

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

“CRÍA CUERVOS Y TE SACARÁN LOS OJOS”: FANTASÍAS FEMENINAS DE DISIDENCIA EN TIEMPOS DE FRANCO

“Raise Ravens and They will Take Out Your Eyes”: Feminine Fantasies of Dissent in Franco’s Time

LEIRE ITUARTE

Universidad del País Vasco (España)

leire.ituarte@ehu.eus

Recibido: 11 de julio de 2022

Aceptado: 12 de diciembre de 2022

<https://orcid.org/0000-0002-6490-0601>

<https://doi.org/23755/KAM.21.24855>

N. 21 (2023): 479-501. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este trabajo aborda el análisis de *Cría cuervos* (1975) del cineasta aragonés Carlos Saura, una película fronteriza de tránsito hacia el posfranquismo rodada en un momento clave del periodo de transición a la democracia (1975-1982). Un melodrama familiar que explora las tensiones de los ideales normativos de género y las condiciones de vida de las mujeres durante el franquismo en el marco de la institución patriarcal de la familia burguesa que en el filme se articula como representación alegórica del régimen y su podredumbre moral. El estudio parte de una propuesta metodológica que recurre a la Teoría feminista del cine para desgranar la puesta en escena de los conflictos edípicos en el seno de la célula familiar, en tanto que metáfora política de la dictadura, en una dramaturgia que apela al parricidio como acto simbólico de trasgresión femenina y, en último término, como leitmotiv narrativo central de su disidencia ideológica al régimen patriarcal de Franco.

PALABRAS CLAVE: análisis fílmico, feminismo, franquismo, historia del cine, cine español, psicoanálisis.

ABSTRACT: This work addresses the analysis of *Cría cuervos* (1975) by Aragonese filmmaker Carlos Saura, a border crossing film towards the period after the death of Franco shot in a key moment of the transition period to democracy (1975-1982). A family melodrama that explores the tensions of the normative gender ideals and the conditions of life of women within the context of the bourgeois patriarchal institution of the family portrayed as an allegorical representation of Franco’s regime and its moral corruption. The study departs from a methodological approach that turns to Feminist Film Theory in order to explore the staging of the Oedipal conflicts within the family cell, inasmuch as it works as a political metaphor of the dictatorship, within a dramaturgy that resorts to parricide as a central narrative leitmotiv of its ideological dissent, that is to say, as a symbolic act of transgression and feminine resistance against the regime.

KEYWORDS: film analysis, feminism, franquism, history of cinema, Spanish cinema, psychoanalysis.

Introducción¹

En este trabajo se aborda el análisis de *Cría cuervos* (1975) del cineasta aragonés Carlos Saura, una película fronteriza de tránsito hacia el posfranquismo que fue rodada en un momento clave y enormemente incierto del proceso de transición a la democracia. El estudio parte de la premisa de que el film explota las convenciones del melodrama familiar para explorar las tensiones de los ideales normativos de género y las condiciones de vida de las mujeres durante el franquismo en un drama que interpela a la institución patriarcal de la familia burguesa articulada como representación alegórica del régimen y su podredumbre moral. El análisis recurre a la Teoría feminista del cine con el objeto de desgranar los recursos de la puesta en escena que abordan los conflictos edípicos en el seno de la célula familiar, en tanto que metáfora política de la dictadura, y evaluar el alcance de una dramaturgia que apela al parricidio como acto simbólico de trasgresión femenina y, en último término, como *leitmotiv* narrativo central de su disidencia ideológica al régimen patriarcal de Franco.

Cabe recordar que el cine español de la transición ha sido ampliamente reconocido como uno de los periodos más fértiles de la historia de la cinematografía nacional no solo en lo que respecta a la abundancia, en términos cuantitativos, de su producción sino en cuanto a su diversidad, complejidad y riqueza (Hernández y Pérez, 2004). Durante esta época convulsa marcada por la incertidumbre y las profundas transformaciones sociales, políticas y culturales que acontecieron en el ámbito nacional, el cine, como no podía ser de otra manera, estuvo ligado a los acontecimientos que paulatinamente condujeron a la instauración de la democracia en España. Es sabido que los movimientos tectónicos que se produjeron durante el itinerario de transición entre el desfallecido régimen de Franco y la consolidación plena de la democracia española no dieron lugar, debido a las propias peculiaridades y complejidades del proceso, a una renovación significativa del cine nacional² que permanecería sometido al control de la censura hasta bien entrado el año 1977³. El interés de la producción cinematográfica del periodo reside, más bien,

¹ Este artículo se enmarca en el Proyecto “El desorden de género en la España contemporánea. Feminidades y masculinidades” (PID2020-114602GB-I00), financiado por MINECO y FEDER y el Grupo Consolidado del Gobierno Vasco, IT 1312-19 (código OTRI, GIC18/52).

² Cabe recordar que dicha renovación se produciría, contra viento y marea, mucho antes de que el dictador pasara a mejor vida. La eclosión del Nuevo Cine español tendría lugar durante la segunda época de García Escudero al frente de la Dirección general de Cinematografía (1962-1976).

³ No debemos olvidar que durante este proceso de transición la industria del cine no logró zafarse fácilmente de la mordaza de la censura. La orden del Ministerio de Información y Turismo de febrero de 1976 proclamó la abolición de la censura previa de guiones a la que seguirían la regulación general de la libertad de expresión con el Real Decreto-Ley de abril de 1977 y el Real Decreto del 11 de noviembre que certificaría el fin de la censura cinematográfica (Hernández y Pérez, 2004: 25).

en la eclosión de un conjunto amplificado y enormemente rico y diverso de propuestas, en términos de temáticas, estilos, géneros y enfoques ideológicos que se articula como síntoma de un periodo tan convulso como próspero, en muchos sentidos. El cine de la época se convertiría en barómetro de una realidad agitada y en expresión inequívoca de las ansiedades y sueños colectivos de la nación en un contexto de encrucijada social y política. En este sentido, como señalan Javier Hernández y Pablo Pérez (2004: 15), el cine español de los años 70 estaría marcado por una precaria y paulatina “ampliación de lo decible” en un clima de “tambaleante libertad” que, tras décadas de una férrea censura, estaba impaciente por expresarse sin tapujos.

Debido a la naturaleza convulsa y la consabida complejidad del propio proceso de transición, no existe un consenso absoluto en cuanto a su periodización en el ámbito cinematográfico. John Hopewell (1989: 137) señala que la transición política y la cinematográfica corrieron relativamente parejas y establece el periodo comprendido entre 1976 y 1978 como aquél que marca el despegue, propiamente dicho, de la transición del cine español⁴ azuzado por la muerte de Franco, la abolición de la censura y la profunda crisis industrial del sector⁵ que darían lugar a la expansión de la tradición del cine liberal⁶, en sus distintos grados de disidencia al régimen, pero también a una *praxis* cinematográfica enormemente plural y poliédrica (Hopewell, 1989: 280), ligada a las complejidades de la coyuntura sociopolítica de un país recién salido de casi cuatro décadas de oscurantismo y a la confluencia de distintas generaciones de cineastas de filiación ideológica y cinematográfica enormemente dispares (Hernández y Pérez, 2004: 40)⁷. Con la instauración

4 Hopewell suscribe la propuesta de Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce de segmentar el proceso en tres periodos denominados “posfranquismo” (1974-1976), “transición democrática” (1977-1982) y “democracia” (1983-), segmentación que corre pareja a la de “tardofranquismo”, “reforma” y “democracia”, propuesta por José Enrique Monterde, (Hernández y Pérez, 2004: 18).

5 La crisis del sector supuso la culminación de un conjunto de factores poco favorables a la industria nacional. Una de las consecuencias más inmediatas de la abolición de la censura en 1977 fue la autorización masiva de películas extranjeras prohibidas durante el franquismo contra las que el cine nacional, que por otra parte apenas se distribuía fuera de España, no pudo competir. El descenso en taquilla de las producciones españolas junto con el notable incremento de los costes de producción condujo a que a finales de los años 70 la supervivencia del cine español dependiera totalmente de las subvenciones estatales (Hopewell, 1989: 285).

6 De este periodo Hopewell (1989: 137-138) destaca la persistencia y amplificación de la tradición del cine liberal de oposición al régimen del “posfranquismo”, una tradición que se retrotrae a las películas antifranquistas de los años 50 y que vendría a institucionalizarse con la cinematografía de los años 80, junto con la eclosión de iniciativas aún más radicales a las películas liberales, en un espectro marcado por la libertad de expresión. Para rastrear las coordenadas cinematográficas de la tradición liberal del cine español de oposición véase: HOPEWELL, John. (1989). *El cine español después de Franco* (1973-1988). Madrid: El Arquero, 97-100.

7 No olvidemos que durante este periodo confluirán el trabajo de algunas de las figuras más emblemáticas del cine franquista junto con la obra de los cineastas disidentes del Nuevo Cine español, sin olvidar

plena de la democracia se consolida la tendencia de un cine liberal institucionalizado, más complaciente y menos rupturista, que buscaría nuevas coordenadas y referentes, un cine con la mirada puesta en el exterior que iniciaba su andadura hacia el modelo *mainstream* con la consiguiente pérdida de las señas de identidad del cine español más contestatario (Hernández y Pérez, 2004: 26)⁸. Cabe decir que no son pocas las voces que han suscrito el desencanto generalizado ante un periodo de libertad marcado por el flagrante apagón de las voces trasgresoras y disidentes del pasado más cercano (Hernández y Pérez, 2004: 27-28), aquellas que, durante años, tuvieron que recurrir a estrategias y fórmulas encriptadas que velaran los mensajes de disidencia al régimen para eludir el control de la censura y que servirían de acicate a la creatividad e inventiva de los realizadores que la practicaron.

Retrocediendo la vista hasta el cine español de las postrimerías del franquismo, o para ser más exactos, hasta la frontera entre el franquismo y el posfranquismo, destaca lo que Hopewell (1989: 96) ha catalogado como un “frente común cinematográfico”, un cine disidente en buena medida ligado a aquellos cineastas procedentes de la tradición del Nuevo Cine español que entre 1973 y 1976 diegetiza las secuelas y heridas emocionales provocadas por la dictadura. Dos películas, ambas rodadas justo antes de la muerte de Franco, que apuntan directamente al desfallecimiento de la autoridad patriarcal del régimen en un momento de encrucijada política, se erigen como baluarte de ese cine de oposición: *Cría cuervos* (1975) de Carlos Saura y *Furtivos* (1975) de José Luis Borau. Dos filmes que vieron la luz en un momento clave que Manuel Gutiérrez Aragón designaría refiriéndose, precisamente, a la fecha crucial en que escribió el guion de *Furtivos*, como una “encrucijada crítica, ese confuso punto de la historia, situado entre los meses anteriores y posteriores a la muerte de Franco” (Hopewell, 1989: 101). No es casual que ambos filmes, de inequívoco signo fronterizo, ahonden en la factura emocional dejada por el franquismo recurriendo, precisamente, al parricidio como *leitmotiv* narrativo central de su disidencia ideológica al régimen, es decir, como signo de su desiderátum “de matar al padre”. Y lo hagan apelando a una dramaturgia edípica que explota las convenciones del melodrama familiar en tanto que forma congénita de expresión de las tensiones de los ideales de género en el marco de la célula familiar que en ambos casos se articula como representación alegórica del régimen franquista y su podredumbre moral. Marsha Kinder (1993) ha explorado en profundidad la especificidad y riqueza de las narrativas edípicas en el cine español de la dictadura y del posfranquismo, es decir, los modos en que la diegetización y puesta en escena de los conflictos edípicos y sus virtuales disidencias en el seno de la institución patriarcal de la familia se articulan como metáforas po-

la aportación de los nuevos realizadores que se incorporan a la escena cinematográfica.

⁸ Una tendencia que, en palabras de Hopewell (1989: 287) no fue ajena la crisis industrial del sector.

líticas veladas del régimen. En las narrativas edípicas del cine español del periodo, como sugiere esta autora, el parricidio comparece como forma de expresión sintomática de una trasgresión primigenia contra la figura arquetípica del padre, léase contra el propio Franco⁹.

“Matar al padre”: Subjetividad, melancolía y disidencia femeninas

Rodada en los meses que precedieron a la muerte del Caudillo, *Cría cuervos* es una de las primeras películas de tránsito hacia el posfranquismo y el primer filme que Carlos Saura, uno de los *auteurs* más internacionales y representativos del cine español del periodo, escribió en solitario, una vez rota la colaboración con Rafael Azcona¹⁰. Esta ruptura tuvo un impacto inmediato en el abordaje y tratamiento del universo femenino que constituye la nota distintiva de un filme¹¹ que se sumerge, como pocos de su época¹², en el profundo impacto emocional del franquismo en la adultez y, particularmente, en la infancia de las mujeres.

Como señala Marvin D’Lugo (1991: 127), el cine de Saura durante este periodo se caracteriza por ahondar en la introspección individual del proceso histórico ligado a la particular coyuntura sociopolítica nacional y, en este sentido, sintoniza con una línea narrativa de corte metafórico del cine español de la transición que debe ser abordada en clave política. Un enfoque que también suscriben Hernández y Pérez (2004: 168) cuando afirman que el cineasta se adhiere a las tribulaciones de un cine parabólico y/o metonímico que recurre a un lenguaje naturalista, poético y estilizado, junto a otras figuras emblemáticas de esta tendencia como el propio productor de *Cría cuervos*, Elías Querejeta. Se trata, en todo caso, de una época de enorme experimentación para el realizador aragonés que constata su pleno control como *auteur* de una obra marcada por la

9 El parricidio, según esta autora (Kinder, 1993: 198), puede adoptar diversas variaciones narrativas. El crimen parricida puede ser implementado tanto por la hija, como sucede en *Cría cuervos*, como por el hijo, como en *Furtivos*, una película en la que, como sugiere Kinder, es la figura de la madre patriarcal la que, en ausencia del padre, encarna simbólicamente a la autoridad paterna. En la configuración familiar de ambos filmes los protagonistas aparecen caracterizados como víctimas parricidas de la autoridad patriarcal del régimen encarnada, metafóricamente, en las figuras abyectas de un padre autoritario y una madre castradora respectivamente.

10 La ruptura con su habitual colaborador y guionista, Rafael Azcona, a partir de *Cría cuervos* supuso la asunción plena del control de su obra y la culminación, por tanto, de su condición de *auteur*. Es significativo que el filme esté ligado, además, a la factoría de Elías Querejeta, otro de los grandes autores y baluartes del cine de disidencia del periodo.

11 Es sabido que la conocida misoginia de Azcona se convirtió en uno de los principales motivos de la ruptura de la colaboración entre ambos (Sánchez Vidal, 1988: 98).

12 En este sentido, la filiación del filme de Saura con *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, realizada dos años antes, es indiscutible.

exploración de recursos narrativos como el punto de vista que le permiten indagar en la consciencia histórica individual y en la subjetividad femenina, aspectos centrales de sus películas durante este periodo (D'Lugo, 1991: 127).

Cría cuervos nos presenta, en efecto, un retrato familiar claustrofóbico y demoledor, una crónica doméstica y negra del franquismo a partir de la subjetividad de Ana, una niña de 8 años y sus vivencias durante unas vacaciones estivales que transcurren en la casa familiar, situada en un barrio residencial de Madrid, junto a sus dos hermanas, Irene y Maite, su tía Paulina, su abuela y la criada de la familia, Rosa. Huérfanas de madre y padre, un militar de la División Azul que encarna, a todas luces, las lacras morales del régimen franquista, las niñas han quedado bajo la tutela de su tía Paulina quien, a petición de su difunto padre, toma el testigo de la autoridad paterna. El relato explora las condiciones de vida de estas tres generaciones de mujeres confinadas en un espacio doméstico opresivo a partir de la mirada inocente de Ana cuyo punto de vista domina la narración articulada como exploración de la memoria diegetizada de la infancia de la protagonista ya adulta (quien nos relata los acontecimientos desde el futuro) para ahondar en la huella emocional y las nefastas repercusiones de la dictadura en la infancia y en la vida de las mujeres.

El filme, como decíamos, explota de forma ejemplar las convenciones del melodrama familiar, un género atravesado por las tensiones de género de la ideología patriarcal y burguesa circunscritas al terreno de la sexualidad y la familia (Geoffrey Nowell-Smith, 1977); o para ser más precisos, deberíamos puntualizar que el filme se adhiere a las convenciones de lo que la teoría feminista anglosajona del cine de los años 70 y 80 ha catalogado como cine de mujeres, una categoría que no designa tanto un género cinematográfico en el estricto sentido del término sino, más bien, una ramificación del melodrama familiar entendida como forma paradigmática de expresión de los conflictos y tensiones entre los ideales normativos de género en el seno de la familia burguesa, aquí articulada como metáfora de un régimen patriarcal exacerbado (el franquismo), y sus posibles desviaciones y desbordamientos desde una perspectiva femenina¹³. Una de las características primordiales de este tipo de filmes es, precisamente, el abordaje de la subjetividad femenina y el protagonismo narrativo de la mujer, así como el tratamiento

¹³ Esta categoría que abarca un grupo heterogéneo y enormemente diverso de películas cuyo origen se remonta a la época dorada de Hollywood, ha sido ampliamente abordada por Mary Ann Doane (1987) en *The Desire to Desire (The Woman's Film of the 1940s)*. Bloomington: Indiana University Press.

La bibliografía en torno a esta categoría crítica fundamental del feminismo es amplia. Para una revisión panorámica de su categorización y recorrido puede consultarse: BUTLER, Alison. (2002). *Women's Cinema. The Contested Screen*. London: Wallflower. Para una revisión sumaria de su abordaje y expansión en la Teoría feminista anglosajona del cine durante los años 70 y 80 véase: ITUARTE, Leire. (2018). *Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta*. Trípodos, (42), 107-120.

de problemáticas codificadas como femeninas –normalmente relacionadas con la vida doméstica y familiar de las mujeres- y su despliegue en una puesta en escena marcada por la fantasía y el deseo femeninos siempre en conflicto con las restricciones y represalias impuestas por el patriarcado (Doane, 1987).

De sobra está decir que en este tipo de filmes la mera centralidad de la subjetividad femenina en el relato ya constituye, por sí misma, una transgresión, en la medida en que a la protagonista le son asignados una serie de privilegios que el régimen escópico androcéntrico tradicional del cine suele adjudicar a los personajes masculinos. La focalización narrativa, sin ir más lejos, entendida en el sentido estrictamente Genettiano del término, es decir, en tanto que categoría que aborda el punto de vista que orienta la perspectiva narrativa, constituye aquí el indicio más flagrante del desbordamiento de una subjetividad femenina que domina por completo el relato en el que la narradora y el personaje ligado al punto de vista de la narración, de hecho, constituyen la misma persona¹⁴. Lo que aquí tenemos es, siguiendo la clasificación de Gérard Genette (1989: 245), “un relato de focalización interna fija (...) en que no abandonamos casi nunca el punto de vista de la niña”.

El filme comienza con una serie de imágenes que nos muestran las fotografías de un álbum familiar intercaladas con los títulos de crédito y acompañadas de breves anotaciones manuscritas en primera persona del singular –“El día en que nací yo, como dice la canción”, “Mi madre y yo”, “Aquí estamos...”- que introducen a los personajes de la historia en la particular constelación familiar de la protagonista. Imágenes, en su mayoría, de mujeres –Ana, Ana con su madre y sus hermanas Maite e Irene... – que encuentran su contrapunto en las fotografías aisladas que incluyen a la figura del padre con cara de pocos amigos y uniforme militar y que anticipan que el relato, en efecto, nos va a sumergir en un universo primordialmente femenino ligado a la mirada de Ana. Un primerísimo plano de una fotografía de la protagonista mirando a cámara apunta a la niña como el sujeto de la enunciación (Figura 1). Su punto de vista ya domina el relato que inmediatamente nos sumergirá en la subjetividad femenina a través de la memoria de una infancia marcada por la dictadura y por la muerte prematura de su madre de la que pronto tendremos constancia. A partir de aquí todo se despliega como en las profundidades de un sueño de la memoria femenina.

Corte a un travelling que nos muestra el interior de una sala en la oscuridad de la noche, el interior doméstico en penumbra de una casa familiar típicamente burguesa,

14 No olvidemos que en su teoría narratológica Gérard Genette (1989: 241) establece una distinción primordial entre el *modo* y la *voz* de la narración, es decir, “... entre la pregunta ¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? y esta pregunta muy distinta: ¿quién es el narrador?, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: ¿quién ve? Y la pregunta: ¿quién habla?”.

acompañado por unos susurros que delatan el acto sexual y el descenso sigiloso por las escaleras de la estancia de la niña, a quien ya conocemos, vestida con un camisón blanco que comparece, en medio de la penumbra, como un fantasma en la noche de un cuento gótico. Ana ha descendido por las escaleras para ser testigo de los deslizamientos típicos de una fantasía originaria freudiana¹⁵ -la del coito entre los padres- que acontece en la habitación contigua, donde su padre hace el amor con su amante, y que pronto se disuelve en otra más aterradora, la de la castración y muerte del padre, confirmada por los quejidos de desesperación del hombre en pleno clímax -“No puedo respirar”- y la salida a hurtadillas de su amante que abandona apresuradamente la casa. Los minuciosos movimientos de la niña que entra en el dormitorio para asegurarse de que su padre, en efecto, está muerto y busca en la mesilla un vaso de leche que friega cuidadosamente en la cocina como si tratara de borrar la huella de un crimen premeditado, confirman el acto parricida. La atmósfera de pesadilla de la escena de apertura quedará inmediatamente contrarrestada por la aparición de su madre quien le conmina cariñosamente a que se vaya a la cama. Tras un breve y amoroso diálogo entre madre e hija Ana obedece, extrae un poco de lechuga de la nevera para su mascota Rony -un hámster que vive enjaulado en su habitación- y se acuesta.

La siguiente escena nos traslada a la mañana siguiente. El espacio doméstico introduce al resto de personajes femeninos que irán habitando el relato a medida que desfilan en sus tareas matutinas fragmentadas en distintos planos -plano medio de la tía Paulina mientras se maquilla en su dormitorio, planos medios y de conjunto de las niñas, Ana, Irene y Maite junto a Rosa en el baño; solas, en dúos o tríos, mientras se cepillan los dientes y la criada les peina el cabello, una por una-. De nuevo, como en una ensoñación, la madre reaparece con idéntico atuendo al de la noche anterior para ocupar el lugar de Rosa mientras esta le cepilla el pelo a Ana, mediante un plano medio mantenido que paulatinamente irá aproximándose hasta brindarnos un primer plano de la madre y la

¹⁵ En el sentido psicoanalítico del término, la fantasía designa, según Laplanche y Pontalis (2004: 138): “El guion imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente”. Dentro de esta estructura las fantasías originarias se categorizarían como “Estructuras fantaseadas típicas (vida intrauterina, escena originaria, castración, seducción) que el psicoanálisis reconoce como organizadoras de la vida de la fantasía” (Laplanche y Pontalis, 2004: 143).

La escena originaria aquí representada es definida por Freud como la “escena de relación sexual entre los padres observada o supuesta basándose en ciertos indicios y fantaseada por el niño. Este la interpreta generalmente como un acto de violencia por parte del padre.” (Laplanche y Pontalis, 2004: 123).

Las fantasías, en todo caso, estarían fundamentalmente ligadas al deseo prohibido del sujeto que siempre se halla presente incluso en la escena originaria, como es el caso, en la que este comparece no solo como observador sino incluso como elemento que viene a perturbar el coito parental (Laplanche y Pontalis, 2004: 142).

hija frente a un espejo situado del lado de la cámara, el retrato de una fantasía edípica materno-filial¹⁶ (Figura 2) en la que la madre juega amorosamente con la niña. El sueño se esfuma mediante el corte abrupto a un plano medio, ya más alejado, que nos devuelve el reflejo de Ana, Rosa e Irene en el espejo para confirmarnos que la imagen materna es un fantasma, una proyección del deseo infantil. La figura de la madre se ha desvanecido mientras el diálogo entre la criada y la niña revela que la madre está muerta. Comprendemos que las mujeres que desfilan en sus rutinas domésticas, bajo la supervisión de tía Paulina se preparan para un acontecimiento inusual, el velatorio del padre cuya muerte no ha sido otra ensoñación de la niña. Las hermanas y la tía descienden por las escaleras para dar su último adiós al cuerpo engalanado con el uniforme militar que se halla dispuesto en el velatorio improvisado de la casa familiar -la alargada sombra del Caudillo aquí parece incuestionable- rodeado de un amplio coro de militares uniformados y figurantes de la alta burguesía del régimen. Aunque la tía Paulina les ha dado instrucciones exactas sobre cómo deben actuar, Ana, contraviniendo sus órdenes, se niega a besar a su padre y corre a esconderse detrás de su abuela inválida en una silla de ruedas en una esquina de la estancia.

El relato comienza pues con una trasgresión femenina ligada a un deseo edípico infantil, la del aparente crimen parricida de la protagonista que no tardará en convertirse en un acto confeso en primera persona. Un crimen que, al final de la siguiente escena, quedará apuntalado como un fragmento de la memoria de Ana quien, de pronto, comparece como adulta en un primer plano interpelando a la cámara (Figura 3). Una ruptura de la cuarta pared en la que, significativamente, la protagonista se erige, a un tiempo, en sujeto primordial de la narración y en autora confesa del crimen de su padre:

“¿Por qué quería matar a mi padre?... Es esa una pregunta que me he hecho cientos de veces. Las respuestas que se me ocurren ahora, con la perspectiva que dan los veinte años que han pasado desde entonces, son demasiado fáciles y no me satisfacen...Lo único que recuerdo perfectamente es que entonces me parecía mi padre el culpable de la tristeza que había embargado a mi madre los últimos años de su vida. Estaba convencida de que él, y sólo él, había provocado su enfermedad y su muerte...”

A partir de aquí, la estructura narrativa se organiza en torno a este momento crucial articulado como presente del relato desde el que se despliegan las múltiples analepsis¹⁷

¹⁶ Esta poderosa imagen está inspirada en la escena final de *La prima Angélica* (1974) que muestra a la madre de la protagonista cepillándole el pelo frente a un espejo, una imagen que, curiosamente, Víctor Erice retoma en *El espíritu de la colmena* (Sánchez Vidal, 1988: 99).

¹⁷ En este sentido hemos de considerar este momento crucial como el *relato primero* que Gérard Genette (1989: 104) categoriza como “...el nivel temporal de relato con relación al cual una anacronía se define

que constituyen los recuerdos diegetizados de la infancia de la protagonista. Lo narrado representa, mayormente, los “enclaves de la memoria”¹⁸ de una infancia marcada por las cicatrices emocionales dejadas por el régimen patriarcal de la dictadura y la muerte prematura de su madre. En todo caso, la confesión del deseo y el supuesto acto parricida se articularán como motivos centrales de un relato metafórico sobre “la muerte del padre”¹⁹, como el momento crucial sobre el que pivota toda la estructura narrativa cuya organización temporal irá entretejiéndose, obedeciendo a las inclemencias del tiempo en la memoria, en torno a un mapa de recuerdos deslavazados en los que el presente, el pasado y el futuro se disuelven²⁰. La reaparición de Ana adulta, en primer plano, relatando los hechos con la perspectiva de los 20 años transcurridos, apuntala, una y otra vez, el relato de su infancia en la subjetividad y en la memoria femeninas. Un relato constantemente puntuado por las recurrentes fantasías²¹ infantiles que reproducen el vínculo materno-filial y que tratan de contrarrestar el trauma por la prematura pérdida de su madre²². Escenas imaginadas de interacción materno-filial marcadas por el amor y la ternura en un clima de intimidad y complicidad femenina entre madre e hija: en los juegos, en los cuentos al pie de la cama antes de dormir, en las melodías al piano durante las noches de insomnio, o en las imágenes pictóricas de un espejo que proyecta la fantasía especular de unión entre madre e hija (Figura 2)²³.

como tal”.

18 En tanto que relatos que brindan claves significativas de la experiencia individual y colectiva de un periodo histórico, los “enclaves de la memoria” se categorizan como “Esas huellas imborrables, asociadas a exaltaciones, inquietudes o impresiones grabadas fuertemente en el cuerpo” (Altuna y Llona, 2022: 6).

19 No olvidemos que cuando, al final del filme, Ana trate de envenenar sin éxito a tía Paulina con el mismo veneno utilizado para matar a su padre, descubriremos que el terrible acto parricida no habrá sido sino una fantasía infantil de la protagonista.

20 Como señala Genette (1989: 104), estos ajustes temporales

"pueden ser muy complejos y una anacronía puede hacer el papel de relato primero con relación a otra a la que sostenga". Más, si cabe, cuando en la memoria de la protagonista los elementos de los recuerdos procedentes de distintos segmentos del pasado se funden y se confunden como en un sueño.

21 En términos psicoanalíticos las fantasías, recuerdan Laplanche y Pontalis (2004:138), constituyen el guion imaginario en el que se halla presente el sujeto y representan la realización de un deseo. Dichas fantasías pueden presentar, en su modalidad consciente, la forma de sueños diurnos.

22 María José Gámez (2001) señala con acierto que el fuerte apego de Ana hacia su madre alcanzará su máxima expresión cuando Rosa, la criada, le confiese que durante el parto la tuvieron que sacar del vientre de su madre con fórceps porque no quería salir.

23 Como señala Mai Hunt, (2021: 180), se trata de imágenes en las que el fantasma materno a menudo comparece para ofrecer consuelo a los terrores nocturnos de la protagonista, ilustrando los momentos en los que esta invoca, de forma cuasi ritual, la presencia y los cuidados maternos a la luz de la ausencia material de su madre. Como señala esta autora, esas visiones parecen responder a los conjuros intencionados de Ana que invoca a su madre, muy a menudo a la hora del sueño, con el objeto de llenar su

De sobra está decir que el deseo infantil de la protagonista de “matar al padre”²⁴ se articula, por tanto, como un deseo primario, léase edípico, ligado a la pérdida de la figura materna y que ese deseo se inscribe, obedeciendo a las formulaciones del referido modelo alegórico del cine de la transición, en un drama familiar que se proyecta como metáfora política de las tensiones de los ideales normativos de género y la condición de vida de las mujeres durante el régimen patriarcal de la dictadura²⁵. En este sentido el parricidio constituye un acto simbólico de trasgresión y disidencia femenina en un relato que deconstruye lo que Aurora Morcillo (2015: 8) ha categorizado como la metáfora ontológica de la nación sexuada del franquismo. Metáfora fundada en la relación simbólica entre el Estado dictatorial patriarcal y el cuerpo alegórico femenino de la nación transmutado en la figura física de una mujer que encarna todas las virtudes que el discurso político del régimen le atribuye (maternidad, vulnerabilidad, devoción, pureza, domesticidad...). Si en *Cría cuervos*, como venimos diciendo, la figura paterna constituye, a todas luces, la metáfora del Estado dictatorial patriarcal, el cuerpo alegórico femenino de la nación se despliega y toma cuerpo en los distintos personajes femeninos que habitan el relato. En sus distintas encarnaciones, estas mujeres se nos presentan, fundamentalmente²⁶, como figuras disidentes y trasgresoras de un régimen patriarcal que desean erradicar –el caso flagrante de Ana-, como mujeres que proyectan la imagen simbólica de una nación carcomida por la enfermedad –la figura materna-, atenazada por el miedo y el silencio –la abuela²⁷- y profundamente sumida en la melancolía –la madre, esa mujer desolada y enferma de tristeza que en el clímax de su desesperación no cesará de proferir: “Me quiero morir, me quiero morir, me quiero morir”, un deseo que también estará presente en los personajes de la abuela y Ana a quien al final del relato escucharemos repetir el mismo mantra-

La confesión de Ana adulta, ya lo decíamos, relata que su padre le parecía, por aquel entonces, el culpable de la profunda melancolía que había embargado a su madre du-

ausencia.

24 Un deseo, no lo olvidemos, que al final del relato se reduplicará en la tentativa de Ana de asesinar a su tía Paulina, un personaje que, a pesar de sus ambivalencias, asumirá el testigo de la autoridad paterna.

25 Hernández y Pérez (2004: 191) recuerdan que

“buena parte del cine de la Transición presenta el seno familiar como el topos metafórico donde convergen las heridas personales y colectivas de la sociedad española, por eso se convertirá en un ámbito melodramático de primer orden donde entran en juego con cierto protagonismo los conflictos edípicos”.

26 Cabe puntualizar que si bien tía Paulina es quien mejor encarna las virtudes femeninas del régimen franquista, como señala Peter Evans (1983: 21), el personaje no está exento de la vulnerabilidad de quien se ve obligado a actuar bajo la camisa de fuerza del franquismo

27 El mutismo de la abuela apunta, claro está, a la flagrante violencia del silencio de las mujeres del franquismo. Silencio que Mai Hunt (2021) ha categorizado como fantasma del trauma de la posguerra y la dictadura.

rante los últimos años de su vida, una emoción que, sin duda, ella ha heredado de su madre²⁸. El drama edípico infantil, entendido como metáfora política de un drama colectivo sobre la condición femenina durante la dictadura, se anuda, por tanto, a un estado melancólico que, obedeciendo a la focalización interna fija del relato, es decir, a la subjetividad de Ana como perspectiva primordial de la narración, se propaga para embargar a los personajes femeninos centrales de la historia, fundamentalmente, a los personajes que representan las cabezas más visibles de las tres generaciones de mujeres representadas –la abuela, la madre y la protagonista–, un linaje multigeneracional, como señala Mai Hunt (2021: 188), marcado por el trauma del silencio. La melancolía, en tanto que condición femenina primordial heredada por vía matrilineal a lo largo de las cuatro décadas del régimen, constituye, por tanto, la emoción principal que se respira en la atmósfera de la casa familiar, el hábitat “natural”, por definición, de las mujeres durante el franquismo.

