

Escuchar para sobrevivir: reapropiación de la copla andaluza en la propuesta radiofónica franquista

Listening to Survive: Reappropriation of the Andalusian Copla in Franco's Dictatorship Radio.

Andrea Oliver Sanjusto ^a

Abstract:

This text introduces an analysis of the various strategies developed by the audience as a reappropriation of the radio programming during the Franco's dictatorship in Spain (1939-1975). The copla gender is considered to be the backbone of a national unity idea promoted by the regime through the entertainment industry. The title highlights the main interest for the work and approach developed by Stephanie Sieburth in *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista* (2016), with the particularity of considering copla as a genuine Andalusian expression that needs to be understood from their own context.

Keywords:

Anthropology, Andalusia, copla, Franco's dictatorship, radio

Resumen:

El presente texto plantea un análisis de las diversas estrategias que la población oyente desarrolló como reapropiación de la propuesta radiofónica durante el período de la dictadura franquista en España (1939-1975). En concreto, se atiende al género musical de la copla como eje vertebrador de un discurso de unificación nacional impulsado por el régimen a través de la industria del entretenimiento. El título apunta hacia un especial interés por el enfoque desarrollado en la obra *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista* (Stephanie Sieburth, 2016), con la particularidad de asumir las coplas como expresiones genuinamente andaluzas, sobre las que cabría reflexionar desde su propio contexto.

Palabras Clave:

antropología, Andalucía, copla, franquismo, radio

Introducción

Mi abuela padece alzhéimer. Hace algunos años, mientras merendaba con ella en casa, sonaba una lista de música en el reproductor de internet. En una de las pistas, mi abuela reconoció los primeros acordes del Himno de Riego, que fue el himno oficial de la Segunda República española* (1931-1939). Este sería el último

régimen político que España viviría en democracia hasta el llamado período de Transición (1975). Tras tres años de Guerra Civil (1936-1939), promovida por un golpe de estado fascista, el país quedaría sumido en una dictadura que se prolongaría cuatro décadas, hasta el fallecimiento del dictador Francisco Franco. Aquella tarde, mi abuela, que ya no recordaba su nombre ni reconocía a sus seres queridos, me pidió de manera inmediata que cerrara las ventanas.

* La Segunda República Española (1931-1939) fue un régimen democrático que sustituyó al período monárquico de Alfonso XIII. La aprobación de la Constitución de 1931, supuso un gran avance en cuanto a garantía de los Derechos Humanos fundamentales. Aunque existieron durante la Segunda República gobiernos de distinto signo político, la

defensa de libertades sociales e individuales constituyó un paradigma fundamental. En el sufragio democrático residía el poder del pueblo, simbolizado en las Cortes o Congreso de los Diputados.

^a Autora de Correspondencia, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, <https://orcid.org/0000-0001-5442-8844>, Email: aoliversanjusto@gmail.com

Fecha de recepción: 06/09/2023, Fecha de aceptación: 20/11/2023, Fecha de publicación: 05/01/2024

Dicen que en los estados de demencia progresiva, primero se olvidan los recuerdos más próximos, que durante un tiempo somos capaces de recordar experiencias infantiles o muy lejanas y que la música es lo último que se olvida. Creo que, por eso, mi abuela, a pesar de ser incapaz de racionalizar su contexto, al escuchar el Himno de Riego activó de manera automática su propio mecanismo de defensa: ni el alzhéimer puede borrar de la memoria cuarenta años de represión política, social y cultural.

Soy de Andalucía, una comunidad autónoma* ubicada en el sur de España. Aunque formamos parte de un estado-nación que nuestra Constitución no reconoce como plurinacional, en Andalucía existen hechos diferenciales, sociales, históricos y culturales que nos sitúan como una de las nacionalidades históricas del país, esto es, con una diversidad cultural suficientemente arraigada como para que conste en nuestro estatuto de autonomía. Aunque en términos políticos esto es casi una declaración de intenciones, en el marco sociocultural, Andalucía destaca principalmente por formas de expresión identitaria, fundamentadas en sus particulares condiciones de desarrollo histórico, así como por su relación con el resto del Estado español. Entre otras, su proximidad geográfica con el continente africano, una ubicación estratégica en términos migratorios y comerciales, ocho siglos de civilización árabe y numerosas corrientes artísticas que dan cuenta de la mutua influencia entre culturas, han posibilitado el desarrollo de un espacio folclórico que interesa a propios y foráneos. Esto, tanto en términos de autoafirmación social, política o identitaria al interior de Andalucía, como en una intencionalidad radicalmente opuesta: en aras de su identificación con el contexto nacional español.

Una de las principales formas de expresión folclórica en Andalucía es la copla, también llamada canción andaluza o canción española, según el contexto donde se enuncie. Aunque tiene referencias directas del cuplé o la canción afrancesada que popularizaron los *cafés cantantes*† a lo largo del siglo XIX (Montero Aroca, 2017:13), la copla, en los términos que hoy la entendemos y con los que trabajaremos a lo largo de este artículo, responde a una creación eminentemente andaluza, en aspectos compositivos, interpretativos,

temáticos y vivenciales. Esto es, que quienes crean y componen copla, son autores andaluces o ubicados en Andalucía. Que los/as grandes intérpretes de copla han sido y son intérpretes andaluces y que, si bien, existen grandes excepciones fuera de Andalucía, se han empleado a fondo en una *andaluzación* de sus formas, porque las propias hablas, los acentos andaluces y por extensión, la copla, que es habla cantada en términos propios de Andalucía, así lo requieren. La copla, una historia musical contada con introducción, nudo y desenlace, también salvo honrosas composiciones particulares, ubica su temática en el contexto andaluz. Por todo esto, en términos vivenciales, adquiere una significación específica en quienes se reconocen en aquellos autores, intérpretes, hablas y espacios narrativos.

Aunque su origen cronológico no puede establecerse con exactitud, pues forma parte de influencias y escenarios socioculturales muy progresivos, si atendemos a varios autores, la copla nace alrededor de 1928, de la mano de los compositores Rafael de León, Padilla y Quiroga (García Piedra y Gil Siscar, 2007: 55). En 1931, el poeta Federico García Lorca proyectaría el espacio de la copla como espectáculo escénico, a partir del trabajo desarrollado con *La Argentinita*‡ en su recopilatorio *Canciones Populares Españolas*. De este modo, irrumpe como género popular en el espacio de la II República, se mantiene durante la Guerra Civil y alcanza su plena consolidación durante la dictadura franquista. De ahí -nos ocuparemos más adelante-, su importancia como herramienta de instrumentalización política durante el régimen de Franco, pero también su particular descodificación-reapropiación por parte de diferentes sujetos sociales a lo largo de dicho período. Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre algunas de las estrategias que la audiencia desarrolló como respuesta a la propuesta radiofónica durante la dictadura franquista en España. Asimismo, se atenderá al género de la copla como principal vertebrador, en el campo de la música, de un relato de españolización o unificación nacional, difundido a través de la industria del entretenimiento. El título de este texto reconoce la obra *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista* (Sieburth, 2016) como clara inspiración y enfoque necesario. No obstante, este texto tratará de profundizar en la cuestión andaluza como realidad indisociable de la propia expresión coplera, por lo que se considera fundamental reflexionar y referenciar desde las lógicas de su propio contexto.

* En España, una comunidad autónoma es una entidad territorial que, al interior del Estado, está dotada de autonomía, con instituciones y representantes propios y determinadas competencias legislativas, ejecutivas y administrativas.

† En España, desde mediados del siglo XIX, se llamó *café cantante* a las salas que combinaban el consumo de alimentos y bebidas con la representación de espectáculos culturales de géneros populares. Como acepción del término *café*, la RAE establece que un *café cantante* es aquel “Establecimiento donde, además de servirse bebidas y otras consumiciones, se interpretan canciones de carácter frívolo o ligero”. Puede consultarse en <https://dle.rae.es/café%C3%A9>

‡ Encarnación López Júlvez, *La Argentinita* (Buenos Aires, 1898- Nueva York 1945) fue una bailarina, bailaora, cupletista y coplera hispano-argentina que gozó de gran reconocimiento en el contexto artístico de su época. Jugó un papel fundamental en la transición y mutua influencia entre los géneros del cuplé, la copla y el flamenco.

La metodología desarrollada en este artículo comprende la revisión y el análisis bibliográfico, una reflexión crítica situada como mujer andaluza, y un matiz de enfoque autobiográfico, como hija y nieta de quienes vivieron la represión de la dictadura franquista. Todo el material que se presenta es original y forma parte de una investigación más amplia: la tesis doctoral que vengo desarrollando en el campo de la antropología, en el marco de los estudios culturales y el folclore popular andaluz.

Desarrollo

2.1. Nacionalización de la cultura: la música como elemento unificador

La exportación y mixtificación de elementos que forman parte de la cultura y el imaginario popular andaluz ha constituido una constante histórica (Moreno, 1985), no solo en el contexto de la copla. Por su particular expresión, su presentación como relato estereotípico, ha actuado como eje vertebrador de un necesario relato español, en términos de unificación cultural del estado-nación, e incluso ha servido a proyectos de identificación más amplia, como el concepto de Hispanidad. Tal como afirma Gallardo Saborido, para el caso de la industria cinematográfica, refiriéndose a las coproducciones con América Latina,

(Los intereses de la dictadura franquista) Enmarcados dentro de conceptos como el de Hispanidad, bajo el que se intentó construir una comunidad de naciones unidas por un pasado común, por una serie de valores espirituales y una misma identidad lingüística. Para ello el cine fue usado como un medio muy privilegiado (2010: [16]).

La instrumentalización política de la cultura, incluida su acepción artística, no es un invento del franquismo. El período de dictadura retoma dinámicas que ya habían sido formuladas en períodos históricos anteriores, como el de la II República. Y, a su vez, ésta había respondido a influencias que ni siquiera eran originales del contexto español. Más bien, porque España adolece problemas de definición nacional desde el siglo XIX, los mecanismos tendentes al establecimiento de ciertas señas de identidad que legitimen su proyecto de estado-nación, son recurrentes desde hace siglos, si bien como respuesta a intereses diversos.

Piñero Blanca (2013) ha analizado el papel de la música como elemento de legitimación y propaganda en el contexto español, según diferentes estrategias políticas, hasta la denominada Transición democrática. Al igual que otras estrategias encaminadas a definir el relato nacional, la utilización de la música como narrativa identitaria hunde sus raíces en el siglo XIX:

En la época contemporánea, la utilización de la creación e interpretación musical en instrumento de nacionalización y socialización política surgió durante el Romanticismo, un movimiento cultural que marcaría profundamente los contenidos y formas musicales de las décadas centrales del siglo XIX, y que se desarrolló simultáneamente al avance de los nacionalismos en Europa (Piñero Blanca, 2013: 238).

Así, desde este momento, buena parte de la actividad intelectual en diferentes lugares de Europa imbrica preocupaciones de corte político y social con diversas manifestaciones estéticas y estilísticas, lo cual convierte las obras en recursos definitorios óptimos para la construcción del relato nacionalista. Si bien la conciencia nacional de determinados contextos fue fraguada con la ayuda de una serie de creadores que, desde diferentes ámbitos de la cultura, ayudarían a conformar la idea de una patria común, en el caso de España, y particularmente durante la etapa franquista, las creaciones artísticas de tipo culto*, llamadas a fortalecer la identidad nacional, aparecen combinadas con una reinención de las fiestas populares, que retoma la España vista desde el prisma de los viajeros románticos†, por su atención prestada al folclore, especialmente andaluz (Piñero Blanca, 2013: 239). La legitimidad de la que ya gozaban las producciones de la *cultura culta*‡ andaluza, a su vez, enraizada en una larga tradición de andalucismo pictórico, escénico y literario (Luna López, 2017: 12), repopularizaron la estética costumbrista§, fuertemente consolidada en períodos anteriores. De este modo, la copla -no por casualidad también conocida como canción española- constituye uno de los grandes bloques de oficialización o españolización de todas estas manifestaciones identitarias y culturales andaluzas durante el período franquista.

2.2. Breve contexto sociocultural de las primeras coplas

* Con autores como Manuel de Falla o Joaquín Turina, ambos andaluces y con repertorio consolidado desde la II República.

† A lo largo del siglo XIX, se popularizó en España, con mayor incidencia en Andalucía, un fenómeno conocido como viajes románticos. Acomodados viajeros -y en menor medida, viajeras- provenientes de países europeos, especialmente Inglaterra, Francia y Alemania, establecieron una ruta donde la evidente huella árabe del sur de España, garantizaba la experiencia orientalista en una ubicación geográfica relativamente próxima. El movimiento dio lugar a numerosos textos y reflexiones sobre Andalucía, caracterizados por una tipificación exotizante de su sociedad y sus principales marcadores culturales. Podría establecerse un claro paralelismo con el concepto de *Orientalismo* desarrollado por Edward Said (1978), como propuesta crítica que analiza la forma en que Occidente -básicamente, las potencias europeas- elabora una tipificación reduccionista y mixtificada de lo que ésta considera Oriente.

‡ En contraposición a la *cultura popular*, matiz diferencial establecido entre otros por Stavenhagen (1986).

§ El costumbrismo andaluz es un movimiento artístico, principalmente pictórico y literario, que hunde sus raíces en el Romanticismo del siglo XIX y se caracteriza por la expresión estilizada de escenas cotidianas propias de Andalucía.

Si tomamos como referencia la composición *Manolo Reyes* (Rafael de León, Padilla y Quiroga, 1928), la copla, tal como la conocemos hoy, nacería en el seno de otra dictadura conservadora y militarista, la de Miguel Primo de Rivera (1923-1930). No obstante, ya se ha advertido, su consolidación como género musical andaluz fue progresivo e influenciado por ambientes próximos al cuplé afrancesado, entre mediados del siglo XIX y principios del XX:

En el siglo XIX, los salones, posteriormente llamados academias, y los cafés, sacarán éstos géneros musicales del teatro estricto. El advenimiento de lo flamenco hacia la mitad del siglo XIX, los bufos, el can can, el teatro por horas en la década de los sesenta, los cafés en la siguiente y el éxito del género chico, irán delimitando lo que en el siglo XX se llamará canción, que, naturalmente, en sus inicios andará contaminada, por una parte, de folklore y, por otra, de género lírico (Barreiro, 2007: 88).

Tanto por su narrativa como por su puesta en escena, el cuplé aparece asociado, entre amplias temáticas, a la insinuación erótica –las palabras más utilizadas en la época fueron *pícaro* y *picante* (Montero Aroca, 2017: 45)- y al contenido político como crítica sarcástica de la realidad (Salaün, 1990). El contexto de Modernidad y de nacimiento de la sociedad de masas en que se enmarca, facilitó nuevos cuestionamientos en torno a la sexualidad o al género, al tiempo que democratizó el acceso a los espectáculos de la población en general (Otero Carvajal, 2016). Así, para el momento de su irrupción como género escénico diferenciado, la copla se encontrará imbuida por los discursos y prácticas asociadas al cuplé que, por otra parte, ya en 1931 concordaban con los ideales asociados a la II República española, en cuanto a sistemas de valores y modelos de comportamiento social*.

2.3. La imposición del nuevo paradigma

Tras el golpe de Estado y la Guerra Civil Española, el ideal civilizatorio franquista se impone como contrarrelato del proyecto desarrollado por la II República. Además de comprender características político-ideológicas, fundamentadas en el militarismo, el nacionalcatolicismo y el anticomunismo/socialismo, la dictadura franquista contempló la introducción de un dispositivo asociado a la organización de conductas y pautas de comportamiento, que tuvo especiales

* Además del establecimiento de un modelo de gobierno democrático, en el ámbito sociocultural, la II República se caracterizó por la consolidación de un estado laico, el reconocimiento constitucional de la igualdad entre hombres y mujeres, la universalización del sistema educativo público o el desarrollo de amplias propuestas artísticas y culturales accesibles, destacando principalmente la creación de las Misiones Pedagógicas, un proyecto financiado por el gobierno que pretendía impulsar el espíritu crítico y artístico en las zonas rurales.

consecuencias en las minorías sociales –étnico-raciales, de sexualidad, género, etc-. En este contexto, se habla de la dicotomía *vencedores/vencidos*[†] como binomio asociado no solamente a ambos polos del espacio ideológico, sino en lo que tiene que ver con la represión de los cuerpos y expresiones de quienes materializaban identidades o conductas consideradas socialmente *desviadas*. Así, durante el período franquista, la población quedó a expensas de la asociación con una de estas categorías, en una relación de correspondencia con los valores asociados al régimen, que determinarían la existencia de un tratamiento de superioridad/inferioridad social, la posibilidad de una amenaza emocional –por negación de la propia existencia- y los efectos de riesgo respecto a la propia supervivencia física. La idea de que exista una amenaza permanente sobre el propio cuerpo, ligaría con la necesidad ya mencionada, de normalizar realidades que, de otro modo, no podrían sostenerse en el tiempo más allá de su imposición violenta[‡]. Se trataría, por tanto, de garantizar un estado disciplinario mediante la interiorización de emociones y relatos fundamentados en la obediencia.

No obstante, si tomamos la noción de obediencia como categoría, desde el prisma de Foucault, el autor argumentará que no será ésta una relación con una figura concreta –es decir, de un súbdito con respecto a un soberano, en este caso, del pueblo con respecto a un gobernante-, sino que es intrínseca a la propia condición de subalternidad, porque forma parte de la estructura general y permanente de la existencia (2009: 137). De este modo, aunque en el caso de la dictadura, la desobediencia aparecería también ligada a un derecho de muerte –en el acto de matar, literalmente, a título de castigo (2009: 143)[§]-, éste mecanismo se conjugaría con el derecho sobre la administración de la vida –que también refiere el autor-, establecido en la regulación de los cuerpos:

Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida (...) La vieja potencia de la muerte, en la cual se simbolizaba el poder soberano, se halla ahora

[†] Para una mayor profundización en estas categorías, véase Ampudia de Haro, 2010.

[‡] De ahí la importancia de la industria del entretenimiento cine y radio.

[§] La represión franquista, iniciada desde el golpe de estado, constituyó una violación de los Derechos Humanos sin precedentes en los anteriores sistemas políticos de la España contemporánea. La violencia física, simbólica y la amenaza de la pena de muerte –fusilamiento- fue el pilar central de un aparato disciplinario fundamentado en el terror. Es imposible conocer las cifras con exactitud, pero se estima un conteo de 160.000 fusilamientos y más de 100.000 desaparecidos en alrededor de 2000 fosas comunes en España. Asimismo 9000 ciudadanos pasaron por campos nazis de exterminio, en la alianza de Franco con la Alemania de Hitler, de los que al menos 5000 fallecieron o fueron asesinados (Babiano et al, 2018)

cuidadosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida (2009: 148).

Empero, Foucault advierte que el hecho de que exista esta voluntad de control no significa que la vida en su totalidad pueda quedar sometida a técnicas que la dominen o la administren. Por el contrario, es capaz de escapar de esta estrategia reguladora, de las leyes que la normalizan y de los aparatos discursivos que la legitiman (2009: 153). Así, esto podría relacionarse con las estrategias de apropiación/interpretación de relatos aparentemente unívocos, así como de diferentes manifestaciones asociadas al espacio de las artes que reflejan relatos alternativos de referencia que, si bien, adquiere matices en el sentido de existencia de una conciencia de grupo, confluyen en un horizonte común de experiencias disidentes con respecto a paradigmas oficiales, como fue el caso de la copla en el marco de la dictadura franquista.

2.4. La copla en la encrucijada del aparato disciplinario

Stephanie Sieburth* (2016) ha trabajado en torno a la capacidad de camuflaje que ejercen las letras de las interpretaciones musicales, específicamente en lo que tiene que ver con la supervivencia identitaria durante el período franquista en el bando de los vencidos y como forma de vehicular sentimientos y experiencias silenciados. Si bien su perspectiva es la de la psicología social, resulta interesante la introducción del elemento artístico como práctica para canalizar emociones desde una experiencia segura:

Me centraré en las cuatro operaciones principales que llevaban a cabo quienes cantaban a coro con la Piquer† mientras la escuchaban en la radio: interpretaban el papel de un personaje de ficción que les proporcionaba una especie de camuflaje emocional; participaban en una profunda experiencia ritual en la que las coplas sustituían a los ritos del duelo que les habían sido negados; colaboraban junto a ella en la creación de un relato y creaban música al cantar la melodía (2016: 24).

La radio, especialmente durante el período de posguerra y con independencia de la potente industria cinematográfica desarrollada por el régimen, ejerció una fuerte influencia en la integración social de una narrativa nacional, por ser más accesible y al alcance de la población general. En este sentido, se señala:

* Stephanie Sieburth es catedrática de Literatura Española en el Departamento de Estudios Románicos de Duke University, EEUU. Su obra *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista* (2016), propone un análisis de la función simbólica de la copla como estrategia para transitar situaciones de terror y duelo, en concreto, en el contexto de la dictadura franquista en España.

† Concha Piquer (Valencia, 1906- Madrid, 1990) fue una de las artistas más relevantes del ámbito de la copla.

Antes de la guerra civil se acumulan los elementos básicos de una prehistoria de la cultura de masas, y en la posguerra se da una voluntarista programación de su desarrollo (...) El Estado buscaba afanosamente la posibilidad de crear una radiodifusión auténticamente nacional, instrumento uniformador e ideológico de primera necesidad. (...) Pues bien, a través de estos medios se transmiten las directrices de la canción espectáculo (Vázquez Montalbán, 2000: 8).

Si bien el ámbito de la copla sirvió para construir y transmitir este discurso a través de la radio, Sieburth sostiene que al mismo tiempo estas canciones jugaron un papel importante en el proceso de trabajo psíquico y social que requería la experiencia traumática de la represión. Es interesante esta perspectiva porque escapa a la tradicional dicotomía vencedor/vencido, en la que los primeros ejercerían un poder absoluto de exclusión y negación sobre los segundos. En efecto, la retórica de la *España vencida y perdida*, contribuye a la construcción de un relato nacional por oposición, que basa buena parte de su éxito en el desarrollo de un nuevo tipo de distinción social, que además de configurar o imponer determinados comportamientos, incide en el componente emocional de la sociedad:

La institucionalización del Estado surgido de la guerra no exige tan sólo la planificación de un nuevo orden jurídico. También precisa una modalidad de discurso preparado para alcanzar mentes y cuerpos; un discurso que llegue a la sociedad a través de la escuela, los medios de comunicación, la propaganda, las ceremonias públicas, los símbolos y las organizaciones de encuadramiento para la juventud, las mujeres y los trabajadores (Ampudia de Haro, 2010, 286).

Así, la distinción social que se establece en términos de bandos (vencedores/vencidos), se materializa en el conjunto de las prácticas mencionadas y se fortalecen en la medida en que éstas adquieren la capacidad de influir en las emociones individuales y grupales. Y, además, reafirma la posición de poder de los vencedores al tiempo que consolida una imagen social negativa del vencido (Elias en Ampudia de Haro, 2010: 287). No obstante, esta distinción por pares homogéneos, al formar parte del orden imaginario de aquello que es deseable –por oposición frente a lo que se desprecia–, pudo funcionar en términos de estructura social, mediante políticas orientadas a la exclusión, la segregación y el aislamiento (Ampudia de Haro, 2010: 288), no así en términos emocionales o afectivos. De este modo, el hecho de que la oficialidad negase una existencia determinada, no implicaría que de manera efectiva existieran unas condiciones de aislamiento absoluto:

Miedo y vergüenza caminan juntos en un clima social poblado de sospecha, vigilancia, incertidumbre y desconfianza. En consecuencia, puede hablarse de un tipo de conducta y afectividad heterocontrolados mediante el riesgo y la amenaza de degradación social que pesa sobre el 'vencido'. Con todo, la imagen de la sociedad española no es la imagen de dos colectivos asépticamente separados entre los cuales la segregación de los 'vencidos' anula la posibilidad de contactos e interacciones. Tal segregación ni fue ni podía haber sido absoluta determinando una situación, si me es permitida la expresión, de aislamiento perfecto (Ampudia de Haro, 2010: 289).

Esta idea la aplica Sieburth en el caso de la copla, asumida como herramienta accesible para los vencidos, en términos de significación de su propia autonomía durante el período de posguerra, además de su importancia terapéutica en contextos de opresión y trauma:

La capacidad de una persona para articular el dolor y lograr que la sociedad en la que vive la escuche y apoye es un elemento clave de liberación del trauma, ya que implica la recuperación de la identidad como persona por parte de quienes han sido envilecidos y tratados de indignos, de infrahumanos (...) Cantar a coro con ella al escucharla en la radio les permitió alzar claramente sus voces, contar sus dolorosas historias en clave, pero colectivamente y afirmar su identidad como personas y su dignidad al amparo del papel de la protagonista (2016: 32).

Al tiempo que la autora contempla como ensamblaje las competencias físicas, emocionales y existenciales que enfrentaba la población cuando escuchaba copla en la radio durante el período de posguerra, se podría realizar una lectura de hasta tres horizontes de relación con los conjuntos de oyentes: primero, desde la óptica de poder –vencedores/vencidos-, segundo, en torno a la dimensión individual o colectiva, es decir, si la copla actuaba como soporte para canalizar una experiencia propia, grupal o ambas; y por último, en torno al nivel de conciencia ante aquel procesamiento, esto es, si la utilización de la copla como herramienta de supervivencia se realizaba de manera consciente o espontánea. En todos los casos, Sieburth habla de un camuflaje, especialmente en el caso de los vencidos, en el sentido de existencia de una asunción de roles que garantizaran la supervivencia emocional y física, si bien realiza una distinción entre aquellos roles impuestos por el régimen o los elegidos al interior de las canciones populares:

Cuando los vencidos se apropiaban de ciertas formas de la cultura popular para sus propios fines, la manera con que las utilizaban suponía una suerte de representación de un rol que, en lugar de borrar su identidad disidente, garantizaba su supervivencia. Esta manera de actuar

suponía cierta iniciativa, puesto que los vencidos elegían un rol de la cultura popular en refido desacuerdo con las funciones que les imponía el régimen. También hicieron uso del rol como técnica de camuflaje, pero de una manera distinta: en vez de ocultar sus verdaderos sentimientos, como cuando interpretaban los roles franquistas impuestos, usaban sus papeles predilectos para expresar abiertamente sus verdaderos sentimientos, bajo el pretexto de expresar no sus sentimientos, sino los de los personajes de ficción (2016: 65).

De este modo, la propuesta radiofónica franquista, pensada para integrar socialmente tipologías nacionales a través de la industria del entretenimiento, como forma de control político de las masas -al tiempo que presentaba la copla como género característico de una supuesta tradición española-, terminó por procurar, desde el punto de vista de la población oyente, aquellos roles que la realidad política negaba. Este viraje no resulta extraño, teniendo en cuenta que la copla, como expresión folclórica popular anterior al franquismo, ya formaba parte de la expresión emocional colectiva, si bien con significados distintos a los aplicados durante el período franquista. Sirva como ejemplo unas estrofas de la copla-pasodoble *En tierra extraña*, compuesta en 1927* por Manuel Penella para Concha Piquer:

(...)

El vino de nuestra tierra

Bebimos en tierra extraña

Qué bien que sabe ese vino

Cuando se bebe lejos de España

Por ella brindamos todos

Y fue el fin de aquella cena

La nochebuena más buena

Que soñar pudo un español

Más de pronto se escuchó

Un gramófono sonar

*Se sitúa la creación de esta copla en el contexto de la dictadura de Primo de Rivera. A ésta seguirían el período de la II República, la Guerra Civil Española y, finalmente, la dictadura franquista hasta la llamada Transición Democrática (1975). Es decir, que el contenido de esta composición ha trascendido a períodos sociales y políticos muy diversos.

"Callad todos", dije yo
Y un pasodoble se oyó

Que nos hizo suspirar
Cesó la alegría
Ya todos lloraban
Ya nadie reía

Todos lloraban
Y oyendo esta música
Allá en tierra extraña
Eran nuestros suspiros
Suspiros de España*

Vázquez Montalbán, en su *Cancionero general del franquismo. 1939-1971* (2000), aunque alude a una cosificación de la canción (copla) por parte del régimen, distingue hasta tres influencias populares en la construcción de la canción nacional: la *lirica tradicional*, como conjunto de canciones anónimas transmitidas oralmente, que comprendería un uso popular en relación con la expresión de estados de ánimo y de conciencia con respecto a asuntos cotidianos –trabajo, relaciones, protesta, etc.-; las *liricas populares*, que tendrían que ver con la memoria colectiva de las primeras y, por último, la *canción espectáculo*, que sería el origen de la que hoy, y durante el franquismo, llamaríamos *canción de consumo*, más orientada a la cultura de masas (2000: 7). En este sentido, que la copla, que nace como tal a principios del siglo XX, llegara a consolidarse durante la II República, sirve para comprender, entre otras cosas, por qué fue capaz de generar este efecto de ambigüedad durante el franquismo, así como su reapropiación por parte de un público popular y, específicamente, asociado al bando de los vencidos.

Este efecto de subversión o de recreación de un pasado que oficialmente se presentaba como vencido, se

* Si bien esta letra refleja un episodio (real o ficcionado), basado en una estancia artística de Concha Piquer en Nueva York (1922-1927), son múltiples los significados simbólicos que pudo generar en la población oyente, teniendo en cuenta que su impacto trasciende a varias etapas sociopolíticas del contexto español. En el caso de la Dictadura Franquista, es previsible que su reinterpretación estuviese marcada por altas cifras de disidentes y exiliados políticos del régimen, muchos de los cuales nunca regresaron.

trajo, no solamente en cuanto a la interpretación de las letras con diferentes significados o desde la escucha pasiva, sino actuando también desde el espacio físico y emocional. En este sentido, la propuesta radiofónica franquista terminó por vertebrar, más allá de su control, cierta continuidad con respecto a los valores que despreciaba, por lo que cabría atender también a la articulación de las coplas como piezas subculturales, en el sentido de haber posibilitado espacios alejados de la cultura oficial:

Por eso son importantísimas las piezas subculturales, porque se convierten en huellas de la sentimentalidad, moralidad, sabiduría convencional y por lo tanto en índices del comportamiento de las masas. Este carácter de huellas prescinde de la delincuencia superestructural perpetuamente ejercida sobre la cultura de masas. Es cierto que el poder conforma, vicia los contenidos de esa cultura, que se canaliza generalmente a través de mass media, de una u otra manera siempre controlados (...) La subcultura existe pese a las superestructuras, lo que ocurre es que es susceptible de toda clase de manipulaciones por parte del poder (Vázquez Montalbán, 2020: 5-6).

Conclusiones: hacia futuras vías de análisis

El hecho de transmitir y escuchar copla durante el franquismo terminó por ejercer una doble utilidad. En el caso del régimen, porque su difusión servía para consolidar una imagen homogénea de España, fundamentada en la idea de unidad nacional. Del otro lado, por encontrarse las coplas ya insertas en la memoria colectiva, fueron también útiles para el pueblo, al tiempo que su consumo daba respuesta a diferentes necesidades.

En cuanto a los usos políticos del régimen, también en lo que tiene que ver con la función de las coplas para representar la peculiaridad española como alimento frente a influencias extranjerizantes, es clara la estrategia de atender al folclore regional como medio para legitimar el discurso de estado. Y esto se hace específicamente desde el espacio del folclore en Andalucía también, porque en lo que tenía que ver con la realidad del pueblo andaluz, éste servía a su vez para alimentar la imagen de la España rural como esencia del pueblo español, en contraposición a los centros urbanos en los que ésta se habría adulterado, debido a las influencias extrajeraras como el liberalismo, el materialismo burgués y la lucha de clases. De ahí que esta utilización del folclore andaluz como seña de identidad estatal actuara también como mensaje para otros territorios, constituyendo su glorificación una importante estrategia en el borrado de expresiones

culturales de otras regiones, como en el caso de Cataluña o el País Vasco*.

De este modo, cuando se habla de la consolidación de Andalucía como relato genéricamente español a partir de tópicos afines a los valores del régimen franquista, puede hacerse desde una lectura de negación de su singularidad con respecto al resto de manifestaciones culturales del estado. También puede hablarse de apropiación en un sentido de negación de lo andaluz como característico de una sociedad específica, pero se constata que la presentación de manifestaciones culturales propias de Andalucía como eje de un discurso que las presenta como esencia de España es anterior al franquismo. Esto, por la necesidad histórica de construcción de un relato nacional que, desde el siglo XIX, se nutre, entre otras, de las producciones asociadas con la cultura culta y a la estetización del flamenco y las canciones populares andaluzas.

