

FOLCLORIZANDO LUCHAS: LA COPLA COMO ESPACIO DE DISIDENCIA EN ANDALUCÍA

ANDALUSIAN FOLKLORE AND COPLA IN THE SOCIAL STRUGGLE: TOWARDS AN ACTIVISM OF DISSIDENTS IN ANDALUSIA

Andrea Oliver Sanjusto
Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN

El presente texto quiere servir como breve aportación a la reflexión que actualmente se desarrolla en torno a la reivindicación de la identidad andaluza, en el marco del denominado “nuevo andalucismo”. En concreto, aterriza en el escenario de la copla, entendida en su amplia acepción, es decir, no como composición exclusivamente musical o escénica, sino como “espacio coplero” o espacio folclórico para esbozar viejos y nuevos discursos que están teniendo lugar en el territorio andaluz, como reflejo de autoconsciencia en este sur. Diversas creatividades artísticas desarrolladas en torno al espacio coplero –de Machado a Carlos Cano, pasando por Romero de Torres, Rafael de León o Martirio–, son planteadas en su articulación con los análisis actuales, en concreto, aquellos que proponen nuevos enfoques para narrar las disidencias sexuales y de género en Andalucía. En este sentido, el trabajo del artista cordobés Carlos Carvento es considerado, entre otros, referente de diversas confluencias históricas en el marco emergente actual.

Palabras clave: Andalucía; Andalucismo; Copla; Folklore; Disidencia.

ABSTRACT

The present article aims to provide a brief contribution to the reflections on Andalusian identity revindication, a concept which is currently being developed as “New Andalusism”.

Concretely in the copla scenery, comprehensively understood not only as a performance or a musical act, but as a “copla space” or “folklore site” of flourishing new and old discourses that are taking place in Andalusian territory as impressions of southern self-consciousness.

Keywords: Andalusia; Andalusianism; Copla; Folklore; Dissent.

INTRODUCCIÓN

El concepto de *Folklore* ha evolucionado tanto desde que se utilizara por primera vez en Sevilla (1881) que prácticamente resulta irreconocible (Rodríguez Becerra, 2021). Hoy, la noción originalmente compuesta por los vocablos *folk* (pueblo) y *lore* (saber), en su acepción como “ciencia del saber popular”, deriva en propuestas asociadas de manera específica al espacio de las artes:

“El concepto y contenido de lo que comúnmente llamamos en la actualidad folclore ha cambiado su semántica drásticamente desde su introducción en España en el último tercio del siglo XIX hasta la actualidad y ello produce no poca ambigüedad hasta el punto de que de una propuesta científica ha pasado a ser una actividad artística. En síntesis creo que se trata de la necesaria colaboración entre Ciencia y Arte” (Rodríguez Becerra, 2021: 209).

Por su parte, el amplio territorio de las artes en el espacio contemporáneo, se constituye como catalizador de demandas, transformaciones y resistencias lideradas por diversos agentes y colectivos, por su potente capacidad narrativa:

“Desde el arte contemporáneo se proponen, así, imágenes dotadas de un elevado poder narrativo en torno a la sociedad en que se originan, pero también de cierto poder constructivo y de capacidad “de acción” sobre la misma. Lo anterior convierte el campo artístico en un terreno fértil para el estudio de las inquietudes, las ideas, las tendencias y las orientaciones emergentes en una cultura específica” (Sacchetti, 2009: 2).

De este modo, las creaciones artísticas contemporáneas que encuentran su soporte en referencias folclóricas, resultan una útil reinterpretación de elementos que diferentes agentes sociales identifican como singulares de su propio colectivo, así como referentes de un patrimonio específico. En el contexto andaluz, son numerosas las propuestas que en los últimos años manifiestan una marcada reivindicación de las disidencias desde el espacio artístico, narrada a través de elementos locales y tomando el espacio cultural, en su acepción antropológica, como “proceso colectivo de creación y recreación”

(Stavenhagen, 1982: 6). Mediante la reapropiación, reinterpretación o el uso de herramientas performativas aplicadas a diferentes símbolos y elementos culturales, artistas como Carlos Carvento, Ricardo Pueyo, Belial, Carmen Xía o el colectivo *Misscomadres*, entre otros, vinculan la expresión de las diversidades sexuales y de género con una particular proyección de autoafirmación andaluza. Prácticas tan diversas como la danza, la pintura, la música e incluso la creación textil, convergen y dialogan con otros lenguajes y fórmulas contemporáneas como el drag, el rap coplero o la reelaboración de imágenes religiosas, enmarcadas en lo que Jiménez Calderón denomina “costumbrismo futurista” (2022).

Existe un denominador común en la expresión de estas prácticas artísticas, que concurren en un modo específico de entender y vincular lo andaluz como territorio y cultura, asociada a relatos respecto a la diversidad sexogenérica y al modo de encarnarla en contextos situados. El bailarín Carlos Carvento (Córdoba, 1995), apunta hacia la necesidad de *coplerizar* la danza, en tanto “el cuerpo coplero utiliza el gesto como recurso para recrear el imaginario que lo compone. Las manos son el símbolo identitario del marica, refuerzan su contexto y su discurso a la hora de generarse como artista dentro de la copla”¹. Este artículo toma como premisa la copla, en su amplia acepción, como uno de estos hilos conductores y conectores.

La disputa histórica de la copla

Podría establecerse cierto paralelismo entre el sentido que otorga Carvento a la aplicación de la fórmula coplera en la danza, con la propuesta de *fragilizar* el espacio flamenco que refiere López Rodríguez, en cuanto a su capacidad estética más allá de lo formal: “[Se trata de] bascular hacia otro lado, no para convertirse en otro lenguaje coreográfico reconocible sino, tal vez, para permanecer en ese estado que podríamos calificar como inconformista, o como queer” (2016: 285)

Si bien los orígenes de la copla son diferentes y posteriores a los del flamenco, ambas expresiones comparten rasgos en cuanto se sitúan en Andalucía, no solo como contexto geográfico de notorio desarrollo y producción, sino desde una perspectiva social en cuanto a artistas, creaciones, temáticas y recursos estéticos. También, si el flamenco se constituye en algún momento como manifestación explícita de desigualdad y opresión del pueblo andaluz (y, específicamente, del pueblo gitano)², la copla, por su ambigüedad

1. En entrevista. De la noción de *coplerizar* parte el hilo conductor de este artículo.

2. Por razón de síntesis, este artículo trabajará el ejemplo de la copla, aunque puntualmente incluya ejemplos del espacio flamenco. Para profundizar en el caso del flamenco como género artístico asociado a la subalternidad andaluza ver Cruces (2022), quien a su vez cita a desde Caro Baroja (1969, 1980), hasta Del Campo y Cáceres (2013).

formal, conforma un cajón de sastre capaz de acoger a sujetos que escapan y desafían a la norma.

La premisa de la copla también reviste interés como pilar fundamental en la estrategia de oficialización cultural del régimen franquista. La espectacularización de la escena folclórica andaluza, a través de los canales propagandísticos estatales, responde a estrategias anteriores, pero cobra particular relevancia durante la dictadura, debido a su incorporación en un sistema de valores y significaciones muy concretas, también como estrategia de unificación nacional y de borrado de expresiones singulares, desde una perspectiva territorial y disidente, entre otras. Numerosas propuestas artísticas que se desarrollan en el contexto de reelaboración de un nuevo espacio andalucista, también llamado de tercera ola³, coinciden en la necesidad de narrar y relocalizar el espacio coplero. Al respecto, cabe señalar que la dinámica de recuperación/reapropiación de las fórmulas copleras en el marco andaluz, tampoco es nueva: Maribel Quiñones, *Martirio*, coexiste como precedente con el espacio contemporáneo. Además de ser pionera en la fusión del género, la coplera onubense desarrolla un trabajo consciente desde el espacio coplero, como lugar para narrar un feminismo situado⁴ y un posicionamiento que desborda al lugar estricto de la creación-interpretación artística:

“Soy una mujer del sur de las cosas que toda su vida la ha entregado a la música [...] Me interesa lo que pasa en el escenario cuando la gente se siente tocada y es capaz de meterse para dentro, buscarse y encontrarse a través de sus propios sentimientos. Para mí, esa es la gran labor del arte: ponerte frente a un espejo donde te puedes encontrar”⁵.

Aunque considerando el contexto de evolución del género entre múltiples y variadas hibridaciones, especialmente aquellas asociadas a la tonadilla o cuplé afrancesado, este artículo contempla la copla como género eminentemente andaluz. Ello, advirtiendo que esta afirmación no necesariamente vincula con presupuestos esencialistas o

3. Las expresiones “nuevo andalucismo” o “andalucismo de tercera ola”, son utilizadas como sinónimos de este contexto concreto. No obstante, interesa la apreciación “tercera ola” porque, si bien asume una transformación del movimiento lo suficientemente relevante como para requerir de un espacio o análisis independiente, valora la continuidad, por tanto, la influencia de las oleadas anteriores.

