

**ENRIQUE ENCABO E INMACULADA MATÍA POLO (EDS.),
COPLA, IDEOLOGÍA Y PODER (MADRID, DYKINSON, 2020, 286 pp.)**

Blanca Gómez Cifuentes
Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 01/02/2021
Fecha de aceptación: 03/06/2021

En febrero de 2019 se celebró en la Universidad Complutense de Madrid el Congreso Internacional *Copla, ideología y poder* en torno al fenómeno musical de la copla, un subgénero que aúna canción y danza que, debido a las cuestiones derivadas de su vinculación con la dictadura franquista, ha arrastrado ciertos complejos y estereotipos hasta la actualidad. De dicho encuentro deriva parcialmente la publicación homónima editada por Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo con el objetivo de romper con dichos estereotipos, reunir nuevas miradas y perspectivas, ofrecer otros diálogos alternativos y repensar cuestiones vinculadas a lo español, lo femenino, la subalternidad y la oficialidad, la reapropiación de los objetos culturales o la identidad.

El volumen, compuesto por un total de quince capítulos, se estructura en tres bloques. El primero de ellos, «Copla e Ideología», se centra en la instrumentalización del arte por parte del contexto político y social —si bien esta cuestión está presente a lo largo de la lectura, al ser un elemento intrínseco del objeto de estudio—. Elena Torres Clemente ofrece una primera revisión de las figuras vinculadas a la copla, especialmente sus intérpretes, algunas de las cuales todavía hoy sufren cierto desprecio por su vinculación con el régimen franquista, aunque se tratase de una cuestión puramente empresarial. Es el caso de Celia Gámez con el chotis «Ya hemos pasao», que permite a la autora estudiar el empleo de la canción como objeto de instrumentalización política, propaganda y como arma arrojada sobre los vencidos. Torres analiza el contexto de creación de la pieza, su difusión en ese momento y su redefinición posterior con un sentido de crítica y de denuncia de la represión franquista, hasta la actualidad. Julio Arce dedica su epígrafe a los espectáculos de música y danza que clausuraban las celebraciones del aniversario del golpe de estado cada 18 de julio en el Palacio de La Granja de San Ildefonso. Estas recepciones diplomáticas, con las que el Caudillo finalizaba una jornada colmada de desfiles militares e imposición de medallas, contaron con las actuaciones de cantantes como Juanita Reina, Sara Montiel, Concha Piquer, Lola Flores o Carmen Sevilla, y bailarines como Rosario y Antonio. Arce propone un recorrido por algunos hitos de estos festejos, basados en la recuperación de repertorio con tinte castizo, el estereotipo y el folclorismo, claves en la imagen idealizada de España que el régimen quiso proyectar al mundo. La primera aproximación a la copla en el contexto cinematográfico la firma Enrique Encabo, a través del caso de estudio del filme *El balcón de la luna* (1962), situado entre la decadencia del *star system* español de los años cuarenta y cincuenta y la aparición de las nuevas figuras del cine y la canción. Encabo analiza la fusión entre la tradición folclórica y la modernidad, característica de las películas patrias de los años sesenta, a través del análisis de las letras de los números musicales, los elementos estéticos y los modelos femeninos representados en sus

tres protagonistas: Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico, tres modelos homogeneizados de la figura de la mujer artista defendida por el franquismo. Atenea Fernández Hifuero cierra este primer bloque tratando el contexto radiofónico por medio del estudio de la correspondencia de la audiencia a Radio Española Independiente, medio antifranquista —más conocida como La Pirenaica—, sobre las emisiones de copla, como fuente que permite analizar la recepción y usos de la copla por el público, dando voz a esa «memoria colectiva silenciada» (Fernández 81). Así, la autora establece que las letras de Juanito Valderrama, Antonio Molina, Manolo Escobar o el Mejorano sirvieron como medio de expresión para los oyentes en el exilio sobre su experiencia y la nostalgia por el hogar y las personas que habían quedado atrás.

El segundo bloque, «A un lado y al otro del Atlántico», trata las relaciones de ida y vuelta de la copla más allá de nuestras fronteras, especialmente en el contexto latinoamericano. Juan Antonio Verdía Díaz plantea un panorama sobre la presencia de la música en los medios de entretenimiento en Cádiz durante la II República. Además de las bandas en directo en las corridas de toros, los bailes públicos y las celebraciones religiosas, el autor destaca el auge del cuplé, las variedades y el cabaret, tanto en salones como en teatros, cuya actividad a partir de 1929 se vio reforzada por el número de bailarinas, cupletistas y compañías que tras pasar por Cádiz continuaban sus giras al norte de África, y cuya popularidad creció durante la década de los treinta. En esta horquilla temporal se enmarca también el texto de María Isabel Díez Torres sobre Pepe Marchena, intérprete y creador que creó una imagen propia moderna y elegante, buscando desmarcarse del resto de cantaores a la vez que reivindicaba la tradición del cante. Fue un destacado intérprete en los nuevos géneros de ópera flamenca y las comedias andaluzas, de carácter castizo y andaluz.

