

AY, ROCÍO: COPLA Y DESGARRO EN *LA PRIMA ANGÉLICA* Y *EL SÉPTIMO DÍA* DE CARLOS SAURA

Fernando Luque Gutiérrez

Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN.

La fructífera relación del cine de Carlos Saura con la música y la danza es, sin lugar a dudas, un tema recurrente en muchos de los estudios que han abordado la extensa obra del creador oscense.

La relevancia otorgada a lo musical, en efecto, destaca como un importante elemento identitario en una filmografía especialmente heterogénea, siendo clave tanto en los conocidos trabajos documentales que Saura dedica a distintas manifestaciones del folklore ibérico y sudamericano (1), como en los mundos ficcionales que configuran su particular universo cinematográfico. Esto nos lleva a otra cuestión fundamental a la hora de profundizar en su obra, como son los fuertes lazos que esta mantiene con la tradición cultural y artística española. De este modo, a través de la banda sonora, el cineasta conecta con Manuel de Falla e Isaac Albéniz, con el flamenco más puro y su evolucionada fusión, o, como es el caso que nos ocupa, con las raíces de la copla tratada desde sus aristas más trágicas y desgarradas.

Tomando esto en consideración, la presente comunicación pretende efectuar una aproximación analítica a dos trabajos pertenecientes a etapas bien diferenciadas de su carrera, *La prima Angélica* (1974) y *El séptimo día* (2004), para poner el foco de atención en las funciones narrativas y expresivas que desempeña en el discurso saurano una copla en concreto: *Rocío*, compuesta por Rafael de León y Manuel Quiroga e interpretada por la voz de Imperio Argentina.

Filmes que, a pesar de sus evidentes disonancias temáticas y estilísticas, se encuentran unidos por la utilización de un mismo recurso musical significativamente asociado a lo femenino y a su memoria.

2. LA PRIMA ANGÉLICA (1974).

Como es sabido, *La prima Angélica* causó un notable revuelo en el marco socio-político de su estreno. No podría esperarse un resultado distinto para una obra consagrada a la recuperación de la memoria reprimida por la entonces ya agonizante dictadura franquista, y que formaliza cinematográficamente los traumas psicológicos del bando perdedor en una guerra cada vez más lejana en el tiempo aunque todavía presente.

La evidente lectura en clave política del film, estrechamente ligada al sustrato histórico donde es germinada, remite insistentemente a la relación de Saura con la censura (2), así como a los ataques que sufrieron algunas salas donde fue exhibida (3), en definitiva, a su condición emblema del cine contestatario desarrollado durante el tardofranquismo y la incipiente democracia. Sin embargo, esta lectura, aunque certera, puede derivar en otra que limite la profundidad de su discurso encorsetando la vigencia del film a un único contexto político y cinematográfico, ya superado, sin caer en la cuenta de lo universal de su planteamiento, extrapolable a cualquier otra coordenada en la que pueda brotar la memoria traumatizada sin importar sus condicionantes (4).

Recordemos, de la forma más simple posible, el armazón argumental: Luis (J. L. López Vázquez) regresa a la ciudad de provincias donde pasó parte de su niñez con el fin de depositar los restos mortales de su madre, hecho que propiciará el reencuentro con la familia materna y especialmente con su amada prima Angélica (M^a Clara Fernández de Loyasa y Lina Canalejas). A partir de esta anécdota narrativa, Saura configura un relato fusionando estos dos periodos históricos en base a los recuerdos que activan en el personaje los rostros y escenarios de un pasado que se confunde con el propio presente. La lógica discursiva demanda entonces nexos que permitan la evocación de ese pasado, elementos que ayuden a movilizar el mecanismo de la memoria, siendo la música una herramienta fundamental en este sentido.