El espacio doméstico, configurado como un ecosistema femenino cerrado y opresivo, y virtualmente el único espacio en el que se desarrolla la acción dramática²⁹, se presenta como el lugar de confinamiento de las tres generaciones de mujeres que protagonizan el relato. El magistral trabajo de puesta en escena de Saura construye una atmósfera sofocante ligada a los espacios interiores de la enorme casa familiar donde las mujeres, enfrascadas en sus rutinas domésticas diarias, viven enjauladas como Rony, la mascota de la protagonista. Rosa, la criada, hace partícipe a Ana de las tareas del hogar –solicitando su ayuda para doblar las sábanas, enseñándole a coser sin pincharse, incluso dándole instrucciones sobre cómo amamantar a sus muñecas mientras la hace cómplice de los cotilleos de las mujeres de su pueblo y le confiesa intimidades familiares sobre el sufrimiento de su pobre madre³⁰; tía Paulina, a su vez, se dedica a dar órdenes estrictas

28 En su magistral “Duelo y Melancolía” Freud (1917) aborda esta categoría como una forma patológica del duelo y la define como un estado psíquico profundamente doloroso, ocasionado por la pérdida de un objeto amado cuyos síntomas más visibles son la pérdida radical del interés por el mundo exterior, la incapacidad para amar, la inhibición de las funciones del sujeto y, ante todo, la desertización y empobrecimiento del yo. Esta disminución del amor propio estaría ligada al propio engranaje melancólico pues la libido sustraída del objeto amado, en lugar de desplazarse hacia un nuevo objeto –como ocurriría en el duelo–, se retrae al yo dando lugar a un proceso de identificación entre éste y el objeto abandonado. En este sentido, resulta significativo que Saura recurra a la misma actriz, Geraldine Chaplin, para interpretar a ambos personajes.

29 Con la salvedad del viaje a la finca en el campo que constituye uno de los pocos recuerdos felices que Ana guarda de aquella época y la escena final en la que las niñas, terminadas las vacaciones, abandonan la casa familiar para volver al colegio.

30 María José Gámez (2001: 5) vincula el sufrimiento materno con un ideal de feminidad que no cumple con las expectativas del régimen. Su incapacidad para amamantar a su hija –por ser, como relata Rosa, demasiado debilucha–, su torpeza con la aguja de coser o su falta de disciplina, a los ojos de tía Paulina, a la hora de enseñar a sus hijas modales en la mesa, despliegan un canon femenino alejado de las virtudes

a las niñas y a reprobar la organización de la casa con el ánimo de poner orden y fin al “desastre” que, como sucesora de su difunto cuñado, ha heredado; la abuela, postrada en una silla de ruedas y enmudecida por los traumas de la guerra y de la posguerra trata de sobrevivir en la penumbra de una habitación repleta de viejas fotografías en blanco y negro, aunque, en realidad, desee morir (como su difunta hija y su nieta)—así se deduce de una de las escenas en las que la abuela y la nieta comparten intimidades inconfesadas; las niñas, por su parte, se pasan el día jugando, juntas o por separado, pero en cualquier caso, sus juegos están siempre ligados a los ideales femeninos, los impuestos y los soñados, a la condición de vida de las mujeres durante el franquismo y al deseo femenino de liberarse del yugo patriarcal de la dictadura. En todo caso, la melancolía femenina juega un papel central en el imaginario y las vivencias de esas tres generaciones de mujeres oprimidas por el régimen, incluso en aquellas escenas en las que las niñas proyectan en sus tareas y juegos infantiles el sueño de librarse de esa opresión.

La escena en la que las tres hermanas matan el tiempo en su habitación pegando recortes de revistas con imágenes *pop* de mujeres icónicas del mundo de la moda, del cine y la televisión de la época es ilustrativa de un deseo femenino de libertad ligado al nacimiento de un nuevo ideal moderno de feminidad. Un sueño teñido de melancolía, una emoción que aquí se despliega mediante un exquisito tratamiento de la puesta en escena que vuelve a poner el acento en el confinamiento de las mujeres en el espacio doméstico. La primera parte de la escena—comenzando por un plano en el que Maite y Ana aparecen encuadradas junto a Rony, el hámster enjaulado que en el filme reduplica la condición de las hermanas (Figura 4)—abunda en planos medios y sobre todo cortos que registran las pequeñas tareas de las niñas en el espacio reducido de la habitación, entregadas a la recolección de esas imágenes femeninas procedentes del exterior. El contrapunto del carácter desenfadado de la escena lo pone la actitud del personaje de Ana que, ajena al juego de recortes de sus hermanas, se recuesta en una esquina del sofá de la estancia para poner en el tocadiscos un tema *pop* de la época que habla de la añoranza del amor perdido: *Por qué te vas* (1974) de Jeanette. La protagonista es retratada mediante un plano medio que progresivamente se irá acercando hasta ofrecernos un primer plano de la niña con la mirada triste y perdida en una de sus ensoñaciones diurnas (Figura 5) mientras acompaña con los labios la letra de la canción³¹, hasta que tía Paulina entra en

de la doctrina franquista.

31 Como señala María José Gámez (2001: 13), la letra de esta canción que Ana tararea una y otra vez es sintomática del duelo melancólico de la niña por la pérdida del amor materno. El estribillo de la canción reza así:

“Como cada noche desperté, pensando en ti. Y en mi reloj todas las horas vi pasar. ¿Por qué te vas?, ¿Por qué te vas?. Todas las promesas de mi amor se irán contigo, me olvidarás, me olvidarás. Junto a la estación lloraré igual que niño. ¿Por qué te vas? ¿Por qué te vas?”.

la habitación con voz autoritaria pidiendo que baje la música para comunicarles que tiene que ausentarse durante un par de horas. Irene, la hermana mayor, ruega a la tía que les deje acompañarla –qué mejor excusa para salir de la jaula doméstica- y ante la negativa de esta las niñas se quedan solas en la casa. Entonces Ana vuelve a poner en marcha el tocadiscos y las tres comienzan a bailar entre risas, en una atmósfera de complicidad femenina, al son del *Por qué te vas*, como si el tema musical hubiera absorbido su estupor melancólico³². Con rigor a un mecanismo narrativo que Geoffrey Nowell-Smith (1977) identifica como típico del melodrama clásico, la puesta en escena se convierte aquí, más allá de en un aspecto crucial de la narración, en repositorio y dique de contención de una emoción que amenaza con desbordarse³³.

Cuando ese efímero goce femenino es interrumpido por el timbre que suena desde algún rincón olvidado de la casa familiar, Irene no podrá reprimir su disgusto. “Me parece que llama la abuela. Joé qué fastidio”. Ana será quien se ofrezca a bajar a atender las demandas de la anciana que, muda y postrada en una silla de ruedas, cansada ya de mirar por la ventana al jardín, nos ofrece la viva imagen de la melancolía femenina. Su nieta la conduce frente a un tablón de viejas fotografías en blanco y negro que condensan toda su vida como mujer silenciada por el régimen... una memoria en desguace, que solo puede considerarlas descarnadamente, en puro pasado” (Sánchez Vidal, 1988: 100), puesto que ya no le queda nada por lo que vivir (Figura 6). El *collage* de imágenes femeninas de ese imaginario ineludiblemente ligado al pasado más oscuro de la dictadura se nos presenta en flagrante contraste con los ideales de feminidad de las fotografías que las niñas coleccionan. Un contraste en el que redundan el acompañamiento musical del *Ay Mari Cruz*, esa vieja canción que Ana reproduce en el radiocasete para su abuela y cuya yuxtaposición a la canción *pop* de las niñas no hace sino acentuar la soledad y aislamiento generacional de la abuela. Como si la escena se hiciera eco de una brecha insalvable que hace palpable la tensión entre el ideal de feminidad del régimen, en tanto que producto de las políticas de disciplina y control de los cuerpos de las mujeres al servicio de sus ideales nacionales y católicos, y el nacimiento de un nuevo ideal de mujer mo-

32 La escena sin duda es ilustrativa del papel central que la música ocupa en el melodrama. No debemos olvidar que el origen etimológico (*melos drama*) de esta categoría, como señala Thomas Elsaesser (1972: 74), designa una narrativa dramática en la que el acompañamiento musical, entendido como recurso programático y subjetivo para dramatizar la narrativa y para puntuar el efecto emocional, es decir, para formular ciertos estados de ánimo de los personajes, es fundamental.

33 Un mecanismo narrativo que, según este autor, guarda fuertes similitudes con lo que Freud denomina como la “histeria de conversión” donde la energía asignada a una idea que ha sido reprimida retorna convertida en síntoma corporal de modo que ese “retorno de lo reprimido” se desvía psicósomáticamente al cuerpo de la paciente. De forma similar, en el melodrama clásico dicha conversión se produciría en el cuerpo del texto con el objeto de acomodar ese exceso que la narrativa no puede expresar mediante la acción.

derna, consumidora y consciente de su sexualidad, propulsado por la transformación de una economía de consumo imparable y sin retorno que vendría a desafiar el legado franquista (Morcillo, 2015) y que aquí se nos presenta como modelo de feminidad en el horizonte de las niñas³⁴.

Cuando Irene baja a buscar a Ana y la encuentra sentada junto a la anciana, con la mirada perdida en sus viejas fotografías mientras escucha a Estrellita Castro, no podrá reprimir su desprecio:

- “¿Vienes Ani?”
- “¿A dónde?”
- “A investigar. ¡Vamos hija no seas aburrida!”
- “Yo no soy aburrida, la aburrida lo serás tú”

Aprovechando la ausencia de su tía, las hermanas se aventuran entonces en una “fiesta” de disfraces junto al ropero de Paulina que se convierte en el terreno de exploración de un juego de roles que les brindará la oportunidad de jugar a ser “mujeres”. La construcción de ese nuevo ideal de feminidad moderno irá ligado al maquillaje, ya en el tocador, y a las prendas de vestir de su tía: los zapatos de tacón, la bata de estar en casa, y el sostén que Irene, en calidad de hermana mayor, trata de encajarse sobre la camisa con la ayuda de su hermana. Una vez disfrazadas, el juego performativo³⁵ de esos ideales de género proseguirá mediante la teatralización de una pequeña dramaturgia familiar (Figura 7) inspirada en las antiguas disputas de sus padres en la que Maite hará de criada, Irene, disfrazada de militar, encarnará a su padre y Ana, vestida con la bata azul de tía Paulina, asumirá el rol de su madre, una mujer que, en la representación teatral de las niñas, se presenta desafiante y empoderada con el coraje suficiente para enfrentarse a su marido adúltero y reprocharle sus infidelidades, en contraste con la actitud de su difunta madre que en relato se nos presenta como una mujer sumisa, deglutida y aniquilada por el régimen.

34 En palabras de Aurora Morcillo (2015: 9):

“Esta mujer que aparece en la publicidad de las revistas y en las pantallas cinematográficas llevará a toda una nueva generación de españoles a pensar que la vida tiene algo más que ofrecerles que la austeridad de su pasado reciente, la severidad del estricto legado católico y la camisa de fuerza social de la doctrina franquista”.

35 Como es sabido, la performatividad de género, en el sentido que Judith Butler (2007) confiere al término, apunta a la producción disciplinaria de los ideales de género –feminidad y masculinidad– que se construyen en base a la naturalización de un conjunto de actos, comportamientos, gestos, estructuras y dinámicas del deseo que se imprimen sobre los cuerpos y otros medios discursivos que pretenden ocultar su propia fabricación.

Conclusión

La omisión en el título del filme que rinde tributo al célebre refrán popular “Cría cuervos y te sacarán los ojos” comparece entonces como una elipsis que apunta tanto al silencio y a la represión impuestos por la dictadura como a lo innombrable, el acto abyecto de matar al padre, pero también a un hueco que alude a la brecha entre las dos últimas generaciones de mujeres que vivieron el franquismo. En todo caso, ese acto de disidencia femenina, en tanto que acto simbólico de trasgresión de las hijas y nietas de mujeres silenciadas y oprimidas por el régimen, se articula en una novela edípica familiar³⁶ que se configura como metáfora política del franquismo, es decir, como proyección de la metáfora ontológica de la nación sexuada que, como sugiere Aurora Morcillo (2015), estaría fundada en la relación simbólica entre el Estado dictatorial patriarcal y el cuerpo alegórico femenino de la nación. Ahora bien, ese acto de rebelión se anuda, en última instancia, a una condición femenina, personal y colectiva, marcada por la melancolía, una emoción inexorablemente ligada a la subjetividad femenina y a la experiencia de las mujeres durante el franquismo.

Cabe puntualizar, para terminar, que la disidencia del relato, firmemente inscrito en las convenciones del cine de mujeres, más allá del acto abyecto de matar al padre y a su desviación de la lógica edípica de las narraciones tradicionales fundadas en la constitución y el itinerario narrativo de un sujeto mítico masculino (Lauretis, 1992: 188- 199), también reside en el abordaje de una dramaturgia edípica que pone el acento en el complejo negativo de Edipo femenino, es decir, en los avatares de una subjetividad femenina marcada por el deseo infantil de la niña por la figura materna, deseo, como decíamos, indisociablemente ligado a la fantasía de aniquilación del padre³⁷. Un escenario psíquico que, como sugiere Kaja Silverman (1988: 155-156)³⁸, estaría marcado por el deseo y la identificación simultánea de la niña con la figura materna, y que sería previo a su entrada en el complejo positivo de Edipo y anterior, por tanto, al complejo de castración simbólica y la consiguiente devaluación de la mujer. La melancolía se presentaría, en este sentido, como la reacción emocional natural al destino –psíquico y cultural- de las

³⁶ En tanto que expresión que designa fantasías en las que el sujeto manipula imaginariamente los vínculos con sus padres y que tienen su fundamento en el complejo de Edipo (Laplanche y Pontalis, 2004: 257).

³⁷ No olvidemos que, en su forma negativa, el complejo de Edipo se presenta como deseo “hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto” (Laplanche y Pontalis, 2004: 61).

³⁸ Desmarcándose de los escritos de Freud sobre la feminidad, la autora ha explorado las interesantes implicaciones políticas para el feminismo de las vicisitudes del complejo negativo de Edipo de la niña que ahondan en la conexión entre la subjetividad femenina y la melancolía. Véase: SILVERMAN, Kaja . (1988). *The Acoustic Mirror (The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema)*. Bloomington: Indiana Uni-

mujeres, es decir, como el estadio emocional consustancial a la feminidad, en un itinerario marcado por su constante devaluación y por la pérdida, en última instancia, de su primer objeto, la figura materna, devaluada y aniquilada, con quien habrá de seguir identificándose.

De sobra está decir que *Cría cuervos* parece terminar en el umbral de esta nueva etapa del relato edípico femenino marcada por el reconocimiento y asunción plena de la pérdida materna³⁹, por el abandono de la cripta melancólica de la protagonista y su entrada en la senda de la feminidad. Terminadas las vacaciones de verano, las niñas abandonan su confinamiento en la casa familiar y salen a la calle vestidas con sus uniformes escolares impacientes por volver al colegio. La escena final nos brinda una imagen que se presenta como posible materialización de una de las ensoñaciones oníricas de Ana⁴⁰, una imagen que abandona la focalización interna fija ligada a la mirada de la niña, para seguir el itinerario de las hermanas desde la distancia de un plano general mientras caminan por las calles bulliciosas de la ciudad rumbo al colegio (Figura 8). Las niñas aparecen encuadradas entre el tráfico y las vallas publicitarias que se presentan como signo inequívoco de un ecosistema urbano ya plenamente integrado en el consumismo de la era moderna, mediante un travelling que las acompaña hasta un colegio de monjas -nuevo emblema institucional del régimen patriarcal de la dictadura- con la banda sonora del *Por qué te vas* de fondo. En estas flagrantes yuxtaposiciones finales de la puesta en escena encontramos, una vez más, la expresión de lo que Aurora Morcillo (2015: 462) ha catalogado como la tensión y las contradicciones entre las políticas disciplinarias de control de los cuerpos femeninos al servicio de los ideales nacional católicos del régimen y las fracturas que, en los últimos estertores de la dictadura, socavaron ese control.

-versity Press, pp.141-186.

39 Por la mañana, mientras las niñas desayunan antes de ir al colegio, Irene le relata a Ana una pesadilla con tintes de cuento gótico de terror que ha tenido durante la noche. En el momento en que la niña incorpora a “papá y mamá” en su relato, Ana le recuerda: “¡Pero si papá y mamá están muertos!”.

40 Nos referimos a la imagen en la que la niña fantasea con que salta de la azotea de la casa familiar y vuela sobre el tráfico bullicioso de la ciudad. Una imagen ambivalente que fluctúa entre el deseo de muerte y el deseo de libertad de la protagonista.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTUNA, Maialen. y LLONA, Miren. (2022). "Privilegios, fisuras y disidencias corporales. Subjetividades femeninas de resistencia en el franquismo". *Ayer* (Avance en línea). Doi: 10.55509/ayer/793.
- BUTLER, Judith. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- D' LUGO, Marvin. (1991). *The Films of Carlos Saura (The Practice of Seeing)*. Princeton: Princeton University Press.
- DOANE, Mary Ann. (1987). *The Desire to Desire (The Woman's Film of the 1940s)*. Bloomington: Indiana University Press.
- ELSAESSER, Thomas. (1972). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". En Marcia LANDY (Ed.), *Imitations of Life (a reader on Film & Television Melodrama)* (69-91). Detroit: Wayne State University Press.
- FREUD, Sigmund. (1917). "La aflicción y la melancolía". En Sigmund FREUD (1967), *Obras Completas* (1075-1082). Vol. I. Biblioteca Nueva de Madrid.
- GÁMEZ FUENTES, María José. (2001). "Maternidad y Ausencia en Cría cuervos de Carlos Saura". *Hispanic Research Journal*, 2 (2), 153-164.
- GENETTE, Gérard. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- HERNÁNDEZ, Javier y PÉREZ, Pablo. (2004). *Voces en la niebla. El Cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.
- HOPEWELL, John. (1989). *El cine español después de Franco (1973-1988)*. Madrid: El Arquero.
- HUNT, Mai (2021), "The inheritance of silence in Cría cuervos/Raise Ravens (Saura 1976) and Julieta (Almodóvar 2016)". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 18 (2), 177-94.
- ITUARTE, Leire. (2018). "Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta". *Trípodos*, (42), 107-120. http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/525.
- KINDER, Marsha. (1993). *Blood Cinema (The Reconstruction of National Identity in Spain)*. Berkeley: University of California Press.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean - Bertrand. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- LAURETIS, Teresa de. (1992). *Alicia ya no (Feminismo, Semiótica, Cine)*. Madrid: Cátedra.
- MORCILLO, Aurora. (2015). *En cuerpo y alma (Ser mujer en tiempos de Franco)*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. (1977). "Minelli and Melodrama". *Screen*, 18, (2), 113-119.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (1988). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

- SILVERMAN, Kaja. (1988). *The Acoustic Mirror (The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema)*. Bloomington: Indiana University Press.
- THOMAS, Sarah (2019). *Inhabiting the In-Between (Childhood and Cinema in Spain's Long Transition)*. Toronto: University of Toronto Press.
- WILLIAM EVANS, Peter. (1983). "Cría cuervos and the Daughters of Fascism". *Vida Hispánica*, (33), Spring, 17-22.

FIGURAS



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8