

**Sobre la distancia justa para la cop(U)la. *Embrujo* (C. Serrano de Osma, 1947)**  
**Lorenzo J. Torres Hortelano**  
**Universidad Rey Juan Carlos**



F1

Etimológicamente, la palabra “copla” proviene del latín “copŭla”, que significa, a su vez, enlace y de ahí al actual “coito”, ya con un marcado carácter sexual que implica penetración (DRAE).

La copla fue el género musical más popular en España -y con cierto éxito también en Iberoamérica- desde finales de los años 20 hasta los 60. Desde este punto de partida, voy a analizar la secuencia de arranque de la película *Embrujo*, que Serrano de Osma realizó en 1947.

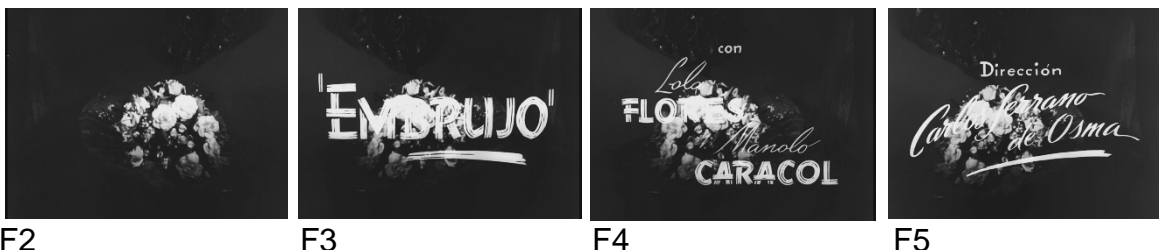
Mi hipótesis es que el sentido de esta propuesta telúrica, como el mismo director la denominó, fue poner en contacto al espectador con uno de los temas más relacionados con lo real que laten en la copla: el encuentro sexual (el otro gran tema sería la muerte) aprovechando el tirón popular y vital de la pareja de protagonistas real y anticipando en la ficción la debacle que estaba por venir en sus vidas.

En la película hay algo sorprendente que no se acabó de entender en la época: me refiero a la escritura vanguardista con la que el director la entrevera y que recuerda, por ejemplo, al cine de Murnau, pero que a veces se ha visto como

extemporánea (Aranzubía, 20078: 101). Esto evidencia una pugna por construir una representación de lo que voy a denominar una distancia justa o necesaria, para que ese encuentro sexual que sugiere la copla pueda darse en condiciones. Algo que puede rastrearse en los bailes agitanados tipo zambra que van puntuando la película (F1).

Parece vislumbrarse también otro tipo de escritura en *Embrujo* que tiene también ese carácter fuera del tiempo: me refiero a los textos míticos. Y es que, en esta película, en cierta medida, también se representa un mito, eso sí, popular, pero no por ello menos potente teniendo en cuenta la situación sociocultural de la España de la época. El mito, en primer lugar, conformado por sus protagonistas, Lola Flores y Manolo Caracol. Pero no solo como artistas de la copla y el cante jondo, sino por la propia infiltración, como he señalado más arriba, de su vida real en el relato. Me refiero a algo que ya era sabido en la época: Lola y Manolo, que interpretan a los personajes homónimos, habían iniciado una relación sentimental estando él casado que se rompería tras ocho años, marchando Lola a América y cumpliéndose, por tanto, lo que se había anticipado en el filme. Lo que más me interesa de este símil con los mitos, además de su carácter popular y oral, es su carácter cíclico, como acto que se repite, muy presente también en las zambras gitanas y en el propio estilo musical de la copla.

Puede localizarse todavía otra característica propia del mito en el arranque de la película, una que la estructura narrativamente y que se relaciona asimismo con la dimensión temporal de lo cíclico: me refiero a que el mito hace siempre referencia a los tiempos primigenios (Taïpe, 2004: 21).



La película arranca con unos títulos de crédito escuetos (F2 a F5), compuestos de letras blancas sobre un fondo muy oscuro solo roto por un ramo de blancas flores apoyado en una mesa, la cual bien podría asemejar un ataúd por su forma ovalada.