Alejandro Coello ofrece una reflexión en torno a las sinergias existentes entre la dramaturgia, la copla y la danza española durante la Edad de Plata, a través del caso de estudio de *El quite*, ballet de Tomás Borrás compuesto para Antonia Mercé, *la Argentina*, hacia 1928, y publicado en su estudio *Tam tam* (1931). Este estudio esboza algunas convergencias entre los imaginarios compartidos por la copla y la danza española, aunque de una manera pormenorizada, lo cual el autor refuerza al definir *El quite* como un «ballet coplero», ante la fusión de ambas manifestaciones y la relevancia de la canción. Estas sinergias se encuentran en la construcción de la imagen de España sesgada e idealizada a través del filtro de la feminidad seductora, la cultura flamenca y lo andaluz, suavizado por la estilización y modernidad que *la Argentina* y otras bailarinas del siglo XX profirieron a sus creaciones dancísticas.

Los tres textos siguientes se ubican en tres focos de Latinoamérica: Argentina, Chile y México. Rosa Chalko y Antón López escriben sobre la música y el cine del exilio español en Argentina a través de la producción argentina de *La dama duende* en 1945, con guion de Rafael Alberti y María Teresa León sobre la idea de Luis Saslavsky. Todos los miembros del equipo y el reparto, menos el director y la protagonista, fueron artistas españoles a los que la guerra civil sorprendió de gira por América y decidieron permanecer en suelo latinoamericano, mientras que otros se marcharon al exilio al comenzar el conflicto o tras la derrota republicana. Entre ellos destacan los nombres del compositor Julián Bautista, Helena Cortesina, actriz, bailarina y pionera directora de cine, o la cantante Paquita Garzón. Se trata de una obra en la que la música tiene un papel fundamental, el cual los autores analizan por medio de las letras y el lenguaje musical: canciones populares y música de rasgos folclóricos reinterpretadas de una manera estilizada, pasada por el filtro de la modernidad, siguiendo la tendencia de la Generación del 27.

El foco chileno es escogido por Juan Lorenzo Jorquera para analizar el impacto y la recepción de las actuaciones de los grandes representantes de la copla en el país a comienzos

del siglo XX, así como su posible influencia en la música y los artistas locales: Antonia Mercé (1915, 1920 y 1934), Imperio Argentina (1918 y 1935), Encarnación López Júlvez, *la Argentinita* (1921 y 1935), junto con el guitarrista Pepe Badajoz y el pianista Enrique Luzuriaga, Raquel Meller (1938), Conchita Piquer (1945) o Miguel de Molina en 1954. Teresa Fraile estudia la presencia de la copla, la música, cantantes, bailarines, actores y la temática española en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, especialmente ante el auge de las coproducciones en las que brillaban las interpretaciones de Carmen Amaya, Sara Montiel, Lola Flores o Carmen Sevilla. Cabe destacar la contraposición de los estereotipos ligados a la cultura española y mexicana, tanto en el carácter de los personajes como en los elementos musicales, que dio lugar entre otras cuestiones al subgénero de «españolada ranchera», una mezcla entre la comedia ranchera y la españolada folklórica en la que se explotaban al máximo los estereotipos de ambos países como modo de exaltación de la hispanidad.

El tercer y último bloque, «Repensando la copla», ofrece una amalgama de reflexiones en torno al género desde perspectivas variadas, más allá de los estudios musicales. Ibis Albizu realiza un recorrido en torno a la construcción de los imaginarios arraigados en la escena española en general y la danza en particular, desde el punto de vista de la filosofía y la historia del arte. Para ello, analiza el origen y la configuración de la españolada desde el Barroco hasta el siglo XX, en lo cual resultó fundamental el proceso de estilización y depuración de dicha españolada, del folclore y lo popular por parte de las bailarinas e intérpretes españolas de comienzos de siglo. Este debate quedó cerrado a raíz de la reapropiación del folclore y la danza española por parte del Franquismo, al imponer un discurso oficial.

