

El desengaño femenino: la huella de la copla en *La prima Angélica* y *Cría cuervos*

MIGUEL ÁNGEL LOMILLOS

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

The footprint of the couplet in *La Prima Angelica* and *Cría Cuervos* by Carlos Saura

Abstract

From the 70's of the past century, a period in which the decline of the musical genre in Spanish cinema hit rock bottom, the couplet plays its part in some of the cinema works of the author. This article analyses how an author uses the couplet as a strong diegetic element, which means that the song configures itself as a structural part of the cinematographic story. Examples of these are the songs like *Rocío* and *Ay Maricruz* sang by Imperio Argentina in Carlos Saura's films, *La Prima Angelica* (1974) and *Cría Cuervos* (1976).

Key words: Couplet. Carlos Saura. Textual analysis. Late Francoism. Spanish cinema.

Resumen

A partir de los años 70 del pasado siglo, período en que el declive del género musical en el cine español tocó fondo, la copla hace acto de presencia en algunos trabajos de cine de autor. Este artículo analiza un autor que usa la copla como elemento diegético fuerte, es decir, como una historia completa –la propia canción– que se configura como parte estructural del relato cinematográfico: canciones como *Rocío* y *Ay Mari Cruz* cantadas por Imperio Argentina en sendas películas de Carlos Saura, *La prima Angélica* (1974) y *Cría Cuervos* (1976).

Palabras clave: Copla. Carlos Saura. Análisis textual. Tardofranquismo. Cine español.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-26

Dos populares coplas de los tiempos de la República

Este trabajo analiza cómo operan textualmente dos coplas en sendas películas de Carlos Saura: *Rocío* en *La prima Angélica* (1974) y *Ay, Maricruz* en *Cría Cuervos* (1976). *Rocío* y *Ay Maricruz* fueron compuestas por Rafael de León y el maestro Quiroga en 1934, con la participación de Salvador Valverde en la letra de *Ay Maricruz*. Ambas coplas son interpretadas por Imperio Argentina y ambas aparecen en tres momentos clave de la película en que se insertan. Aspecto este que señala, como veremos, el carácter estructural que la copla adopta en estos dos relatos cinematográficos de Saura.

Se trata de dos “grandes coplas de la época dorada del género, popularizadas y con gran éxito durante el periodo republicano”¹. Popularizadas sobre todo por Imperio Argentina, con su voz a la vez sencilla y elegante, diáfana, “modulando bien cada fraseo”². *Rocío* formó parte de un espectáculo de Estrellita Castro en 1934 y *Ay Maricruz* fue estrenada por Concha Piquer en ese mismo año, pero sin registro en disco; la primera en grabarla fue Estrellita Castro en 1934³. Un año más tarde, en 1935, Imperio Argentina grabó ambas piezas en Discos Odeón que “serían en adelante base de su repertorio más popular y que sonaban diariamente en la radio”⁴.

1 REINA, M.F. (2009), *Un siglo de copla*, Barcelona, Ediciones B, 77.

2 ROMÁN, M. (2010) *Los grandes de la copla*, Madrid, Alianza, 31.

3 REINA, op. cit., 76 y 136.

4 ROMÁN, op. cit., 74.

Rocío fue una de las primeras composiciones –sin duda el primer éxito– de la larga y prolífica carrera del tándem León y Quiroga. Los autores hicieron dos versiones, ya referidas *supra*: la de Estrellita Castro de 1934, con ritmo de pasodoble (versión que también grabara Rosarillo de Triana en Odeón en el mismo año⁵) y la versión que se hizo más conocida, con letra completamente distinta, a ritmo de melancólico tango:

La versión que grabara Imperio Argentina, a la manera de un tango argentino con aires de pasacalle y pasodoble, es una bellísima y muy desnuda grabación acompañada apenas por una guitarra española, de una delicadeza sorprendente⁶.

5 Reeditada por El Delirio en 1999, esta extraordinaria versión de la cancionista –así como bailarina y excelsa recitadora– de Triana puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=97t0Cp5DnD0>. Las notas escritas en este enlace corresponden a Martín de la Plaza, autor de las biografías de Conchita Piquer (2001), Maestro Quiroga (2002) e Imperio Argentina (2003).

6 REINA, op. cit., 136. De modo incomprensible, Reina coloca en su libro la letra menos conocida de *Rocío* y no la que popularizó Imperio. De hecho, sigue siendo la más célebre y, entre otros, la han grabado de manera excepcional, como el propio autor destaca, intérpretes como Carlos Cano (1988) y Miguel Poveda (2009).

La historia de *Rocío*, una mujer engañada por el hombre del que se enamora, es completamente diferente en estas dos versiones que apenas comparten el estribillo. Mientras la primera se cuenta con desgarradora voz en primera persona (“y mis ojos llo-ran tras la celosía [...], fue mentira todo lo que me juró [...], con otra del brazo lo he visto pasar”), la que canta Imperio y comparece en el filme de Saura describe en tercera persona una sugerente y conmovedora antítesis (“Ahora es otro el patio”) que alude a “una monjita que, antes de vestir sus hábitos, hablaba de amor tras una cancela con quien era su prometido”⁷.

7 ROMÁN, op. cit., 31.

Como es frecuente en las composiciones de Rafael de León, descritas como “poemas narrativos” (Reina) o “historias dramatizadas en tres minutos” (Román), hay dos partes nítidamente diferenciadas en *Rocío* y *Ay Maricruz*. La primera es el momento del encuentro o

enamoramiento, cuyo ápice viene a expresar el estribillo en estilo directo –o, mejor dicho, en forma dramática– cantado o recitado como copla por la figura masculina en “noche de luna”: tras la cancela en un patio de Sevilla (*Rocío*); en el viejo barrio judío de Santa Cruz (*Ay Maricruz*). Lo importante es que en la segunda parte acaece el drama, la traición: en *Rocío*, el encierro en el convento es una imagen fuerte para trazar los paralelismos y contrastes a partir de la ausencia –el abandono– del hombre; en *Ay Maricruz*, la letra es más explícita: el juramento del hombre fue como “pluma en el viento” que “a su querer traicionó” y como resultado la mujer se echó a la vida.