Luces y sombras en el propio inicio de la película y esa referencia a la protagonista, Lola (43), quizá poco sutil, pero sin duda, muy sinestésica y que no deja de mostrar una matizada iluminación en la copa del ramo, casi como si éste estuviese en llamas. Todo ello nos devuelve un personaje más complejo de lo que se ha querido ver habitualmente. Sobre ese ramo se superponen los nombres principales del equipo de la película lo que, siguiendo la idea recién expuesta, nos dice que todos ellos participaron de esa ignición. Por lo que, si nos tomamos en serio la metáfora, podemos decir que todos, no solo Manolo Caracol, acabaron

"quemados" por esas flores. Algo de eso se puede deducir, por ejemplo, de estas declaraciones de la propia Lola Flores refiriéndose a *Embrujo*:

«Quizá tuviera cosas buenas porque Serrano de Osma era un hombre inteligente, lo que pasa que fue una película que no se cuajó completa por esas cosas como la peluca que se me veía la raíz negra sobre la peluca blanca [F7], la cara que era demasiado joven para ir al cementerio ya de mayor porque no podía interpretarlo por la juventud que tenía... cosas así» (RTVE, min. 04:47).



F6



F7

Pese a los 40 años transcurridos entre el rodaje del filme y esta entrevista (F6), la Faraona seguía ardiendo al calor de *Embrujo*. Para alguien cuya vida posterior fue todo pasión, solo podemos deducir que, efectivamente, algo en el rodaje de esta película ardió con especial intensidad.

Por su parte, el director, Serrano de Osma, lo recuerda con un espíritu mucho más deportivo (F8): «Quise romper con la tradición de folklore español y no sé creo que no lo he conseguido, no lo conseguí ¿no? Pero lo que me divertí, eso no me lo quita nadie ¿no?» (RTVE, min. 03:53).



F8

Esta ambivalencia me hace pensar que todos acabaron, de alguna manera, “quemados” del rodaje; pero, al mismo tiempo, lo afirma el propio director, *lo pasaron muy bien*.



F4



F1

Es decir que ese ramo en llamas (F4) vendría a simbolizar todo lo que se vivió en el rodaje, una ambivalencia entre Eros y Tanatos que en el fondo no dejaba de mostrar una verdad extrafílmica que provenía del pasado. Dicho de otra manera: todo el equipo se muestra fusionado o, siguiendo el título del filme, *embruja*do en esa imagen del ramo de flores, se podría decir, también, quemando las distancias, en este caso, profesionales.

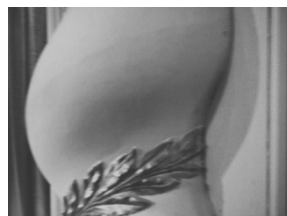
Iré analizando el sentido de la quemadura de esa distancia; pero, de nuevo, no lo olvidemos, todo el equipo de la película se retrata ahí, fusionado en ese punto, al mismo tiempo oscuro y deslumbrante como esas flores blancas.

## La copla

El relato se inicia<sup>1</sup> con una gala homenaje a la Lola anciana, con diferentes números musicales, no solo de copla, en el que ella empieza a recordar el pasado, cuando empezó su carrera artística y conoció a Manolo. Es decir, que la mayor parte del relato es un flashback.



F9



F10



F11



F12

<sup>1</sup> Puede encontrarse la secuencia completa en: <https://archive.org/details/EmbrujoSerranoDeOsmaCLIP1> (creado el 29 de abril de 2019).

La música de la copla es lo primero que se oye en el filme, ya en los títulos analizados, aunque sin letra ¿Y la cópula? En el deletreo de este primer movimiento de la película encontraremos alguna pista que nos la recuerde (F9 a F12).

Del ramo de flores se pasa, mediante un plano secuencia, atravesando un palco – que luego sabremos que ocupa Lola– hasta el escenario del teatro donde una joven pareja baila Swing (un baile moderno en aquella época) que ya nos puede recordar el encuentro sexual (F12). Enseguida hablaré de esta pareja; pero no aparece aquí todavía la cópula, al menos no en toda su intensidad, aunque sí simbolizada. Realmente la cópula o, mejor dicho, su resultado, aparece un poco antes, pero en el mismo plano secuencia (F10), en esa columna oblonga que parece embarazada.

Desde el ramo de rosas (F2), que ahora sabemos que estaba ahí para homenajear a Lola, se iniciado una panorámica de derecha a izquierda, es decir del presente hacia el pasado pues, como ya he señalado, la película es un gran flashback que se desarrolla en la mente de Lola. Por lo tanto, surge ahí la interrogación por la temporalidad, es decir, por la estructura del mito.

A mitad de esta panorámica aparece esta curiosa forma oblonga (F10) que, realmente, es una columna del teatro, pero que recuerda también al vientre de una mujer embarazada laureada en su cintura.

La corona de laurel se entregaba como premio a poetas, deportistas y guerreros en la antigua Grecia o, en Roma, al general victorioso. Y de ahí al verbo laurear y su significado actual como símbolo de victoria. Por lo tanto, también recuerda a la corona de la Diosa, podríamos decir, entonces, a la diosa de la cópula, pues ese laurel abraza la cintura y el sexo de ésta y, además, muestra el resultado más radical de la cópula: la creación de vida.

Además, es un laurel desplazado, pues no corona una cabeza, sino la cintura y el sexo de la mujer. Es decir, que hay algo en la imagen que estaría, en sentido onírico, fuera de lugar.

## **Cine de lo telúrico**

Este carácter onírico también tiene que ver con el espacio-tiempo, a menudo de una cualidad especial, de los homenajes, en este caso, el de Lola. Ello se puede poner en relación, a su vez, con una de las características básicas que suele afirmarse de la película, hecho que propició Serrano de Osma: el carácter telúrico de su cine (Aranzubía, 2004, 2007) es decir, perteneciente a lo más íntimo de la tierra, a lo subterráneo y, por tanto, en el mismo campo semántico de lo inconsciente y lo onírico.

En este sentido, he señalado cómo esa corona está desplazada, en este caso, desde la cabeza al sexo de la mujer. Es decir, desde lo racional al deseo ciego. De nuevo, la textura y el sentido de la voz de Lola Flores nos señala ese nivel de lo telúrico (F13): «Enamorarme enamorarme, ciega de juventud..., de Manolo Caracol, pero de un amor que..., momentáneo, no sé cómo decirte, alucinó mi sentido, quizá *por su cante*» (Canal Sur, 2016: min. 31:53).



F13



F14

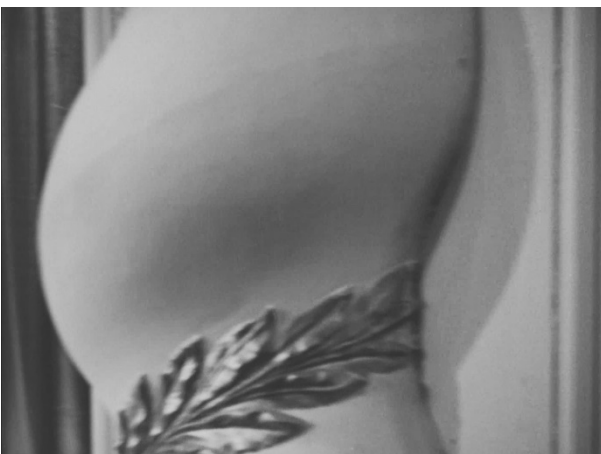


F15

Está bien documentado que la cosa fue muy pasional y que acabó mal, quizá por la distancia de edad entre ambos:

«Me llevaba 20 años ¿comprende? –J. L. Garci: “Un terremoto”– claro y yo tan joven con ese temperamento pues le seguía yo estaba como con una venda, yo estaba enamoraita [sic] perdida de él ¿comprende? Hasta que me di cuenta, me lo hizo pasar muy mal, yo no disfrute de mis éxitos porque era un egoísta tremendo, llegaban [sic] la gente y me decía ay *Lola, tu a estao* y hasía [sic] así...» (Ídem, min: 35.50).