Así, la banda sonora en *La prima Angélica* resulta un compendio, significativo y signifiante, de músicas sacras y populares que de una manera u otra dialogan con los respectivos tiempos imbricados en el relato, con la propia Historia de España. Himnos religiosos como *El señor es mi pastor* e ideológicos como el *Cara al sol*, conviven con temas pop de aire moderno para la época y, sobre todo, con la manifestación profana de la copla, que ejemplificada en la Rocío de León y Quiroga destacará sobremanera en el entramado textual.

Dicha copla es utilizada en dos escenas, o mejor dicho, dos recuerdos esenciales para el desarrollo narrativo, ambos, además, vinculados por igual a la separación de un ser querido. No cualquiera: la madre y el primer amor.

No en vano, la primera vez que aparece en el film (35'10''- 38'10'') es precisamente durante una merienda familiar donde, haciéndose explícita referencia al fenómeno explicado por Proust con su célebre analogía de la «magdalena» (5), la conversación deriva en la capacidad de los aromas y sabores para retrotraernos al pasado. Como demostración práctica, el sorbo a una taza de chocolate traslada la escena al tiempo pretérito de la niñez, donde acontece el episodio que marcará toda una existencia. Un recuerdo fundamental, insistimos, que remite a aquella otra merienda cuando su madre lo dejó al cuidado de su abuela y tías, en una visita dilatada por el inmediato conflicto armado.

Una simple mirada hacia el fuera de campo establece la transición desde los setenta hasta 1936, tiempo al que ya corresponde la imagen devuelta por el montaje: su joven madre se retoca ante el espejo de la misma habitación del presente, inmutable a pesar del paso de los años. A partir de este momento, siguiendo la lógica del film, Luis revivirá la amarga despedida que está a punto de repetirse manteniendo su forma adulta, algo que no hace sino potenciar el patetismo de la escena (Fig. 1). Ahora bien, atendiendo a los objetivos de la presente comunicación, lo que realmente nos interesa apuntar es que ese salto temporal se señala en el plano sonoro con el inserto de la popular copla, elegida para musicalizar aquellos últimos días de la República en los que ya se anunciaba la proximidad del desastre.



Fig. 1

La copla, en principio, cumple por tanto una función narrativa de contextualización (6), reminiscencia de un pasado concreto y reconocible que ayuda al espectador a identificar

el cambio de coordenadas temporales. No obstante, sin desmerecer su valor informativo, lo que creemos especialmente relevante acontece a nivel expresivo, es decir, en la capacidad de la música para imprimir una determinada sensibilidad a las imágenes, aquí vinculada además a esa misma idea de pérdida dolorosa, y la consecuente añoranza por lo no vivido, que empapa el film de Saura de principio a fin.

Dolor que encuentra su materialización visual en la lágrima que lentamente caerá por la mejilla del niño Luis tras la despedida, primera de las muchas que vendrán (Fig. 2). En ese instante, mientras recibe el consuelo de la tía materna que ocupará el lugar de la madre ausente, su mirada conecta con la de Angélica (Fig. 3), representándose de esta manera el inicio de su estrecha relación, no lo olvidemos, bajo los compases de esta significativa canción que habrá de ser repetida para cerrar la estructura significativa que aquí abordamos.



Fig. 2



Fig. 3

Es en el mismísimo desenlace, ya en el paso a los créditos finales, donde *Rocío* comparece por segunda vez demostrando su trascendencia discursiva. Se convierte así también en el broche musical que sella el último de los recuerdos revisitados: el intento de fuga junto a Angélica, o dicho de manera más precisa, la representación del fracaso en ese punto de no retorno, donde nos separamos definitivamente de lo que pudo haber sido pero nunca será.

Como sabemos, la infantil esperanza que aun cree posible escapar de la realidad tendrá como resultado el castigo a correazos que pone fin al viaje a través de la memoria del hombre-niño, o niño-hombre, Luis. Sin embargo, es necesario subrayar que este no es el final del film en sentido estricto, ya que su última imagen estará dedicada a Angélica, siendo este el preciso momento en el que la repetición de la copla cierra la estructura iniciada en la escena antes analizada.