Es decir, se plantean aquí las tres “ocupaciones” arquetípicas de la mujer en aquella época (matrimonio, convento o prostitución) y cómo, al fallar la primera, se cuentan dos experiencias singulares con nombre propio (*Rocío*, *Maricruz*).

No dudo que la tremenda popularidad que alcanzaron estas coplas se deba especialmente a sus encendidos estribillos. De hecho, el estribillo es el alma de la composición, la “copla” de la copla (canción), puesto que es aquella que el hombre canta –corteja– a la mujer. Aquí, el juego amoroso está repleto de interjecciones, de suspiros de amor que pronto se tornan suspiros de pena y lamento. La verdad del estribillo es tal –el enamoramiento de *Rocío*, el deseo de *Maricruz*, o viceversa– que siquiera el engaño o la frustración lo hacen olvidar, ya sea por la mujer en su soledad (*Rocío*) o por el hombre, arrepentido, cantando de nuevo la copla de *Maricruz* (“*Pero sólo hubo un hombre/ que con pena lloró / recordando su nombre, / y esta copla cantó*”):

– «¡*Rocío!* ¡*Ay*, mi *Rocío!* / Manojito de claveles, capullito florecido. / De pensar en tus querereres / voy a perder el sentido, / porque te quiero, mi vida, / como nadie te ha querido, / ¡*Rocío!* ¡*Ay* mi *Rocío!*».

– «¡*Ay*, *Maricruz*, *Maricruz!*, / maravilla de mujer; / del barrio de Santa Cruz / eres un rojo clavel. / Mi vida sólo eres tú, / y por jurarte yo eso / me diste en la boca un beso, / que aún me quema *Maricruz*. / ¡*Ay* *Maricruz!* ¡*Ay* *Maricruz!*».

La prima Angélica: la copla –Rocío– como educación sentimental y vía de escape del asfixiante nacional-catolicismo

Como es sabido, la copla fue la música popular predominante en la República, la guerra civil (cantada por los dos bandos) y las primeras décadas del franquismo.

Carlos Saura –nacido en enero de 1932– recordaba estas canciones de su niñez en un texto autobiográfico⁸. Su inserción en estas dos películas realizadas en el tardofranquismo viene a evocar ese pasado, especialmente el pasado republicano truncado por la guerra civil. La memoria y sus traumas subyacentes es uno de los temas principales del cine de Saura de los años 60 y 70:

⁸ SAURA, C. "Recuerdos de la guerra civil", *Penthouse*, 8, noviembre 1978.

⁹ SÁNCHEZ-BIOSCA (2006), *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*, Alianza Editorial, Madrid, 218-219.

en el punto ciego de esa memoria al límite de la reelaboración y la compulsión de repetición aparecía una y otra vez el trauma insalvable de la guerra civil. En *La prima Angélica*, sin embargo, este procedimiento se tornó más explícito, al tiempo que daba un paso decisivo: fue la primera película que tomaba a su cargo la voz de los vencidos⁹.

En un filme donde se escenifica obsesivamente la memoria y el propio acto de rememoración, los saltos constantes del presente (1973) al pasado (1936) indican, además de este vaivén o zigzag entre los mismos, su fusión –o confusión– en el interior de una subjetividad traumatizada por el pasado, aspecto este intensificado por la actuación del mismo actor (José Luis López Vázquez) para los dos papeles/tiempos de niño y adulto (Luis/Luisito).

Rocío 1

Quizá sea la escena del chocolate en que el protagonista rememora la despedida de la madre en el verano de 1936, entonces con otra taza de chocolate, la más original –en el doble sentido del término– de las numerosas rememoraciones que jalonan el filme. Mientras el padre republicano aguarda afuera al lado del coche –casi recién llegados de Madrid a Segovia–, la madre se despide de su familia, reunida en torno a la mesa, que se hará cargo de Luisito –su abuela, sus dos tías, su prima. La escena anterior en que Angélica, acompañada de su hija, muestra las fotos de sus padres a

Luis –con comentarios a la magdalena de Proust y al poder evocativo de un olor o una música– predispone el intenso clima de recordación. Pero, sobre todo, es la propia copla de Rocío la que parece arrastrar el vendaval de sentimientos del pasado. Aunque hay otros elementos en juego (el tic tac que abre y cierra la escena, la mirada perdida del actor como gesto evocativo y luego dirigida al espejo que refleja en primer término el retoque de la madre antes de salir), es la copla la que da el tono y el *aire* que hace transmutar 1973 en 1936.

No hay lugar para el niño en el viaje de los padres que parecen poco más o menos dos amantes huyendo de la familia («Mamá, yo no quiero quedarme aquí. Quiero irme con vosotros», gime el niño con cara de J. L. López Vázquez al besar a la madre). Huyendo tanto de la familia propia –el hijo– como de la otra –de derechas– donde dejan a aquél a su suerte en lo que para él se convertirá, a su pesar, en unas "largas vacaciones del 36" en zona nacional. Ni siquiera la perspectiva de pasar una temporada con su prima Angélica alivia el fuerte sentimiento de abandono de Luisito. Frente a esa familia de derechas, de misa diaria, el padre republicano que *nunca sube a la casa*, marca el paso de la esposa que es capaz de dejar las enseñanzas de esa abuela cargante y santurrona.

Como hemos dicho, *Rocío* es una copla de la época de la República y su irrupción trae consigo su atmósfera de color y alegría, de aventura amorosa, pues así se modula la escapada de ese matrimonio. Si la primera parte de la copla sirve para identificar la "pena de amor" del protagonista "abandonado" por la madre, la segunda parte de *Rocío* coincide con el momento en que la tía Pilar se ofrece para ayudarle a deshacer la maleta y vemos la entrada en el cuarto de Luisito en cámara subjetiva (primero *off-screen* y luego *on-screen*). Se da entonces dos momentos en que la imagen "rima" con la letra de la canción:

1) el cuadro en la pared de la «monja crucificada» coincide con la letra, momento que además se acentúa con el aumento del volumen: "regando las flores hay una monjita/que como ellas tiene carita de flor".