Cuando Freud analiza los desplazamientos en el ámbito de los sueños afirma que se da cuando algunos de sus elementos en apariencia insignificantes resultan ser, sin embargo, muy valiosos pues expresan las ideas latentes del inconsciente. Se trata, entonces, de una transmutación de los valores psíquicos, tanto más frecuente cuanto más oscuro e incongruente es el sueño (1899).



F10



F12

En nuestro caso, lo manifiesto es que estamos en un teatro en cuyo escenario una joven pareja baila una danza moderna, un swing americano, en el que hay una conveniente distancia para que haya una *caída sostenida* (F12), es decir esa postura, a modo de punto de ignición que, como señaló muy certeramente Luisa Moreno, simboliza, en el cine clásico, la relación sexual (2008).



*Top Hat* (Sombrero de copa, Mark Sandrich, 1935)

En el Swing también se ve esa caída sostenida, aunque de una forma más gimnástica (F13-14).



F13



F14

Lo interesante es que, a partir de este momento, la cámara, que enseguida vamos a ver que se identifica con la mente de Lola, se va alejando del escenario, es decir, de este baile, mucho más ligero o menos denso que el de las zambras gitanas.

El Swing tiene ciertamente un efecto hipnótico por sus acrobacias y su ritmo ligero. En este sentido, hay un director actual, David Lynch que, en *Mulholland Drive*, ha sabido ver ese lado *embruador* del Swing, pues precisamente con un baile similar arranca este onírico filme<sup>2</sup> para contar una historia que guarda alguna similitud con *Embrujo* por su carácter postclásico y, sobre todo, porque también todo ocurre en la mente de la protagonista en la que se quemán ciertas distancias.



*Mulholland Drive* (David Lynch, 2001)

Hay todavía otra similitud entre estas dos películas: me refiero a la importancia del espectáculo, del escenario y de cierta escena primaria, esa que, según Jesús González Requena, tiene que ver con la cópula de los padres (2011, 2018), algo que sucedería en los orígenes.

### **La columna embarazada**

Tras el Swing, actúa en la gala homenaje una folclórica que recuerda a Lola en sus inicios y que luego la acompañará al cementerio a dejar el ramo con el que arrancaba la película. En un momento dado, la folclórica canta acerca de un gitanyillo zahorí que lee la palma de la mano (F15):

«...necesito que me leas, de qué muerto, de qué gloria me tendré yo que morir / Y leyendo en tu siniestra vi los rumbos escondíos [sic] de la raya de la suerte y el camino del amor / Y yo vi que eran iguales, igualitos que los míos y miré tu pensamiento y en el fondo estaba yo».

---

<sup>2</sup> Se puede ver la escena completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jl7Ji5aMcQg> (consultado el 29 de abril de 2019).

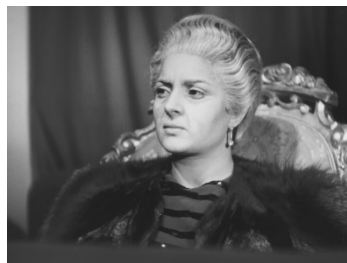


F15

Ese gitanyillo hace referencia poder hacer referencia a ese hijo que no tuvieron, porque Lola no lo quiso, como si se hubiese quedado petrificado en el vientre de la columna. Pero, sin duda, también hace referencia a Manolo Caracol, al que la folclórica le pide la buena nueva, como si la cámara y el propio relato intentaran encarnarlo en el escenario. En este caso, sería su fantasma, dado que Manolo está muerto en este momento de la película, que es precisamente lo que parece que ocurre a continuación, como si su fantasma sobrevolase el foso de la orquesta (F16).



