



TRANS 26 (2022)
RESEÑAS / REVIEWS

Enrique Encabo, Inmaculada Matía Polo (eds.). *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson S.L., 2020, 286 pp., ISBN: 978-84-1377-186-1.

El libro contiene figuras, ilustraciones, carteles y tablas.

Tatiana Aráez Santiago (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)

Este libro recoge los resultados del Congreso internacional *Copla, ideología y poder*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid los días 21 y 22 de febrero de 2019, como IV Encuentro de la comisión de trabajo Música y Artes Escénicas de la Sociedad Española de Musicología. Presentado por Idoia Murga Castro, con un texto que desgrana conceptos clave en su estructuración, este monográfico incorpora una introducción llevada a cabo por los directores del congreso, Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, en la que plantean una profunda reflexión sobre los tres conceptos que conforman el título del libro (copla, ideología y poder). Nos presentan un valioso recorrido histórico y político que arroja luz sobre los clichés asociados a la copla y los elementos clave que imposibilitan la concreción de su nacimiento, y ofrecen información sobre las líneas esenciales de este volumen. Con una larga vida, en la que ha sido testigo de la sucesión de distintos regímenes en España y objeto de miradas intelectuales lanzadas por encima del hombro, la copla no sólo ha demostrado, sino que demuestra todavía su entereza ante los embates del tiempo al convertirse en foco de nuevas miradas y lecturas.

Quince propuestas se estructuran en tres bloques conectados entre sí: el primero plantea una relectura de la historia y los contextos socio-políticos, con conceptos como apropiación, instrumentalización y resignificación; el segundo se centra en espacios de creación, difusión y vínculos transnacionales; y el tercero ofrece una aproximación al término “copla” desde sus diferentes aristas.

Elena Torres Clemente abre el primer bloque, titulado “Copla e ideología”, con un estudio del chotis “Ya hemos pasao”, como ejemplo de “instrumentalización política de la cultura popular” (p. 29). Esta canción, icono del mensaje victorioso de una España franquista que se apropió, además, de bailes, figuras populares y medios de difusión, fue empleada como herramienta de propaganda para modelar conciencias, promover la exaltación popular y transmitir un mensaje revanchista. Como

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

parte del paisaje sonoro de entonces, ilustra la memoria de un país que ha permanecido viva en el imaginario colectivo y se presenta analizada desde diversos enfoques que atañen a su configuración dramático musical, su difusión, supervivencia y resignificación.

En esta línea, Julio Arce acentúa cómo la resignificación musical ha estado estrechamente vinculada al constructo colectivo y a la instrumentalización de las jerarquías. El autor realiza un barrido de estudios que permite corroborar cómo la política franquista desarrolló un claro mecanismo propagandístico al instrumentalizar la copla para sus propios intereses: favoreció a determinados creadores y estéticas cercanos al régimen, aprovechó espacios de difusión como el cine y la radio, y la convirtió en imagen de un país que proyectó al resto del mundo por medio de las recepciones en el Palacio de la Granja.

La exportación de esta imagen moderna de España es la que subyace en el análisis del filme *El balcón de la luna* (1962), donde Enrique Encabo presenta los múltiples significados intrínsecos de esta “película de estrellas” del cine español. Este “falso biopic” refleja una realidad social cuyo interés sobrepasa la propia trama, y en donde el detallado estudio de los personajes y las necesidades a las que responden, así como un cuidadoso análisis musical, permiten al autor subrayar una clara tensión entre tradición y modernidad.

Este primer bloque se cierra con la contribución de Atenea Fernández Higuero sobre la radio, instrumento de propaganda al que recurrió el franquismo. Se propone una lectura alternativa a partir del análisis de fuentes primarias de Radio Española Independiente (RAI), que desvela no sólo un desarrollo dispar en lo que atañe a la programación durante las distintas fases del franquismo, sino cómo algunas coplas, asociadas a los “vencidos” durante la posguerra (aquellas de Conchita Piquer o de intérpretes exiliados), dieron paso a las de artistas que, como Antonio Molina, Juanito Valderrama y Manolo Escobar, alcanzaron el éxito durante el desarrollismo; nombres que fueron objeto de peticiones y envíos de discos de oyentes que, además de masculinizar el género en esta época, se identificaron con el antifranquismo y relegaron a un segundo plano a importantes cantantes de la autarquía (p. 89).