2) En el momento en que la cámara subjetiva va del cuadro a la ventana, aparece Luisito que deja de mirarlo y se acerca a las cortinas. Mientras escuchamos los versos siguientes en los que Imperio ralentiza dramáticamente su candencia –“y que se parece / a aquella mocita / que tras la cancela / le hablaban de amor”–, Luisito, entre visillos, llora su pena al ver a los padres encaminándose al automóvil. En ese momento la tía Pilar acude solícita a abrazarlo.

Pero no podía ser sino Angélica la figura que ponga el colofón a la primera intervención de la copla *Rocío* en el filme. Vemos a la niña observando, con su mirada nada ingenua mientras come un pastel, a Luisito que llora en los hombros de Pilar. Angélica es la «Rocío» de Luis/Luisito y Saura se permite que, en la vuelta a la escena del chocolate de 1973, ella siga con su figuración de 1936 –vestido azul y trenzas– para llevarle a su primo de nuevo al pasado (los únicos momentos felices de ese pasado en Segovia): “Venga, Luisito, vamos a coger moras”¹⁰. En afinidad con el tono de viveza que la copla da a la aventura veraniega de la pareja que huye en automóvil, la niña Angélica es la que desaloja la tristeza del hijo supuestamente “destronado” y lo acoge, como la tía Pilar, en su seno. De ellas recibe Luisito su educación sentimental y en concordancia con el universo femenino de la copla, aparece rodeado apenas de mujeres en la escena del chocolate –la ausencia del abuelo Miguel es flagrante¹¹.

10 “Tía...Mi padre cuando venía a esta casa nunca subía ¿verdad?”, es la falsa pregunta que el protagonista adulto le espeta a Pilar antes de volver a la niñez, de la mano de Angélica, “a coger moras”. En el campo, ella le dice a Luisito que Pilar podría haber sido su madre “porque conoció antes a tu padre que tu madre y luego vino ella y se lo quitó”. Ello explicaría el cariño de la tía por el sobrino y, en consecuencia, podría incluirse un posible conflicto sentimental, además de las diferencias ideológicas, en los motivos por los cuales el padre no sube a la casa. Así pues, la “monjita” de la copla que las simetrías de imagen-sonido han armonizado con la “pena de amor” de Luisito, no debe identificarse con la tía monja interpretada por Julieta Serrano sino con la solterona y piadosa tía Pilar, que además es la dueña del cuarto –y del cuadro– en que se aloja aquel.

11 La nota irónica la pone el padre republicano: “Como Dios te lo vas a pasar con esas brujas”.



Rocío 2

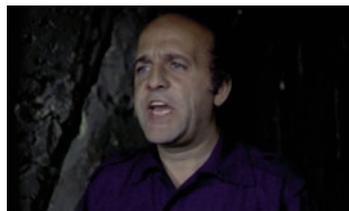
La escena recién comentada marca ya con precisión el trazado de todo el filme –el amor de Luis por su prima Angélica–, pero en la segunda oca-

sión en que oímos la canción cantada por Imperio Argentina ese motivo central toma cuerpo: la escena del beso de los primos. Por otro lado, la estrategia –con ciertos tintes bergmanescos– de permutar los actores/personajes del pasado con los del presente, o viceversa, se intensifica al objeto de confundir esos tiempos que subyugan la conciencia traumatizada del protagonista.

Como vimos, *Angélica niña* (1936) permanece en el cierre de la escena del chocolate (1973) para llevar de nuevo al protagonista al pasado. En el caso que nos ocupa, la célebre escena del beso de estos dos personajes adultos en el tejado de la casa, tras desempolvar unos cuadernos escolares de entre los trastos de la azotea (1973), se confirma finalmente como una escena de 1936. Ambigüedad que es congruente con el sentido de la historia: la verosímil persistencia del amor de la infancia en el presente y, sobre todo, el fracaso total del matrimonio de Angélica y Anselmo¹².



Ella recuesta su cabeza en la de él, y este la acaricia, le besa el pelo, se besan fugazmente y con mucha inocencia mientras el estribillo canta “*porque te quiero mi vida/como nadie te ha querido*”. El tejado arcilloso sugiere no tanto el aislamiento afanosamente procurado como el peligro que acecha. La imagen siguiente nos confirma que se trata de 1936: la voz en off autoritaria de Miguel/Anselmo llamando a Luisito: *Se puede saber lo que hacías en el tejado. Y Angélica ¿dónde está?* El padre, vestido de falangista, la llama y, claro, no es otra que Angélica niña, con sus trenzas, la que aparece por el ventanuco del tejado.



¹² La escena en que Angélica se derrumba cuando le confiesa a Luis que su matrimonio hace aguas y este se ve incapaz de sostenerla dice mucho del carácter platónico de ese amor del pasado, de su incapacidad de hacerse real. Por intermedio de la hija, el calco de una inscripción en piedra (1938) pone en evidencia lo que fue y es un juramento de amor infantil o juvenil.

La representación del beso de los actores adultos es tan casta que el espectador presente que son los niños de 1936 al tiempo que lo acepta igualmente como el de dos adultos inmaduros de 1973. La representación del doble papel de Fernando Delgado (el falangista Miguel, padre de

Angélica niña, 1936 y Anselmo, marido de Angélica, 1973) actúa como figura represora en los dos tiempos: el impedimento del beso es en el pasado y en el presente.

La duplicación de las figuras del filme, que repiten el modelo del protagonista (Angélica, su hija, el marido, pero también el cura y amigo de Luisito), viene a decir que la compulsión traumática del pasado en el presente tiene hondas raíces históricas.