F16



F17



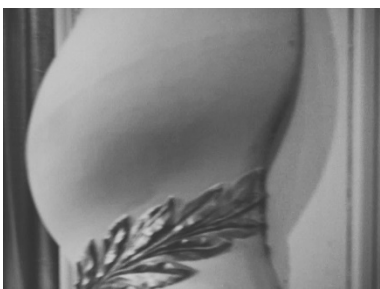
F18

El director insiste en ponernos en cuadro a la embarazada y laureada columna (F15 y F18). Ahora, en F18, se trata de un plano que nos devuelve el primer punto de vista visual de la película sostenido por un personaje, en concreto, se trata de un semisubjetivo de Lola. Hay, sin embargo, algo que produce ruido en la imagen, me refiero al desenfoque en primer término de la cabeza de Lola, que mira hacia el escenario ampliando, pues, el carácter fantasmal de la escena. Además, su cabeza desenfocada está a la altura de lo que sería el sexo de la columna embarazada y como si la corona de laurel saliese de su cabeza. Es decir, que podemos afirmar que Lola se fusiona con la columna por medio de su inconsciente. Tanto en los anteriores planos (F10 y F15) como en éste (F18), de la columna solo vemos la parte intermedia pues está cortada por el marco del plano: es decir, no tenemos la distancia justa o necesaria para tener una mínima visión

completa o correcta de ésta. Esto se acentúa en este plano concreto (F18) dado que la columna queda tapada, en parte, por la difuminada cabeza de Lola.

Y, por último, algo que ya he nombrado: se trata de un plano semisubjetivo, es decir, un plano que nos invita a experimentar, mayormente, lo que ve Lola, o sea, la escena y el fantasma de Manolo Caracol sobre el escenario. Es decir, toda una escena primaria, si tenemos en cuenta la diferencia de edad de ambos: más de 20 años tanto en la vida real como en la ficción. El título de la copla más famosa de la película, «La niña de fuego», nos habla también de esta diferencia generacional. Una escena primaria de algo que estuvo ahí y se quemó, y hacia lo que nos va a llevar Lola a través del recuerdo.

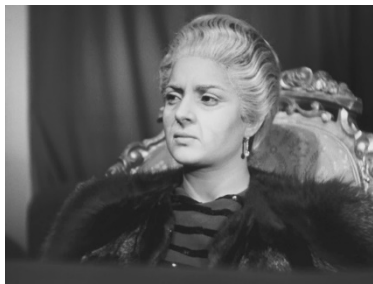
Este el componente faltante que ya venía implícito en el encendido ramo de flores: el escenario, ese lugar en el que todo brilla, en el que los cuerpos se expresan para la mirada del espectador –o para la mirada de un equipo de rodaje en un plató–, pero eso sí, con una distancia justa para que se pueda movilizar el deseo del espectador. Aunque esto sería, como afirma González Requena, en el cine clásico, recordando el aforismo freudiano de «que yo éste donde ello estuvo», pues el cine clásico «convoca a su espectador a un lugar donde la mirada cesa. Precisamente: allí donde ello estuvo» (2014). Y desde ahí, sigue afirmando González Requena, en el cine clásico, «el punto de ignición se sitúa en el filo del plano/contraplano» (idem).



F10



F18



F19

Volviendo por un momento a la letra de la primera copla del filme, vemos como predomina el tema del amor, del mito y de la muerte: la copla en estado puro. Hemos recorrido el camino de vuelta hacia el escenario, podemos decir, también, hacia la mente de Lola. La cámara deambula alrededor de la escena, penetra en el ritmo telúrico de la copla y da sentido a la columna de la cópula, como buscando una distancia justa para que eso suceda. Lola empieza a recordar y, efectivamente, ahí, en el filo de ese plano/contraplano se conforma, en ese escenario, el punto de ignición del relato (F18-19). Y, de nuevo, desde lo que podría ser el punto de vista subjetivo de Manolo (F19).

**«Y miré tu pensamiento y en el fondo estaba yo».**

Bello verso que nos habla del amor como reconocimiento en el otro, de forma casi mayéutica; pero que también cristaliza el drama de Lola por el amor perdido, como si se buscara en un espejo —el escenario—, pero en el que ya solo se encuentra a sí misma envejecida (F18-19) pero todavía melancólica de un pasado glorioso, mítico (F20-21).



F1



F20



F21

Del mismo modo, también nos habla del conocimiento experiencial como acto de amor. Todo ello da vida a la poética de la copla. Además, en este caso, se trata de un verso muy relacionado con esa necesaria distancia que he venido analizando, pues parecería que señalase de nuevo esa fusión o borrado de la distancia entre Manolo y Lola, como en la zambra donde sus cuerpos se funden (F1) y que, como señalé antes, no es lo mismo que la caída sostenida.

Del mismo modo, se borran las distancias temporales gracias a ese fundido encadenado que nos lleva a la Lola joven ya como bailaora (F20). Por un fundido similar volvemos al presente del homenaje a Lola, sin embargo, antes se nos han mostrado dos planos con butaca vacía (F22), ya sin ella ni la columna en plano: desde ese vacío primigenio se iniciará realmente el relato, es decir, imprimiendo una distancia, en este caso, temporal. Efectivamente aquí se materializa el otro lado de aquello del adagio freudiano «que yo esté donde ello estuvo».



F22

Se comprueba en el propio arranque del relato cómo éste vendrá trufado posteriormente de estilemas vanguardistas, abriéndose un agujero dónde habíamos señalado el punto de ignición (F22). Indirectamente, pues, se muestra la quemadura de algo que no estuvo a la suficiente distancia. Y de ahí que ahora se muestre el resultado vacío. Se trata, pues, del temblor de la distancia que suele experimentarse en las emocionantes letras de las coplas que, en el fondo, cantan el deseo de la mujer y que, si media la distancia justa, puede dar como fruto una subjetividad femenina deseante.

## Bibliografía

ARANZUBÍA, A. (2004): *Carlos Serrano de Osma: Historia de una obsesión*, tesis doctoral, 30 de junio de 2004, UPV/EHU, tesis doctoral dirigida por: Santos Zunzunegui. Consultado el 29 de abril de 2019 de:

<https://core.ac.uk/download/pdf/30045710.pdf>

—(2007): “Osadía formal en tiempos de autarquía: el cine telúrico de Carlos Serrano de Osma en la década de los cuarenta”, Valencia, Archivos de la Filmoteca, 56, 99-113. Consultado el 29 de abril de 2019 de:

<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/login?source=%2Findex.php%2Farchivos%2Farticle%2Fview%2F215%2F217>

Canal Sur (2016): entrevista de Andrés Aberasturi, José Luis Garci y Antonio Fraguas “Forges” a Lola Flores en el programa “Tres más una” (1989) en *El legado de Manolo Caracol*, dirección: Alberto del Pozo. Consultado el 29 de abril de 2019 de: <https://www.youtube.com/watch?v=44iO0NdrWQU>

DRAE: <https://dle.rae.es/?id=AIP84Pn>, consultado el 29 de abril de 2019.

FREUD, S. (1899): *La interpretación de los sueños (Die Traumdeutung)*, Edición centenario [1900-2000]. Traducción Jose Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2000.

—(1936): *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis*. Traducción: Luis López Ballesteros y de Torres, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (2011): *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Diputación de Granada, Centro José Guerrero. Consultado el 29 de abril de 2019 en:

<https://issuu.com/blogguerrero/docs/bunuel-hitchcock>

—(2014): *Los espacios del cine*, consultado el 29 de abril de 2019 en: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/los-espacios-del-cine/2a-parte-del-cinematografo-al-cine/#N1>

—(2018): «La escena que aguarda», *Trama & Fondo*, 44, 31-79.

MORENO, L. (2008): *Bailes de pareja en el cine musical de Hollywood*, tesis doctoral dirigida por Jesús González Requena. Consultado el 29 de abril de 2019 de: <https://eprints.ucm.es/8830/1/T30824.pdf>

RTVE, *Historia de nuestro cine*, presentación de *Embrujo*, 14 de diciembre de 2015, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/hncine-embrujopres-141215/3407541/>

TAIPE, N. (2004): "Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos", *Gazeta de Antropología*, 20, artículo 16. Consultado el 28 de abril de 2019 de: <http://hdl.handle.net/10481/7267>