4. Que además está presente en el marco de la copla como espacio reflexivo. Una muestra es su conferencia cantada “La mujer y la copla en nuestra educación sentimental”, cuyo título apunta hacia claros precedentes en el trabajo de Martín Gaité (1978) y Vázquez Montalbán (1972, 2000) entre otros.

5. Entrevista *La Razón* (20/11/2023): https://www.larazon.es/cultura/martirio-soy-mujer-sur-cosas_20231120655abe8af6ca7200012b0642.html

fundamentados en la idea romántica de *pureza*, como ideal imaginado en un tiempo remoto (Ortiz Nuevo, 1996) o desde una pretensión de antigüedad que legitima determinados posicionamientos ideológicos asociados a la tradición (Hobsbawm y Ranger, 1983). Interesa esta asociación, en primer lugar, porque quienes crean y componen copla, son autores andaluces o ubicados en Andalucía desde una perspectiva compositiva, interpretativa, política o vivencial. También, porque las/os grandes intérpretes de copla han sido y son intérpretes andaluces y si bien existen grandes excepciones fuera de Andalucía, éstas habitualmente se han empleado a fondo en una *andaluzación* de sus formas, como es el caso de la valenciana Concha Piquer⁶. Este ejercicio de impostura o mímica no es exclusivo del espacio de la copla y encuentra antecedentes en la utilización de recursos asociados a Andalucía –fundamentados en su concepción romántica- en el contexto de los espectáculos comerciales de flamenco, más allá del territorio:

“Este uso de los estereotipos andalucistas para demostrar la calidad del flamenco en el andalucismo artístico mercantil eran reforzados y alimentados a su vez por los propios artistas, quienes, en muchas ocasiones, falseaban su imagen relacionándola con un supuesto origen andaluz, aun sin serlo” (Castro Martín, 2022: 103).

La copla, también salvo honrosas composiciones particulares, ubica su temática en el contexto andaluz:

“Pese a que en el amplio y heterogéneo repertorio de la canción española y sus aledaños encontramos también ejemplos de narraciones emplazadas en lugares como Salamanca, Valencia o Madrid (con especial énfasis en aquellas canciones que recrean el Madrid dieciochesco del majismo y la tonadilla, como sucede en ‘Ole catapún’ de León y Quiroga o ‘La Caramba’, de Quintero, León y Quiroga), Andalucía es el escenario por excelencia de las historias de la copla” (García García, 2023: 129).

Si la instrumentalización política que el franquismo realiza de la copla, se integra en un amplio espacio que es percibido como parte del folclore andaluz, es en este contexto donde se inscribirán las consecuencias de su asociación permanente con las narrativas franquistas: “cierta destilación del folclore andaluz- estaba motivada por una preocupación central de esos años de Transición: “cómo liberar este legado cultural y

6. Ejemplo de *andaluzación* intencional y de cómo es recibida e interpretada, es interesante observar como comentarios a videos de YouTube de Concha Piquer, que apuntan a la “gracia andaluza” –posiblemente por confusión- o desde el conocimiento de su origen valenciano, pero resaltando la interpretación a través de su acento: “Se sentía orgullosa de ser de Sagunto, Valencia, como Conchita. He notado que en algunas de sus canciones canta con acento andaluz”. Comentarios a videos de *La Parrala* https://www.youtube.com/watch?v=6SVYr7u4e_M&lc=UgxCb eo8rdnWjjcnmHZ4AaABAg.8Gc bdlf7yWg9uzhvycf6WI y *Tatuaje* <https://www.youtube.com/watch?v=ns72t1BrF30>

artístico del discurso ideológico fascista que lo había secuestrado durante cuarenta años” (García García y Yarza en García García, 2023: 111).

En la misma línea, aquello que es contemplado como folclórico, en relación a fórmulas andaluzas, es percibido e interiorizado a través de connotaciones asociadas al *mal gusto* (García García, 2023), que implican una “deformación de lo andaluz convertido en producto de consumo y posteriormente en estereotipo” (Moix en García García, 2023: 123).

Los análisis que destacan la emergencia de una nueva proyección del movimiento andalucista, coinciden en señalar su importancia generacional (Jurado, 2018, 2022; García, 2020), ligada al uso de estrategias y herramientas de las nuevas tecnologías, así como a la incorporación de temas y perspectivas ausentes o apenas esbozadas en oleadas andalucistas anteriores. A este respecto, los planteamientos desde propuestas estéticas o artísticas, incorporan reivindicaciones localizadas en el territorio, así como la voz propia de grupos históricamente subalternizados: “Los andaluces necesitamos con urgencia reapropiarnos de la poesía, la música, el cine y la cultura para (re)construirnos como una comunidad con voz propia y superar la brecha que nos condena a tener vidas más breves y más duras que las de nuestros vecinos del norte”⁷.

En este sentido, para la resignificación de la escena folclórica andaluza y la copla como lenguaje del nuevo andalucismo, el espacio feminista juega un papel fundamental:

“Si la primera generación de mujeres universitarias se empapó de feminismo en la academia para comprender los sufrimientos de sus madres y abuelas, pronto necesitó también reivindicar su identidad propia ante un feminismo que nunca había mirado al sur [...] Comienza así todo un trabajo de investigación y difusión para poner en valor la tradición y los saberes populares de las mujeres andaluzas, para destacar la potencia feminista de las Corralas y otras luchas, para recuperar la imagen de las folclóricas antes denigradas como Marisol, Lola Flores o Rocío Jurado [...]” (Jurado, 2020: 64).

Trabajos por la recuperación de la memoria feminista, como el blog divulgativo *La Poderío*, el libro *Como vaya yo y lo encuentre: feminismos andaluces y otras prendas que tú no veías* (Gallego, 2020⁸), el proyecto editorial de *Avenate* (Borrego y Báez), el colectivo flamenco *Las Asarvahás* (“peña Flamenca Feminista por la visibilidad del flamenco hecho

7. Jesús Jurado, <https://ctxt.es/es/20180801/Firmas/21067/Rosalia-andalucismo-cultura-Jesus-Jurado.htm>

8. Actualmente trabaja en una trilogía sobre feminismo andaluz.

por mujeres y disidencias”⁹) o, fuera del territorio, la peña andaluza La Gata (Madrid), cuya denominación toma el nombre de Gata Cattana, “otra andaluza expatriada que se convirtió en referente andalucista viviendo en Madrid, en referente feminista reivindicando la tradición de nuestras madres y abuelas, en referente del rap recuperando nuestro folklore”¹⁰, entre otros¹¹, resultan clave para comprender la reconfiguración de prácticas asociadas al folclore, los feminismos y las disidencias andaluzas, desde nuevos canales, lenguajes y expresiones colectivas: “el feminismo andaluz que se está forjando se resiste a mimetizar formas de lucha y modelos políticos nortños y apuesta por crear organización y disidencia desde los propios referentes culturales”(Filigrana, 2023)¹², afirmando *sin complejos* que tanto sus discursos como sus prácticas conforman una corriente de pensamiento político (Filigrana en García Fernández, 2023). A este respecto:

“El feminismo andaluz utilizará las manifestaciones culturales del pueblo andaluz como resistencia. Esta valorización se convierte a su vez en un frente de oposición contra la andaluzofobia y el mito de la modernidad que se da incluso dentro de los propios espacios feministas. Como afirma Mar Gallego, ‘donde tú ves folclore, nosotras vemos revolución’ (s. f., párr. 15)” (Chacón-Chamorro y Terrón-Caro, 2021: 13).

Las páginas que siguen esbozarán, a partir de su evolución histórica, algunas estrategias de resignificación y experiencias artísticas desarrolladas en torno al espacio coplero andaluz, como articulación entre el movimiento andalucista y el espacio de las disidencias sexuales y de género, considerando éste un espacio emergente que comienza a tomar fuerza en los últimos años, en el escenario que denominamos “nuevo andalucismo”.

METODOLOGÍA

Este artículo forma parte de una investigación doctoral más amplia, actualmente en desarrollo. Debido a la actualidad de la temática y la emergente producción llevada a cabo desde análisis contemporáneos, parece importante referenciar algunos presupuestos que pueden ser útiles en torno al área temática abordada, así como la sugerencia de diferentes

9. En Instagram.

10. En documento de presentación.

11. Virginia Piña, Peineta Revuelta, Araceli Pulpillo, colectivo *Er Corahe...* Por razones de objetivo y síntesis, sería imposible nombrarlos todos, aun tomando solo aquellos acotados al espacio del feminismo andaluz y/o disidencias asociadas al folclore. Sería interesante una sistematización de los mismos en futuros análisis.