Rocío 3

Cuando al final del filme Luis se dispone a coger el coche para volver a Barcelona, una vuelta en bicicleta con la hija de Angélica hará la inevitable transición para un hecho fundamental en el relato de sus memoraciones: la fuga en bicicleta con su prima a Madrid. Es decir, escapar del asfixiante clima de la zona nacional al Madrid donde están los suyos: sus padres, el bando republicano. Su aventura obviamente no tendrá éxito. Una pareja de soldados nacionales, de un destacamento en las afueras de la ciudad, los llevan de vuelta al redil. El padre de Angélica –con el cuerpo de Anselmo–

la tomará con Luisito propinándole una monumental paliza con el cinto (el tic tac ya no funciona como nexo en los extremos, sino que marca con virulencia toda la escena).



13 Esta imagen se armoniza con aquella ya referida del propio protagonista tras el cortinaje de la ventana en la primera audición de Rocío (de hecho, la tía Pilar acude a socorrerle y ambos aparecen tras la cortina). Pero también lo hace con el momento en que estalla la guerra y se oyen tiros. Cuando vuelve la luz y encienden la radio, Luisito observa temeroso la escena tras las cortinas de la puerta. "Ahora van a saber lo que es bueno tu padre y los de su ralea", le endilga el padre de Angélica.

La tercera y última vez que entra la copla *Rocío* no lo hace en dicha escena de castigo, sino justamente cuando la cámara sale y se desplaza a un cuarto contiguo en que la madre recompone las largas trenzas de Angélica. Como en los dos momentos anteriores, los sonos de la copla se propagan en afinidad con el mundo femenino (así también el rostro afligido de esa "otra Rocío", la tía Pilar, presenciando el castigo entre los visillos de la puerta¹³). Mientras en *off* van apagándose los gritos de Luisito y los latigazos, la cámara se acerca cadenciosa a los rostros de las dos figuras femeninas. Mortalmente tristes, Angélica madre y Angélica hija miran a la cámara que hace de espejo¹⁴.

En la escena del chocolate escuchamos entera la copla, suelo firme en que se asienta el apego de los primos. Aquí, como en la escena del beso, *Rocío* entra a partir del estribillo, dando su recado esencial respecto de esos "quereres" (un amor infantil que perdura en el tiempo, esto es, en el tiempo interior de la memoria). Pero si en la escena del beso la voz chillona del padre falangista cortaba de cuajo el desempeño de la copla, aquí va hasta el final acompañando los créditos finales. Una lágrima se escurre por el rostro de Angélica niña poco antes de que aparezcan los rótulos sobre fondo negro, momento este que ocurre al compás de los dos versos más sentidos de la copla: "*porque te quiero mi vida/como nadie te ha querido*".



14 Esta imagen de madre e hija frente al espejo y muchas otras "troqueladas" en *La prima Angélica* son la simiente de *Cría cuervos*: las patas de gallina en la nevera, el vaso de agua en la cocina, las fotografías familiares, el adulterio de las figuras masculinas, la copla –y su contraste con la música pop–, el mundo de la infancia, la familia y el franquismo como encierro, morbilidad, frustración afectiva y sexual.

15 SANCHEZ-BIOSCA, op. cit., 223.

El filme termina con la imagen del pasado, incapaz de volver al presente (1973). Como señala Sánchez-Biosca, no es Luis el que se "zambulle en el pasado, sino que es más bien el pasado el que se abalanza sobre el presente anegándolo"¹⁵. En los pocos días que ha estado en Segovia, el protagonista adulto nos ha contado el relato de un periodo de su infancia –la guerra civil– que parece ser el relato de su vida y por eso el filme se acaba allí, coagulado en ese pasado.

***Cría cuervos*: La versatilidad de la copla –Ay Maricruz– entre la cultura popular y el pasado burgués en el apogeo del pop**

Maricruz 1

El éxito de *Rocío* en el público femenino de las capas populares en los años 30 lo destaca Román con un ocurrente reclamo de la época: "En los patios de vecindad la copla era repetida por las criadas. Tanto es así que llegó a publicarse en los periódicos un anuncio: «Se solicita chica de servicio, pero que no sepa cantar *Rocío*»¹⁶. Lo mismo podría decirse de *Ay Maricruz*, otro éxito popular radiofónico de aquellos años y que, cuatro décadas después, canta la sirvienta Rosa en *Cría Cuervos*. Mientras limpia los cristales de una puerta del balcón del cuarto de las niñas, le dice a Ana que la observa atenta con una muñeca en los brazos:

16 ROMÁN, op. cit., 27.

"Todos los hombres son iguales. Todos. Ya te darás

cuenta cuando seas una mujer. Todos quieren lo mismo. ¡Ay de ti, si te dejas embaucar! Tu padre, sin ir más lejos, era un tipo de cuidado. Le gustaban las faldas un horror [se ríe]. Más de una vez he tenido yo que salir corriendo. Ya lo creo, tenía las manos muy largas. Menudo era tu padre. Si yo te contara..."

Y se pone a cantar el estribillo: *del barrio de Santa Cruz, /eres un rojo clavel, mi vida solo eres tú, /y por jurarte yo eso, /me diste en la boca un beso /que aún me quema Maricruz... /Ay Maricruz, ay Maricruz...* La cámara se acerca en zoom al rostro de Ana y ella responde con su mirada al objetivo anunciando un flashback. Sin corte, somos transportados a una escena idéntica del pasado reciente cuando vivían los padres de la protagonista¹⁷.



17 Se trata de una bella transición en el cine de Saura. En el inicio del flashback se finge continuidad espaciotemporal: por un lado, una vez que la niña mira a la cámara un rato, esta sube y muestra al padre acercándose; por el otro, la canción que canturrea Rosa sigue su curso en los dos tiempos.

Llega el padre con su atuendo militar y, zalamero, simula tocar el pecho a la mujer por el lado opuesto del cristal. Cuando Rosa advierte su presencia para de cantar y de limpiar, pero él la conmina con un gesto a seguir. La criada se ríe y reanuda su tarea aceptando el juego propuesto. La madre entra con Ana por la puerta principal y ante una escena que se sabe habitual, pone a su hija delante, a guisa de escudo, como diciendo: *anda sigue, atrévete a hacer eso delante de tu hija*. Al ser descubierto, se destaca en close-up el azoramiento del hombre.



En la escena siguiente suena de fondo la novela radiofónica y mientras doblan unas sábanas, la criada le cuenta con mucho regodeo a la niña, que no alcanza a entender la historia, el caso de una vecina que "se dio cuenta de que estaba de tres meses", "que juraba y perjuraba que no había

estado con nadie”, pero le achacaba la paternidad a “*un ratón que le había caído de una obra y le andaba por dentro*”¹⁸.

Sorprende en estas dos escenas consecutivas el desparpajo con el que Rosa le cuenta a la niña protagonista las cosas de los hombres (y de las mujeres) o con el que el filme escenifica el juego sexual masculino en el espacio doméstico (un recuerdo activado por la propia niña). En realidad, todo el filme está narrado con esa libérrima desenvoltura característica de los años 70, un modo de ser que hoy sería tachado de –o censurado como– incorrecto. En ese imaginario esencialmente femenino –los personajes de Rosa y Ana, la copla, la novela de la radio, etc.– no hay una pantalla, grande o pequeña, que separe a los niños de los adultos. Ana va descubriendo en ese universo familiar *à huit-clos* las aventuras del padre, ya sean los lances diurnos o nocturnos con la amante (recuérdese el inicio del filme que supone la muerte del paterfamilias¹⁹) o los escauceos con la criada. Y, de manera más cercana y dolorosa, los desengaños y sufrimientos de la madre que son ampliados por una enfermedad letal. Y ya huérfana, los coqueteos de la tía Paulina con el amigo del padre (marido de la amante de este) o las frustraciones de la abuela con su pasado marital. En uno de sus largometrajes más personales, y que por primera vez emprende por sí solo la escritura del guión, Saura prosigue su disección de la generación de los vendedores, pero esta vez el escalpelo es más afilado en las incisiones de los tejidos afectivos y sexuales, sin que la mirada infantil que guía el filme sea una rémora para ello sino todo lo contrario.

Entre estos dos personajes femeninos, Ana y Rosa, hay una especial complicidad. Son amigas y al mismo tiempo son las enemigas más acérrimas de la nueva jefa de la casa, la tía Paulina, cuya burguesa formalidad –o más bien hipocresía– le hace cumplir a rajatabla el papel de envarada ama de llaves. Con Rosa, Ana parece encontrarse más desinhibida que con sus hermanas o su madre. Incluso físicamente, como ocurre en la escena en que la mujer le muestra los pechos, pues, en efecto, fue ella quien la “ha criado de verdad”. En realidad, habría que decir que la relación de Ana es sin duda especial con la madre, pero también lo es con Rosa y con la abuela.

¹⁸ Por simple analogía, Ana le pide al instante permiso a la sirvienta para coger una hoja de lechuga de la nevera para su ratón Roni. Una vez más, la niña se fijará en las patas de pollo –una de tantas imágenes de muerte que atraviesan el filme– antes de cerrar la puerta del refrigerador.

¹⁹ La muerte del padre en pleno acto sexual –y la amante huyendo despavorida– plantea una ironía al mismo tiempo sutil y perspicua. No me refiero a la ironía dramática que el filme elabora con el falso veneno que Ana coloca en el vaso de leche (gesto que será repetido con la tía Paulina al final del filme como anagnórisis de la heroína). Se trata de una ironía “compensatoria” al infortunio de la esposa. Recuérdese que al lado del vaso de leche está la fotografía de la boda, fotografía que es observada por Ana tanto en la agonía de la madre como en la muerte del padre. A los gritos de la esposa (“*todo es mentira, no hay nada, me han engañado*”), el autor –o la narradora Ana, lo mismo da– responde con una muerte ‘irónica’ a las felonías del esposo y militar. Por eso, el bicarbonato que la madre entrega a la hija cumple una función efectiva por delegación simbólica: la muerte del padre es deseada y presenciada por la hija. Se trata de un hecho fundamental en la vida de Ana y como tal constituye el arranque del filme.

Antes de apuntar al pasado y a la memoria de la abuela por intermedio de un tablero de imágenes, el filme ya arranca explorando el álbum de la protagonista/narradora con fotos suyas que van desde su nacimiento, la relación con su madre y luego con el resto de la familia. (Dispositivo de fotos y música destinado al espectador, los créditos iniciales son una suerte de tablero de fotos de Ana con música de piano de Federico Mompou, *Canción y danzas n. 5*, una pieza lírica y triste ligada a la relación de Ana con la madre). Antes de solidarizarse con el pasado burgués de la abuela, la copla tiene representación popular, cantada por el personaje de la asistenta (Florinda Chico) en el acaecer de la diégesis y no reproducida por un disco o magnetófono como ocurre en los dos próximos ejemplos.

Maricruz 2

Viene a renglón seguido de la escena anteriormente referida en que Ana ayuda a Rosa con las sábanas. Todo ocurre en una tarde en que las niñas, en receso escolar, se quedan solas en casa con la abuela. Las tres hermanas pasan el tiempo hablando de chicos (el vecino que le gusta a Irene o “ese amigo tan guapo de papá” que espera en el recibidor a la tía Paulina), rellenando el álbum de recortes de las revistas ilustradas, escuchando el disco de Jeanette (*Por qué te vas*) que Ana canturrea en voz baja en afinidad con el carácter de la pegadiza canción (mezcla de ritmos alegres y revoltosos con una letra que describe sentimientos de tristeza y abandono), el estilo de la cantante hispano-británica (cierto aire moroso e inocente) y el clima de tedio de la tarde: «*Y en mi reloj todas las horas vi pasar*».



La salida de la tía Paulina, cuya rigidez afecta especialmente a Ana, es una suerte de liberación. Ana vuelve a poner el disco y las niñas comienzan a bailar, por turnos, en pareja. Otra “aguafiestas” les llama por el timbre eléctrico (“*Joer qué fastidio*”, dice la hermana mayor), pero es Ana la que acude en su ayuda, consciente de la soledad de la mujer en silla de

ruedas: “¿Quieres ver las fotos o prefieres leer el libro de oraciones?” La elección de la abuela es clara.

No es difícil sospechar que el plan de Ana es poner a punto el dispositivo de la canción al lado del panel de fotos y volver en seguida al cuarto con las hermanas. Pero se queda mirando a la anciana, parece sentir pena por ella y luego ve cómo se anima con la alegría de las castañuelas en el inicio de la canción.

Saura muestra particularmente a Ana en la imagen, y no a la abuela, cuando Imperio Argentina canta los primeros versos de *Ay Maricruz*. Creo que no lo hace tanto para identificar a aquella con la protagonista de la copla (*Es Maricruz la mocita, la más bonita del barrio de Santa Cruz*), sino para testimoniar que la niña, todo ojos, siente curiosidad por conocer ese mundo de los adultos –y de una época pasada– en torno a la copla (una experiencia autobiográfica del propio Saura que aquí se revela de modo más claro que en *La prima Angélica*).

Ana se sienta, mira primero las fotos y luego a la abuela en un giro de su cabeza de 90 grados que la cámara, situada frontalmente, acompaña en panorámica, yendo del rostro de una a la otra como si una correa de transmisión integrase a ambas. Cargada de recuerdos, la mirada feliz de la abuela exige el contraplano (*Y desde la Macarena... la vienen a contemplar*, canta Imperio): desde el centro del mural la cámara *subjetiva* se mueve hacia la izquierda –en evidente sentido retrospectivo– y hacia arriba, justamente la sección del tablero donde se sitúan principalmente las fotos familiares: en el vértice, la postal del lago suizo, la comunión de Geraldine Chaplin al lado de una mujer moderna que, inferimos, debe identificarse con el personaje de la abuela.

Apenas comienza el estribillo de *Ay Maricruz*, llega Irene reclamando la presencia



de la hermana para proseguir con los juegos. Ver a Ana sentada con la abuela, en el ritual de fotos y música, le hace decir con determinación: *Vamos, hija, no seas aburrida*. La palabra suena como un insulto aplastante: *Yo no soy aburrida, la aburrida lo serás tú*. Al final las tres hermanas se vuelven al cuarto a jugar con las ropas y el maquillaje de la tía, mientras siguen los sones de la copla.

La relación entre la música del pasado y la del presente, entre la música tradicional y la moderna ya se exponía en filmes anteriores de Saura como *La caza* (1965), *El jardín de las delicias* (1970) o *La prima Angélica*, pero en *Cría cuervos* se pone en escena como un duelo o desafío. Veamos cómo se dirime esta oposición entre la copla y el pop en que Ana despliega un punto de vista sensible y ecléctico difícil de aceptar por la generación que las niñas representan.



La abuela "fastidia" a las niñas que bailan al son de la chispeante *Por qué te vas*. Ana acude en su ayuda²⁰ y la pone en contacto con la copla y las fotos del pasado, pero las her-

²⁰ Anotemos un detalle singular. La canción compuesta por J. L. Perales todavía suena en el momento en que Ana baja las escaleras –una imagen fuerte y recurrente a lo largo del filme– y muere en el momento en que la niña llega al lugar de la abuela, cerca de la ventana. De hecho, el "por qué te vas" suena en ese momento con retintín, pues es la niña protagonista la que sale del baile moderno y va al mundo de la copla de la abuela.

manas vuelven y la llevan de nuevo a los juegos en el primer piso. Pero *Ay Maricruz* sigue en off, revelándose de esta forma la "picardía" de la copla, como si las niñas quisieran ser las protagonistas de la misma. Mientras las niñas juegan a transformarse en mujeres con el maquillaje y las ropas de la tía (la bufanda de piel, el sujetador, los zapatos de tacón), se van acercando al mundo adulto con sus «cosas del querer», como va a ocurrir en seguida con la parodia que hacen de las refriegas de los padres. Irene y Ana escenifican respectivamente los amoríos del padre y los desengaños de la madre de forma tan expresiva que, en un momento dado, espejeando la propia falta de freno de los progenitores, se dan cuenta de su descomedimiento delante de Maite, la hermana pequeña.

Cría cuervos no oculta que el mundo de la copla, para las niñas como para los jóvenes de la época –la izquierda, la progresía– era aburrido, es

decir, rancio, casposo, asociado al franquismo. No obstante, el filme no considera la copla –en pleno declive– y la música pop –en pleno auge– como mutuamente excluyentes. El melómano Saura –su madre fue pianista, lo mismo que la madre de Ana en la ficción–, que tiene gustos eclécticos y se ha hecho un nombre también en el cine musical, ya entonces se mostraba con una sensibilidad más acorde al gusto contemporáneo de respeto a las formas del pasado (copla, flamenco, tango, fado, jota, etc.) frente al desdén que sufrían en los años 70. Ana, la más sensible de las hermanas, puede personificar ese punto de vista: su identidad plena con la canción pop de Jeanette no le impide de acercarse a curiosear y engancharse al mundo de la copla²¹. El filme, de hecho, confirma la atracción de Ana, ya adulta, por la copla en la primera foto o imagen del mismo, todavía en los títulos de crédito. Se trata de una interesante mención a *El día que nací yo*, de Quintero, Guillén y Mostazo, cantada por Imperio Argentina en *Morena clara* (Florián Rey, 1936). Debajo de la foto de Geraldine Chaplin en la cama de un hospital al lado de un bebé en la cuna ("Sanatorio del Rosario, febrero 1967", dice el pie de foto posiblemente escrito por la madre), la poseedora del álbum familiar ha escrito: "El día en que nací yo, como dice la canción". *Cría cuervos*, como ya se ha indicado y se insistirá en el final de este trabajo, hace especial hincapié en la frustración sentimental y matrimonial de los personajes femeninos de la familia: la abuela, la madre de Ana y, posiblemente, la propia protagonista, pues G. Chaplin pone también el rostro a Ana adulta en una suerte de prolepsis o flashforward de la narradora en diálogo y mirada directa con el espectador. Por eso no está de más recordar el célebre estribillo de la copla aludida cuando se identifica a Ana con ese *fatum* que recibe: "El día que nací yo/¿qué planeta reinaría? /por donde quiera que voy/¿qué mala estrella me guía?"

21 En este caso, Ana compendia las dos Angélicas: la de 1936 que canta y baila con desparpajo el estribillo de *Carioca* –*Carioca no me seas esquiva/no me hagas sufrir*–, canción que hizo célebre *Volando hacia Rio de Janeiro* (Thornton Freeland, 1933) y la de 1973 que escucha en su tocadiscos -y en el coche- el tema de música pop *Change it all* con su famoso vocalise "Da-ba-da-ba-da", interpretado por The Friends Band Co.



Visto con el mismo carácter lúdico con que es planteado en el filme, el "desafío" entre los dos estilos musicales nos deja dos nítidos resultados. Mientras *Por qué te vas* se interrumpe dos veces, la copla *Ay Maricruz* suena entera y articula dos mundos, el pasado y el presente. El espectador tiene la fuerte impresión de que es la copla la que aviva la malicia de las niñas en su teatro de los mayores.

Maricruz 3

Una veintena de fotografías, una docena de postales y algunas imágenes de santos componen el abigarrado mural del principal pasatiempo de la abuela. Da una idea eficaz del pasado burgués de la señora, especialmente de su juventud y maternidad: fotos de novias vestidas de blanco, una mujer en caballo, otra con peineta, jóvenes, niños, viajes por Europa (Suiza, la torre Eiffel, ciudades y montañas).

Un atributo hace más atrayente y ambiguo al personaje: su mudez. Y como nunca aparece con el rosario o el misal, uno se la imagina menos piadosa que sus homólogas de *La prima Angélica*, la abuela o la tía Pilar, esta última interpretada también por Josefina Díaz, actriz nacida en Argentina como Imperio. Está tan desocupada y ociosa en la casa como las niñas en periodo de vacaciones. De hecho, aparece siempre al lado de ellas en el jardín o al lado de la piscina sin agua, tan abandonada esta como aquellas (la mansión y la piscina son metáforas espaciales de los efectos del franquismo y del patriarcalismo en las figuras femeninas).

Aunque parezca inverosímil, fotos y copla perfilan una mujer moderna, amazona y viajera que guarda una historia detrás²². Y eso es justamente lo que indaga esta segunda audición. De hecho, la anterior sirvió como una especie de introducción a esta, que es sin duda una de las escenas más notables de una película en que la pulsión de muerte anida en todos sus recovecos.

²² Es evidente que las fotos originales de G. Chaplin le aportan un aire más mundano y moderno.

²³ Enfáticos adjetivos de Juan Benet en el prólogo del guión. C. SAURA (1975), *Cría cuervos*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 15.

Esta segunda audición, como la primera, también viene precedida por la conversación de Rosa con Ana. Esta vez la niña juega a dar el pecho a una muñeca y le pide a Rosa que le muestre el suyo, cosa que al final transige, incluso con gusto. Mientras muestra sus pechos mirando a la cámara, suena la campanilla de la abuela: "Anda, vete a ver qué quiere esa bruja". La frase y el tono de la criada, fogueada en tantas batallas domésticas, nos dice que la "peripuesta, acicalada, estupefacta y sonriente abuela" parece ocultarnos alguna copla de su vida²³.



Ana señala sucesivamente con el dedo varias fotos y la abuela niega una a una con la cabeza: una de cuatro niños; la

amazona; la madre entre Irene y Ana; un grupo sentado a la mesa. Finalmente, la abuela asiente a la quinta: se trata de una peculiar foto con luz cenital, cuatro personajes de otra época aparecen *sobreexpuestos* en un arenal blanco, seguramente una playa. Todo indica que son una familia, el padre con sombrero Panamá –que deja en sombra todo su rostro– detrás de una sonriente adolescente, la madre detrás de una niña menor.

Este primer momento se ha dado con el gesto sonriente de la abuela, en conjunción con las alegres castañuelas y el ritmo de pasodoble de la canción. La foto más interesante es la cuarta, que merece por primera vez el apoyo de la voz de Ana: “¿Esta?”.

Son cuatro mujeres a la moda de los años 20, tres de ellas sentadas a la mesa, al lado de un hombre de perfil, una pura silueta negra. La más cercana al hombre ríe con ganas. Entre ellos, una mujer de pie trae unos vasos. A la izquierda, dos mujeres, más serias, parecen las tías de la animada jovencita. Se trata de la foto del tablero que más afinidad tiene con el mundo de la copla. Parece el fotograma de un filme. La pregunta y el dedo de Ana señalando esa foto que la abuela niega coincide con el inicio de la letra de la canción, como si la cantante respondiese al rastreo de la niña: “*Es Maricruz la mocita...*”.

Aunque este juego de adivinar cuál es la foto que se mira del tablero (una suerte de “*Ve, veo*”) y la protagonista de la misma se sabe habitual entre Ana y la abuela, para el espectador la foto de la jovencita sonriente delante de la figura protectora²⁴ se acompaña del cariz adulto que la copla *añade* a la inteligente indagación de la niña. “¿*Quién podrá ser?*” se pregunta Ana después de tres negativas: “¿*mamá?*, ¿*una hermana?*, ¿*tu madre?*” Ana sale del mundo de la familia y esta vez acierta: “¿*una amiga?*”. O, mejor dicho, parece acertar. Como luego veremos, otra impresión que se tiene es que la abuela, condescendiente, parece asentir a la cuarta pregunta para no afeitar el examen de la nieta. Pues es ostensible la falta de una interpelación sobre ella misma, la verdadera protagonista: “¿*eres tú, abuela?*”



²⁴ En el guión, la foto era de “tres mujeres jóvenes en una playa, una fotografía de hace unos cincuenta años. Ana señala a una de las mujeres”. *Ibíd.*, 84. Esta foto de la adolescente sonriente estaba en la parte superior del panel en la primera audición. Ahora la han puesto abajo para que Ana pueda cogerla y arriba han puesto la de la novia de blanco. Estas dos fotos, las más importantes del tablero, son “intercambiables” porque, como veremos, son el alfa y el omega de la historia de la abuela. Por otro lado, en un guiño a *La prima Angélica*, Saura ha puesto la foto en blanco y negro de Angélica con trenzas y vestido marinero. Muy cerca de la foto de la joven sonriente.