Alberto Caparrós Álvarez propone un punto de partida en el estudio sobre el sentido semántico del género de la copla, a través de bibliografía específica y de fuentes hemerográficas de los años cuarenta y cincuenta, en el marco de los debates terminológicos en torno a la copla que continúan vigentes en la actualidad. Por una parte, en los años cuarenta, la copla —o canción española— se relacionaba en el imaginario de esos años con un elenco de canciones o versos musicalizados de transmisión oral a través de los cuales se difunde el saber popular, y en ella los temas con «repercusión social» (Caparrós 229) adquirieron una especial preponderancia, particularmente los relacionados con fiestas, las celebraciones religiosas, la verbena, el toreo, etc. Por otra parte, la copla aparece ligada con canciones y géneros musicales propios de regiones de toda España, no solo exclusivamente Andalucía. En los años cincuenta, la palabra «copla» se usa para abarcar una amalgama de canciones de tinte sentimental y giros aflamencados que se han asimilado como la representación legítima del folclore español, consideración que se ha mantenido hasta la actualidad.

Inmaculada Matía Polo también acude a las fuentes hemerográficas para estudiar la trayectoria de la sala madrileña El molino rojo, con el objetivo de plantear una «mirada retrospectiva a la efervescencia de la escena lúdica y trivial que se produjo en la cultura del espectáculo en la España franquista, así como analizar la negociación de identidades que tuvo lugar en el contexto de El molino rojo cuya significación, especialmente como precursora del “destape”, se refleja en la creación posterior» (Matía 243). Activo entre los años cincuenta y los ochenta, fue uno de los muchos salones que ofrecían espectáculos de baile, canto, variedades, etc., y en los que se practicaba la prostitución de forma velada, sirviendo como ejemplo de aquellos espacios escénicos que durante el franquismo se mantuvieron alejados de la moralidad oficial, de carácter transgresor lleno de contradicciones, y a su vez un ejemplo de la necesidad de cuestionar los tópicos y discursos habituales sobre la escena del siglo XX.

Con el interés de «plantear el debate sobre la influencia de la industria discográfica en la evolución de la copla y el reconocimiento que la copla mantiene en los agentes que determinan qué es lo que se debe promocionar y dónde está su viabilidad comercial» (Juan de Dios 265),

Marco Antonio Juan de Dios realiza un recorrido desde los años cuarenta a la actualidad sobre la relación entre la copla y las compañías discográficas, las cuales jugaron un papel fundamental tanto en la consolidación del género como de los artistas, desde un punto de vista comercial y social. Así, mientras en los años cuarenta la canción española supuso un buque insignia para algunas compañías, en el cambio de década de los cincuenta a los sesenta la producción de canción popular adquiere un carácter obsoleto. Resulta interesante cómo en los años noventa hubo una revitalización del género con un cariz nostálgico, con numerosas recopilaciones de títulos de la canción española que habían tenido éxito en las décadas anteriores reinterpretadas por artistas actuales. Su reflexión sobre la pervivencia del género de copla en la actualidad, a raíz de su presencia o no en los circuitos comerciales, concluye que la copla «se sigue abordando desde una perspectiva histórica ajena a cualquier proceso de “tecnologización” en la producción» (Juan de Dios 268).

El último epígrafe, firmado por Santiago Lomas, presenta un estudio de las coplas compuestas por el letrista Rafael de León desde una perspectiva *queer* y de la subcultura *camp*, en las cuales el compositor reflejaba sus propias vivencias como homosexual durante el Franquismo y en las que se trataban amores que eran condenados por la moralidad oficial nacionalcatólica, de ahí su importancia en la subcultura homosexual durante dicha época. El autor argumenta cómo la interpretación de sus poemas, al musicalizarse y ser interpretados por una mujer, dieron una resignificación y un sentido más cercanos al discurso oficial, hasta que el paso de los años permitió que su mensaje pudiera volverse más explícito, marcando importantes diferencias entre los años cuarenta y los setenta.

Referencias

- Caparrós Álvarez, Alberto. “¿Esas coplas de aquella España de Franco?”. *Copla, ideología y poder*, edición de Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, Madrid: Dykinson, 2020, pp. 225-241.
- Fernández Hifuerdo, Atenea. “Antifranquismo y copla en Radio Pirenaica durante el período desarrollista”. *Copla, ideología y poder*, edición de Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, Madrid: Dykinson, 2020, pp. 79-89.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. “¿Una copla sin complejos? La recepción de la copla en la industria discográfica”. *Copla, ideología y poder*, edición de Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, Madrid: Dykinson, 2020, pp. 255-268.
- Matía Polo, Inmaculada. “Las salas de fiesta en la España Franquista: El Molino Rojo”. *Copla, ideología y poder*, edición de Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, Madrid: Dykinson, 2020, pp. 243-254.