En efecto, desde la imagen que muestra el cruel castigo físico (Fig. 4), la cámara inicia un fundamental movimiento que nos transportará hasta el espacio ocupado por la niña y su madre, contiguo pero lejano a la supuesta acción principal, en el que la copla se activará vinculada de nuevo a lo femenino (1h 40' 10'').

Un desplazamiento que trasciende lo espacial, quebrando la lógica imperante en un film tutelado por la subjetividad del personaje masculino que lo protagoniza. Nótese, por tanto, que la perspectiva masculina que viene dominando el relato es sustituida en esta clausura por la de la propia Angélica, quien tras permanecer subordinada a su papel de objeto de deseo y adoración en tanto amor idealizado e infantil, termina explicitándose como sujeto independiente que padece su particular represión, visualizada aquí en el cotidiano acto de una madre peinando a su hija (Fig. 5). Cabe entonces preguntarse sobre el relato personal que podría narrarse a partir de los recuerdos de Angélica. Probablemente, uno muy parecido como ha demostrado el travelling que conduce a este otro castigo, silencioso por oposición a los golpes y quejidos provenientes desde el fuera de campo de lo masculino y lo físico.



Fig. 4



Fig.5

Liberada de culpa, Angélica se enfrenta ante el espejo en el que se convierte la pantalla, a su particular castigo. Más cruel, incluso, que el maltrato físico desarrollado en paralelo. Es su rostro lo que atrae a la cámara, recortándose la escala mediante el uso del zoom para visibilizar de manera conveniente la lágrima que cae por su mejilla como clara rima expresiva de la anteriormente vista en el rostro de Luis. Antes de pasar al negro de los créditos, la imagen se congela en ese preciso instante (Fig.6), portador de una desbordante tristeza sobre la que se empasta la copla, y su letra:

*«[...] Rocío, ay, mi Rocío
manojito de claveles,*

*capullito florecío,
de pensar en tus quererres
voy a perder el sentío,
porque te quiero mi vía
como nadie te ha querío,
Ay, Rocío, Ay, mi Rocío.*

*Ahora es otro el patio
salpicao de rosas,
patio de las monjas de la Caridad,
donde hasta la fuente
llora silenciosa
la canción amarga
de su soledad.*

*[...] La Luna, rosa de plata,
el patio baña de luz
mas ya no suena la copla
de aquel mocito andaluz:
Rocío, ay, mi Rocío, [...]».*



Fig. 6

Resulta significativo al respecto que en esta ocasión no se reproduzca la canción al completo sino una parte concreta, lo necesario, aquello que verdaderamente interesa expresar: el dolor de la mocita, ya en el patio del convento, por la melancolía del viejo amor. Así pues, si en la anterior escena, la copla operaba como un elemento de contextualización histórica y expresiva, en tanto que remitía a un periodo histórico y a una sensibilidad determinada, ahora cabe añadir las correspondencias temáticas directas entre el relato transmitido oralmente por la copla y el cinematográfico que nos ocupa, las cuales tienden a proyectar la historia de la famosa mocita de León y Quiroga en la de la propia Angélica saurana.

En cualquier caso, copla y film inciden en un lugar común dominado por un hondo sentimiento trágico, que solo puede ser expresado por las raíces más atormentadas de la tradición popular española. Sentimiento que apunta hacia la melancolía por lo perdido, por lo no vivido, como puede ser un amor de juventud amputado, cuya herida quedó mal cicatrizada. Una idea, esta, que volverá a ser tratada en el siguiente film que completa el objeto de nuestro estudio.

3. EL SÉPTIMO DÍA (2004).

Tres décadas después, la copla *Rocío* vuelve a ser utilizada por Carlos Saura en otro interesante ejercicio de intertextualidad entre música y cine, incluido en su adaptación ficcional de los trágicos sucesos acontecidos en Puerto Hurraco, una pedanía de la provincia de Badajoz, durante el agosto de 1990.

Puede que, con la excepción de los más jóvenes, todos recordemos el impacto que supuso este episodio de la crónica negra en la sociedad española del momento, así como la cobertura mediática, como poco cuestionable, que se le dio a un tipo de caso que se creía superado. Una tarde de domingo estival, los hermanos Emilio y Antonio Izquierdo, inducidos según la posterior sentencia por la influencia de sus hermanas, tiroteaban a un grupo de vecinos provocando la muerte de nueve personas, entre las que se encontraban dos niñas de trece y catorce años de edad. Pronto, se conocerían las causas que explicaban la masacre. Ninguna sorpresa al respecto, si consideramos que este ha sido un tema fundamental en la narrativa española, ya sea literaria o cinematográfica: el odio entre familias alimentado durante generaciones en un entorno rural.

Así pues, la recreación de este hecho real permite al cineasta edificar *El séptimo día* como un duro drama rural que bebe de la tradición más pura y violenta (7), aquella donde odios atávicos, pasiones desenfrenadas, navaja y escopeta confluyen hacia la inexorable tragedia. Por ello, el film se ocupa cuidadosamente de desarrollar durante el primer tramo de su metraje, a modo de necesaria introducción informativa, la concatenación de hechos que fueron densificando el rencor entre las familias ficcionales, los Fuentes y los Jiménez, respectivos trasuntos de los Izquierdo y los Cabanillas (verdaderos protagonistas del hecho real). Una cadena causal, cuyo primer eslabón es común al de otras tantas obras encuadradas en este subgénero: el honor mancillado que anhela venganza. De tal manera lo expresa la voz narradora de la niña superviviente (Yohana Cobo), figura autorizada para transmitir la memoria con su

relato: «Y no olvidaron, y durante años guardaron su odio y su rencor, alimentándolo y esperando, como esperan las fieras el momento para lanzarse sobre sus presas».

Justamente, la copla ya utilizada en *La prima Angélica* vuelve a sonar aquí sobre las imágenes que muestran a Jerónimo Fuentes (Ramon Fontseré) recluido por el asesinato de Amadeo Jiménez (Juan Sanz), el seductor que abandonó a su hermana una vez que su deseo sexual quedó saciado (11'25''). Los primeros compases de *Rocío* se insertan junto con un barrido de cámara por viejas fotografías familiares que decoran el espejo de la celda (Fig. 7), donde se refleja el rostro del reo absorto en la añoranza del pasado capturado en ellas.



Fig. 7

Comprobamos que, como hiciera en la década de los setenta, Saura se vale de ese sentimiento melancólico que impregna la copla para adjetivar unas imágenes que dan cuenta de las profundas heridas en la memoria de los personajes. Heridas que son aquí expresadas visualmente a través de la mirada llorosa del asesino, quien evocando el hogar terminará girándose hacia la ventana enrejada del penal (Fig. 8).



Fig. 8

Un imposible raccord opera a partir de dicha mirada (Fig. 9), uniendo su espacio con el perteneciente a su hermana Luciana (Victoria Abril), quien baila frente al espejo de su habitación la misma canción (Fig. 10).

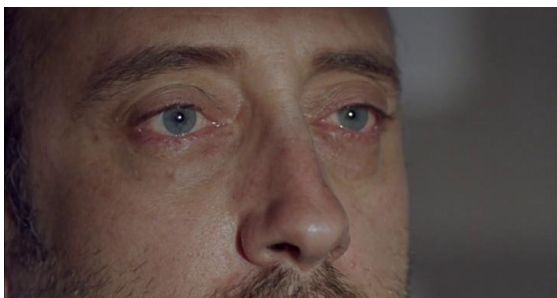


Fig. 9



Fig. 10

La interrelación entre ambas escenas, obtenida mediante el encabalgamiento sonoro, enriquece la operación de montaje destinada a unir dos espacios tan distantes e insiste en la asociación de esta música popular con un espacio femenino desde el que irradia su influjo. Así lo demuestra que, a diferencia de lo que ocurría en las escenas de *La prima Angélica*, se destaque en la escenografía el viejo radiocasete que supone la fuente diegética de la copla.

En ese espacio íntimo, Luciana se exhibe engalanada con el vestido de novia que hubiera utilizado en la unión sacramental con su amante fallecido (Fig. 11). Traje-símbolo de la pureza virginal e inocencia de la desposada, pero que, fuera de su marco ceremonial, no puede ser considerado sino un disfraz, mediador en la farsa que, en la estricta intimidad de la ensoñación, puede simular solo momentáneamente que el deseo ha sido saciado.

La mujer pone así en escena su particular mascarada. Canta y baila henchida del goce hasta llegar al consabido estribillo («*manojito de claveles*», «*capullito florecido*»), momento en el que el rostro ajado por los años reflejado en el espejo le devuelve la realidad (Fig. 12): *manojito de claveles marchitos*; *capullito no florecido*. Y al desmoronarse la ilusión, la respuesta defensiva es apagar instintivamente el radiocasete, fuente de la copla que activa la memoria, pero también el dolor desgarrado que significa el proceso del recuerdo.



Fig. 11



Fig. 12

Lo que queda entonces es la rabia: reflejada en el violento lanzamiento del ramo, en el movimiento arrebatado que la empuja fuera de los límites del encuadre. Energía destructiva que habrá de ser canalizada con la ayuda de las manos ejecutoras de sus hermanos. Pronto, el film se ocupará de ello. Ahora, la cámara se conforma con permanecer inmóvil, para mantener así la imagen silenciosa del espejo ya vacío del reflejo de la mujer, tanto como el hueco dejado por el deseo insatisfecho.

4. CONCLUSIONES.

Hemos podido comprobar que la reiteración de la copla *Rocío* en *La prima Angélica* y *El séptimo día*, supone un notable ejemplo del proceso simbiótico entre imagen y música que desarrolla la filmografía de Carlos Saura desde sus inicios.

Si bien su presencia en los ejemplos analizados puede ya estar justificada atendiendo a las correspondencias temáticas entre el relato cantado y los cinematográficos que nos ocupan, en tanto que participan de un mismo eje temático que llora el tiempo y el amor perdidos, esto no debe opacar su trascendencia expresiva y significativa en el conjunto saurano.

En este sentido, el análisis advierte que, en cada repetición, la copla se ve afectada por el propio contexto diegético donde es injertada, determinando así una variable funcionalidad de acuerdo a la operación de escritura de que la forma parte. Así, hemos reseñado el viraje que se produce desde esa copla que potencia la tristeza melancólica y pasiva reflejada por la niña Angélica, hacia esa otra comparecencia donde la rabia pulsional se apodera de Luciana al recordar su dolor a través de la música. No obstante, de una forma u otra, el ejercicio de intertextualidad incide siempre en su asociación con lo femenino.

De este modo, los espacios de su influencia los encontramos en la antigua casa familiar plena de mujeres donde Luis evoca los traumas de la niñez; en las habitaciones donde

Angélica y Luciana, respectivamente, cumplen su particular condena escenificando la frustración del deseo. Espacios dominados por la presencia de la mujer y vinculados, además, a un profundo desgarramiento que solo puede encontrar su idónea expresión mediante el estremecimiento de la copla, la más negra y atormentada. Aquella que cantando al deseo de la mujer se hunde como un puñal en la tradición popular española.

5. NOTAS.

(1) Nos referimos al nutrido corpus compuesto por Sevillanas (1991); Flamenco (1995); Iberia (2005); Fados (2007); Flamenco, flamenco (2010); Zonda, folklore argentino (2015); o Jota de Saura (2016).

(2) Fueron rechazados dos guiones antes de que se aceptara un tercero, supeditado a numerosas correcciones relacionadas sobre todo con símbolos y alusiones políticas y religiosas. Sin embargo, Saura y el productor Elías Querejeta se saltaron la mayoría de las prohibiciones viéndose beneficiados por los cambios producidos en la cúpula del Ministerio de Información tras el atentado a Carrero Blanco. Finalmente, el nuevo ministro Pío Cabanillas autorizaría su exhibición y el film se estrenaría abril de 1974 en el cine Amaya de Madrid.

(3) La escalada de repulsa promovida por la prensa afín al Régimen y grupos falangistas derivaron en incidentes como el intento de robo de la cinta e irrupciones en la sala de proyección en Madrid, o, más grave, la detonación de un artefacto explosivo que afectó a la fachada del cine Balmes de Barcelona.

(4) Pensemos por ejemplo en los trabajos de cineastas europeos coetáneos a Saura y que se han valido del cine para reflexionar sobre la memoria del mundo como pueden ser el Alain Resnais de Hiroshima, mon amour (1959) o El año pasado en Marienbad (L'Année dernière à Marienbad, 1961); el Chris Marker de Le fond de l'air est rouge (1977) o Sans soleil (1983); o, incluso el Tarkovski de El espejo (Zerkalo, 1975).

(5) En su ciclo narrativo En busca del tiempo perdido, publicado a partir de 1913, el escritor Marcel Proust reflexiona sobre el mecanismo involuntario de la memoria a colación de una experiencia personal por la que el aroma de una magdalena mojada en té le transportó a un recuerdo concreto de su infancia: a los dulces ofrecidos durante las visitas a casa de su tía.

(6) Rocío fue compuesta originalmente en 1932 por Rafael de León, y la versión incluida en *La prima Angélica*, de entre todas las existentes, se corresponde con la grabada por Imperio Argentina en 1933.

(7) Jesús González Requena advierte que el odio es el verdadero protagonista del drama rural, alcanzando el estatuto de una pulsión primaria, de «fuerza telúrica que alimenta el género». Véase, González Requena (1988): Apuntes para una historia de lo rural en el cine español (1988), recogido en la bibliografía.

6. BIBLIOGRAFÍA.

CHION, M. (1997): *La música en el cine*, Barcelona, Paidós.

CORDERO SÁNCHEZ, L.P. (2015): “Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y 90”, *Actas del III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine Español y Portugués*, Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 104-115.

FRAILE PRIET, T (2014): “Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine Español”, *Quaderns de Cine*, n. 9, Universidad de Alicante, 107-116.

GARCÍA GIL, L. (2018): *Carlos Saura, el cineasta de la memoria*. Madrid, T&B Editores.

GONZÁLEZ REQUENA, J (1988): “Apuntes para una historia de lo rural en el cine español”, *El Campo en el Cine Español*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1995): *El análisis cinematográfico*. Madrid, Editorial Complutense.

JURADO MORALES, J. (2011): “Las pugnas de Carlos Saura con la censura franquista”, *Campo de Agramante*, n. 15, Fundación Caballero Bonald, 115-132.

MATEOS MIERA, E. (2015): “Copla y memoria, la canción popular urbana en la realización audiovisual de Carlos Saura (1967-1981)”, *Fronteras reales, fronteras imaginadas* (2015), Alicante, Letra de palo.

MILLÁN BARROSO, P. J. (2009): *Cine, flamenco y género audiovisual: enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*. Sevilla, Alfar.

MORA, K. (2014): El estudio de las músicas populares en el cine. *Quaderns de Cine*, 2014, n. 9, Universidad de Alicante, 7-14.

PÉREZ PERUCHA, J (1997): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid, Cátedra, Filmoteca Española.

RODRÍGUEZ FUENTES, C. (2013): *Desmontando a Saura*. Girona, Luces de Gálibo.

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

THIBAudeau, P. (2007): “Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico, el caso de Carlos Saura”, *Pandora: revue d'études hispaniques*, n. 7, 21-30.

TORREIRO, C. (2009). “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 341-390.