimoniales.

El concepto del matrimonio como unión indisoluble basada en el respeto y la confianza resulta una falacia cubierta con la hipocresía de la sociedad y sus apariencias. Las mujeres o son engañadas o son infieles a sus maridos, esto es una constante y ellas deben seguir con esta farsa.

4. THEORETICAL FRAMEWORK AND REVIEW OF THE ACADEMIC LITERATURE.

The objective pursued in this section is exposing much information as possible available to help reinforce the points raised and, in particular, will follow the clues that his film is telling us regarding the recurrence of the models object of our study.

4.1 The ghosts of Saura

This section is to focus on the issues that Saura is repeatedly how his films from this period, such as: the family, the obsession with death, memories of childhood, the mother and the family home or cabin.

Dealing with the topic of the family in the work of Carlos Saura has a clear delineation filmmaking - which covers the period 1969-1980, from *The Garden of Earthly Delights* until *Mom is a hundred years*

The family, taken as a pillar of society, was hailed as one of the leading institutions in which the regime is based. The family was given the role of educator of the younger generation and attorney of the established order. Franco Saura questions the myth of a united, passive and particularly the family portrait that was the cornerstone of society homeland. Interweaving various themes, Saura leads to hidden under repression background. This metamorphosis of the idea of the family is carried out with different cinematographic resources management.

The themes of death, or childhood, the narrative function of the character of the mother and the spatial function of the interior of the home and family are filmic elements that appear repeated throughout his work. Its function is to give an objective view of what was the Spanish family at that time.

Death has a clear, persistent, and sometimes presence establishes a fragile contrast. *In crows* (1975), *The Garden of Earthly Delights* (1970) and especially in *Cousin Angelica* (1973). The Spanish Civil War is treated as the most painful event in the recent history of Spain; the characters face a cruel death, often reflecting it as a fratricide. Hatred is played between members of the household and brings even murder attempts, as perpetrated by Ana crows or children in *Mom is a hundred years*. When the attempt fails crime everything returns to normal. The cruel characters are incapable of killing; They act that way because of the repression suffered. Their consciences are damaged and the external pressure suffer with excessive force. They are alienated characters in a world that is not theirs.

In crows is a repetitive element, death haunts Ana. The child is affected by the death of his mother who died along with an extremely painful way. The death of the father is equally traumatic: cardiac arrest with strong spasms. Death

becomes again the girl suicide imagines dropping from the roof, and plans to kill his aunt and desire to euthanize grandmother.

In Cousin Angelica, the funerals of the mother –death 20 years ago in the family vault, make return to Luis Segovia. This time death occurs naturally, but the vision of the execution of the father, an act that would be a fantasy.

Childhood appears transformed into a state of distress fusion memories and hallucinations. Saura poses represent the historical past through an innocent look. It says Ballesteros, "focuses on exploring childhood curiosity and imagination. It is proposed to disclose certain key (family, social, political) outside the child's mind, but only from the perspective of the innocent child, prior to knowledge and indifferent to the memory "(Ballesteros, 1996: 233).

In The Garden of Earthly Delights there is an effort by the family of Antonio recover the past materialistic intentions, consciously or unconsciously what happens when it starts to revive fundamentally trauma of her past. *In Cousin Angelica*, the focus of the film is the imaginary recreation of childhood memories. Louis appears in the memories of when I was a kid but as an adult.

The same film appeal to children returning to settle the past occurs in *Crows*. The film is a flashback to childhood memories of Ana in adulthood.

In Elisa, mine life (1976) observed an influence of social forces on individuals, especially during childhood, which is revealed by the return to the past in a family reunion.

Jumps back in time, impossible synchronicities are aspects Saura style work when these family universes. They eventually merge unconfigures and present with past, history and memory.

Saura frequently resort to pictures to recover the past. Saura began as a photographer and documentarian; This stage of development is present in his work. We can see for example *Crows*; suffice it to recall the almost exclusive entertainment Grandma front of a packed panel of photographs which her granddaughter going every day providing you a choice selection not only for the

study in more detail, but for the memories to surface. Mom also observed in one hundred years old, when Rafael Aparicio at the table a photograph of his son Joseph, now deceased; or else the sequence where Geraldine Chaplin with his hand Polaroid photograph dedicated to the environment back to his old home.

Saura touches on bourgeois spanish woman in his role as housewife, as one of the issues that matter most to you, is the best known because the subject of the Franco clan runs deep, it is something that he lived at home and It is present in society. In opposition to the discourse of patriarchy, we see a mother figure, sometimes indifferent to situations which he lives, and others, dominant and protective of her home.

Since *Ana and the wolves* until *Mom hundred years old* it is detected that the father figure disappears at this stage of Saura film, and together with the idea of the mother as dominant clan, showing the denial of matriarchy. Braucourt says: "Arrival from abroad, foreign Ana will trigger off the closed packs of Spain: the wolf-Religion, the wolf-wolf-army and the Moral Order, with Mother-wolf who has nursed this litter monster, arousing the monstrosity to better move in the direction of the Tribe, jealously careful to destroy the individual "(Braucourt, 1974: 4).

Saura himself has spoken of the characters as prototypes inspired by the three themes from his childhood taboos: religion, politics and sex. The mother is seen here as criticism coincided, as the figure of the mother country, Spain.

Mothers in the work of Sara, have, all, a common element: the heartbreak. Except for the mother of *Ana and the wolves* and *Mom is a hundred years* in which there is the disappearance of the father is very clear, they all have marital problems.

The concept of marriage as indissoluble union based on respect and trust is an indoor fallacy with the hypocrisy of society and their appearances. Or women are tricked or are unfaithful to their husbands, this is a constant and they should continue with this charade.

4.2.- El cine de la memoria: Los otros fantasmas familiares

Este epígrafe persigue hacer un recorrido breve por la cinematografía de Saura relacionada con temas de la memoria: evocación de recuerdos de etapas traumáticas del pasado de alguno de los protagonistas o de todo el clan familiar y que no se cerraron debidamente, volviendo de esta manera a aparecer en sus vidas. Es una voluntad del estilo de Saura fundir el tiempo en la memoria y las experiencias de sus protagonistas. Pretendo hacer comentarios sucintos de películas como la *Madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970), *Elisa, vida mía* (1976), *Dulces horas* (1981)- y, *La prima Angélica* (1973).- Se excluyen expresamente las dos que serán más analizadas en profundidad en el apartado del corpus.

La Madriguera (1969) profundiza en el poder detonador de los objetos ya abordado en *La caza* y *Pippermint*. Objetos que van adquiriendo un acentuado protagonismo al emerger desde el sótano el pasado y el subconsciente de Teresa e ir invadiendo la planta noble del chalet y el presente y vida cotidiana de sus ocupantes.

Del choque de esos objetos ultramodernos y el pasado nada aséptico de este país y esos personajes, surge la riqueza dialéctica del filme.

En *El jardín de las delicias* (1970) el afán de la familia de Antonio por hacerle recuperar la memoria para que recuerde las claves del negocio hace que desfilen por la pantalla los antecedentes y fantasmas del protagonista: el dominio paterno y el despotismo materno, los deseos encendidos por una tía sensual, la educación religiosa que interrumpe la República, la guerra civil y la muerte de su madre, sus urgencias por desplazar a su padre de la poltrona de la empresa, el refugio en una querida para huir de las frustraciones conyugales, los roces generacionales con sus hijos, su facete de jefe tiránico, etc.

En *La prima Angélica* (1973) el reencuentro de Luís con los lugares y personas entre las que transcurrió su infancia le hace revivir su educación religiosa, el comienzo de la guerra cuando tenía 8 años, y sobre todo, su relación con una

prima de su edad llamada Angélica. Agobiado por estos recuerdos abandona la ciudad, pero ya en la carretera da media vuelta y decide aceptar la invitación de su tía Pilar para alojarse en la misma habitación que ocupó durante aquellos años y enfrentarse a su pasado. Poco a poco los fantasmas que él creía poder dominar le van invadiendo al recordar los terrores provocados por la educación religiosa, la represión sexual y la hostilidad hacia su familia liberal.

4.2 Cinema Memory: The other ghosts family

Aims to make a brief tour of the cinematography of Saura related themes of memory: evoking memories of traumatic stages last of any of the players or the whole family clan and is not properly closed, returning in this way to appear their lives. Is a style of Saura will melt time in the memory and experience of its protagonists. Pun succinct comments of films like *The Burrow* (1969), *The Garden of Earthly Delights* (1970), *Elisa, My Life* (1976), *Sweet Hour* (1981) - *Cousin Angelica* (1973) .The expressly exclude two They will be discussed in more detail in the section of corpus.

The Burrow (1969) Explores the power detonator objects already addressed in hunting and *Pippermint*. Objects they acquire a heightened prominence to emerge from the basement past and subconscious Teresa and go invading the main floor of the villa and the present and daily lives of its occupants.

The impact of those objects and nothing ultramodern aseptic past of this country and those characters, the film's wealth dialectic emerges.

In *The Garden of Earthly Delights* (1970) the desire of the family of Antonio by him recover his memory to remember the key business makes parade across the screen background and ghosts of the protagonist: the parent domain and maternal despotism, the desires ignited by a sensual aunt, religious education that disrupts the Republic, the Civil War and the death of his mother, his emergency by her father moved the chair of the company, a beloved refuge to

escape the marital frustrations , generational clashes with her children, her facet or side of tyrannical boss, etc.

In *Cousin Angelica* (1973) Luis reunion with the places and people among whom he spent his childhood makes him relive his religious education, the beginning of the war when she was 8, and especially his relationship with his cousin old girl named Angelica. Overwhelmed by these memories leaves town, but already on the road turns around and decides to accept the invitation of his aunt Pilar to stay in the same room he occupied during those years and confront her past. But gradually the ghosts he thought he could overpower you are invading to recall the terrors caused by religious education, sexual repression and hostility toward his liberal family.

5.- METODOLOGÍA

En primer lugar, he llevado a cabo una revisión de la literatura académica a través de la consulta de libros relacionados con la filmografía de Saura. Así mismo, se han visitado varias páginas web donde he podido localizar artículos de opinión y una amplia crítica de sus películas. Sobre todo me he centrado en la búsqueda de información relacionada con la temática propuesta en la descripción de los objetivos de este trabajo. No obstante la información que apporto no es de un solo autor, ha habido que leer y rebuscar en muchas fuentes, sobretodo libros que he debido conseguir en circuitos de segunda mano, desclasificados hace muchísimos años y que me han sido de gran ayuda para entender mínimamente la temática relacionada con los fantasmas familiares, aunque en honor a la verdad, no ha resultado nada fácil encontrar esta información de una manera directa y más bien ha habido que entender entre líneas lo que la mayoría de los autores han ido escribiendo a lo largo de estos más de cuarenta años desde que se estrenara.

5.1.- Criterios de selección del corpus

El corpus a analizar está compuesto de dos textos filmicos

1.- *Ana y los lobos* (1972)

2.- *Cría cuervos* (1975)

Tengo la convicción de que las cintas escogidas reflejan de forma meridiana la temática que se persigue analizar, es decir, que ellas mismas contienen todos los elementos de los cuales se pueden extraer las conclusiones descritas al principio, a saber: que Saura utiliza como patrón recurrente los fantasmas familiares y las figuras paternas autoritarias y que además emplea unos recursos estilísticos que abundan en la utilización de símbolos y metáforas.

5.2.- Metodología del análisis.

La metodología del análisis intentará aplicar la propuesta de los profesores Marzal-Felici y Gómez-Tarín (2007-2010) y se ha llevado a cabo tras la consulta de la *Guía para ver y analizar* la película *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice 1973).

Los dos corpus analizados incluyen una introducción, la sinopsis argumental, una breve descripción de la estructura narrativa y el análisis textual e interpretativo.

6.- ANÁLISIS DEL CORPUS

6.1. Las películas en el contexto del cine español de principio de los setenta

El contexto cinematográfico heredado de la década de los 60, en el que se habían producido importantes avances en la expresión cinematográfica sufre un nuevo golpe de censura y la respuesta es un cine comercial de falsa apertura en lo moral y de baja calidad artística. El cine español conoce un auge del llamado “cine sexy”, versión atrevida de la comedia tradicional y recalcitrante, con la excusa del crecimiento turístico y del tímido acercamiento a Europa. Dos actores españoles, Alfredo Landa y José Luís López Vázquez, protagonizan buen número de películas de este género, encarnando la imagen del supuesto español medio, reprimido y lleno de frustraciones. Los mismos títulos de las películas revelan el bajo nivel de las mismas, que gozaron de una buena acogida en taquilla durante pocos años.

En el contexto cinematográfico de los setenta, en un ambiente creativo no demasiado propicio, destaca con fuerza la figura de Elías Querejeta, un caso excepcional en el cine español, con planteamientos intelectuales y progresistas, muy atento al cine europeo. Comprometido social y políticamente con la realidad de nuestro país, Querejeta fue capaz, a pesar de muchas dificultades, de aglutinar un equipo técnico y artístico bastante estable durante estos años con una producción abundantísima de buenas películas. Entre sus producciones podemos destacar con Carlos Saura, *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) y *La prima Angélica* (1974), con Ricardo Franco, *La familia de Pascual Duarte* (1975), y con Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973).

Además de las producciones de Querejeta, podemos señalar otras películas de relevante interés cinematográfico: *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino, *Tormento* (1974) de Pedro Olea, *La regenta*

(1974) de Gonzalo Suárez, *El bosque del lobo* (1970) de Pedro Olea y *La casa de las chivas* (1971) de León Klimowsky.

El denominador común de la cinematografía de Saura (que es la que ahora nos ocupa) de inicios de los años setenta, como afirma Vicente J. Benet (2012: 367) “consistía en tramas narrativas con una clara lectura metafórica que describían relaciones familiares opresivas, a menudo sórdidas y cargadas de secretos. Muchas veces, detrás de las figuras paternas poderosas, controladoras o anquilosadas en el pasado, ubicadas en casas aisladas, silenciosas o pobladas de objetos que adquirirían un valor simbólico, se describían universos en los que los personajes mantenían complejas relaciones marcadas por la neurosis, la represión sexual o las tendencias perversas”.

6.2. Ana y los lobos

6.2.1 Introducción

Podríamos definir este filme como el resultado de una atrevida apuesta estética marcada por el deseo de escapar del encorsetado contexto político impuesto por la censura de los años setenta.

Esta película de Saura no es sólo una película más en la filmografía de su autor, si no el mejor ejemplo de su fructífera relación con el productor Elías Querejeta, aliados ambos en el firme propósito de hacer un cine de oposición al régimen franquista.

Con *Ana y los lobos* Saura retoma el personaje de la muchacha extranjera destruida por las fuerzas represivas internas ya presentes de *Pippermint*, mezclándola con el subconsciente familiar explorado en *El jardín de las delicias*. Pero en lugar de movilizar, como en esta última, los fantasmas de un solo personaje, aquí se ha buscado un juego más colectivo, dando entrada a las diversas voces entremezclando los delirios de todo el grupo. Esta orquesta

fantasmagórica provoca un salto de tensión en el lenguaje fílmico del realizador, que se ve arrastrado a un entrecruce de planos de cierta complejidad en busca de las connotaciones propias de una fábula.

Saura convierte a los personajes en prototipos inspirados en los tres temas de conversación cuando era niño, la religión, la política y el sexo. Aunque más de un crítico lo encontró facilón, como señala Agustín Sánchez Vidal (1988: 78), la materialización de estas ideas supuso tremendas dificultades, dado que había que construir prácticamente en el vacío una historia de escasas referencias reales.

6.2.2. Sinopsis argumental

Ana, una institutriz extranjera, llega a una aislada e imponente casona para hacerse cargo de las tres niñas de una familia compuesta por una madre hidrópica y dominante y sus tres hijos, Juan, José y Fernando.

Juan está casado con Luchy en lo que se adivina como un matrimonio sin amor (del que proceden las tres niñas), y maníaco del sexo, persigue a las criadas y a Ana, a la que envía cartas obscenas. José es un militar frustrado que nunca ejerció, es coleccionista de armas y uniformes militares y se encarga, según él, de la seguridad y el orden dentro de la casa. Fernando, el tercer hermano, sufre arrebatos místicos que le llevan a encerrarse en una cueva a la que ha pintado las paredes de blanco y se dedica a cortar el pelo a las muñecas de sus sobrinas como rechazo a las vanidades terrenales.

La llegada de una nueva institutriz les hace rivalizar e intentar ganarla para sus respectivas causas y obsesiones. A punto de llegar el enfrentamiento, Luchy amenaza con arrojarse desde el tejado entre insultos contras “esa puta extranjera”, mientras la madre les exhorta a unirse contra ella en medio del paroxismo general. Al intentar abandonar la casa debido a las neurosis de sus moradores y por el peligro de contagio, Ana es abordada por los tres hermanos como en una jauría. Fernando le cortará el pelo, Juan la violará y José la

rematará de un disparo con su pistola en un acto final de suma crueldad inexplicable.

6.2.3. Estructura narrativa y tiempo

Ana y los lobos presenta una estructura narrativa sencilla, sin alteraciones temporales y relativamente fáciles de ubicar en el tiempo. La historia es lineal y avanza acorde a la construcción clásica del relato.

Por otra parte, Saura no es un director que se haya prodigado en la utilización de complicados recursos espacio-temporales; su cine suele ser sobrio y siguiendo las convenciones clásicas de la puesta en escena, en la mayoría de sus relatos

Como toda estructura fuertemente alegorizada y teatralizada hacia la farsa esperpéntica, como podríamos calificar a esta narración fílmica, en *Ana y los lobos* priman las situaciones sobre los personajes, pero a pesar de todo hay un intento de progresión narrativa que permite hablar de introducción-planteamiento-nudo-desenlace.

Con esta construcción teatralizada, esperpéntica y a veces surrealista, algo ya premeditado por Saura, vuelve a conectar con Buñuel, no en la vertiente surrealista, si no en la ácida crítica a la discreta burguesía, que en este relato se vuelve a dibujar.

Al respecto de la estructura de *Ana y los lobos*, Saura declaró a una entrevista realizada por Antonio Castro en 1979 en la revista de cine *Dirigido por...* lo siguiente: “Yo siempre he pensado que *Ana y los lobos* era más un cuento que otra cosa. Más bien una fábula. Los personajes son más claramente arquetipos. Existen los buenos y los malos”. Y en una anterior entrevista con Claire Clouzot en *Écran* nº31 de diciembre de 1974, Saura afirmaría: “...el ejemplo más sorprendente es el de *Ana y los lobos*, que es un retablo calderoniano con personajes que son representaciones”.

En cuanto al tiempo en el que transcurre la narración no hay ningún elemento que indique la duración del relato pero se puede adivinar fácilmente por el contexto que la acción se desarrolla en el transcurso de unos meses nada más, y está claramente ambientada en una época similar a la de su rodaje, es decir el entorno de los años 60 ó 70.

6.2.4 Análisis textual e interpretativo

6.2.4.1 Los títulos de crédito y la música

Mientras se presentan las referencias a la producción de la cinta, mediante fondo negro y letras en blanco observamos imágenes de los actores en un color sepia y de contorno un tanto difuso; los protagonistas van apareciendo primero de uno en uno por orden de relevancia y por último aparecen todos juntos, como en retrato de familia, con la madre en el centro en una gran butaca o lo que simbólicamente sería un trono como signo del poder, que realmente ostenta; detrás y de pie los hijos y a los extremos la mujeres, niñas o adultas. Al mismo tiempo que la presentación de los títulos de crédito escuchamos en la banda sonora una marcha militar. Como motivo musical, constituye una premonición de lo que será el devenir de la narración que se nos presenta, marcada por el signo de la autoridad y la obediencia a las normas de la casa. Pero también es una marcha de zarzuela que sirve para distanciarse un tanto de la obra y darle un aire paródico.

Por su parte, la música de *Ana y los lobos* se reduce a tres *leitmotiv*, significativos en tanto que definen a los personajes principales. La marcha militar “El dos de mayo” de Federico Chueca, no solo sirve para sonorizar el genérico del filme, sino también para subrayar la personalidad de José y sus arrebatos de ira. Una especie de “canto místico de estilo gregoriano” define las surrealistas visiones de Fernando así como los momentos en que, extasiado, contempla el pelo de Ana, fijación fetichista del personaje. Por último “El

misterio de Elche” incide en la sensualidad y tranquilidad que desprende la inocente Ana.

6.2.4.2 Desarrollo de la trama argumental

Planteamiento

- La llegada de Ana

La película se inicia con la llegada de Ana a través de un tortuoso camino de jaras en pleno monte lo que da idea de la inaccesibilidad de la casa, una casa aislada en el páramo castellano, sin vías de comunicación fáciles. Esto empieza a evocarnos ya varias cosas, nada más comenzar el relato: primero, la falta de comunicación y el aislamiento del enclave nos remite a la idea de una España, aislada físicamente por los Pirineos (el camino también es empinado) y al mismo tiempo un aislamiento político, intelectual, cultural y económico, producto de la autarquía que padecemos en otra época.

Nada más llegar Ana es objeto de un primer control por parte de José, quien le pide su documentación para poder identificarla. Son normas y él es el encargado de velar por el mantenimiento de la seguridad y el orden dentro de la casa (léase comunidad). En el ansia de poder que demuestra José ya vemos la primera demostración de autoritarismo. Además de pedir su documentación José curioseaba en los libros que Ana trae en su maleta afirmando que *los libros son buenos compañeros pero a veces son peligrosos compañeros*. Véase esto en sintonía con la política de la dictadura, contraria a la difusión libre de la cultura y favorable a la censura.

José advierte a Ana que si tiene algún problema con las niñas que recurra sólo a él como *pater familias*. Las niñas probablemente aquí representan a la juventud española que se debe proteger y “controlar” si sus padres no la hacen debidamente como es el caso de su hermano Juan, un tarado sexual

reconocido en el seno de la propia familia. Aquí nos aparece probablemente el primer *fantasma familiar*.



- El sueño de la madre

Cuando aparece la madre, bajada por las criadas en su sillón, ésta repara en la desaparición del cuadro de San Sebastián del que solo queda el cerco en la pared, afirmando en ese momento: *¡es que se lo llevan todo!, ¡todo!*, se puede interpretar como la decadencia de la familia que se dedica a empeñar las obras de arte para ir sobreviviendo.

Reunidos todos los miembros de la familia en torno a la mesa del salón para celebrar la cena, la madre relata un sueño terrorífico que ha tenido durante la siesta de ese día y en el que afirma que se veía muerta, pero con los ojos abiertos y que lo observaba todo y veía las largas cuerdas de los enterradores bajando el ataúd y que éste no acababa nunca de bajar y que el hoyo cada vez se iba haciendo más y más pequeño. Creo que se debe interpretar esto nuevamente en clave simbólica; la madre sería equivalente al dictador que enfermaba y envejecía pero no acababa de morir nunca aferrado al poder y además si moría lo hacía con los ojos abiertos como si hubiera otros que

continuasen ejerciendo el poder por mandato del dictador (léase la célebre frase de *“atado y bien atado”*)

Después del primer ataque de la madre, José afirma que *mamá debe estar al margen de todo* y que *alguien ha debido excitarla*, referencias claras a la avanzada edad del dictador que había que ir preservando y ahorrándole disgustos.

- Los fantasmas familiares empiezan a aparecer

José acompaña a Ana para enseñarle su museo particular, un espacio lleno de uniformes militares, pistolas, escudos, etc. afirmando que todo esto pertenece al patrimonio familiar que hay que preservar y que él solo no puede hacerlo, que no tiene tiempo, que él quita el polvo de vez en cuando pero nada más pero que hace falta alguien que se ocupe a fondo del patrimonio familiar. Ana dice que le gusta el museo y que cuidará de él, a cambio tendrá la protección y la ayuda económica de José.

Debe entenderse que el museo o patrimonio familiar corresponden al pasado militar y épico de España, de una España que va desde la Reconquista hasta la Guerra Civil de 1936; un patrimonio del que llegará un tiempo que no se podrá vivir y que se necesitará una renovación y un cambio de aires y de ideas. El mantenedor de ese museo deberán ser fuerzas renovadas y democráticas y José adivina que tarde o temprano llegaran y serán inevitables. Ana representa esa nueva savia que el país necesitará.

No obstante esto, José se cree con todo el derecho de violentar la voluntad de las personas de la casa como le plazca, en alusión a las cartas obscenas de Juan a Ana y que su hermano ha interceptado y declara asertivamente lo siguiente: *“... con el derecho que me otorga el ser responsable de la buena marcha de esta casa (entiéndase nación) y no estoy dispuesto a que nada ni nadie altere la paz que hasta ahora hemos disfrutado”*. Esta declaración es altamente significativa de que el estamento militar, que José representa, velará

siempre por la integridad y unidad del estado en torno a su caudillo, pase lo que pase. Esto viene a significar que será muy difícil arrancarles el poder, que saben que algún día lo tendrán que ceder pero que pelearán hasta el final por salvaguardar el pasado.

En la intimidad de su despacho José reconoce las taras de su familia: una madre epiléptica y controladora, su hermano Fernando un desmedulado, su hermano Juan con el cerebro lleno de semen y él, al que no se reconoce, un hombre frustrado, maniático y ambicioso del poder.

Los sellos que José quiere entregar a Ana, de un alto valor simbólico para la familia, a cambio de su silencio, serían pequeñas concesiones a la libertad para que no cambie lo fundamental (véase: *cambiar algo para que todo siga igual*).

Desarrollo -1

- Primeras señales

Las niñas encuentran a su muñeca Dolly enterrada, sucia y con el pelo cortado y ellas afirman que han sido los lobos. Vemos aquí un atentado contra los valores y la identidad del pueblo, una continua violación de derechos fundamentales y libertades. La muñeca es llevada en presencia de Ana para que ésta vea en qué estado ha quedado y su respuesta es: no os preocupéis vamos a hacer una muñeca nueva partiendo de la muñeca violentada y hasta la vamos a poner un pelo nuevo. La significación está bastante clara, los valores democráticos van a ser abanderados por una Ana que representa la libertad y la regeneración y el pelo es la identidad, la esencia, la personalidad de un pueblo secuestrado.

Juan, el padre de las niñas que viene a representar la lujuria, el dinero y el materialismo acaba destrozando la muñeca y afirma que se compra otra en claro desprecio a los valores de la ética y la dignidad humana.

Fernando se ha retirado a la cueva para vivir una vida mística y de renuncia a los placeres materiales; Ana, que le visita a menudo, empieza a sentir cierta atracción por este tipo de vida; se avecina una especie de idilio; la religión quiere acaparar al pueblo como iremos viendo a lo largo del desarrollo.



-Buscando los fantasmas de la infancia

La escena representa a la madre en la cama revisando las cajas de sus hijos que contienen reliquias de la infancia de éstos; y las cajas tardan en aparecer pero acaban apareciendo, como si estuvieran muy ocultas a propósito, como si sus dueños quisieran haberlas dado por enterradas y la madre las vuelve a revivir para recuperar momentos de gloria pasados. Al mismo tiempo la madre declara que la casa es un desastre y que está todo “patas arriba”, premonición de que el edificio se empieza a desmoronar.

Le confiesa a Ana que si su marido no hubiese muerto habría tenido más hijos y que todavía le sube la leche; entendamos esto como deseo de permanencia, de continuidad y de ganas de seguir manejando el timón del poder.

En esta escena de las cajas el lector se percata de que José de pequeño hasta que cumplió la comunión era vestido como una niña, con zapatitos de niña y ricitos rubios. ¿Debemos interpretar esto como una falta de definición

sexual?, ¿Se esconde detrás de un uniforme militar una ambigüedad sexual bastante patente?. Todo parece indicar que así es. El uniforme define así una personalidad borrosa, vaga, dolorosamente negada durante la infancia. Es imposible no pensar cómo la homosexualidad sólo puede ser ocultada tras el disfraz militar, símbolo cultural de la hombría y el valor masculino.

En otro momento de la revisión de las cajas la madre hace un comentario de una prenda de vestir de uno de sus hijos que esta raída, dice que por las ratas. Otra señal de la decadencia que se avecina y de que el edificio empieza a agrietarse.

En otro momento de este repaso por las identidades infantiles de los hijos, la madre descubre que hay cosas de José en la caja de Juan o viceversa y no es casualidad que tengan los nombres cambiados. Intenta Saura, de este modo, mostrar cómo los pilares del franquismo son intercambiables entre sí o igualmente importantes para el mantenimiento del estado de las cosas.



Desarrollo- 2

-Humildad frente a autoritarismo

José entra en el museo, donde se encuentra Ana en tareas de mantenimiento, llevando en la mano una voluminosa caja de cartón conteniendo un nuevo uniforme militar que le ha costado años conseguir. Ana lo ha colocado sobre el

maniqué afirmando que los uniformes transforman a las personas; él asiente y ella declara que es hermoso llevar un uniforme, mandar, dominar a los demás, etc.; Se ve claramente que lo está adulando provocativamente para de alguna manera arrancar en él algún tipo de reacción o para llevarlo a su terreno e intentar, dándole la razón, obtener alguna concesión dialéctica respecto de su carácter autoritario y tal vez su pasado o el pasado de la saga familiar.

Ana consigue que José se ponga el uniforme (sobre la bata de andar por casa) después de mucho insistir. Mientras suena de fondo la marcha militar y aparece el pájaro volador, que parece ser una premonición de futura libertad, José echa mano de una pistola y mata al pájaro, matando también los deseos de libertad. Ana se burla de él y en señal de protesta le coloca una falsa condecoración en la solapa al mismo tiempo que se ríe de él en señal de desprecio. José se mira en el espejo y se siente ridículo con el uniforme encima de la bata; uno de los momentos cómicos que tiene esta película. José le ha preguntado a Ana si se estaba burlando de él, ella ha respondido que sí; otra señal de valentía que le acabará costando muy caro.

-Falso misticismo

Ana vuelve a visitar la cueva, Fernando le informa de que él se ha desprendido de todas sus flaquezas y debilidades y que ha levitado entre el cielo y la tierra, ha entrado en éxtasis; Ana pregunta que como lo ha conseguido y él le dice que a través de un proceso que tiene tres fases: concentración, renunciación y mortificación, que por otra parte son las bases del ascetismo de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Ella pregunta si esto lo puede conseguir cualquiera y él dice que solo hace falta desearlo fervientemente. Ella responde que sí lo desea. Fernando ha levitado en presencia de Ana, ella se ha quedado maravillada y con deseos de conseguirlo también. Mientras tanto la obsesión por los cabellos de Ana se va haciendo cada vez más patente.

Como consecuencia de los deseos de Ana de imitar a Fernando volverá a haber una posterior escena en la cueva que es cuando ella se traslada a vivir con él y a hacer convivencia más cercana imitando su régimen de vida. Él le

reprocha que no ha renunciado a nada, que intenta hacer vida monástica pero que no se ha desprendido de las cosas materiales de este mundo. Ante esto Ana reacciona quemando en la hoguera todos sus efectos personales de belleza.

El intento final de Fernando de cortar el pelo de Ana mientras ésta duerme provoca en ella una reacción de rechazo bastante violenta que hace que se dé cuenta de sus verdaderas intenciones y sirva para que abra los ojos y vea que solo deseaba utilizarla con engaños y falsos misticismos.

Las escenas de la cueva y especialmente la última, donde Ana se da cuenta del engaño, tal vez sea una de las de más alto valor simbólico de toda la película y tiene muchas lecturas que se pueden entresacar:

- a.- La religión el opio del pueblo (de Karl Marx)
- b.- Papel paternalista de la iglesia que busca soluciones individuales a los problemas sociales.
- c.- La predicación de la renuncia al materialismo y a los goces de la vida que la misma Iglesia no siempre practica.
- d.- La iglesia española identificada con el poder durante la dictadura (imagen de Franco bajo palio) y la doctrina del nacional-catolicismo.

Desenlace

-La conspiración

Nos encontramos ante la escena de la madre con el hijo José, en una salita en penumbra, ambiente conspirativo y paranoico. Él lee a la madre unos pasajes del Padre Feijoo; parece que es invierno, hay un brasero debajo de la mesa que calienta a ambos y éste es removido. En ese momento José tiene una visión fugaz de Ana en una postura altamente sensual, observa sus piernas y

quiere adivinar sus partes íntimas; es como si la madre se hubiera convertido de repente en un objeto sexual. Se pueden estar reviviendo tal vez viejas obsesiones del hijo hacia la madre, no queda muy claro en esta escena tan aislada.

José dice a la madre que si Ana se queda en la cueva con Fernando la perderá para siempre. La madre le aconseja que luche y él le contesta: “¿luchar?, mamá esta no es como las demás, esta es mala, mala”. La madre insiste en que luche y se una a Fernando y que no se desmoralice y que se una también a Juan si es preciso a lo que él contesta que Juan no le preocupa (alusión a la cada vez menor influencia de la iglesia en la sociedad).

La madre le aconseja que se coloque el uniforme militar más hermoso que tenga, y que se ponga las condecoraciones para sentirse más seguro. Al final José afirma: “mamá tu eres la única que me comprende”.

Es también una escena sin desperdicio representativo y alegórico. Ante las dificultades los pilares del estado han de estar fuertemente unidos contra el enemigo que quiere arrebatarnos la posesión de poder y privilegios de que disfrutamos. Y no vale de cualquier forma, se ha de hacer acudiendo a los formalismos que requiere el momento, recurriendo a los símbolos atávicos de poder, uniformes, condecoraciones y viejas glorias, todos estos argumentos de autoridad para reafirmar la continuidad del *status quo*.

-La destrucción

Vamos a asistir a un final paroxístico, los hermanos riñen entre ellos por culpa de Ana que se ha metido en sus vidas fomentando sus obsesiones y fantasmas; en esto que aparece la madre nuevamente, una madre autoritaria, controladora y omnisciente, que vuelve a intentar fingir un nuevo ataque de los suyos y que les ordena que no se peleen entre ellos y se mantengan unidos frente al enemigo común representado por Ana. En esto que Luchy la mujer de Juan amenaza con tirarse desde el tejado en lo que es un recurso fílmico para

incrementar la tensión y llegar al clímax de la película de una manera más rápida en un *tutum revolutum* final.

En este clima de violencia verbal José ordena a Ana que se marche inmediatamente de *esta casa*; Ana sube a su habitación, recoge sus cosas y hace su maleta para marcharse. Cuando abandona la casa es asaltada por los tres lobos en un alarde de violencia sin justificación, uno le corta el pelo, otro la viola y el último le da un tiro en la cabeza.

Lo que nació como un proyecto de libertad se ha truncado una vez más.



6.3. Cría cuervos

6.3.1 Introducción

En la carrera cinematográfica de Saura *Cría Cuervos* ocupa la producción número diez y representa un punto de inflexión porque cierra una etapa caracterizada por la recuperación de la memoria y la exhortación de los fantasmas generados por la Guerra Civil. Si bien, 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 confrontación bélica sino el presente del año 1975. Así vuelven a aparecer los fantasmas del ejército, la sexualidad, la infidelidad, 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 Saura inicia una nueva etapa en la que abandona el estilo metafórico cargado de simbolismo crítico, que había utilizado ante la falta de libertad de expresión. Un nuevo reto se le abre al director aragonés, hablar en libertad, algo a lo que no está acostumbrado, y que no le resulta sencillo de digerir. 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.

Rodada en los meses que precedieron a la muerte de Franco, la película se convirtió, junto a *Furtivos* de José Luis Borau, en una de las primeras películas de tránsito hacia el posfranquismo, ya que, casualmente se trataba sobre el futuro de una niña cuyo padre militar moría tras haber arruinado la vida de su mujer y descuidado la casa y la familia. También es el primer filme que escribe Saura en solitario, tras haber abandonado su idilio profesional con Rafael Azcona.

El filme está cargado de metáforas y elementos que nos hablan de la España de ayer y de la contemporánea a su realización, de una España que se preparaba para la muerte del dictador, y que veía más pronto que tarde una etapa transitoria que por aquellos meses todavía se antojaba desconocida pero inevitable. Se esperaba un cambio, eso era evidente, pero se tenía miedo del desenlace. Franco había muerto en la cama, no derrotado por sus enemigos.

Y por último, en *Cría Cuervos*, como afirma Agustín Sánchez Vidal (1988: 99) “Saura explota casi por primera vez el mundo de los niños pero sin “infantilizarlos”, con el mismo rango que otorga a los mayores pero con la ventaja de que su mirada anticonvencional se convierte en un revelador que

denuncia de forma implacable la falsedad de las situaciones consideradas “normales” por los adultos”.

6.3.2 Sinopsis Argumental.

En un decorado totalmente aséptico y dirigiéndose a la cámara, Ana adulta rememora desde la distancia temporal de 1.995 lo sucedido tras la muerte de su padre, veinte años antes. La acción de la película comienza con un infarto de Anselmo, su padre militar, mientras éste está en la cama con su amante, Amelia, casada con Nicolás, un compañero de profesión y amigo íntimo. La niña de unos ocho años de edad ha estado espionando la escena y atribuye su muerte al vaso de leche que ella retira de la mesilla, en el que ha vertido lo que cree un veneno legado por su madre (muerta de un cáncer en medio de terribles dolores, aunque presente en sus visiones), y que en realidad es perborato sódico. Tras el velatorio, en el que Ana se niega a besar el cadáver de su padre, su tía materna, Paulina, se hace cargo de ella y de sus otras dos hermanas de 7 y 10 años, intentando introducir orden en la casa y normas en sus vidas. Ana, sin embargo, parece entenderse mejor con Rosa, la criada, y su abuela materna muda y paralítica que se pasa las horas contemplando fotografías y recuerdos familiares. Tras un nuevo intento de envenenamiento (esta vez dirigido hacia su tía Paulina, que, por supuesto, sale de él indemne), la película termina a la vez que las vacaciones de las niñas cuando éstas vuelven a ingresar en el colegio religioso habitual.

6.3.3. Estructura narrativa y tiempo

Cría Cuervos cuenta la historia de Ana, o mejor, las memorias de Ana. Las memorias de una mujer de unos 28 años desde un futuro que se sitúa en

1.995. Ana relata la historia de un verano justo después de la muerte de su padre donde se entrelazan evocaciones de su madre muerta y de la vida y sufrimiento que soporta junto a su marido. De ahí que la historia sea un devenir de flashbacks muchas veces mezclados entre sí dentro de los recuerdos de Ana. Ana sin embargo parece confundir ese pasado, que ella recuerda en imágenes que se suceden con un orden que para ella tiene sentido. Así vemos que al comienzo de la película, tras el descubrimiento de su padre muerto, Ana aparece de repente en la cocina donde su madre le riñe por estar levantada tan tarde. Poco después descubrimos que su madre estaba muerta, y según lo recuerda Ana es justo a la mañana siguiente cuando Rosa, la criada, está peinando y arreglando a Ana y a sus hermanas y su tía les da las instrucciones para el último adiós a su difunto padre. Evidentemente, si seguimos el hilo conductor de los pensamientos de Ana, sería imposible que todo se hubiese desarrollado tan rápido, ya que Ana ni siquiera ha avisado a nadie de la muerte de su padre antes de irse a dormir o de la amante de éste que vio salir justo antes de avistar el cadáver. Está claro que el hilo conductor no coincide con el orden cronológico. Desde ese momento el espectador puede deducir que la película va a estar basada en la recolección de imágenes, en los recuerdos de Ana tal y como ella los ordena en su mente. Esto se confirmará poco después cuando Ana, ya mujer, aparece frente a la cámara interpretada por Geraldine Chaplin.

En la película Saura utiliza los recuerdos de Ana como capas en las que se almacenan recuerdos del pasado y mediante un montaje continuo. Muchas veces engarza momentos temporalmente espaciados, pero unidos por una asociación producida por la psique de Ana. Una psique alterada por los hechos traumáticos ocurridos durante su infancia, que ni siquiera en el presente acaba de comprender. Podríamos afirmar que Saura establece la narración en el pasado pero como si fuera el presente, de esta manera subraya el peso del pasado en el presente.

Los hechos narrados en la cinta y el momento en que ésta se produjo coinciden en el tiempo, concretamente en el año 1.975. En algún momento incluso encontramos detrás de una imagen de una de las niñas, en su habitación de juegos, una especie de felicitación navideña colgada de una pizarra de corcho y escrita con rotulador rojo con la indicación de *feliz navidad 1975*.

6.3.4 Análisis textual e interpretativo.

6.3.4.1. Títulos de crédito y música.

Van apareciendo los títulos de crédito con una hermosa melodía de piano de Federico Mompou que es la misma música que Ana pedía a su madre antes de irse a dormir. La primera imagen es una fotografía de Ana recién nacida, en su cuna del hospital acompañada de su madre que permanece acostada en su cama. La foto está fechada en febrero de 1.967 y hay una inscripción a mano que dice: “El día que nací yo, como dice la canción”. A continuación como en un álbum familiar van apareciendo distintas instantáneas de Ana en brazos de su madre tomando el biberón. En una de esas fotos al pie está escrito “pensar que “esa” era yo..... vanidad de vanidades”. La siguiente escena es el título de la película *CRÍA CUERVOS* en color rojo en el centro de la imagen y en mayúscula. Mientras los títulos de crédito avanzan y suena la música se sigue sucediendo la presentación de fotos de Ana, unas en color y otras en blanco y negro en distintos momentos de su niñez. En una de esas fotos en blanco y negro la cámara nos va acercando la imagen de la niña dejándonos ver sus grandes ojos negros. Después de aparecer en pantalla los nombres de las actrices femeninas, las siguientes fotos, que ya son en color, nos muestran a sus padres junto a un grupo de amigos o familiares y al lado otra de Ana y su madre en una edad muy cercana a la de los hechos narrados. En la siguiente se ve a Ana con sus padres (su padre vestido de militar rodea a su madre con

el brazo derecho sobre su hombro y ella delante de ambos); la que sigue corresponde a una foto del padre en blanco y negro montando a caballo y vestido de militar. El final de los títulos de crédito son tres instantáneas en blanco y negro y en primer plano con la imagen de cada una de las tres hermanas en la época actual y cierra con la foto fija de Ana, la protagonista, que nos relata los hechos.

La música de piano es una música triste y lánguida que nos inspira, en consonancia con las fotos, una infancia de claroscuros. El hecho de que el padre aparezca siempre en las fotos vestido de militar y no de ropa de calle es sintomático de la relación de Ana y sus hermanas con su primogénito. Nos quiere esto transmitir la frialdad y la falta de cariño que las niñas han venido padeciendo, la despreocupación de éste por los asuntos familiares y también por la esposa. La presentación del retrato ecuestre del padre denota autoridad y poder, que es la idiosincrasia propia del estamento militar al que pertenece.

En cuanto a la música destacaremos la pieza de piano que sirve de presentación a los títulos de crédito, como ya he comentado, y que inspira tristeza, como la historia que se narra. La canción interpretada por Jeannette de "*Por qué te vas*" es perfecta para los momentos de recordatorio de la madre y tiene una letra que de alguna manera guarda similitud con la historia de Ana. Y por último la canción de Mari Cruz, que tanto gusta a la madre desvalida, sirve para retrotraernos a otras épocas mejores que la actual, momentos felices y añoranzas del pasado familiar, que junto con la visión retrospectiva de las fotos operan activando el mecanismo de la memoria que no se debe perder.

6.3.4.2. Desarrollo de la trama argumental

- 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 escena concreta. 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 en la cama con su amante Amelia, mujer de su amigo Nicolás. El padre sufre un ataque cardíaco pero Ana está convencida que la muerte es ocasionada por un vaso de leche en cuyo interior ella depositó unos polvos que cree que son un potente veneno pero que en realidad son inofensivos. En la siguiente escena observamos un encuentro cotidiano 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 a la edad de tan sólo ocho años. Paulina, su tía materna, una mujer solterona y estricta, será quien ocupe el lugar de su madre. Pero su disciplina y frialdad provocarán el choque con Ana, un conflicto que le confinará, cada vez más en su soledad. Ana se refugia, se evade de ese mundo claustrofóbico y opresor, en su imaginación, a través de sus juegos y escuchando música en la íntima sala de juegos, el universo idílico de Ana y sus hermanas.



La familia de Ana

- **Ana y su padre:** Su padre representa al clásico cabeza de familia autoritario, reforzado en este caso por el hecho de que sea un militar de profesión. Una autoridad psicológica que se prolonga más allá de su muerte 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 y sufrimiento de su madre. La presencia de su padre dentro de la narración fílmica representa la mirada lasciva masculina que convierte a las mujeres en objetos de deseo. El padre es el único personaje de la película que tiene un pleno control y libertad sobre la 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.

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. En la primera escena, la madre descubre a la niña de madrugada en la cocina y con voz dulce le indica que es hora de estar en la cama. 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 muerte es uno de los protagonistas que recorren la sombra de la pequeña a lo largo de toda la película. No es hasta mediados de la cinta cuando Ana nos muestra el sufrimiento que experimentó su madre, presentándose abiertamente ante la cámara en un tiempo futuro. La siguiente vez que Ana nos vuelve a mostrar a su madre es cuando ésta ya está gravemente enferma en la cama. La angustia que experimenta Ana al ver a su madre retorciéndose de dolor y 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 parece hasta el final de la película cuando Ana parece superar la traumática muerte de su madre y corre hacia una nueva etapa de su vida. El inicio del colegio se convierte en símbolo de ello, en una primera lectura.

-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 escondida con Nicolás. Ana se enfrenta a normas de conducta que Paulina quiere instaurar, y deseará también su muerte. Al final de la película, se dará cuenta de que no tiene el poder de matar a la gente. Después de esa asunción parece atisbarse una cercanía más cálida entre ambas, que indica que su relación a partir de ahora no va a ser tan dificultosa.

-Ana y su abuela: madre de su 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 se recogen las fotografías de su pasado. Incluso está dispuesta a ayudarle a morir, teniendo en cuenta que se cree poseedora de unos poderes especiales, para acabar con una vida exclusivamente anclada en el recuerdo.

Ana veinte años después.

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 de los paraísos de la infancia sino que retrocede para intentar comprender por qué odiaba a su padre, o cual era el origen del sufrimiento de su madre. Ana adulta asume la función de 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 tradicional autoritario ya que se cree dueña de su propia identidad femenina. Ana con los años parece haber superado sus recuerdos traumáticos aunque no olvidados.

-Los fantasmas de Ana

Veinte años después de los hechos narrados Ana, con una cara casi inexpresiva, se presenta ante la cámara con un decorado de fondo grisáceo relatando las vicisitudes de una infancia desgraciada, con un padre cruel e infiel y una madre enferma y desencantada.

Ana nos relata sus tristes vivencias, las de una niña de 8 años que no fue nada afortunada en su infancia pero el trasfondo que subyace no es solo ese; si

vamos rascando podemos reconocer en esa vieja casa, de poderosa fachada, la imagen de una España que ha sido violentada en sus aspiraciones de libertad, que ha sido desposeída por la mano militar, representada aquí por la tiranía del padre, que además engaña a la madre que representa los ideales de bondad y fidelidad, entre otros.

La actitud de Ana con 8 años es de rebeldía constante ante un mundo hecho a medida de los mayores y que no acaba de entender.

A través de la mirada de Ana conocemos los temas claves de la película: la muerte, el sexo, y la infidelidad, que se fueron convirtiendo en sus fantasmas familiares y que ahora en un ejercicio de valentía se atreve a exponer como una manera de expurgarlos y para enterrarlos definitivamente. Estos tres 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 imaginario aislado y personal donde tienen cabida sólo los seres que ella quiere, especialmente, la figura materna.

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.

Saura vuelve a escenificar la trama y la historia en una vieja casa, casi oxidada, deteriorada por el paso de un tiempo duro y áspero, paredes descuidadas, cañerías y tuberías de otro tiempo y camas de las niñas más propias de un cuartel que de una casa de la burguesía madrileña. Es el tiempo crepuscular y decadente que Saura quiere mostrar, es la etapa final de la dictadura, los cuervos se van preparando para el gran cambio, las reformas muy tímidamente van apareciendo pero la casta dirigente sigue mostrando los restos de un

naufragio que Saura quiere finiquitar y sabe que no podrá hacerlo sin desmenuzarlo minuciosamente.



Segundas lecturas

Tengo la convicción que en la película de *Cría Cuervos* Saura recurre de una forma más sibilina al uso de metáforas y símbolos para identificar la realidad que quiere relatar, quiero decir que comparado con *Ana y los lobos*, donde el lenguaje metafórico primaba sobre el lenguaje real y había como una hemorragia parabólica casi sin disimulo, en *Cría Cuervos* se están representando dos realidades o dos relatos, uno el de la historia de una niña de infancia desgraciada que pierde a sus padres y que se revela contra un mundo de mayores que no comparte y otro relato, con connotaciones políticas, que representa el ocaso de un régimen autoritario en donde todos sus iconos empiezan a saltar por los aires en una incontenible explosión de deseos de cambio propiciado por el signo de los tiempos, algo así como *la caída de los dioses*. Por tanto esto es algo que en mi interpretación del filme ha quedado bastante claro y yo por tanto hago estas dos lecturas, una más literal y otra, digamos, referida a un nivel ideológico.

Saura es un maestro en el tratamiento de las metáforas; nótese que en ningún momento hay ni la más mínima referencia real y directa al régimen imperante en el momento de la producción, ni a personas ni a situaciones, todo está en un plano metafórico. Incluso la propia censura dio el visto bueno, después de

unos meses en el cajón, porque entendía que su contenido podía ser visto de dos maneras diferentes, aparte de que su prohibición, en unos momentos donde el régimen quería dar una imagen de aperturismo, no casaba muy bien.

Ya me he referido antes a que la casa donde habitan los protagonistas podría ser perfectamente identificada con la imagen de España, un país aislado de la Europa occidental (en Portugal ya habían hecho su revolución en 1974), de altos muros, donde impera una disciplina militar y donde el rigor, el orden y la austeridad son principios que rigen su devenir diario.

Anselmo, el padre de Ana, militar autoritario tiene una clara connotación con el caudillo de España. Y por si fuera poco también engaño a un compañero de armas (como hizo con sus compañeros militares leales), Nicolás, con la esposa de éste, es decir doble engaño.

Las hermanas cuando se quedan solas en casa dan rienda suelta a sus deseos de libertad, ponen música, bailan, se disfrazan de mayores e imitan sus comportamientos. Entiéndase esto como momentos de liberación necesarios y compárese, guardando las distancias, con la escena de *Viridiana* donde, ante la ausencia de los amos, los sirvientes y criados han montado una cena en el comedor de los señores y han dado rienda suelta a sus más bajos impulsos. Tal vez una de las mejores escenas del cine español y alegórico de una etapa idéntica a la que estamos comentando porque el contexto es el mismo: la ausencia de libertad y la opresión.

La España frustrada y en decadencia tendría su renovación en la pequeña Ana, la juventud que no se somete a la autoridad del caudillo y que incluso planea su muerte. Aunque la película se concibió en 1974 y fue rodada en 1975, con Franco todavía vivo, Saura estaba convencido cuando la hizo de que el franquismo estaba muerto antes de la muerte de Franco (John Hopewell 1986: 248).