12. *La Poderío* (20/10/2023) <https://lapoderio.com/2023/10/20/casi-diez-anos-de-feminismo-andaluz/>

vías de análisis o posibilidad de escenarios teóricos e histórico-contextuales de enfoque en el mismo campo. El texto no pretende ofrecer con carácter sistematizado o exhaustivo las diferentes prácticas que se están desarrollando en el terreno artístico-folclórico, que utilizan el espacio de las disidencias y el andalucismo como ejes principales, más bien, dar cuenta del auge de movimientos que vinculan estas categorías a partir de la evolución histórica de la noción de copla en Andalucía. Por la naturaleza de la temática, muchas de las fuentes primarias utilizadas provienen del espacio de redes sociales, portales web, artículos de opinión o declaraciones en medios de prensa/entrevista, como lugares al margen de la investigación científica o la producción académica, pero que son considerados como expresión fundamental de los discursos planteados.

1. ALGUNAS DESAMBIGUACIONES ACERCA DEL GÉNERO

Diversas referencias que aventuran el complejo origen cronológico del género copla – también canción andaluza o canción española¹³-, citan en 1928 la composición *Manolo Reyes* (León, Padilla, Quiroga), como deseo de agitanar el cuplé (García Piedra y Gil Siscar, 2007: 55). Otras fuentes consideran *Suspiros de España*, compuesta por el jienense Álvarez Alonso como la primera copla, estrenada en 1902¹⁴. El pasodoble *Cruz de Mayo*, de Valverde y Font de Anta, estrenado en 1915¹⁵, también ha sido considerado copla en sus orígenes, como trascendencia a la tonadilla. En cualquier caso, los análisis coinciden en sus antecedentes asociados, así como en el establecimiento de un marco temporal que comprende las primeras décadas del siglo XX:

“Nada nace en el vacío como si antes no hubiera algo que contar. Como siempre ocurre con los movimientos sociales, no pueden darse fechas exactas en su nacimiento, pero si hubiera que señalar un momento como aquel en el que nació la que podemos llamar copla, habría que estar más o menos a 1921, cuando un músico sevillano, Manuel Font de Anta, y un poeta porteño, Salvador Valverde, aunque era más sevillano que la Giralda, compusieron algo diferente de todo lo anterior, una

13. Existe un debate abierto acerca del alcance y el uso de los diferentes términos, si bien pueden actuar como sinónimos. Román, considera la copla como un género dentro de la clasificación más amplia de canción española (2010), mientras que Luna López rehúsa la clasificación del término copla, por considerar que genera ambigüedad conceptual: “Es interesante el uso tan frecuente de este término por lo que supone de identificación con lo popular, pero desde el ámbito académico crea confusión con otros géneros poéticos” (2017: 9).

14. Idea que sostiene *La España de la copla, 1908*, de Ruíz Barrachina (2008).

15. Si bien se señala imprecisión en su fecha de estreno, existiendo otro registro original de partitura en 1921 (Luna López, 2017). Ambos figuran en el registro de la BNE como Canción española (1915) y Canción andaluza (1921).

canción que llamaron La cruz de mayo. Con ella se rompía el cuplé, por mucho que inicialmente la cantaran cupletistas del viejo estilo”¹⁶ (Montero Aroca, 2017: 13).

Atendiendo a la necesidad de revisar los antecedentes del género, es también interesante retener esta influencia que Montero Aroca (2017) asocia a la tonadilla escénica y especialmente al cuplé, como género sicalíptico de notable éxito en la España de finales del XIX y principios del XX.

Aun contemplando estos planteamientos, este artículo hace uso del término copla como posicionamiento que tiene en cuenta su carácter eminentemente andaluz y lo que parece de mayor relevancia: como expresión asociada a rasgos de identificación, entendida en términos de pertenencia y autoconsciencia. Un ejemplo son las tesis desarrolladas por Manuel Urbano (1980), donde, revisando también influencias jondas, remite a un mundo propio desde el cual nombrarse, que de algún modo también integra construcciones ideales:

“Andalucía se expresó en la copla. Andalucía como pueblo *se dijo* (atinadísima expresión jonda) en su copla: la suya, inalienable, la que no pudo ser otra (...) También –y no se puede soslayar- aceptemos que a todo pueblo desposeído se le colocan falsos perfiles de espejos para que se reconozca entre las carretadas de colorines fecales de pseudofolklorismo, que previamente le volcaran para uso indebido, para abuso” (1980: 11)¹⁷.

Una segunda característica asociada a estos términos es la noción de *lo popular*, vinculado a Andalucía. En este sentido, se atiende a la tradición machadiana, enmarcada en varias generaciones de folkloristas, con una valoración central del pueblo como portador del hecho tradicional: “El hombre lleva la historia, cuando la lleva, dentro de sí” (Machado, 1940: 876). Esta idea no es necesariamente contemplada como creación del pueblo en sentido estricto. Inserto en el espacio cultural, el *hecho popular* no es un factor estático, sino un proceso dinámico en constante interacción (Stavenhagen, 1982). Por otra parte, se atiende a este criterio entendiendo que en gran medida, “la cultura popular es cultura de clase, es la cultura de las clases subalternas; es con frecuencia, la raíz en la que se inspira el nacionalismo cultural” (Stavenhagen, 1982: 8):

“La moda andalucista se alimenta entre 1830 y 1860 de los afanes patrióticos y del rechazo a lo extranjero. La reacción nacionalista refuerza una oposición entre lo tradicional y lo moderno, base del despertar de los grandes movimientos políticos

16. Caso de Mercedes Serós (Zaragoza, 1900), siendo el primer registro conocido de *Cruz de Mayo* (1915). La misma grabación en otro registro de la BNE se fecha como “canción” en “1922?” (sic.).

17. Cursiva del autor.

de unificación europeos y que, en España, convirtió músicas y bailes populares en metáforas de la identidad nacional” (Cruces 2020: 10).

Por último, se toma como premisa fundamental la idea de copla con trascendencia y valoración artística más allá de su exposición escénica o interpretación *per se*. Este posicionamiento, remite a la teoría de desborde de Cansinos Assens, al referirse a la obra de Julio Romero de Torres¹⁸, como representación de una galería dramática, destacando la predominancia del motivo coplero para la creación de un imaginario propio (1985: 47). Es decir, la copla como inspiración para generar otros relatos artísticos y como herramienta para narrar discursos asociados a la identidad.

2. LA IDENTIDAD ANDALUZA EN EL REFLEJO DE SU COPLA POPULAR

La instrumentalización nacionalista de lo popular fue un fenómeno general en occidente durante el siglo XIX, que en España adquirió formas propias (Cruces, 2020: 9). Desde las primeras travesías de viajes, el análisis de la expresión folclórica en Andalucía ha referido la existencia de una identidad cultural muy específica (González Troyano, 1984; Rodríguez Bernal, 1985; Fernández Montesinos, 2008). Estas romantizaciones, prolongadas a lo largo del XIX, fraguaron un diálogo marcado por la exotización del hecho popular: “Andalucía representaba la huida perfecta de los rigores del mundo burgués e industrial, se abría como un «sur europeo» de aroma exótico y primitivista, y proporcionaba el color local idóneo para sus apuntes literarios” (Plaza en Cruces, 2020: 9). Esto constituyó un precedente propicio para advertir la necesidad de desarrollar un relato, narrado y producido desde la propia autoconsciencia. Así, el primer movimiento folclorista en Andalucía, con Machado y Núñez a la cabeza, culminaría con el desarrollo de la Sociedad de Folk-Lore Andaluz, en la cual Machado y Álvarez centraría su interés en campos de análisis sociológico, que vendrían a constituir el estudio del “saber popular” (Aguilar Criado, 1991). Este contexto marca el eje doctrinal del análisis de las coplas populares, a partir del estudio del cante popular y jondo, contenido en la obra *Colección de cantes flamencos* (Machado y Álvarez, 1881).

Conviene, no obstante, tomar con cautela los presupuestos epistemológicos en que se enmarcan los estudios de Machado y Álvarez. Así, este sentido de lo popular, responde también a intereses teóricos particulares o a interpretaciones romantizadas de su alcance:

18. El motivo coplero atraviesa casi la totalidad de la obra del pintor cordobés, siendo una de sus obras cumbre la *Consagración de la copla* (1911-1912). Asimismo, varias coplas fueron compuestas como homenaje al pintor, *Adiós a Romero de Torres* (Conchita Piquer, 1931) y *La morena de mi copla* (María Antinea BNE, 1931?), entre otras, como recurso inter-artístico generado por la copla. Como ejemplo de diálogo entre géneros, destaca el poema de cante jondo *Elegía a Romero de Torres*, con el arranque “Un día saldrá una copla/ que cante a Julio Romero” (1944), interpretada por Mario Gabarrón y guitarra de Melchor de Marchena

“La idea entre romántica y evolucionista de «supervivencia cultural» hacía preciso el rescate de materiales cuya desaparición, de otro modo, sería un resultado inevitable. Pero el método científico que Demófilo había aprendido de su padre (Gómez-García Plata, 2018) lo situaba lejos del acopio febril o de la mera finalidad estética (Cruces, 2020: 13).

Si bien la concepción del folclore y del hecho popular en Machado y Álvarez tuvo algunas limitaciones teórico-metodológicas, e indeterminación de los propios conceptos que manejaba -como las nociones de *pueblo* o *popular* (Cruces, 2020)-¹⁹, en el marco de la revisión actual, parece importante su valoración como precedente del corpus teórico desarrollado en relación con las especificidades que presenta lo andaluz como territorio y cultura.

2.1. La deriva del andalucismo histórico

A principios del XX, cuando terminan de asentarse los principios ideológicos que sentarían las bases del andalucismo histórico, se produce un paulatino desplazamiento en los objetos de análisis considerados fértiles para la emergencia de un nacionalismo político andaluz. Aunque existió cierto interés por el estudio de las raíces asociadas a las coplas flamencas, el movimiento folklorista no prosperó entre los ideólogos del grupo andalucista (Aguilar, 1991: 74). En este contexto tomará fuerza un elemento de clase, entendido en parte por los condicionantes sociohistóricos que presentaba el territorio, determinados por una fuerte opresión en el campo andaluz (Domínguez Ortiz 1983; González de Molina, 2002; Moreno Navarro 1993, 2008, entre otros). *Ideal Andaluz* (Infante, 1915) se erigirá como texto cumbre del período, en el cual las teorizaciones socioeconómicas adquieren prioridad frente a los estudios culturales.

Con todo, junto al grupo andalucista, Infante atribuirá gran importancia a la expresión de lo social a través de la estética, sosteniendo la premisa de que “El arte es *reconversión* de la realidad (ni fuga de ésta, ni simple reelaboración de la misma)²⁰” (2010: 22). Una serie de reflexiones plasmadas en notas manuscritas serán el germen de *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, recuperadas y publicadas por la Junta de Andalucía

19. Esta indeterminación tendría que ver con la atribución de popular a las coplas flamencas. A juicio de Cruces, sería en cualquier caso un género de los cantaores, vinculados al pueblo pero que no representan al pueblo en su totalidad: “Los cantes flamencos constituyen un género poético, (...) a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores [...] El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados (...) desconoce estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado (2020:18).

20. Cursiva del autor.

(1980). En su análisis, Infante otorgará un papel central a la expresión de la copla popular, que calificará como “más certera que la ley electoral, en orden al hallazgo de los verdaderos representantes del pueblo andaluz” (2010: 92). Rescatado hoy este punto de imbricación entre el análisis político y la valoración del hecho artístico andaluz como elemento consustancial a la noción de Pueblo²¹ en Infante, convendría preguntarnos por el alcance de estas reflexiones en torno a la copla popular, si el estudio contenido en estas notas no hubiese permanecido oculto durante décadas.

3. LA ESPECTACULARIZACIÓN DE LA COPLA EN EL MARCO DE LA MIXTIFICACIÓN DE LO ANDALUZ

El enfoque de la deriva histórica del elemento folclórico durante el primer andalucismo, podría ayudar a comprender por qué, para el andalucismo de Transición, la utilización intencionada de marcadores culturales andaluces para construir un relato nacional durante la dictadura, no fue considerada un problema central.

Se ha señalado que la instrumentalización política de la cultura –en su acepción artística-, obedece a intereses anteriores y atraviesa diferentes momentos históricos. La problemática acerca de la definición nacional en territorios diversos, necesita de una serie de mecanismos tendentes al establecimiento de unas señas de identidad para legitimar el proyecto de estado-nación (Labanyi, 2003; Diamante, 2009; Saborido, 2010). Entre las diferentes estrategias encaminadas a definir este relato, la utilización de la música como narrativa identitaria y como instrumento de socialización política, hunde sus raíces al menos en el siglo XIX y a su vez, responde a influencias que ni siquiera son originales del contexto español: el romanticismo como movimiento artístico-cultural, se desarrollaría en un contexto de avance de diferentes nacionalismos europeos (Piñeiro Blanca, 2013:218).

La expresión folclórica andaluza fue utilizada para promover un relato de unificación y modernización en la II República a través de la industria musical y cinematográfica (Labanyi, 2003). Durante el período franquista, esta narrativa se consolida en el seno de un proyecto centralista, que invisibilizaba la singularidad cultural y territorial de Andalucía, integrándola en un relato centralista-españolista (Labanyi, 2003: 4-5). Esta alienación identitaria y su presentación como grueso de un relato españolizante, resultó estratégica

21. Se asume que la noción de pueblo en Infante responde a una particular visión de una historia y memoria compartidas (Moreno, 2000) en el contexto andaluz. Si bien su perspectiva puede catalogarse como esencialista en algunos aspectos –por ejemplo en cuanto a la idea de *genio* que trasciende a períodos históricos-, se entiende como licencia literaria de conceptos como “identidad”, en el sentido de “singularidad de un colectivo en su manera de ser en la historia, resultado, en sus diferentes etapas de configuración, de la conciencia y asunción de los elementos que conforman el proceso histórico en el que se despliega” (Lacomba, en Moreno, 2000: 1) o “etnicidad” (Moreno, 2000).

por varios aspectos: resolvía la carencia de relato nacional, rentabilizaba la experiencia andaluza en la industria estatal e internacional y obviaba aspectos relacionados con su significación como expresión de una existencia singular o, más aún, disidente. Al despojar estos elementos de su carga ideológica, se debilitaba la autoconciencia regional y se enviaba un mensaje a otras identidades étnicas dentro del estado español (Moreno Navarro, 1985).

En este sentido, el folclore, particularmente la copla, sirvió como elemento legitimador del sistema político, como garante de un supuesto arraigo histórico y de continuidad discursiva:

“A partir de este principio, la cultura popular, es decir, las obras de ese pueblo, y en concreto ciertos elementos de tipo emotivo o estético (la música y la poesía, por ejemplo) tomados como acervo antiguo con el que es fácil identificarse, pueden ser utilizados para afianzar o establecer lazos de cohesión o pertenencia a ciertos grupos, reales o artificiales, y también en la socialización e inculcación de creencias, sistemas de valores o convenciones de comportamiento” (Hobsbawm en Ortiz, 2012: 2).

A pesar de la existencia, a partir de la Transición, de revisiones y debates en torno a la función simbólica de la copla como memoria sentimental del pueblo²², en Andalucía, el trabajo por la recuperación de la autoconciencia y la reconstrucción del andalucismo político, bebió más de ese *Ideal* planteado desde una perspectiva socioeconómica, frente a su condición subalterna en el marco del estado español. Existe durante el período un elemento importante que tiene que ver con la reivindicación del espacio flamenco y jondo como expresión consciente de una identidad²³, y otros enfoques culturales que tienen que ver con la música²⁴, pero en el caso de la copla faltarían años para que el andalucismo político la reivindicara sin tapujos²⁵.

22. Ya se han mencionado, entre otros/as Martín Gaité, Moix, Vázquez Montalban o Martirio.

23. *Quejío* (Távora, 1972) aun en período franquista o *Camelamos Naquerar* (Heredia Maya, 1976).

24. Como el movimiento de Rock Andaluz impulsado por el grupo sevillano Smash a partir del *Manifiesto de lo borde* (1969), en paralelo a otros movimientos de corte artístico-social, como *Manifiesto Canción del Sur*.

25. El caso de la Gira Histórica resulta interesante, por reunir en plena campaña de 1979, previa al referéndum autonómico, una selección de grupos musicales afines al movimiento. Entre los diversos géneros, flamenco, rock andaluz o canción social, no se encontraba ninguna artista vinculada a la copla excepto María Jiménez, que había publicado su primer disco en 1975.