El segundo bloque, “A un lado y otro del Atlántico”, lo encabeza el escrito de Juan Antonio Verdía Díaz, quien ofrece una visión de la vida musical gaditana en los años treinta, extrapolable, posiblemente, a otras capitales de provincia de aquel entonces. Una imagen en la que los toros, las bandas de música, el fútbol y el cine eran los divertimentos que gozaban de gran popularidad entre la población. Verdía arroja luz sobre nombres olvidados de artistas, compañías, locales que ofrecían cabaret y *variétés*, y espectáculos; reflexiona sobre los motivos que abocaron a la decadencia de la música en vivo en Cádiz y sitúa su puerto como punto de conexión de compañías españolas con América y el Norte de África.

María Isabel Díez Torres pone el foco en la figura de Pepe Marchena, heredero de la tradición del cante jondo y renovador del flamenco. La autora se detiene especialmente en la ópera flamenca y la comedia andaluza, y demuestra cómo este cantaor se convirtió en un caso singular en la época, pues no sólo respondió a la demanda de una sociedad renovada, sino que con su imagen y su arte ejerció gran influencia en cantaores posteriores, como Juanito Valderrama, y triunfó como intérprete y creador en los variados formatos del flamenco en los años veinte y treinta, proyectándolo a nuevos espacios y públicos.

La propuesta de Alejandro Coello Hernández se centra en *El quite* (1931), un ballet “coplero” en el que convergen literatura, pantomima, danza y música, y en el que se constatan las interferencias entre la danza española moderna y la copla. Este estudio arroja luz sobre los imaginarios proyectados en torno a España que, además, se esbozaban en otros ballets de la época, en los que sobresalen,

como característicos, rasgos que dibujan una idea sesgada del país y “sublimada a partir de la cultura andaluza” (p. 135). La concepción de la palabra por Tomás Borrás, el empleo del cante y el papel de la danza, junto a otros elementos clave a la hora de transmitir el mensaje, reflejan una búsqueda de modernidad en una época en la que la canción española había arrinconado los elementos hispanos ante la frivolidad de las *variétés* y la influencia francesa.

En este segundo bloque, la propuesta de Rosa Chalkho y Antón López Pastor inicia una sección dedicada a los vínculos que se establecieron entre artistas españoles y América Latina, por medio de giras con las que alcanzaron éxito al otro lado del Atlántico. A través del filme *La dama duende* (1945), estos autores focalizan su estudio en Argentina, en la presencia de inmigrantes y exiliados españoles en la película, en las connotaciones políticas de este producto cultural, y ofrecen, al mismo tiempo, un análisis de su música. Las posibilidades laborales, el desarrollo cultural, económico y modernizador, y un nutrido público inmigrante fueron factores que, como revelan, hicieron de este país un lugar de migración de artistas provenientes de España, antes, durante y tras la guerra civil española.

Juan Lorenzo Jorquera se centra en Chile y ahonda en la recepción de exponentes españoles de la copla en el país, en el desarrollo de espectáculos de calidad y en la creación de circuitos ofrecidos no sólo en la capital, sino en distintas regiones. Antonia Mercé “la Argentina”, Pilar López, Encarnación López “la Argentinista”, Raquel Meller y Conchita Piquer marcan un escrito que acentúa, además, cómo artistas e intelectuales estrecharon sus vínculos en Chile, un país que se convirtió en foco de interés, entre otros aspectos, por la calurosa acogida del público chileno.

Teresa Fraile se centra en el cine y en el intercambio de artistas que experimentó México. Para ello, toma como base el análisis de un corpus de películas mexicanas o coproducidas entre México y España que, comprendidas entre 1940 y 1950, realzan la unión entre ambas naciones. El estudio de la filmografía propuesta aporta información relevante sobre la presencia de la canción española en un cine mexicano que fusionó culturas populares, avaló tópicos vinculados a la España rural y al andalucismo romántico, y acentuó la coexistencia de géneros musicales españoles y autóctonos (p. 192).