Las hermanas cuando se quedan solas en casa dan rienda suelta a sus deseos de libertad, ponen música, bailan, se disfrazan de mayores e imitan sus

comportamientos. Entiéndase esto como momentos de liberación necesarios y compárese con la escena de *Viridiana* donde, ante la ausencia de los amos, los sirvientes y criados han montado una cena en el comedor de los señores y han dado rienda suelta a sus más bajos impulsos. Una escena de las mejores, tal vez, del cine español y alegórica de una etapa idéntica a la que estamos comentando porque el contexto es el mismo: la ausencia de libertad y la opresión.

Podemos ver entonces que Saura no tiene claro el futuro de España; de hecho, la sustituta de los difuntos padres (la tía Paulina) es una mezcla de un carácter autoritario próximo a lo militar pero de algún modo cercana al pueblo, ya que es la hermana de Ana-madre y además en ocasiones derrocha cariño y simpatías con sus sobrinas. Pero si poco sabemos del futuro inmediato, menos nos enseña Saura de un supuesto futuro veinte años después, del cual solo podemos constatar la casi inexpresiva cara de Ana-hija adulta en un decorado bastante patético y con un vestuario grisáceo y falto de colorido.

Los polvos que Ana cree que son un potente veneno también tienen su lectura simbólica y no exenta de importancia en el contexto de los hechos. Son esos polvos que la madre de Ana le dijo un día mientras hacía limpieza general que los tirara a la basura porque ya no servían para nada.

El resto de los personajes podrían ser interpretados dentro de este encuadre: las hermanas de Ana, como una juventud conformista (véase que al menos la mayor carece del espíritu de rebeldía del que está dotada Ana, que se ha negado a besar a su padre muerto) y no solo falta de rebeldía sino la ausencia de espíritu crítico y visión transcendental. La abuela representaría a una generación que cansada de esperar un cambio ya no tiene ninguna ilusión ni motivación (la abuela dice sí a las primeras de cambio cuando Ana le propone hacerle una eutanasia). Rosa la criada y Amelia la mujer de Nicolás se podrían identificar como dos capas de la sociedad que han estado en contacto con el poder sin compartir realmente su política, simplemente contemporalizando. Por lo tanto el fin de Anselmo abre las puertas a la destrucción. Rosa no deja de

criticar la actitud de Anselmo una vez que ha muerto, ayudando así a destruir su imagen, aunque cuando estaba vivo lo complaciera sin queja aparente. Amelia, la mujer de Nicolás, vive en un proceso de destrucción de uno de los valores intocables del franquismo, el matrimonio. Esto nos lleva a deducir que el origen de la destrucción no es otro que Anselmo. Directa o indirectamente Anselmo crea destrucción, provoca sentimientos de ese tipo tanto a su favor como en su contra (destrucción de su matrimonio, el matrimonio de su amigo Nicolás, su esposa, su madre y como no, su propia destrucción), confirmando así las palabras del propio Saura: “*Cría Cuervos* es un filme sobre ese proceso de destrucción y de muerte”

No quiero dejar pasar la ocasión de comentar el sueño que la noche anterior a la de regresar al colegio ha tenido Natalia, la hermana mayor; es un sueño que tal vez se le tendría que haber atribuido a Ana la protagonista, pero Saura lo ha querido hacer con la hermana mayor. Me ha llamado bastante la atención por lo que es la belleza de la narración en sí misma pero también por su enigmático contenido al que le he estado dando varias vueltas y releendo y no he acabado de comprender del todo el mensaje que lleva implícito su contenido. Me estoy refiriendo al sueño en el que Natalia ha sido secuestrada por dos hombres que la han introducido en un coche y llevado a una casa sucia y abandonada y que ante la falta de comunicación con su familia los secuestradores habían decidido matarla pero que justo en el momento de apretar el gatillo ésta se despertó. En el siniestro sueño no queda claro el móvil del secuestro lo cual es un misterio aún mayor. De cualquier forma si lo tenemos que interpretar en clave simbólica se podría decir que Natalia o tal vez cualquiera de sus hermanas por extensión podrían representar a España, un país secuestrado, oprimido, anquilosado en viejas doctrinas al que sus propios gobernantes son capaces de inmolarse a costa de no hacer concesiones fundamentales.

No me atrevo a afirmar si *Cría Cuervos* está dotada de la estructura clásica de introducción, nudo y desenlace porque al estar tan contaminada con evocación

de recuerdos creo que pierde de alguna manera la linealidad característica del relato tradicional como estamos acostumbrados a ver. No obstante, si hay una lógica formal en el relato, que al menos nos hace comprender que hay un desarrollo y un desenlace y que éste es como una liberación para las más pequeñas de la casa, que vuelven al colegio, que empiezan nuevo curso con la ilusión de empezar una nueva vida e inaugurar una etapa que supone la expulsión de los demonios del pasado que las han estado atormentando.

La visión panorámica de la casa de altos muros en contraste con el ruido de la calle, el cláxon de los coches, el contacto con la gente, los enormes carteles publicitarios, la modernidad, etc. nos están dando una señal de libertad, de apertura, de dejar suelta un poco la mano opresora.

7.- RESULTADOS

Tras el análisis de los dos textos fílmicos que componen el *corpus* se desprenden una serie de resultados. El objetivo de la investigación no planteaba una hipótesis como tal sino más bien la constatación de que Saura ha utilizado en las películas analizadas como patrón recurrente el recurso dialéctico a los fantasmas o demonios familiares y las figuras patriarcales autoritarias así como demostrar que el director recurre al uso de metáforas y alegorías para encriptar el significado de sus películas para de esta forma, no solo burlar la censura sino también como recurso estilístico, como una nueva forma de hacer cine.

Pues bien, en cuanto al primer filme *Ana y los lobos*, queda claro que los fantasmas son bien patentes. Si no remitámonos a la escena en el museo en la que Ana se encuentra con José, el amante de los uniformes y militar frustrado y entablan conversación. Él le confiesa a ella que su familia está llena de tarados: su hermano Fernando un desmedulado, Juan un obseso sexual, su madre una enferma epiléptica y él, que no se reconoce, pero es un maniático, frustrado y autoritario. A ninguno se le conoce profesión, al parecer viven de

las rentas familiares acumuladas en el pasado. Por otra parte la escena de las cajas conteniendo los recuerdos de la niñez de los hijos es más demoledora que la primera, donde asistimos al relato de la madre sobre las obsesiones infantiles de sus hijos. Obsesiones y demonios familiares que han seguido permaneciendo en el presente. En el caso de José además se deja ver un tabú sobre su sexualidad. La figura matriarcal autoritaria es la madre, que controla la voluntad de sus hijos y aconseja y dispone de sus actos con gran influencia y recurriendo al chantaje emocional como forma de presión. El hijo José igualmente es una persona con unas altas dosis de autoritarismo que se autoerige en el protector familiar, tanto en materia de seguridad como de custodia moral del patrimonio familiar en decadencia.

El uso de metáforas en este filme es de una gran profusión. Constantemente estamos asistiendo a referencias a la realidad política de un país oprimido como era la España de los años 70. Nótese el caso más claro de la escena en el museo militar donde José advierte a Ana que no están dispuestos (la familia y su entorno) a tolerar que nadie venga a perturbarles la paz que hasta ahora han estado disfrutando. El mismo hecho de la presencia de Ana en una mansión aislada en la meseta castellana ya es representativo de un intento de abrir las puertas a la libertad que acaba en frustración por la resistencia de los que gobiernan la casa (nación) Estos son dos ejemplo, pero toda la cinta está plagada de metáforas de un país secuestrado y amordazado.

En lo que se refiere a la película *Cría Cuervos* nos “tropezamos”, a las primeras de cambio, con la figura paternal autoritaria y todopoderosa del padre de Ana, que además con solo su estatus militar y uniforme ya es capaz de conferir una influencia de gran magnitud sobre los que le rodean que acaban siendo personas débiles y fácilmente manipulables. La otra figura maternal autoritaria está encarnada en la tía Paulina, heredera de la tradición conservadora y autoritaria del pasado.

Por lo que afecta al tratamiento de metáforas para referirse al periplo franquista, éstas se producen de forma reiterativa y, aunque no se prodigan

tanto como en *Ana y los lobos*, si se dejan ver en momentos clave del desarrollo del relato; la misma casa es ya la representación de un país donde reina la disciplina militar y el orden establecido por el pasado y que ante la falta de la figura central todopoderosa, ésta es suplida por una nueva autoridad. Algo casi idéntico ocurrió en la política española a la muerte de Franco, aunque claro Saura no era un visionario y tampoco podía saber lo que iba a ocurrir.

7. RESULTS

After analyzing the two film texts that make up the corpus a number of conclusions can be drawn to assess. The objective of the research did not pose a hypothesis as such but rather the realization that Saura used in the films analyzed as a dialectical resource recurring pattern of ghosts or familiar demons and authoritarian and patriarchal figures show that the director resorts to use of metaphors and allegories to encrypt the meaning of his films in this way, not only circumvent censorship but also as a stylistic device, such as a new form of filmmaking.

Well, as for the first film *Ana and the wolves*, it is clear that ghosts exist and are well patents. If you do not let us refer to the scene in the museum where Ana meets José, the lover of uniforms and military frustrated and engage in conversation. He confesses to her that her family is full of jerks: one depicting his brother Fernando, Juan sexually obsessed, his mother an epileptic ill and he, who is not recognized, but it is a maniac, frustrated and authoritarian. None is known profession, apparently live in family income accumulated in the past. Moreover, the scene of the boxes containing the memories of the childhood of the children is more devastating than the first, where we witness the story of the mother on childhood obsessions of their children. Obsessions and demons that have followed family staying in the present. In the case of Joseph also it is seen a taboo on sexuality. The authoritarian matriarchal figure is the mother, who

controls the will of their children and counseling and has greatly influenced his actions and resorting to emotional blackmail as leverage. The son Joseph also is a person with high doses of authoritarianism that become in the family protector, both in terms of safety and custody of family assets moral decay.

The use of metaphors in this film is a great profusion. We are constantly attending references to the political reality of an oppressed country like Spain was the 70 Note the clearest case of the scene at the military museum where Joseph warns Ana unwilling (family and environment) tolerate anyone coming to disturb them peace so far have been enjoyed, all in clear reference to the 40 years of peace of Franco. The very fact of the presence of Ana in a secluded mansion in the Castilian plateau is as representative of an attempt to open the doors to freedom that ends in frustration at the resistance of those who govern the house (nation) These are two examples, but all the tape is full of metaphors for a country and gagged kidnapped.

In regards to the film *Raising Ravens* we "stumbled" at the first hurdle, with the authoritarian and all-powerful father figure of Anne's father, also with only his military uniform status and is now able to confer influence great extent on those around him to end up being weak and easily manipulated people. The other authoritarian mother figure is embodied in Aunt Pauline, heir to the conservative and authoritarian tradition of the past.

Thus affecting the treatment of metaphors to refer to Franco journey, they occur iteratively and although not as much as lavish *Ana and the wolves*, if they reveal key moments in the development of the story; is the same house as the representation of a country where there is military discipline and order established by the past and that in the absence of the central figure almighty, this is supplemented by a new authority. Something happened almost identical in Spanish politics after the death of Franco, but of course Saura was not a visionary and could not know what was going to happen.

8.- CONCLUSIONES

Para la realización del presente trabajo ha sido necesario recurrir a una bibliografía que a veces no ha sido fácil de encontrar y ha habido que acudir a otros canales para recabar la información necesaria y precisa con que completar el *corpus* teórico. Así mismo la búsqueda en Internet también ha sido intensa y no siempre ha dado los resultados esperados. Me he encontrado con mucha reiteración y duplicación de información y no siempre útil a la causa de esta investigación.

El *corpus* seleccionado se ha intentado analizar con el mayor rigor posible, afrontando una tarea que parecía sencilla pero que después se ha visto que estaba dotada de cierta complejidad si se quería dibujar con precisión el enunciado de la hipótesis y ser fiel a los dictados inicialmente propuestos y a los requerimientos técnicos de TFG.

Por mis manos ha pasado mucha literatura sobre Carlos Saura, no solo referente al *corpus* elegido sino en general, de su carrera cinematográfica, de sus anécdotas, de sus problemas con la censura, la financiación, etc. etc. y todo esto ha servido para afianzar los conocimientos y comprender mejor al personaje cuya obra tenía delante.

Las dos películas han sido analizadas cuidadosamente, pasando varias veces por las escenas a las que se debía sacar el jugo necesario y cuando esto se hace con el interés y la intensidad que la ocasión requiere te encuentras con muchos más significados de los que inicialmente imaginabas, es decir, te vas tropezando con una concatenación de hallazgos que enriquecen la investigación.

Pienso que el objetivo de la investigación se ha conseguido de manera óptima pero también es verdad que se podría haber logrado una mayor efectividad con un bagaje teórico y fílmico que en ocasiones ha habido que ir improvisando sobre la marcha, pero bueno esto también forma parte de la idiosincrasia del

Trabajo fin de Grado y es un desafío para el alumno, del cual siempre se extrae algo enriquecedor al mismo tiempo que representa una experiencia muy útil para afrontar futuros trabajos sobre la cinematografía de Carlos Saura relativa a su etapa tanto metafórica como del cine de la memoria.

El universo de Saura es diverso y variopinto. Con su recurso a los laberintos de la memoria ha sabido crear un cine que rebusca en el inconsciente y este tema es particularmente atrayente para una continuidad de este trabajo que ahora se presenta.

He descubierto que los investigadores de la cinematografía de Saura no son muchos en cantidad y que los pocos que existen son de una gran calidad y les reconozco el esfuerzo de haberme podido ayudar a sacar adelante este trabajo.

9. - CONCLUSIONS

For the realization of this work it has been necessary to resort to a literature that sometimes it was not easy to find in bookstores again and have had to resort to other channels to obtain the necessary information to complete and accurate theoretical corpus. Likewise, the Internet search has also been intense and has not always yielded the expected results. I have met with much repetition and duplication of information and not always helpful to the cause of this investigation.

The selected corpus has tried to analyze with the utmost rigor, facing a task that seemed simple but later saw that he was endowed with some complexity if you wanted to draw with precision the statement of the hypothesis and be faithful to the dictates initially proposed and the technical requirements of TFG.

By my hands he spent much literature on Carlos Saura, not only concerning the corpus chosen but in general, his film career, his anecdotes, his problems with

ensorship, funding, etc. etc. and all this has served to strengthen the knowledge and understand better the character whose work ahead.

The two films have been analyzed carefully, passing several times by the scenes which should get the juice necessary and when this is done with the interest and intensity as the occasion requires you meet many more meanings of those initially imagined, that is, you're going to encounter a concatenation of findings that enrich the investigation.

I think the objective of the research was achieved optimally but it is also true that you could have achieved more effective and film with a theoretical background that has sometimes been necessary to improvise on the fly, but hey this is also part of the idiosyncrasies of the Final Project and is a challenge for the student, which always draws some rich while representing a very useful experience to deal with future work on the film by Carlos Saura on both its metaphorical stage and cinema memory.

Saura's universe is diverse and varied. With its use of the labyrinths of memory has created a cinema that reaches into the unconscious and this issue is particularly attractive for a continuation of this work it is now presented.

If researchers have discovered that filmmaking Saura are not many in number and the few that exist are of a high quality and acknowledge them the effort of having been able to help take forward this work.

9.- BIBLIOGRAFÍA

Alcover Norberto y Gómez A.A.P., Revista Reseña, *entrevista a Carlos Saura* pag. 58-64 Madrid, 1973

Benet Vicente J., *El cine español, una historia cultural*, Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 2012

Brasó, Enrique: *Carlos Saura*. Madrid, Taller Ediciones JB, 1974

Gubern Román, *Cine Contemporáneo*, entrevista a Carlos Saura pag. 8-23, Salvat Editores Barcelona, 1973

Hidalgo Manuel, *Carlos Saura*, Ediciones JC, Madrid, 1981

Hopewell, John: *Out of the past. Spanish cinema after Franco*, British Film Institute, London 1986.

Rodríguez Fuentes Carmen (coordinadora), *Desmontando a Saura*, Editorial Luces de Gálibo (Gorbs Ediciones), Barcelona, 2013

Sánchez Vidal Agustín, *El cine de Carlos Saura*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988

Saura Carlos, *Cría Cuervos*, Prólogo de Juan Benet, Elías Querejeta Ediciones, Madrid 1975

10.- WEBGRAFIA

Ardanaz Yunta Natalia, *Cría Cuervos, la representación del universo femenino en una película de la Transición*.
Dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3928192

Cebollada Pascual, *Drama con símbolos Crítica a Ana y los lobos*-Biblioteca Virtual. www.biblioteca.org.ar/libros/89578.pdf

Florido Berrocal Joaquín, *La huella psicológica del Franquismo en el cine español de los noventa*. Repository.upenn.edu/wproml/vol1/iss/2

López Sancho Lorenzo, *Ana y los lobos cuento cruel, alegoría, crítica mitigada*.
www.cervantesvirtual.com/ff4270f682b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html

Navarrete Luís, *Ana y los lobos .La metáfora fílmica o el surrealismo ideológico*,
fama2.us/fco/frame/frame2/estudios/1.2.pdf

Picazo Alejandro, reseña

www.madrimasd.org/blog/imagen_cine_comunicacion_audiovisual

Un alegato ideológico y una dulce canción.

[www.cinefagos.net/index.php?content&view=article&id=1011:cria cuervos](http://www.cinefagos.net/index.php?content&view=article&id=1011:cria-cuervos)