En el momento en que la abuela asiente, oímos el meollo del estribillo: *“y por jurarte yo eso / me diste en la boca un beso / que aún me quema...”*. Acto seguido, la abuela inclina la cabeza y dirige su mirada, con verdadera efusión, a otra foto del mural. La canción, con el reprise de las castañuelas, entra en su segunda parte, es decir, el lance de la traición y el desengaño amoroso. Toda la primera parte de la copla, la parte amable, ha sido identificada con la fotografía de la joven sonriente, como si ella fuese la Maricruz colmada de promesas.



“La postal del lago”, dice Ana tocando la estampa y que es su forma de interpretar el rostro sonriente de la abuela dirigido a alguna imagen del panel. De repente, el gesto se le tuerce a la abuela. Ana cuenta la historia de la abuela que al parecer todos saben en casa –el viaje de novios a un hotel a orillas del lago Lemán– y a cada frase que remarca la niña, la anciana responde, en el contraplano, con incredulidad, frunciendo el ceño y con negativas más enfáticas: *“Has estado en Suiza... Con el abuelo... Cuando eras joven... Y este hotel te recuerda el viaje de novios que hiciste... El lago al amanecer era precioso... Lleno de cisnes.... Se veían las montañas llenas de nieve... Y esta ventana era la ventana de tu cuarto...”*. La abuela niega con la cabeza, angustiada, cuando Ana le señala ese cuarto.



Puesto que se trata de un relato familiar, al que la abuela ha debido colaborar tanto o más que sus hijas para ser transmitido a las nietas, la respuesta visceralmente adversa ante el mismo no debe interpretarse como una invasión de su memoria personal, como algunos críticos han señalado superficialmente. Digamos que la versión oficial del relato familiar –que parece un cuento de hadas sin la parte funesta del mismo– ha hecho aguas y la verdad de ese relato está ahora en la terrible angustia que produce en la mujer. Ana se da cuenta de ese sufrimiento y la anciana asiente –en un gran momento del cine de

Saura— a la proposición de esa niña sensible con el poder que le otorga un falso veneno: “¿Tú... tú te quieres morir? ¿Quieres que yo te ayude a morir?”.

Algo ha ocurrido en ese pasado —el viaje de novios, el matrimonio— que no se cuenta —y del que no se puede dar cuenta— en el relato familiar que ya se hace —también por repetido²⁵— insostenible, literalmente insoportable.

A continuación, viene la célebre anécdota de la resolución del bote de bicarbonato, que Ana cree que es veneno y se “lo pone delante de la cara”²⁶, mientras la abuela niega dos veces con la cabeza.

25 En el guión, el único motivo contextual que se da respecto de la reacción “terrible, angustiada” de la abuela es que Ana cuenta el relato familiar “sin ninguna convicción. Se aburre ya del juego”. *Ibid.*, 85. Un magro motivo para tal gigantesca reacción.

26 *Ibid.*, 85.

Pero lo que nos interesa aquí es ese tiempo de espera en que se mantiene el rostro de la abuela en *close*, mientras Ana ha ido a buscar el *veneno* a su escondite: ¿cuál es *esta vez* el objeto de su mirada que de nuevo se dirige al mural?



La respuesta nos la da el contraplano con un pequeño zoom de aproximación: una foto de novia, ella sola con su ramo de flores, vestida de blanco. Mucha desilusión, como su propia hija, por el matrimonio.



Pero veamos nuevamente cómo estaban situadas las fotos en la primera audición y cómo se permutan las dos fotos principales de esta segunda y definitiva audición (en esta escena no se da, como en la primera, un plano subjetivo de todo el tablero).



Aunque la abuela le dice a Ana que se trata de una amiga, la joven sonriente de la foto podría ser ella misma. La amiga aquí la representa por completo, ya cerca de la edad núbil. Transmite felicidad a raudales por el presente y el futuro. *Feliz Día* se dice al lado, en un portafotos de cartulina con flores. No obstante, las promesas de felicidad se ven truncadas ya fatalmente en el casamiento.





Y no es necesario mostrar una figura masculina al lado de la abuela para revelar ese desencanto, como lo hace la foto de su hija, madre de Ana (advírtase que la foto de la abuela-novia la hemos recordado del plano o imagen anterior a efectos comparativos, es decir, no constituye un plano en el montaje del filme como las otras).

Cabe recordar que Saura, fotógrafo antes que cineasta, nos presenta los rostros de las figuras masculinas como puras sombras en las fotos del tablero señaladas por Ana.



En la segunda audición de la copla, la abuela acepta la muerte como una especie de suicidio asistido que no se consuma.

No obstante, la pulsión de muerte es tan fuerte en el filme que el que se muere en la escena siguiente es el ratón de Ana. Ana ofrece a su mascota cristiana sepultura, con cruz y estampa religiosa.



El pasado de la abuela permanece oculto, pero no opaco. El espectador sabe que en él existe algo que, súbitamente, al hacerse demasiado presente, ha desgarrado al personaje. No sabemos exactamente qué es, qué recuerdo es ese, pero la traición que cuenta la copla *Ay Maricruz*, la propia experiencia desgraciada de la hija y especialmente la fotografía que ella ve en ese momento de desgarramiento –y que el autor sí sabe interpretar en el juego de "veo, veo" del montaje– nos dicen con clarividencia la historia que hay detrás de este personaje. Un sino que parece arrastrar, copla mediante, a las tres generaciones de mujeres que atraviesan *Cría cuervos*.