El tercer y último bloque, “Repensando la copla”, se inicia con un artículo de Ibis Albizu que ahonda en la retroalimentación experimentada por el folklore español: fue admirado y adaptado al gusto del espectador extranjero fuera de España, mientras que este país se nutrió de esa mirada foránea para profundizar en sus posibilidades interpretativas. Esto impactó en géneros musicales como la copla, favoreciendo reflexiones en torno al folclore, la moralidad de la puesta en escena, la identidad nacional o la españolada (p. 222); debates que el franquismo relegó a un segundo plano cuando Arte e Identidad se dieron la mano y se pusieron al servicio de discursos oficiales que, haciendo del estereotipo del folclore una “marca nacional”, buscaron propagar una imagen recta de España.

Las variadas y parcialmente correctas acepciones del término “copla” llevan a Alberto Caparrós Álvarez a revisar, a partir del estudio de fuentes primarias, lo que en España se entendía bajo este término en los años cuarenta y cincuenta. Su discurso evidencia un proceso de “reconversión semántica” (p. 241) que parte de las “canciones de abuelo/a”, conectadas al saber popular, para llegar a la resignificación sufrida por el término “copla”, asociado a una temática sentimental con tintes aflamencados que no dejó de lado el sentido comercial.

El estudio de espacios distintos a los que se presuponen para la copla (lugares más íntimos o “salas especiales”) llevan a Inmaculada Matía Polo a adentrarse en El molino rojo, teatro madrileño del barrio de Lavapiés. En la estela de El molino de Barcelona, el Plata de Zaragoza o el Pay-pay de Cádiz, este teatro de la capital fue punto de encuentro de artistas, intelectuales y trabajadores venidos de

provincias en el Madrid del siglo XX; un espacio donde se cuestionaron las formas escénicas de la cultura oficial y se apostó por la experimentación. Aquí, la canción española convivió con grupos de rock, *music hall* o *vedettes* que evidenciaban un uso claro de la corporeidad en espectáculos eclécticos y transgresores que respondían a los gustos de la época.

La industria musical vinculada a la copla entra en acción con el artículo de Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, quien se adentra en los diferentes agentes que intervienen en la toma de decisiones y reflexiona sobre el proceso de negociación que se establece entre la manifestación artística y la aspiración comercial. Un análisis del proceso de producción del álbum *Tatuaje* (1999), homenaje a la copla publicado por la compañía BMG Ariola, y del fenómeno televisivo del *talent show Se llama copla*, emitido por Canal Sur durante nueve temporadas (2007-2016), permiten al autor evidenciar el poder de los prejuicios comerciales y la ausencia, en el estudio planteado, de “un mínimo intento por regenerar un género que se sigue abordando desde una perspectiva histórica ajeno a cualquier proceso de ‘tecnologización’ en la producción” (pp. 267-268).

Cierra esta monografía el texto de Santiago Lomas Martínez quien, desde la óptica de los estudios *queer*, recupera al letrista Rafael de León y ofrece una visión de la copla como escape emocional. El autor desgana las modificaciones efectuadas en textos que nacieron exclusivamente para ser leídos, y reflexiona sobre la significación emocional y subcultural de dos canciones con letra de León, “Mi amigo” y “Te lo juro yo”. Esta perspectiva se completa con las coplas *camp*, en las que letras cargadas de ironía, vis cómica y aspectos de transgresión femenina planteados frívola y desenfadadamente se ejemplifican mediante “A mí me gustan los hombres”, “El teléfono” y “El señorito”.

Como el lector habrá podido comprobar, nos encontramos ante un libro muy interesante que reúne temáticas variadas en torno a la copla, por medio de un conjunto de artículos en donde sus investigadores nos ayudan a revisitarla, redescubrirla y disfrutarla desde sus diversos ángulos, en sus diferentes ámbitos y bajo distintas miradas.

Cita recomendada

Aráez Santiago, Tatiana. 2022. Reseña de Enrique Encabo, Inmaculada Matía Polo (eds.). *Copla, ideología y poder*. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES