

## **La copla en *Cría Cuervos*. Revelador intertextual de lo oculto a la mirada infantil de Ana.**

**Resumen:** Desde su nacimiento en 1908, la copla ha permitido liberar, a partir de pequeñas narraciones, desde la burguesía hasta el mundo de las criadas, los temas más complejos en nuestro país. En el film *Cría cuervos* (Saura, 1976), *¡Ay, Maricruz!* (De León, Quiroga y Valverde), del tocadiscos al *boca a boca*, supone el código discursivo para evocar lo vivido y escondido de algunos de los personajes a los ojos de su protagonista, Ana Torrent. Quien no es capaz de identificar por su temprana edad, pero sí de escenificar la verdad de los hechos en el film una vez ligada a la mirada omnipresente de su correspondiente adulto (Geraldine Chaplin). El objetivo de nuestro estudio es analizar la funcionalidad de la copla como intertexto musical revelador de los conflictos ocultos al punto de vista de este dignatario infantil, a partir de los fragmentos del relato donde es reproducida.

Palabras clave: copla, mirada, Ana Torrent, estenopeica, espejo, intertextual

### **Introducción**

Ana Torrent (Madrid, 1966), quien en primera estancia nos resultaría una artista lejana para vincular en este terreno de la canción española y con el modelo de estrellas híbridas definido por Vicent J. Benet al interpretar tales métricas, alternando con números musicales en los films del género.

Sin embargo, con siete años, en la obra sauriana *Cría Cuervos* (1975) es el anclaje entre los recuerdos evocados en la madurez de su personaje –también llamada Ana, y con veinte años interpretado por Geraldine Chaplin- y aquella memoria escondida entre sus familiares tras las estrofas de *¡Ay, Maricruz!* (1935) compuesta por los grandes autores de la tonadilla Quintero, Quiroga y Valverde.

Con la premisa de desnaturalizar a la copla de su función folclórica, hasta entonces siempre a ojos del estereotipo y reconducirla con el apoyo de nuevos rostros como el de Ana Torrent, más próximos a un aporte dramático de su propia naturaleza. Como resultado de la contraposición y reforma que estaba dándose tanto en la sociedad española, a las puertas de la Transición; como a su vez, en la cinematografía nacional por parte de productores como Elías Querejeta y cineastas como el mismo Saura o el mentor de Torrent, Víctor Erice. Al abordar contenidos de índole sexual o de adulterio, frecuentemente silenciados en el panorama fílmico español y suponiendo una gran pérdida cultural en cuestión de temáticas a tratar.

El objetivo de nuestro trabajo es analizar la funcionalidad de la copla como intertexto musical revelador de los conflictos ocultos al punto de vista de este dignatario infantil, a partir de los fragmentos del relato donde es reproducida. Y por ello nos centramos en dos vertientes esenciales de la unidad familiar del personaje protagonista interpretado por Torrent. Con el apoyo de dos fuentes de trasmisión esenciales en la historia del cancionero español asistido, por un lado, a través de la reproducción diaria del vinilo de dicha pieza interpretado por Imperio Argentina por parte de la abuela materna de Ana (Josefina Díaz). Y, por otro lado, a partir del *boca a boca* en la criada Rosa (Florinda Chico) en el cante rutinario durante la realización de las tareas domésticas del hogar.

A partir de la temporalidad propuesta desde el inicio con los créditos de apertura y durante la narración mediante el medio fotográfico para dar lugar a otra temporalidad dentro del presente al que nos sitúa el film, -pasado de Ana adulta- con la intención de enfrentar sendos tiempos narrativos y atender al discurso que ofrecen.

De modo que, el conjunto del carácter confesor de la copla, generador de verdad y la facultad de evocación del personaje de Ana adulta desde su proyección de los recuerdos de su niñez, como su propio cuerpo infantil y mirada personificados en Ana. Se presentan en la narración como aquellos mecanismos capaces de construir una realidad veraz del pasado y de descifrar los códigos de lo oculto de estos dos personajes

Por ello, vamos a contemplar a esta niña reconocida por Saura como la idónea para confrontar aquella España recogida en *¡Ay, Maricruz!* Donde las relaciones recónditas del pasado tanto de la criada como de la abuela de Ana persisten frente a una generación a las puertas de asumirse como conciliación entre las diferencias de sendos tiempos.

## Posicionamiento de la mirada frente al revelador intertextual.

Carlos Saura: yo tenía escrito un guion de esta película anterior y estaba buscando una niña para esto. Cuando vi la película de Víctor me pareció que era la niña ideal para mí.<sup>1</sup>

Ana Torrent, escogida por Carlos Saura, por su intervención en la primera película de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973) para interpretar a su temprana edad el patrón de niño exigido para dos de sus películas en las que interpretaría la parte infantil del personaje adulto interpretado por Geraldine Chaplin con el mismo protagonismo.

Carlos Saura: Entonces esa niña, es una niña peculiar que me gustaba mucho por eso. Porque realmente era una niña reflexiva. Una niña pequeña, pero como si fuera un ser mayor en cuerpo de niño y que está observando lo que está pasando.<sup>2</sup>

La narración sostenida en los grandes ojos de Torrent, por un lado, dotan de un carácter contemplativo el relato. Por otro lado, trasladan a un escenario recreado desde la memoria del pasado de la infancia de su correspondiente adulta de veinte años. Y encadenan diferentes períodos de un mismo personaje con el fin de alertar de todo aquello que ocurría en su niñez y no conseguía alcanzar por su limitada comprensión.

Una vez mayor de edad, este narrador decidirá revelar sus secretos tras referencias intertextuales e interpretaciones justificadas en juegos infantiles dentro de su niñez como ocurre en el film:

Carlos Saura: Nosotros modificamos los recuerdos y es verdad que lo que queda en nuestra vida es el recuerdo de las cosas que hemos vivido. Entonces me parece que ese material, el material de cada uno. Es el material fundamental para cualquier “creador”; cualquier persona. Por ejemplo, que pretenda pintar un cuadro, hacer una novela o hacer una película.<sup>3</sup>

Dentro del medio fotográfico, elegido por Saura, para aproximar la ocularización de Ana adulta con su niña (Ana Torrent) y comprobar de aquellos momentos vigentes, - como si de negativos sin positivar se tratasen- el intercambio de perspectivas de una edad a otra. Como la disciplina artística más próxima a un aporte visual más realista, en

---

1, 2, y 3 Apreciaciones de Saura en la entrevista realizada por Antonio San José en el programa de Conversaciones en la Fundación Juan March a propósito de *Cría Cuervos*.

los que su resultado gráfico depende del tipo de óptica que se utilice o tenga dispuesta la cámara. Al igual que según con que mirada se valga el personaje de Ana –si de niña o de mujer- variará la versión de un tiempo a otro del mismo hecho expuesto. No lejanos a las apreciaciones del fotógrafo Garry Winogrand traducidas por Óscar Colorado sobre la relación del niño con la cámara, a la que suele considerar *como aquel utensilio de redescubrimiento del mundo que nos rodea*, ya que a través de ella *puede sorprenderse por la magia de ver la realidad*<sup>4</sup>. Una realidad basada en su relación con los adultos, quienes siempre tienden a mostrar el lado óptimo de los acontecimientos a ojos de esta niña.

En oposición a ellos, analizaremos en los siguientes apartados de este estudio los conflictos a los que alude Ana en el relato, de su abuela y la criada, Rosa. Dos pilares femeninos fundamentales a los que Ana acude a la hora de referenciar a su madre desaparecida y a quien proyecta como víctima de una vida condicionada por sus deberes como esposa e incomprendida como mujer creativa. De modo que en estas mujeres halla los designios del destino marcado de su matriarcado con los que va a ir conformado su propia versión de la historia. Por un lado, bajo la (...) *autoridad de la voz narrativa femenina (...)*<sup>5</sup> en esta búsqueda de su condición y personalidad frente a la de su madre; y por otro lado, en esta naturaleza fotográfica desplegada en la mirada infantil de Torrent a través de dos perspectivas de este campo denominadas desde la vanguardia por John Szarkowski<sup>6</sup> como perspectivas que definen la identidad del fotógrafo (Ana enfocando su pasado a partir de su mirada), *espejo y ventana*<sup>7</sup> capaces de *convivir simultáneamente o evolucionar a través del tiempo*.<sup>8</sup> De la misma forma que estas dos mujeres de clases sociales distintas conviven bajo el mismo techo y son contempladas desde una misma óptica como la de Ana.

Mediante la proyección de un cuerpo que aún no ha sido manipulado por su alrededor, pero en el parentesco con su madre, dota de significación la intervención de Ana

---

4 Ó. COLORADO NATES: *Fotografía-ventana y Fotografía-espejo*. Traducción de fragmentos escogidos del fotógrafo Garry Winogrand.

5 GÁMEZ, Op. Cit, p. 76.

6 John Szarkowski (1925-2007) fue un fotógrafo americano y director del MoMa de Nueva York, quién acuñó los términos para diferenciar dos puntos de vista comunes en la fotografía de vanguardia, *espejo y ventana*.

7 Modelos de reflexión sobre cómo el artista fotógrafo se enfrenta la imagen para ser fiel a su visión del mundo, postulándose según la circunstancia a plasmar.

8 Apreciación sobre estos dos puntos de vistas obtenida de esta web dedicada exclusivamente al vínculo entre sendas vías fotográficas: <https://espejoyventana.com/espentana>

Torrent en ambas narraciones, como aquella parte del personaje de Ana que representa su niñez e inocencia. Pues según M<sup>a</sup> José Gámez Fuentes (...) *el que Ana asuma el papel de la madre señala su identificación con su propia madre y el arriesgado potencial de reproducción de la historia materna en su persona (...)*.<sup>9</sup> Por ello, Saura insiste en que Geraldine Chaplin encarne lo maternal y lo filial, no sólo para reconocer estéticamente a la hija de la madre; sino para tener en cuenta que Ana es un personaje influenciado por su respectiva figura materna. Ya que en palabras de la misma profesora (...) *Ana, fuertemente ligada al recuerdo materno, todavía no ha llegado a comprender las características de su condición femenina (...)*<sup>10</sup>.

Por lo que intentará reconstruir estos episodios de su memoria con el fin de resolver estas cuestiones sobre su madre desde el origen; desprenderse de su proyección infantil y seguir adelante descubriendo su propia feminidad. De nuevo contemplado por Gámez (*con toda la carga cultural que lo materno conlleva*) (...) *debe negociar su propia identidad en un nuevo régimen democrático.*<sup>11</sup>

Sin embargo, aún Saura valiéndose de este punto de atención estético de Ana Torrent para traducirlo en los parámetros del mecanismo de la cámara fotográfica. Estos van a ser invocados desde otros medios artísticos como la música, evocando la esencia de aquello seleccionado por Ana a partir de su álbum fotográfico personal para situarnos con la perspectiva de sus veinte años en este periodo (infantil) de su vida perteneciente a las imágenes. Al servirse del género de la copla como recurso intertextual musical para acceder a los deseos recónditos de aquellos personajes.

Asimismo, *¡Ay, Maricruz!* es elegida como raíz de un prototipo de mujer en desarrollo descubrir el amor, pero proclive a desengañarse del mundo *florío* propuesto siempre por el hombre. Ya que en este género folclore de la copla era frecuente, como concreta José Luis Murillo sobre la España de la Posguerra en la que se desarrolla este género mostrar *los valores del nacional catolicismo*<sup>12</sup>, y conforme al planteamiento del periodista Emilio Ruíz Barrachina, de *mujeres sumisas, entregadas al marido*, en la abuela o en

---

9 GÁMEZ, *Maternidad y ausencia en Cría Cuervos* (Saura 1975). p.85

10 *Ibid*

11 GÁMEZ, op.cit. p. 80

12 MURILLO, *Eros y nacionalcatolicismo: La doble Moralidad en la España de Posguerra*. p. 90

*las mujeres pecadoras pero que se arrepienten*<sup>13</sup>, en la criada Rosa. Mujeres en las que de la misma manera los autores de estas métricas como Rafael de León buscaban en ellas inspiración para marcar estos arquetipos femeninos como a la mocita *del Barrio de Santa Cruz*.

El personaje de Ana se sirve de estas referencias femeninas en el hogar común para situarse en la España en las que están focalizadas, en una estructura enfocada en la maternidad pero según las directrices de la ideología franquista del momento con miras a un seguimiento futuro generacional en la que se encuentra nuestra protagonista contando el relato de su infancia. Y advertir mediante esta historia seleccionada y compartida por ambas mujeres, en conjunto con el campo de visión originado desde la característica mirada de Ana las consecuencias de su cometido.

### **Transferencia vivencial de la memoria. Del tocadiscos a la mirada espejo.**

En *Cría cuervos* se registran tres generaciones de mujeres, entre las cuales, su pasado queda perpetuado en las fotografías visualizadas en el presente de la narración para determinar del personaje de Ana ya como adulta (Geraldine Chaplin) y a través de la mirada de Torrent –estática o en acción- lo que creía cuando era una niña en la realidad de los adultos.

En primera estancia comparte la perspectiva de su abuela materna, a quien atiende sin replica alguna frente a la actitud independiente y perezosa de sus hermanas, en dos ocasiones durante el film; ayudándola siempre a desplazarse hacia una de las salas del hogar familiar. Donde la pequeña dispone a la anciana en silla de ruedas, frente a un cuadro lleno de fotografías antiguas de su pasado, y enciende un tocadiscos del cual comienza a sonar, una y otra vez, *¡Ay, Maricruz!*

No por casualidad, Saura utiliza, por un lado, el medio fotográfico para dar lugar a otra temporalidad anterior dentro del presente al que sitúa el film, -correspondiente al del pasado infantil de Ana adulta. Y, por otro lado, la copla para servir de referencia sentimental y nostálgica resultante de la anciana ante el contexto al que nos sitúa con las

---

13 Declaraciones del periodista Emilio Ruiz Barrachina en relación a las referencias escogidas por los autores de la copla para crear sus mitos, dentro del documental para Canal Sur: *La España de la copla*. 1908.

fotografías. Ya que al enfrentar sendos tiempos narrativos –presente desde donde se narra la historia y pasado al que pertenece la historia- al atender al discurso que ofrecen se comprueba la veracidad de los hechos compartidos por los mayores del entorno de Ana.

En un principio, mientras Ana observa a su abuela, este intercambio de temporalidades se efectúa en términos narrativos, entre el presente donde, por un lado, de niña actúa como personaje narrador diégetico de mirada primaria hacia la anciana; y, por otro lado, Ana adulta (Geraldine Chaplin) como mirada omnipresente en su narración homodieética, (del pasado sobre su infancia), evoca dando paso mediante un *travelling*, a la anciana observando las imágenes. Quién a su vez, despliega otra narración homodieética pero secundaria que responde visualmente a la función intertextual de la copla reproducida y establecida como sonido diegético en esta parte del relato de Ana.

Pues como intertexto narrativo y ante la expresión melancólica de la anciana de ojos vidriosos que parece aludir a un episodio concreto de su biografía y que su mudez le impide contar. Resultaría impreciso de analizar como un momento concreto por falta de exactitud en su contenido frente al que nos ofrece las fotografías. *Es Maricruz la mocita, / la más bonita/ del Barrio de Santa Cruz/ El viejo barrio judío/ rosal florido/ le ha dado sus rosas luz.* Tal y como apunta M<sup>a</sup> José Gámez sobre la función de la tonadilla intertextual que acompaña a la anciana, describiéndola como un *telón de fondo en las escenas en que sentada delante de las fotos revive felizmente recuerdos de su pasado y de sus amistades femeninas (...)* y señala la posibilidad de *dis-locar narrativas hegemónicas desde posiciones femeninas particulares.*<sup>14</sup>

Es decir, aunque la copla se aproxime al tiempo de evocación del tiempo vivido por la abuela, el hecho de que esta composición sea reconocida y compartida por más de un miembro de la casa a ojos de Ana. Debiera ser más preciso relacionar el florecimiento de esta mujer llamada Maricruz con un período de juventud caduco de la anciana que con una narración marco heterodieética sobre un hecho exacto de su pasado. *Y desde la Macarena/ la vienen a contemplar/ pues su carita morena/ hace a los hombres soñar. Y una noche de luna/ el silencio rompió/ la guitarra moruna/ y una voz que cantó:/ ¡Ay, Maricruz, Maricruz!*

---

14 GÁMEZ, op.cit., 87

Sin embargo, en la segunda escena, aún en similares características intertextuales, espacio y presencia de personajes, va a diferir de este primer episodio en cuanto al intercambio producido por la memoria selectiva de Ana adulta durante el discurso visual de su versión del pasado. Y en el que advertimos en el total de la composición de imágenes -sin que hayamos visionado ningún movimiento voluntario de ello antes- intercambio producido de una fotografía de la parte superior, por otra de la parte inferior (F1, F2).



(F1, F2)

Al ser la imagen de “Una amiga” descolgada por la niña e identificada por la abuela como única presencia importante de la fotografía que la mujer confirma al asentir las preguntas de Ana, mientras suena el final del estribillo de la canción: *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!* Versos sonantes a las que la anciana responde sonriendo sin cesar durante el trayecto de Ana al colocar la foto en su sitio. *Fue como pluma en el viento/ su juramento, / y a su querer traicionó.*

Asimismo, observamos que la fotografía de la que parte la narración de Ana, por un lado, se encuentra expuesta junto a una tarjeta con la inscripción “Feliz Día”. Y, por otro lado, a espaldas de Ana, se descubre en su reverso que el momento captado de la abuela joven con sus amigas se trata, efectivamente de uno de los días más memorable de su abuela dado a través de la felicidad que su rostro refleja al contemplar la fotografía (F3).

Pero Ana interrumpe esa felicidad aparente, señalando de la agrupación de imágenes, una postal de Suiza (F4):



(F3, F4)

- Ana: La postal en el lago.  
*(De aquellos abrazos amantes/ huyó inconstante/ y a muchos después se entregó) –*  
A: Has estado en Suiza con el abuelo,  
*(Señoritos con dinero/ la lograron sin tardar)*  
A: cuando eras joven.  
*(Y aquel su cuerpo hechicero/ hizo a los hombres pecar)*  
A: Este hotel te recuerda al viaje de novios que hiciste.  
*(Pero sólo hubo un hombre/ que con pena lloró)*  
A: El lago al amanecer era precioso, lleno de cisnes.  
*(Recordando su nombre/ y esta copla le cantó)*  
A: Se veían las montañas llenas de nieve.  
*(¡Ay Maricruz, Maricruz! / Maravilla de mujer)*  
A: Y esta ventana era la ventana de tu cuarto.  
*(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).*

A partir de esta imagen, el tributo visual y sentimental hacia su amistad y con ello un retorno a la libertad experimentada en su adolescencia en el trayecto de niña a mujer, es solapada por una verdad expresada por Ana como un recuerdo del viaje de novios de sus abuelos. Una versión distinta que Ana construye según los condicionamientos impuestos por su educación patriarcal y el recuerdo instaurado por estos mismos adultos, mientras de fondo, la copla interpretada por Imperio Argentina la desconstruye, por un lado, por su falta de credibilidad ante la inconformidad de la anciana y por otro lado, por su representación de los adultos al tomarlos como referencia en el juego infantil.

Ante la negativa de la anciana, oprimida al no poder contar su verdad de la narración visual y condicionada por la narración heterodiegética de Ana niña mediante un relato

distinto a partir de las mismas imágenes que ambas observan (F5, F6). La narración de Ana Adulta desde su presente sobre su pasado refleja la manera de convivir como niña con el desconocimiento absoluto sobre lo vivido por su abuela, manteniendo la inocencia de su niñez al exponer una historia distinta a la del discurso de la composición fotográfica con el apoyo de este intertexto sonoro, al intercambiarse las fotos. Al igual que en la historicidad de la copla en España, era común, intercambiar los versos de algunas por otras según convenía a la ideología del momento. En este caso, Ana establece desde su omnipresencia la distorsión con la que los hechos en su hogar familiar eran transmitidos a ella y a sus hermanas dando lugar, a continuación, a lo que John Swarkoski denominó como fotografía espejo para advertir de la intervención creativa de la mirada del fotógrafo sobre algún objeto, modelo o situación ya establecidos en la realidad y destinados a una determinada finalidad<sup>15</sup>.



(F5, F6)

Y es por lo que, al apartarse Ana del lado de su abuela, a continuación, para jugar con sus hermanas a ser adultas, mientras el intertexto interpretado vocalmente por Imperio Argentina sigue discurriendo desde la habitación. Nos muestra un ejemplo de esta modalidad fotográfica a su punto de vista como adulta y a la que nos referiremos como *mirada espejo*<sup>16</sup> desde la que si Ana se interponía en las fotografías, aun perteneciendo y siendo presente su abuela en dichos momentos captados y por ello, protagonista de su vida. Ahora con ello remarca mediante el juego con sus congénitas la feminidad y el comienzo de unos condicionamientos estéticos y de roles como *el instante donde el fotógrafo deja su posición en el segundo plano y pasa a formar parte del protagonismo*<sup>17</sup> (F7, F8).

15 Resumen de las apreciaciones del fotógrafo Óscar Colorado sobre esta tipología fotográfica del espejo.

16 Conjugación del punto de vista de Ana Torrent como dispositivo narrativo revelador, postulado a esta perspectiva del espejo en aportar una personal versión de los acontecimientos.

17 COLORADO NATES, *La fotografía-ventana y la fotografía- espejo*.



(F7, F8)

Ya que si desde esta modalidad visual como *la fotografía espejo que incorpora la narrativa subjetiva donde el autor muestra su visión personal del mundo*<sup>18</sup>. En este momento donde comparte espectro con sus coetáneas a partir de la imagen especular, estas niñas travestidas presentan la referencia de la imagen tomada de la anciana aun sin asimilación ante una próxima pubertad, pero con la copla aún vigente en la diégesis del relato alentadas para ser mocitas propias del tiempo de creación del mito musical de *Maricruz* aun en el período de los setenta en el que se desarrolla el relato.

Al revelar a través de este modelo semiótico propuesto por Saura y procedente del lenguaje fotográfico sobre los ojos de Ana; no sólo de la verdad de los hechos de los que ha sido consciente en su infancia aún siempre en un intento de ocultarlos. Sino dada la insatisfacción de su abuela al haber seguido los criterios sociales del franquismo sobre el deber familiar, honor y catolicísimo, en vez de disfrutar plenamente de esa edad jovial con la que experimentaban de forma similar a las niñas frente al espejo en sus juegos. Esa influencia ejercida y confirmada del contexto de las imágenes y la copla; de nuevo se hace presente en la similitud del rostro de Ana de veinte años con el de su madre María y descubierta en la fotografía de la “amiga” con el de su abuela de joven, quien en su vejez es incapaz de reconocerse y aceptarse. Invertidas las imágenes de una realidad en la que aún presente la muerte de la madre, en las próximas escenas Ana va a ir asimilándolo repasando sus dificultades en vida y entender su predisposición cara el entorno familiar. Por ello si su abuela era ahora una mujer muda e inválida es resultado de su postulación en su juventud en los mismos parámetros narrativos con los que Buñuel expresa el encarcelamiento en el hogar, de *Tristana* (1970) -fiel al dicho popular

---

18 COLORADO NATES, *La fotografía-ventana y la fotografía- espejo*.

de *la mujer honrada en casa y con la pata quebrada*<sup>19</sup> - a través de su cojera (F9, F10). En cambio, Saura sin tan siquiera permitir al anciano personaje reconstruir la verdad de los hechos, la juzga a ojos de Torrent, la proyección infantil de Ana. Para dar cuenta de cómo estas referencias femeninas, en concreto, se encadenan a su vez, con la frustrada juventud como pianista y bailarina de la madre de Ana e hija de la anciana, paralizada también por los patrones del matrimonio permitidos por su categoría burguesa. Y en el mismo techo familiar de qué manera han dejado huella en el carácter y personalidad de Ana, en continua cuestión de por qué en tan altas cualidades ambas mujeres y posibles, se dejaron arrastrar.