4. CARLOS CANO, PUENTE CONSCIENTE

“(Andaba por los cuarenta la rosa de peñaflor...) Doña Concha Piquer, valenciana, puso dorado fondo sentimental y musical a la posguerra... (...y de pronto un día cambió de “peinao”, cambió de “peinao”...) Ella, con los Quintero, León y Quiroga dieron a la canción andaluza un matiz especial, al son que tocaba el tiempo, pero con calidad indudable. Antes, Federico se estremecía con el duende de una impresionante voz, con un temperamento; era el difícil y puro “quejío” del pueblo sin intelectualismos y, naturalmente, sin la comercialidad que convirtiera en chabacano lo más auténtico del alma²⁶” (En González Lucini, 2004: 17)²⁷.

Así arrancaba la primera cuña radiofónica del programa *Manifiesto Canción del Sur*, emitido desde Granada por Radio Popular (1969), bajo la dirección del poeta Juan de Loxa, impulsor del movimiento cultural que llevaba el mismo nombre. Este Manifiesto (1968), “creado en Andalucía para contribuir a una mayor conciencia de nuestra comunidad ante las realidades que limitan tanto social como culturalmente su proyección humana”²⁸, tiene la firma de Enrique Moratalla, Ángel Luis Luque y Carlos Cano. El movimiento se enmarca en la corriente más amplia de canción social o canción protesta, que desde fines de la década anterior venía replicándose en diferentes territorios del Estado (González Lucini, 2004). En el contexto de Andalucía, *Manifiesto* reclamaba una imbricación entre

26. Por alusión al “duende”, se interpreta referencia a la *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, también llamado cante jondo* (1922) con ocasión del I Concurso de Cante Jondo (Centro Artístico de Granada), que culminaría con los textos *Arquitectura del cante jondo* (1931) y *Juego y teoría del duende* (1933) y la obra poética contenida en *Poema del cante jondo* (1921). El interés por las formas jondas en Lorca, se desarrollaría en paralelo con su trabajo por la recuperación de otros cantos populares. La *Colección de Canciones Populares Españolas* (1931) – al menos ocho de las doce canciones forman parte del folclore popular andaluz- como proyecto sonoro, donde Encarnación López –*La Argentinita*-, procedente de la escena de variedades, canta, zapatea y toca las castañuelas, mientras Lorca acompaña al piano, ha sido considerado la antesala definitiva de la copla como espectáculo, que consistía en la escenificación de estas canciones o poemas populares, más allá de su musicalización (Sieburth, 2014, Montero Aroca, 2017). Esta característica, también recogida en Luna López (García Lorca en Luna López, 2019: 60) vincula la copla como espectáculo con su propia raíz poética (copla popular), por lo que, lejos de presentarse como una clasificación ambigua respecto a formas literarias, refuerza su relación. Más, teniendo en cuenta que el paso definitivo de la teatralización de las canciones populares a la copla como espectáculo –especialmente como espectáculo de masas-, corresponde al modelo que León, Quintero y Quiroga idearon para Concha Piquer (Encabo 2021), considerando la influencia artística y personal ejercida por Lorca en las creaciones de Rafael de León, en el marco de la Generación del 27.

27. Cursivas en el original, letra de *Amante de Abril y Mayo* (Quintero, León, Quiroga).

28. En el folleto compartido en el blog de Juan de Loxa <http://www.juandeloxa.com/item/93/Manifiesto-Cancion-del-Sur/>

el movimiento político y la expresión cultural andaluza, partiendo de la reconstrucción de un lenguaje sonoro propio.

En uno de sus primeros recitales, acompañado por Enrique Morente²⁹, Carlos Cano homenajeará a García Lorca, constituyendo el poeta el principal referente que atravesará toda su obra³⁰. Si bien desde *Manifiesto*, su producción aparece marcada por ritmos y sonidos ligados a Andalucía, con la publicación de su segundo álbum *A la luz de los cantares* (1977), se produce una presentación directa en el título *Con permiso*, de su compromiso como parte de una tierra indisociable de la copla que también asocia a otras expresiones propias de la influencia flamenca. La configuración de la copla como expresión característica del pueblo, es definitiva en *El Gallo de Morón* (1981) y específica en la composición *Por la verde alameda*: “¡Ábreme Amparo que son de azúcar/las coplas que yo traigo pa la amargura!/Dicen que el pueblo mío nunca levanta/que cuando tiene penas tan solo canta”. Con esta alusión directa a la copla –y narrada al interior de una copla- como forma de expresión de la situación de opresión de un pueblo, se establece por primera vez un puente entre la copla y las reivindicaciones propias del movimiento político andaluz. Su *Proclamación de la copla*, como parte del proyecto *Quédate con la copla* (1987), dará un paso más y representará un desafío para el contexto sociopolítico que “puso de moda negar la cultura popular, a la que se quiso convertir en chivo expiatorio del franquismo” (Carlos Cano, 1996: 42).

Este posicionamiento pondría en cuestión “la crisis que durante la transición política de finales de los setenta sufrieron las asociaciones y manifestaciones folclóricas tras el derrumbe del régimen político anterior, así como la desconfianza que despertó en las nuevas autoridades democráticas” (Rodríguez Becerra, 2021: 10). En el contexto de esta *proclamación*, es destacable la elección de *Chiclanera*, composición que revisitaría de manera constante, afirmando que para él significaba la República y evocaba las brigadas internacionales³¹. Así, más allá de su expresión estética, la obra de Carlos Cano puede leerse como compromiso pionero por la revisión histórica del género. En la misma línea, introduce esta idea en *Luna de Abril* (1988) con la elección de *Rocío* (León y

29. París, 1972, homenajes a García Lorca y Alberti; Granada, 1974.

30. La influencia lorquiana es palpable en toda la obra de Carlos Cano y muy especialmente en *Crónicas Granadinas* (1978) y *Diván del Tamarit* (1998). El granaíno afirmó que todos sus discos “habían sido una preparación para llegar a interpretar las gacelas y casidas del poeta” En entrevista <https://www.youtube.com/watch?v=3edfizfipGU&t=495s>

31. Entrevista para Discópolis (Radio 3), con ocasión del lanzamiento de *La Copla, memoria sentimental* (1999), donde volvería a versionarla. Puede escucharse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=3edfizfipGU&t=494s>

Quiroga, 1935³²), incorporando además una diversificación de la consigna política en su temática: *Rocío*, cierra la sucesión de los temas 5, 6 y 7 del disco, siendo el quinto *Don Triquitraque*, composición de Retana y Lezaga³³, popularizada por Miguel de Molina en la película *Esta es mi vida* (1952)³⁴. Al malagueño dedica el sexto tema, *Dormido entre rosas*, donde desplaza la mirada hacia la historia personal del protagonista, que aborda desde un lugar consciente con la presencia permanente de las disidencias sexuales en el contexto de la copla³⁵. La introducción de esta lectura, incorpora un nuevo eje de visibilización en la obra del artista, con precedentes en el *Romance a Ocaña*, dedicado a la figura del pintor emigrado de Cantillana –en *Cuaderno de coplas* (1984), que incluye también un homenaje a Rafael de León³⁶- y ya tanteada en *Manifiesto Canción del Sur*, con una versión de la *Canción del Mariquita* de Federico García Lorca³⁷. Esta realidad, revelada en declaraciones propias, “Yo me puse a cantar copla en un momento en que era muy marginal, de maricones y franquistas” (Carlos Cano, 1996: 44), planteaba un reto en el contexto de las reivindicaciones que el movimiento político andalucista había desarrollado, donde ambos relatos, copla y diversidad sexual³⁸, carecían de presencia.

32. La BNE la registra como pasacalle con el nombre de *Rosío* en 1935, en una interpretación de Rosarillo de Triana.

33. Se interpreta, por la autoría de Retana, que su inclusión remite a los vínculos entre copla y cuplé, así como entendemos que el autor tampoco pasaría por alto que José María Lezaga era también granadino.

34. Producida en el exilio.

35. Para profundizar, Mira, 2004; Piedra y Gil Siscar, 2007 o García García, 2023, entre otros.

36. Autoría conjunta con Antonio Burgos.

37. Antonio Mata introdujo una aclaración en la grabación original: “Un intento de buscar algo nuevo con un sentido muy andaluz en su raíz y coger incluso algún tema de Lorca que [...] fuera un poco tabú. La canción parece un tanto irónica [...] hay que entenderla bien [...] hay un doble sentido muy importante y muy serio en esta canción aunque igual puede producir la sonrisa, cosa que me parece lógica” (T.15, 3er disco en González Lucini, *Manifiesto Canción del Sur. De la memoria contra el olvido*, 2004).

38. Al margen de hitos de los colectivos y activismos LGTB+ acontecidos en Andalucía desde el último franquismo –Pasaje Begoña- y, especialmente durante la transición democrática –Unión Democrática de Homosexuales, 1977-, que dieron lugar a la primera marcha del orgullo LGTB+ en Andalucía (1978), constituyéndose como territorio puntero en el establecimiento de unas bases para la lucha por el reconocimiento de libertades legales e institucionales, empezando por la despenalización de la homosexualidad, vigente en el Código Penal hasta 1979. Destacan, asimismo, en el terreno artístico, numerosas expresiones performáticas que exportaron y resignificaron experiencias en torno a la homosexualidad en Andalucía, señalando como paradigmático el caso de Ocaña en Barcelona o el de Las Costus durante la Movida Madrileña. Pero en cualquier caso, su desarrollo fue paralelo, no conjunto al movimiento andalucista.

Así, el relato artístico construido por Carlos Cano, cimentó una consigna en la que ambos elementos confluían: la necesidad de recuperar la copla como relato del pueblo andaluz y su visibilización como refugio de lo diverso –es decir, desde la inclusión del relato de las disidencias sexuales como parte de ese pueblo-. Ello, además, concebido desde su continuidad en tiempo presente, no como versión fosilizadora de lo que en otro tiempo fue³⁹.

5. ANDALUCISMO 2.0

El último trabajo de Carlos Cano, *De lo perdido y otras coplas* (2000), de nuevo recoge una selección de clásicos y varias reinterpretaciones de temas propios. Su influencia en el repunte del género es incuestionable en un contexto que amplía su difusión gracias a los medios de comunicación y un formato televisivo que afianza su consolidación: uno de los principales programas que contribuyeron a la repopularización de la copla en la década de los noventa llevaba por nombre *Quédate con la copla*⁴⁰. Entrada la nueva década, la introducción del formato *reality*, caso de las nueve ediciones de *Se llama Copla*⁴¹, condujo a la participación de nuevas generaciones e impulsó la emergencia de nuevos iconos. La gala final de la primera edición del programa, con un 52,7% de cuota de pantalla⁴², obtuvo el récord de audiencia de la cadena autonómica, constituyéndose como programa de referencia en ediciones posteriores y conformando un fenómeno mediático sin precedentes, por el que un espectro de la generación nacida en la década de los 90, asimiló estas expresiones como parte de la singularidad andaluza de su propio tiempo. Este salto generacional, unido años más tarde a la diversificación del tablero político a partir del 15M y junto a la normalización de movimientos sociales como el feminismo o el activismo LGTBI+, aportaron nuevos encuadres en la construcción de

39. Discópolis.

40. Nombre del 9º disco de Carlos Cano (1987). El programa se desarrolló entre 1992-1996

41. De nuevo letra de Carlos Cano, *Proclamación de la copla*, es también sintonía de cabecera del programa.

42. Así lo recogieron diversos medios: <https://www.diariosur.es/20080226/gente/final-llama-copla-bate-20080226.html>

un discurso propio para la significación social y política de Andalucía desde un relato de autoconsciencia⁴³.

Partiendo de este análisis, pueden conjugarse varios principios: primero, la existencia de una generación para la que el binomio copla/franquismo carecía de sentido –al menos de sentido exclusivo-, porque habían vivido el fenómeno en primera persona en un contexto postransición o democrático. Por otra parte, la asimilación consciente de relatos y activismos de la diversidad, brindaban nuevos ejes de reflexión que hasta el momento habían constituido un sesgo en el relato del movimiento político andalucista. Esta característica, unida a la irrupción del 15M, permea en la resignificación de la simbología andaluza, que de nuevo adquiere cierta popularidad en la reformulación localista del movimiento⁴⁴ y llega a “institucionalizarse” –profundizando también en un discurso político, más allá de su proyección simbólica-, con la concurrencia de la confluencia Adelante Andalucía en las elecciones al Parlamento andaluz del año 2018⁴⁵. También resulta imprescindible entender estos elementos en el marco 2.0 y en el tejido de redes colaborativas en lugares virtuales donde elementos visuales, sonoros, en general, discursos formulados a través de expresiones artísticas, toman fuerza frente a formulaciones teóricas complejas o fundamentadas en la palabra.

5.1. Maricón de España y otras coplas desbordadas

Partiendo de los principios antes mencionados, un relato atraviesa la compleja red

43. Existen voces críticas respecto a los propósitos reduccionistas en la expresión de estas manifestaciones culturales en la cadena autonómica (Gallaredo, 2018; Moreno, 2018; Jurado, 2022), si bien en el contexto artístico que se propone, diferentes alusiones a los programas *Se llama copla*, *Menuda Noche* y también, diversas protagonistas del programa presentado por Jesús Quintero *Ratones Coloraos* (2002-2005 y 2007-2012), se revisitan de manera constante. Entre estos últimos, destacan los casos de *La Petróleo*, *La Salvaora*, *La Esmeralda* o *La Estrellita*, reivindicadas como iconos LGTBI+ en el contexto de la copla andaluza, por lo que en este texto se señala su relevancia. Alusiones a programas de testimonios como *La tarde aquí y ahora* son reseñadas desde el contexto del feminismo andaluz, destacando especialmente la participación de Ana Orantes en el espacio *De tarde en tarde* (1997).

44. Aunque no puede considerarse un movimiento andaluz, se señala la hegemonía del relato centralista del 15M (Jurado, 2022), frente a sus particulares réplicas en otros territorios. Uno de los himnos más populares en Sevilla, fue una versión adaptada de la copla *Ay pena, penita, pena*, cantada en numerosas concentraciones en las Setas, espacio clave del movimiento en la capital andaluza. Ejemplos de la repolitización de la simbología asociada a Andalucía, fueron también la consigna “Estamos hasta la peineta”, el bautizo de un centro social okupado como *La Soleá* o la propuesta flamenca de *Flo 6X8*.

45. Meses antes de la presentación de Adelante Andalucía, tuvo lugar en Sevilla, con ocasión del cuarenta aniversario del 4D, la gala *Podría Andalucía*, donde la figura de Carlos Cano y la copla tuvieron un papel central.

discursiva del escenario que reconocemos como “nuevo andalucismo”: el papel que juegan en él las disidencias sexuales y su vinculación con expresiones artísticas que forman parte de la singularidad andaluza. Como precedente, cabe citar la red *Maricones del Sur* (2016), nacida al calor de iniciativas que planteaban la necesidad de incluir el factor territorial en aquellos cuestionamientos que tienen que ver con colectivos subalternizados. El poder que los relatos oficiales ejercen sobre las disidencias sexuales en Andalucía es analizado como una relación de opresión hacia sujetos periféricos – quienes encarnan esas disidencias- al interior de un territorio-periferia –Andalucía en el contexto del Estado-Nación-:

“Lo hacemos para recuperar todo lo que de esos espacios nos configura, queremos recuperar y volver a dar valor (...) para sacar afuera los sentires, las discriminaciones, las soledades y las huidas de muchas de nosotras de nuestros contextos de origen hacia ciudades grandes donde hemos podido sentirnos más “libres”; (...) en el Sur se vive y se siente de una manera muy particular, (es) esa forma de relacionarnos la que reivindicamos como alegría, como forma de vida”. (Red Maricones del Sur, 2017)⁴⁶.

En el año 2013, previo al nacimiento del amplio tejido vinculado a las disidencias andaluzas en redes, Carlos Carvento (n.1995) comparte una imagen de la Mezquita en su primera publicación en Instagram. La segunda es la portada del libro *Suspiros de España* (Moix 1993), figura clave en la introducción de la narrativa homosexual del tardofranquismo y la Transición, también pionero en recuperar significaciones asociadas a la copla, desvinculadas de los valores del régimen. A las primeras publicaciones del artista cordobés, suceden otras, siempre relacionadas con la cultura popular andaluza: iconos de la copla –Rocío Jurado y Lola Flores-, una señora vestida de mantilla, una Nancy flamenca, la Virgen de los Mártires o un recuerdo al mayo cordobés. Es interesante como dos años después, estas referencias externas van integrándose de manera paulatina en su propia figura, generando un contenido donde él mismo encarna esas representaciones. Primero, en un contexto de carnaval⁴⁷ (2014-2015), para dar finalmente el paso de situarse en un espacio normativo –la feria de Córdoba- vestido de flamenca (2016).