Es preciso señalar que, durante el período de posguerra, al incorporar estos relatos a un proyecto totalitario, su reapropiación por parte de las clases populares pudo servir como estrategia para canalizar experiencias represivas. Desde esta perspectiva, se advertirían varios hechos de importancia: por una parte, que los significados y usos que la gente atribuye a las creaciones populares prevalecen más allá de su instrumentalización, incluso si éstas han sido convertidas en productos de consumo. Esto entroncaría con la línea de análisis que advierte que siempre existe una subcultura más allá de la institucionalización de las culturas oficiales[†] y también quedaría en relación con la necesidad de sostener la agencia de quienes consumen estas creaciones, que no son sujetos pasivos[‡]. Vinculado a lo anterior, cabría analizar si esta reapropiación, más allá de servir como herramienta de supervivencia emocional, incluso física, se produce de manera espontánea o intencionada. Creo que es necesario, sobre todo para analizar el papel que jugaron los/as artistas y creadores[§], aspecto que se sugiere como futura vía de análisis por varios aspectos: de un lado, para determinar si su supuesta vinculación con el régimen fue efectivamente ideológica o si, por el contrario, respondió a una estrategia de ambigüedad

discursiva para sortear los límites de lo permitido^{**}. Así, el mecanismo de autocensura por parte de diferentes autores e intérpretes vendría a sugerir una estrategia útil en varios niveles: político, personal-identitario y económico-profesional.

Referencias

- [1] Ampudia de Haro, F. (2010): "Distinción social y franquismo: la dicotomía vencedor/vencido". En Navajas Zubeldía, Carlos e Iturriaga Barco, Diego (Eds.) *Novísima. Actas del II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño, Universidad de la Rioja (285-294).
- Babiano, J.; Gutmaro, B; Míguez, A. y Tébar J. (2018): *Verdugos impunes. El franquismo y la violación sistémica de los derechos humanos*. Ed Pasado y Presente, España.
- [2] Barreiro, J. (2007): *Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad*. Dossiers feministes, 85-100.
- [3] Foucault, M. (2009): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Ed Siglo XXI, Madrid.
- [4] Gallardo Saborido, EJ. (2010): *Gitana tenías que ser. Las Andalucías imaginadas en las coproducciones fílmicas España-Latinoamérica*. Ed. Imagen, 7. Centro de Estudios Andaluces. Piñero blanca
- [5] García Piedra, J. C., Siscar, G. y Carles, J. (2007). *Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica*. Universitat de Lleida.
- [6] 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.
- [7] Luna López, IM. (2017): *La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española*. En repositorio US, tesis doctoral inédita, puede consultarse en https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/70886/LA%20SOLEDAD%20COMO%20CATEGOR%C3%8DA%20EST%C3%89TICA_IMLL_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- [8] Montero Aroca, J. (2017): *La copla: los años de oro (1928-1958)*. Ed. Tirant Humanidades.
- [9] Moreno, I. (1985): "Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso andaluz". En *Revista de Estudios Andaluces* num 5, (13-38).
- [10] Otero Carvajal, L.E. (2016): "La sociedad urbana y la irrupción de la Modernidad en España, 1900-1936". En *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Num 38, Ediciones Complutense. pp 255-283
- [11] Piñero 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).
- [12] Salaün, S. (1990): *El cuplé (1900-1936) (Vol. 107)*. Espasa Calpe.
- [13] Said, E. (1978): *Orientalism* ed. Vintage Books.
- [14] Sieburth, S. (2016): *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Ed. Cátedra, Barcelona. Babiano, Gómez, Míguez y Tébar, (2018)

*En tanto territorios con una marcada identidad nacionalista dentro del contexto español, que son analizados desde la perspectiva franquista como una supuesta amenaza para la unidad nacional. Para mayor profundización en esta idea, véase Moreno, 1985 y Sieburth, 2016.

† En la cita de Vázquez Montalbán (2020) ver página anterior.

‡ Para mayor profundización, véase Bhabha en el análisis de Labanyi, 2003.

§ Se establece una diferenciación específica de género entre los y las artistas, porque hombres y mujeres han trascendido como grandes intérpretes de copla. En cambio, para el caso de los creadores, se utiliza el genérico masculino porque son hombres quienes figuran como grandes compositores de copla.

** Durante el período franquista, el aparato de censura jugó un papel fundamental en la prohibición total o parcial de las creaciones artísticas que se consideraban contrarias a la moral o valores del régimen.

[15] Stavenhagen, R. (1986): “La cultura popular y la creación intelectual”. En *La palabra y el Hombre*, num 57, Universidad Veracruzana (5-18).

[16] Vázquez Montalbán, M. (2000): *Cancionero general del franquismo, 1939-1971*, Ed. Crítica, Barcelona.