(F9, F10)

Así la *mirada espejo* fraguada en la óptica de Ana Torrent y procedente de la tipología fotográfica basada, -de acuerdo con la periodista Massy Zaitery- en reflejar el pensamiento de cualquier índole que tome como modelo<sup>20</sup>. Cumple con la misma función de estas imágenes, tal y como nos confirma Óscar Colorado de proyectar los *valores, proyecciones, reflexiones, emociones, estados o percepciones*<sup>21</sup> de quien lo contemple. Y en el caso de Ana mediante la invocación del momento de las imágenes y la esencia evocada por el intertexto sonoro. Va a invertir lateralmente el recuerdo virtual de su madre cepillándole el pelo delante de un espejo en la escena de la criada Rosa preparando a las niñas para el funeral de su padre; por un reflejo de ella y sus hermanas *descubriéndose*<sup>22</sup> por sí mismas para denotar la herencia de sus mayores sobre los

19 En la biblioteca virtual Miguel de Cervantes se puede encontrar también: *La mujer casada, la pierna quebrada y en casa*. De la cual, la experta en lingüística Juliana Panizo Rodríguez señala que tal refrán se refiere a la conveniencia de que una buena esposa no sea amiga de paseos perjudiciales.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-en-el-refranero/html/>

20 ZAITERY, *La fotografía como ventana y espejo*. <https://culturafotografica.es/fotografia-ventana-y-espejo/>

21 COLORADO NATES, op. Cit, 87

22 Nos referimos con descubrirse por sí mismas en esta escena, al hecho de experimentar sobre su feminidad fuera de los patrones culturales y sociales seguidos por las mujeres de su familia. Aunque la copla sea el detonante de esta influencia presente.

primeros trazados de una feminidad equitativa a la de Maricruz contenida en la copla y destinada a la tragedia de un contexto no compatible.

A lo que, en últimos términos, la copla se convierte *¡Ay, Maricruz!* en el generador de la mirada espejo en los ojos de Ana, que -al igual que ocurre con el objeto- reflejan en el plano virtual del tríptico de realidades de su madre, abuela y su madurez el futuro en el pasado infantil narrado por Ana adulta. Por cuanto, confirma Gámez en relación con estas escenas entre Ana y su abuela acompañadas por la tonadilla son equiparable *a las posiciones marginales que ocupan respecto a la autoridad*<sup>23</sup> *y aquellas estrategias por las que intentan diferenciarse del discurso oficial*<sup>24</sup>. Con el fin de revelar las represiones en la plenitud del deseo de estas mujeres debido a los condicionantes de su clase social e historicidad nacional española.

Estos que, por el contrario, a continuación, no van a tener cabida, en la figura de Rosa la criada por su bajo nivel social y no sufrir ninguna mira con respecto a la moralidad de sus actos. Vista también desde los ojos de Ana en una óptica estenopéica establecida en la semiótica fotográfica restante y conjunta con la especular, de ventana. Aquella que posibilita que Rosa entone desde su propia voz la copla de Maricruz como un himno de liberación, pero esta vez, como código criptado para no ser descubierta en la manera de vivir sus relaciones.

### **Versión ocular del recuerdo. Del *boca a boca* a la mirada estenoepica.**

De la misma manera que la Ana adulta dispone en el recuerdo de su abuela la copla *¡Ay, Maricruz!* como telón de fondo para reivindicar el deseo silenciado y frustrado de la inválida anciana durante su juventud ya en la realidad del presente de la escena. Esta vez, lo hará en Rosa, pero dotándola según su condición social como sirvienta de la casa, de la habilidad vocal necesaria para entonar directamente este intertexto diegético sonoro con el que puede denotar “a voces” sus virtudes y propósitos femeninos colmados.

Un vínculo esencial para generar aquellas historias olvidadas de la memoria de la protagonista sobre su pasado manifestándola en la siguiente escena entre ambas, en un contraste de aquello que la criada no quiere desvelar, pero en voz propia canturrea

---

23 GÁMEZ, Op.cit. p.87.

24 Ibíd.

inconsciente intentando pasar desapercibida *Todos los hombres son iguales, todos. Ya te irás dando cuenta cuando seas mujer. Todos quieren lo mismo ¡Ay, de ti si te dejas embaucar!* Menos a ojos de Ana que como asistente de la verdad, será el mecanismo por el cual desde la omnipresencia y reflexión de la Ana de veinte años van a conjugarse su versión con la de Rosa sobre un suceso pasional entre esta y su padre transcurrido con el fin de determinar la verdad sobre el patriarca.

En la escena generada por Ana y presente del film de su pasado infantil, Rosa limpia alrededor de Ana hasta llegar a intercambiarse al otro lado del ventanal donde la niña se encuentra situada (F11,F12). Sin quitarle la mirada, Torrent accede desde la otra modalidad fotográfica a las que nos referíamos en el anterior punto en conjunto con la imagen espejo<sup>25</sup>, la fotografía ventana definida por John Swarkoski. Aunque más próxima al mecanismo de la estenopeica, al imponerse los ojos de la niña como el agujero de la cámara dejando paso la luz tras el cristal y dibujar el retrato de su padre en la profundidad de campo de la escena. Y en el caso de la fotografía ventana, mediante su condición nostálgica le permite remontarse a hechos del pasado como el siguiente que no pueden trascordarse.

Entre la palabra de Rosa, *un tipo de cuidado. Le gustaban las faldas un horror. Más de una vez he tenido que salir corriendo;* el intertexto musical entrecruzado en estas contemplaciones *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!* y el recuerdo de la propia Ana de un hombre uniformado e intachable cara a la fotografía. Esta proyección de la narración homodiegética de la criada, se conforma como el resultado de las relaciones coincidentes sobre el comportamiento de su padre (Héctor Alteiro) con las mujeres y la propia contrariedad en las palabras de Rosa con respecto a la realidad de este episodio ocurrido.

---

25 En la pág.10 en el anterior punto nos referíamos a la imagen espejo como aquella en la que el fotógrafo se sitúa en primer plano para dar su versión de la realidad.



(F11, F12)

En cuanto a que la poética de la mirada prevista en los ojos de Ana Torrent como portadores de significación sobre el perfil del padre realizado por Rosa, -siempre entre lo que quiere contar e intenta ocultar- al mirar hacia el frente e invadida por la luz del sol, a modo de negativo o información, proyecta y positiva una inversión de los hechos narrados por la criada. Como la recreación del deseo de esta mujer hacia el padre de Ana, que la descubre al otro lado del cristal de la habitación del presente del film (F13, F14, F15, F16).

Evocados ambos personajes en el pasado, Rosa va a responder a las provocaciones del militar tras la ventana; siendo descubiertos por los ojos de la propia niña, pero esta vez arropada por su madre. De quien al tratarse de la misma actriz que interpreta a la Ana adulta, -como ya observamos en la escena con su abuela<sup>26</sup>- tal parecido entre madre e hija determinan el punto de vista intercambiado de Ana niña, del relato de una Rosa intimidada por su padre; por el de Ana adulta. Ya que la escena vista en plenitud por madre e hija, ha tenido que esperar a la madurez de Ana para descubrir el verdadero contenido de las palabras de Rosa incomprensibles en su niñez. Tal y como en otra escena del film atestigua en otra conversación entre la niña y la criada, al contarle el suceso de una vecina que desconocía cómo se había quedado embarazada. Mientras Ana responde asintiendo en negativo al preguntarle Rosa si entiende lo que esta le está contando.

---

<sup>26</sup> En concreto en la fotografía seleccionada por su abuela en la que no se reconoce a sí misma.



(F13, F14, F15, F16)

Sin embargo, unas palabras marcadas en la memoria de la protagonista que, a diferencia de las tantas fotografías emergidas en un tablero de corcho correspondientes a tantos recuerdos vividos por su abuela. Desde esta óptica estenopeica sobre este suceso pasional de Rosa con su padre, no puede llegar a formalizarse tal contenido recogido, positivado y proyectado, en una fotografía como las anteriores imágenes en las que está presente el patriarca. Y por tanto, definirse en su totalidad como fotografía *ventana* en paralelo a la del espejo, siguiendo las palabras de Óscar Colorado sobre su funcionalidad (...) *documental que describe la realidad tal cual es, mostrando el mundo de forma precisa con la finalidad de recordarlo.(...)*<sup>27</sup>. Aunque Ana reconstruya a partir de la conexión con las huellas de su memoria y la toma de distancia de la madurez sobre su infancia, una versión objetiva de un hecho que ocurrió sin duda aun sin conocimiento en tal presente de su significación en su convivencia familiar.

De este modo, la información o *negativo*<sup>28</sup> de este suceso va a residir mayoritariamente en el campo de su visión u orificio de su óptica estenopeica cumpliendo con las primeras observaciones de lo estenopo de Aristóteles y Euclides sobre *la luz entraba al ojo en vez*

<sup>27</sup> COLORADO NATES, *Fotografía-ventana y Fotografía-espejo*.

<https://oscarenfotos.com/2012/06/25/fotografia-ventana-y-fotografia-espejo/#more-3850>

<sup>28</sup> Desde los términos de la fotografía, el negativo supone la imagen capturada tras la cámara y procesada en una película sensible a la luz con el fin de que sea proyectada y positivada como diapositiva.

*de salir de él*<sup>29</sup>. Pero, en este caso, no sólo dejando pasar las refracciones de luz de la cristalera que rodea Rosa, por estos pequeños orificios oculares que forman la imagen en fotografía; sino alentadas por los versos de la copla que formalizan este hecho tal y como Ana imagina esa doble moral presente en Rosa. Para atestiguar el real contenido de su discurso sentimental mediante el intertexto musical de la copla sin poder llegar a reflejar la retrospección documental de esta pasión. Del mismo modo que lo estenopeico en el campo fotográfico, exento de equipo, se caracteriza por el resultado de unas imágenes difusas, desenfocadas; aunque cada una de ellas exclusivas.

*¡Ay, Maricruz!* validada en la boca de Rosa, ni siquiera se confirma si realmente fuera su cante rutinario; ya que, también al estar dispuesta en la voz muda de la anciana, esta canción, por un lado, conecta las distintas partes de dos rangos sociales opuestos que conviven en un mismo espacio y con un mismo pensamiento. Y, por otra parte, proyecta como recurso narrativo el deseo oculto de sendos personajes femeninos en el relato.

Sin aporte sonoro y a modo de subtítulos, Ana repite este modelo narrativo al hacer uso de estas métricas populares para reseñar las primeras fotografías de su vida, contempladas en los títulos de créditos del film. Al señalar su acepción en el mundo a través de otras tonadillas famosas del cancionero español y adaptar a su vocabulario coloquial, por un lado, en el día de su nacimiento con *El día que nací yo*<sup>30</sup>, puntualizando la procedencia de dicha frase con *Como dice la canción* (F17). Y por otro lado, el cumplimiento de un mes y en brazos de su madre aludiéndose despectivamente como *esa*<sup>31</sup> entre *Vanidad de Vanidades*<sup>32</sup> (F18).

---

<sup>29</sup> Recogido en la web Red Gráfica Latinoamérica en el artículo titulado *¿Qué es fotografía Estenopeica?*. <http://redgrafica.com/Que-es-fotografia-Estenopeica>

<sup>30</sup> *El día que nací yo* es una copla compuesta por el trío de autores Antonio Quintero, Pascual Guillen y Juan Mostazo para Imperio Argentina en 1936. En dicha métrica, una mujer se cuestiona su providencia y existencialismo en el mundo sirviéndose intentando encontrar respuesta desde la astrología.

<sup>31</sup> Apelativo despectivo famoso por la copla *Yo soy esa* compuesta por el trío Quintero, León y Quiroga y que le dio la fama interpretándola Juanita Reina en 1952.

<sup>32</sup> Expresión tomada de la Biblia en *Ec. 1:2* y en el que según José M. Martínez desde una postulación cristiana indica, de la misma forma que en *El día que nací yo*, la problemática de la existencia humana, pero desde un lado decepcionante e impotente. Expresado en su totalidad por Eclesiastés en este texto escogido del Antiguo Testamento como: "Vanidad de vanidades", dijo el Predicador, "todo es vanidad".



(F17, F18)

Una herencia musical de carácter popular y raíces profundas arraigada por una educación matriarcal a la que Ana, de niña hasta sus veinte años, arrastra sin remedio por el contexto y maneja para suavizar la evidencia de sus prejuicios. Hasta el punto de aludir, en el caso de Rosa con *¡Ay, Maricruz!* a una *mujer ligera de cascos*<sup>33</sup> como ya hizo con su abuela como *mujer en casa y con la pata quebrada*<sup>34</sup>. Tal y como, la docente Gámez Fuentes puntualiza sobre esta funcionalidad de esta copla en *Cría Cuervos* en las que este intercambio de *voces femeninas reproduciendo un discurso masculino dirigido a otra mujer cuestiona los límites de los roles sexuales*.<sup>35</sup>

Es decir, la tonadilla subordinada a la temporalidad que permite la focalización estenopeica del punto de vista de Ana, se estila entre ambos lados del cristal del ventanal –aquel que sólo sirve de soporte ocular como si de unas gafas se tratase- la realidad y lo ilusorio del deseo de Rosa la criada. La representación de esta *Maricruz Sauriana* en el personaje interpretado por Florinda Chico será fiel a la estructura que expone Buñuel a la protagonista del film *Susana, demonio y carne* (1950), siempre en tela de juicio. Pues dicha Susana (Rosita Quintana) tras su labor como sirvienta en el film proyecta directamente ese deseo carnal enmascarado en dulces maneras con las que poder persuadir a su patrón, aun siendo reprendida por la ligereza de su indumentaria y disculpándose de ello (F19).

De modo que Rosa proyecta su anhelo por Anselmo, para endulzarlo justificándose de su indiscreta conducta a ojos de Torrent como parte infantil e inocente familiarizada con él; mientras alentada por los designios narrativos que señala el estribillo de la copla y

33 Textualmente según M<sup>a</sup> de los Ángeles Calero Fernández, la expresión “Mujer ligera de cascos” se refiere a una mujer: (...) cuando carece de formalidad en las relaciones amorosas, cuando es casquivana (...). Recogido por M<sup>a</sup> Inés González D’Amico del libro citado *Sexismo Lingüístico* en <http://diarioepoca.com/373539/ser-ligero-o-ligera-de-cascos/>

34 Véase la página 10 para comparar las diferencias de una expresión con otra.

35 GÁMEZ FUENTES, Op. Cit, p. 87

proyectan esta conversión de moralidad desde la óptica de la niña. Una vez presente el militar en escena, al igual que eran recogidos en un primer plano la seducción en los ojos de Susana, en este caso, para advertir Ana que no sólo Rosa es la causante de este cometido pasional. Traspasa su ocularización a Anselmo, debido a su parentesco paterno filial, con la intención de asumir la inmoralidad de sus intenciones (F20).



(F19, F20)

Sin embargo, en relación con el profundo costumbrismo e identidad cultural española de la sirvienta y aun ciñéndose al contexto de Transición de los setenta en el relato de Ana. Para aliviar su pulsión frente a las restricciones sociales del momento como la intromisión en un matrimonio tradicional y católico, Rosa recita estas canciones al modo en que la mayoría de mujeres de este período exaltaban de acuerdo con la cita recogida por Gámez de José Luis Murillo en su estudio *Eros y nacionalcatolicismo. La doble moralidad en la España de Posguerra* en esta persistencia de mantener consigo la llama: (...) as a form of female cultural resistance to both Francoist gender norms and the material misery inflicted upon them. (Graham 1995b: 192). (...)<sup>36</sup>

Al igual que la mocita Maricruz la otra parte de la historia de amor contada por un hombre con ella y que la convierten en fatal por el fracaso de su relación. *La fatalidad* de Rosa será la falta de honra e hipocresía demostradas ante madre e hija, en quienes durante el film contemplaremos como una figura en la que depositan su plena confianza y es esencial para mantener el recuerdo en Ana de su madre.

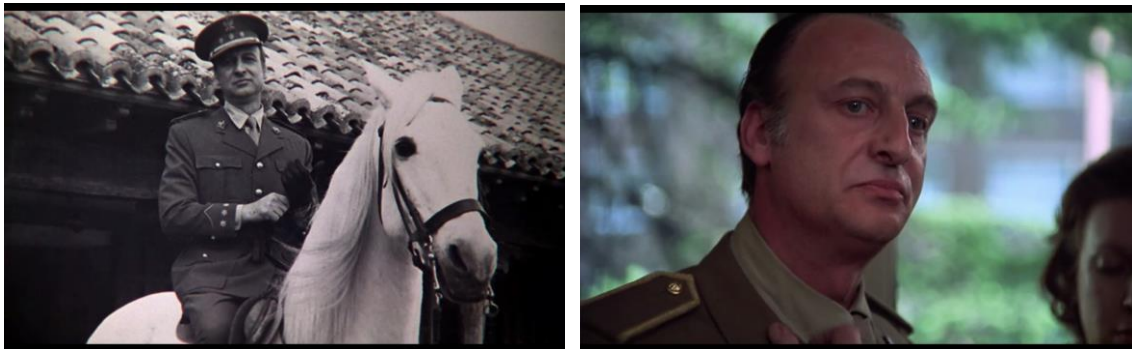
Por ello, en el *boca a boca* de Rosa mientras realiza las faenas del hogar, además de evocar el deseo enmascarado tras los versos y la descripción sobre la perversidad de su padre. Ana descubre a su vez, la auténtica problemática a la que se enfrentaba su madre

---

<sup>36</sup> Traducción propia sobre el fragmento recogido por Gámez de José Luis Murillo, en *Eros y nacionalcatolicismo: La doble Moralidad en la España de Posguerra* en. p.87 de las apreciaciones de Graham sobre la funcionalidad de la copla en las mujeres: "Como una forma de resistencia cultural femenina a las normas de género franquistas y la miseria material que se les inflige".

y que causo su mal enférmele hasta su muerte; sin contar con el pudor de Anselmo de ocultarlo en sus propios ojos (F20).

Si en la abuela vimos la referencia de la madre de Ana más doblegada a cumplir unos deberes sociales nacionalistas de su contexto que a sus propios designios y pasiones. En la liberal personalidad de Rosa predispuesta en los ojos de Torrent y evocada en el intertexto musical, va a poder permitir obtener el perfil completo fuera de la imagen firme y seria de su padre en militancia a caballo en una de las imágenes del álbum (F19). Y conjugar a través de la nueva cara aportada por las revelaciones de la palabra de Rosa con este retrato, la auténtica relación del personaje de Amelia con Anselmo, tras encontrarla en el principio del relato saliendo del cuarto de su padre a pocos minutos de morir este.



(F21, F22)

Así que, en última estancia y en el trasiego del modo ventana al que aludíamos al principio de este apartado, Ana registra en este capítulo de su infancia una evidencia a la que no puede imponerse como en el caso de su abuela. Al relegar su protagonismo omnipresente (Geraldine Chaplin) y pasado (Ana Torrent) a un segundo plano en la escena para focalizar y descubrir a los amantes en plena acción de su deseo, siendo este punto de discordia asumido como una necesidad que debe saciarse y concierne en el entorno familiar al patriarcado. Sin llegar a denunciarse como pasaje adultero por la insatisfacción que más adelante veremos en Anselmo en su matrimonio, y le lleva hasta Rosa, de clase social baja, y que como *Maricruz* es relegada a que el deseo consumado sea a ojos de Ana efímero y banal.

## Conclusiones: de lo vivido al descubierto

Cabe destacar en este tipo de estudios a nivel de análisis la importancia de investigar los distintos sistemas narrativos a partir de la naturaleza de actores como Ana Torrent, aún bajo indicaciones del cineasta más que por su estilo propio. Pues esta actriz experimentará en los siguientes films en los que intervenga en su niñez, como en *Elisa, Vida mía* (Saura, 1977) y *Operación Ogro* (Giallo Pontecorvo, 1979) -ante su falta de técnica y temprana edad-, una presencia postulada a servir como dispositivo narrativo y conductor de lo originario y veraz de las cuestiones de estos relatos. Y que van a influir en unas determinadas características originarias -como la mirada de esta niña-, consideradas hijas de su tiempo a partir de este film durante la Transición.

Al igual que lo fue este género de la copla en las primeras décadas del siglo XX considerada como recurso frecuente en la filmografía de Saura, por Sánchez Vidal, como *elementos de transición*<sup>37</sup> para cumplir en *Cría Cuervos* una función de invocación del pasado de la abuela y Rosa bajo los ojos de Ana. Posibles de conjugar a pesar de su diferencia de clases establecidas entre ellas, para sentar un diálogo coherente que prevenga a su protagonista de los designios de su porvenir sí, por un lado, canaliza, como su madre desaparecida, los condicionamientos impuestos por su historicidad, moralidad y condición femenina cara a los futuros cambios de la sociedad española. A los que estas mujeres desde las perspectivas óptica adoptada por Ana de *espejo y ventana* han quedado relegadas a la frustración y patetismo.

Mientras que, por otro lado, sí asimila el prototipo contenido en la copla reiterada *¡Ay, Maricruz!* como mujer dueña de su vida y de su juventud, sin perder los valores de su cultura e identidad española. La protagonista podrá explorar su propia naturaleza, ya marcada por estos acontecimientos, como expone en primera persona, con el objetivo de avanzar fructíferamente más allá de las historias y leyendas de su ámbito familiar.

---

<sup>37</sup> Los elementos de transición a los que se refiere Sánchez Vidal son aquellos recursos que, como la copla, cumplen con la función de aportar otro texto dentro del relato. Con el fin de establecer un diálogo entre las distintas temporalidades propuestas en el relato y establecer la verdad de los hechos en el presente, siempre en continua transformación.

## Bibliografía

BENET, J. (2017): *Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes*. Barcelona, Revista Cinema Comparat/ive Cinema, Volumen V, Nº 10. El star system desde Europa: actualidad de los *Star Studies*.

COLORADO NATES, Ó. (2015): *Fotografía-ventana y Fotografía-espejo*.  
<https://oscarenfotos.com/2012/06/25/fotografia-ventana-y-fotografia-espejo/#more-3850>

MATEOS, E. (2015): *Copla y memoria. La canción popular urbana en la realización audiovisual de Carlos Saura. (1967-1981)*. Alicante. Fronteras reales, fronteras imaginadas. (pp. 453-473).

MURILLO, J. LUIS. (2008) *Eros y el “nacionalcatolicismo”. La doble moralidad en la España de Posguerra*. Revista Confluencia. Vol. 24, No. 1 (Fall 2008), pp. 89-100

MÁRTINEZ, J. M. (2008): *Vanidad de Vanidades... ¿todo es vanidad?*  
<https://pensamientocristiano.com/Mes/200809.shtml#.XM7Pg7tR3IU>

PANIZO RODRIGUEZ, J. (1992): *La mujer en el refranero*.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-en-el-refranero/html/>

SAURA, C. (1976): *Cría Cuervos*. Madrid, Elías Querejeta Ediciones. 2ª Edición.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1993): *El cine español y la Transición*. Universidad de Zaragoza. Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Nº 10, (pp.507-522).

SIERBUTH, S. (2011): *Copla y supervivencia: Conchita Piquer, “Tatuaje”, y el duelo de los vencidos*. Durhamn. EE.UU. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXVI, Nº 2, (pp. 515-532).

ROMÁN, M. (2010): *Los grandes de la copla*. Madrid, Editorial Alianza.

RUÍZ VEGA, A. F. (1999): *Goya en el cine de Carlos Saura*. Aragón. Alazet: Revista de Filología. Nº11 (pp.73-99)

GÁMEZ FUENTES, M. JOSÉ. (1999): *Representaciones de lo materno en narrativas literarias y fílmicas de la democracia contemporánea: España 1975-1995*. PhD thesis, University of Nottingham. (pp.68-92).

GONZÁLEZ D'AMICO, M. I. (2014): *Ser ligera o ligero de cascos*.  
<http://diarioepoca.com/373539/ser-ligero-o-ligera-de-cascos/>

ZAITER, M. (2017): *La ventana como fotografía ventana y espejo*.  
<https://culturafotografica.es/fotografia-ventana-y-espejo/>

## **Filmografía y televisión**

*Cría cuervos* (1975) España. Divisa Films y Mercury Films. 2014.

*La España de la copla. 1908.* (2008) España. Impacto Films (DVD distribuido en España por Fnac SL. 2017).

*Susana, demonio y pecado* (1950) España. Internacional Cinematográfica (DVD distribuido en España por Naimara Producciones SL. 2006).

*Tristana* (1970) España. Cine (DVD distribuido en España por La casa del cine para todos, 2015)

Bernadeau, M. A. (2017) *La copla también es cosa de hombres*. [Ochéntame otra vez] Televisión Española.

San José, A. (2013) *Carlos Saura en Conversaciones con La Fundación*. [Conversaciones en la Fundación] Fundación Juan March.