La utilización de simbología folclórica, en cierto modo reformulada en una estética

46. Blog del *Archivo transfeminista andaluz*, del proyecto *Guardianxs de la Contramemoria*, en el marco de la tesis doctoral *Mirando al sur: una historia (incompleta) de los activismos de la disidencia sexual y de género en Andalucía* (Mendoza Albalat, 2021) <https://www.unarchivotransfeministaandaluz.com/miradas-feministas-andaluzas-1>

47. Contexto asociado a esa transgresión y espacio que de manera alegórica permite la subversión de roles socialmente establecidos. Este espacio remite a varios contextos elegidos por el pintor Ocaña para sus representaciones folclóricas.

kitsch no es novedosa, pero se entiende su relevancia como reafirmación de todas las referencias anteriores -como los casos de Ocaña y Martirio- y también por su alineación con el repunte general de estas expresiones en el marco actual. Artistas como la rapera Carmen Xia⁴⁸ o la ilustradora Anita Doinel, ambas asociadas a las narrativas disidentes andaluzas, han utilizado el traje de flamenca como recurso estético de autoafirmación. Aunque el imaginario estético-textil que asocia los trajes regionales con el espacio de la copla, es producto de una recreación estilizada y transformada⁴⁹, (Casero en Ortiz 2012), siguiendo la perspectiva de Mackie (en González Gabaldón, 1999), se entiende que determinados acuerdos estereotípicos básicos respecto a cuáles pueden ser atributos característicos de un grupo social, sirven para reflejar los roles que diferentes agentes desempeñan en sociedad, al tiempo que facilita el ajuste a determinadas normas sociales –o su cuestionamiento- respecto al individuo que los porta (González Gabaldón, 1999: 79). Desde el lenguaje artístico, la utilización de este imaginario folclórico (estereo)típico, es funcional porque ayuda a proyectar de manera inteligible una realidad compleja, en este caso, el papel de las disidencias en determinados contextos socioculturales de Andalucía.

En paralelo a estas intervenciones, Carvento desarrolla su obra *Maricón de España*, “puesta en valor del movimiento marica”⁵⁰. En 2019, recurre de nuevo a la expresión textil, vistiéndose de mantilla durante la Semana Santa de Córdoba, siendo censurado en redes por incitación al odio. El bailarín reconocía buscar desde su niñez un espacio para encarnar su fe y su cultura: “Yo también soy Semana Santa, yo también soy parte de esto, yo también siento como vosotros, yo también tengo el derecho a vivir mi fe, yo también soy Andalucía le pese a quien le pese”⁵¹. En el discurso de Carvento confluye tanto el replanteamiento de roles asociados al género y a la sexualidad, como la revisión de estereotipos asociados a la cultura popular andaluza –específicamente las lecturas sesgadas que invisibilizan sus significaciones versátiles-. Esto se plantea a partir de la idea del desborde artístico de estas expresiones, más allá de su escenificación concreta. Es decir, los motivos referenciales trascienden al propio espectáculo o *performance*, para ser presentados como parte de su expresión identitaria –y por extensión del discurso,

48. Recientemente también modelo de la pieza *flamencocuir*, traje de flamenca con estética urbana diseñado por Arteporvo y Misscomadres para la colección *Impureza*.

49. Sin ánimo de invisibilizar diferentes apropiaciones que se señalan de su influencia gitana, entre otras.

50. *Maricón de España*: <https://www.instagram.com/madeespana/>

51. En Shangay <https://shangay.com/2019/04/22/mantilla-travesti-semana-santa-cordoba-carlos-carvento/> (22/04/2019).

de una colectividad⁵². Este desborde, es atribuido a la necesidad de permear la rigidez de los espacios en que se desenvuelve el artista. En este sentido, el cordobés habla de la necesidad de *coplezar* la danza partiendo de la premisa “se baila como se es”:

“Yo me defino como la folclórica de la danza, la folclórica del siglo XXI (...) no solo estéticamente me fijo en la imagen de las folclóricas, sino en su vida. Porque siempre han sido muy criticadas y creo que han sido mujeres muy valientes en la historia de nuestro país. Y después de su muerte también siguen siendo criticadas. Yo me he nutrido desde siempre de la copla, del flamenco, de Rocío Jurado, Marifé de Triana, la Pantoja...”⁵³.

En la misma línea, la obra del artista cantillanense Ricardo Pueyo (1994), puede leerse como una libre resignificación del imaginario estereotípico asociado a Andalucía. En el diseño de embalaje de *Maricón de España*, el artista plástico revisita *Cante Hondo* (Romero de Torres 1922-1924), obra clave de la iconografía coplera, desde un enfoque disidente. Al interior del díptico, un abanico *souvenir* es reinterpretado en clave identitaria a través de su asociación con el contenido general de la obra. En general, la obra de Pueyo se cimienta desde el intersticio de contextos normativos –fiestas populares, Semana Santa y otras celebraciones marcadas por la religiosidad popular-, con la apropiación de su iconografía asociada para generar significaciones diversas. Así, combina el trabajo de diseño de cartelera oficial y diferentes obras religiosas, con una replanteamiento de éstas en su obra personal, entre ellas, *Plegaria a la luna de agosto* (2021) inspirado en el *Soneto de la dulce queja* de García Lorca⁵⁴, que representa un desnudo masculino con mantilla, idéntico recurso que utilizaría como autorretrato en *Cuernos a la española* (2018), *Vareo* (2017), o *Afflicta* (2017), asemejando este último a un crucificado que simboliza el tránsito entre géneros. Entre los recursos asociados al espacio coplero, destacan el retrato de Isabel Pantoja como Virgen Inmaculada, los retratos de Carmen Sevilla y Carmen de Mairena o la serie de escenas cupletistas con mensajes sicalípticos (2015).

Este contexto evidencia una reinención en tiempo presente⁵⁵ de la escena folclórica

52. Es la misma idea de desborde planteada por Cansinos Assens, al atribuir a la galería dramática de Julio Romero, la expresión del drama propio de Andalucía, como espejo también de la dramática de la copla (1985:47). En la obra de Carvento, el pintor cordobés se presenta como recurso referencial constante.

53. *Reinventar nuestra visión de la danza* (11/2016) ciclo de conferencias TEDx Cuesta del Bailío https://www.youtube.com/watch?v=P6Z_qoe_Z9w

54. También interpretado por Lola Flores.

55. Recuerda a la estrategia de “no fosilización” del material coplero, propuesta por Carlos Cano.

andaluza, ligada a su valoración histórica: por una parte, asumiendo nuevas localizaciones del espacio coplero, rescatado de su deriva para visibilizar la realidad LGTBIQ+ a partir de propuestas artístico-creativas que reconocen a artistas, intérpretes y creaciones como parte de un lugar-refugio de identidades diversas⁵⁶. También, junto a otros artistas como Jesús Pascual (*Miarma*, 2019 con el protagonismo del artista-drag Belial, *¡Dolores, Guapa!*, 2021), las ilustradoras Cinthya Veneno, Anita Doinel o la rapera Carmen Xía, el recurso coplero es fusionado en el espacio contemporáneo, con el objetivo de reconstruirlo en primera persona. Quizá en esta última premisa resida el valor fundamental de esta ocupación del espacio coplero: desde un *yo -nosotros-* situado en la expresión consciente de la sexualidad, el arte y el territorio, estableciendo una hoja de ruta en cuanto a modos de reivindicar-habitar, de manera plena y colectiva, identidades construidas en los márgenes de la oficialidad.

CONCLUSIONES

El artículo recoge la clasificación de “copla” para definir múltiples expresiones artístico-sociales desarrolladas histórica y actualmente en el marco andaluz. Esto, frente a “canción española”, por considerar el término como recurso de la estrategia de mixtificación que sobre rasgos concretos de nuestra cultura se han perpetrado en pos de una aparente unidad estatal-nacional, que invisibiliza rasgos concretos del territorio andaluz, así como contribuciones y expresiones singulares de otros pueblos y territorios en el amplio espacio de la “canción” en “España”. Asimismo, se contempla con reservas la fórmula “canción andaluza” que, si bien en determinadas referencias, puede entenderse como sinónimo de copla, acota el término en el terreno de categoría musical.

El análisis de la deriva histórica de la copla desde una perspectiva andaluza, no pretende agotarse en estas líneas. Más bien, este texto se apoya en un razonamiento previo, es decir, en la idea de que antes es preciso evaluar los sesgos derivados de su propia clasificación como género y, específicamente, como género exclusivamente musical o escénico. Con este enfoque se ha pretendido contribuir a la consolidación del análisis de la copla y sus diferentes funciones desde el desborde artístico que presenta, como elemento que permea otros espacios, de manera que su clasificación como género musical no alcanza, por sintética, a expresar las diferentes funciones y significaciones que ha manifestado la copla en Andalucía desde su nacimiento: la propuesta poético-escénica de Federico García Lorca, su desarrollo musical a partir de Rafael de León, el imaginario pictórico de Julio Romero de Torres y las variaciones político-performativas de Ocaña, Martirio o Carvento, entre otros, son algunos ejemplos básicos de los múltiples espacios físicos y simbólicos que manifiesta el género, especialmente su utilización como categoría narrativa de expresiones populares, políticas e identitarias propias del contexto andaluz.

56. También encarnada en figuras anónimas.

Se señala también la copla como recurso autorreferencial que, al mismo tiempo, entronca con diversas representaciones colectivas, por encima de su categoría estética. Desde esta perspectiva se valora la recuperación de discursos implícitos e intrínsecos a las fórmulas copleras, desde la diversificación de consignas que apuntan hacia el reconocimiento de sujetos doblemente subalternizados en su periferia: como parte del territorio andaluz y en lo que tiene que ver con expresiones de sexualidad y género.

La noción de copla, ha sido analizada desde enfoques que no dejan claros sus límites y confluencias pero que presentan marcadores comunes: ¿Pueden ser homólogas la “canción andaluza” de corte comercial atribuida en *Manifiesto Canción del Sur* a Quintero, León y Quiroga, la fórmula escénica de Lorca, o la “copla popular” que define Infante como “hallazgo de los verdaderos representantes del pueblo andaluz”? ¿Es la “copla jonda” que define Urbano, similar al motivo coplero que predomina en Romero de Torres? Desde esta perspectiva, se señalaba al inicio la voluntad de dar tratamiento a estas expresiones como material folclórico en su amplio sentido, esto es, asociada al saber popular que, más allá de su carácter ficcionado –incluso, de su presentación como producto–, vertebra historias y cosmovisiones propias. No en vano, se ha destacado que las expresiones artísticas de los pueblos constituyen un interés central en la definición de raíces comunes y proyectos futuros, como en el caso de las primeras disquisiciones para un Ideal Andaluz.

Entender la copla más allá del género, como hecho cultural, permite advertir su dinamismo en cuanto a la recepción de nuevos retos y significaciones sociales. En los últimos años, este espacio se ha reivindicado desde escenarios sociopolíticos que han definido nuevas maneras de vertebrar intereses y luchas colectivas –desde el *Pena, penita, pena* durante la acampada sevillana del 15M, hasta su presencia predominante en la Gala de ese aparente resurgir del andalucismo político que fue la presentación de Adelante Andalucía en 2017-. La canalización, a partir de la copla, de relatos que pisan fuerte en el terreno que comienza a denominarse “nuevo andalucismo”, es notoria en la web 2.0, con especial énfasis en la inclusión de discursos que tienen que ver con el pensamiento feminista andaluz y el activismo LGTBIQ+, mediante propuestas que comparten marcadores culturales y, parece relevante, factor generacional, cuyo nacimiento comprende los primeros años de la década de los noventa. La copla tomada hoy como *cuerpo frágil*, no en sentido material, sino por su capacidad de bascular hacia lenguajes y prácticas versátiles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar Criado, E (1991): “Antropología y folclore en Andalucía (1850-1922)” En Prats, J; Martínez, U; Contreras, J y Moreno, I, *Antropología de los pueblos de España*. Ed. Taurus, Madrid (58-76).

Bernal Rodríguez, M. (1985): *La Andalucía de los libros de Viajes del siglo XIX* (Antología), Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla.

Cano, C (1996): *El color de la vida*. Ed. Temas de hoy.

Cansinos-Asséns, Rafael (1985). *La copla andaluza* Vol. 11. Editoriales Andaluzas Unidas.

Castro Martín, M. Jesús (2022): “El Neoandalucismo como contracultura. Una revisión de la identidad andaluza en el flamenco catalán”. En *Revista de flamencología* vol 31 (91-125)

Cruces Roldán, C. (2020): “Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»: ciencia del folclore y copla flamenca”. En *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, 7–23

Chacón-Chamorro, Victoria; Terrón-Caro, Teresa (2021): “Feminismo andaluz: acercamiento a una nueva línea de pensamiento feminista”. En *Athenea Digital* - 21(2).

Diamante Stihl, J. (2009): *Andalucía y el cine durante la guerra civil y la dictadura franquista. Una aproximación*. Junta de Andalucía, Sevilla.

Domínguez Ortiz, A (1983): *Andalucía, ayer y hoy*. Ed Planeta, Barcelona.

Encabo, E. (2021): “El pasodoble Mi Jaca: del cuplé a la canción española”. En Encabo, E, Polo, I. (Eds.). (2021). *Entre copla y Flamenco (s). Escenas, diálogos e intercambios*. Dykinson. 83-102.

Fernández-Montesinos, A. (2008): *Viajeras románticas en Andalucía: una antología*. Centro de Estudios Andaluces.

Gallardo Saborido, E (2010): *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España-Latinoamérica* (Vol. 7). Centro de Estudios Andaluces.

García García, Lidia (2023): “Él vino en un barco”: la copla en las prácticas camp españolas. Tesis Escuela Internacional de doctorado, repositorio Universidad de Murcia.

García Fernández, Javier (2022): “El pueblo gitano contra el sistema-mundo: Anticapitalismo y feminismo desde Andalucía. Un diálogo con Pastora Filigrana García”. En *Pensar desde lo decolonial, Antropología Experimental*, nº 22. Universidad de Jaén (España)

- García Lorca, F (2021). *Poema del cante jondo*. Alianza Editorial.
- García Lorca, F (1998). Arquitectura del cante jondo. *FGL. Conferencias (1922-1928)*, 31-50
- García Lorca, F (1922): “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado Cante Jondo”. En *Conferencia del* (Vol. 19, pp. 146-168).
- García Lorca, F (1933). *Juego y teoría del duende*. Biblioteca Virtual Universal
- García Piedra, J. C., Siscar, G. y Carles, J. (2007). “Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica”. En *Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica*, 51-72.
- González Gabaldón, Blanca (1999): “Los estereotipos como factor de socialización en el género”. En *Comunicar*, num 12 (79-88).
- González Lucini, F (2004): *Manifiesto Canción del Sur. De la memoria contra el olvido*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- González de Molina, Manuel (2002) *La historia de Andalucía a debate. II. El campo andaluz*. Ed Anthropos, Barcelona.
- González Troyano (1984): *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*. Diputación provincial, Málaga.
- Infante Pérez, B (2010): *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- Infante Pérez, B (2010) *Ideal Andaluz. Varios estudios acerca del Renacimiento de Andalucía*. Ed. Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía.
- Jiménez Calderón, Pablo (2022) *Costumbrismo futurista: bases sociales y artísticas*. Tesis de Bellas Artes, repositorio de la Universidad de Sevilla
- Jurado, J (2022): *La generación del mollete. Crónica de un nuevo andalucismo*. Ed. Lengua de trapo.
- Labanyi, J (2003): *Lo andaluz en el cine del franquismo. Los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Documento de trabajo, Serie Humanidades. Ed. Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Lopez rodriguez, Fernando (2016): “Meter el dedo en la llaga: la fragilidad en el baile flamenco”. En *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5 (2016), 279-285
- Luna López, I (2019): *Flamenco y canción española*. Universidad de Sevilla.

- Luna López, I (2017): “La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre coplas flamencas y canción española”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Machado, A. (1989): *Prosas Completas*, VOL II, Espasa-Calpe, Madrid
- Machado y Álvarez, A: (1975). *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez Demófilo*. Segunda edición. Ediciones Demófilo.
- Montero Aroca, J (2017): *La copla. Los años de oro (1928-1958)*. Serie Humanidades, Ed. Tirant Lo Blanch.
- Moreno Navarro, I (2008): *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Centro de Estudios Andaluces.
- Moreno Navarro, I (1993) *Andalucía: identidad y cultura. Estudios de Antropología Andaluza*. Editorial Librería Ágora, Málaga
- Moreno Navarro, I (1985): “Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso andaluz”. En *Revista de Estudios Andaluces* num 5, (13-38).
- Ortiz, Carmen (2012): “Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange” En *Gazeta de Antropología*, 2012, 28 (3), artículo 01
- Ortiz Nuevo, José Luis (1996): *Alegato contra la pureza*. Ed. Libros PM, Colección PM Flamenco, Barcelona.
- Piñeiro Blanca, J (2013): “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”. En *Revista del CEHGR* num 25 (237-262).
- Rodríguez Becerra, S (2021): “Reflexiones sobre el concepto y evolución del folclore” En *revista de Antropología Experimental*, nº 21. Texto 10: 207-220. Universidad de Jaén
- Stavenhagen, R (1982): “La cultura popular y la creación intelectual”, en *La Cultura Popular*, México: Premia Editora
- Román, M (2010): *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Ed. Alianza, Madrid.
- Urbano Pérez, M (1980): *Pueblo y política en el cante jondo*. I Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla. Ed. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

Registros de la BNE⁵⁷

La cruz de mayo (1921) <https://datos.bne.es/edicion/bipa0000117071.html>

La cruz de mayo, (1915) <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012755>

La morena de mi copla (1931?) <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch>.

57. Por orden de cita en el texto.