

Stephanie Sieburth, *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*, trad. Manuel Talens, Madrid, Cátedra, 2016, 302 pp.

He aquí un libro tan singular como necesario, construido desde una mirada en principio extranjera (la de una profesora norteamericana de ascendencia centroeuropea) que ha devenido en mirada próxima y cómplice, porque es profesora, desde hace muchos años, de literatura y cultura españolas (en la Duke University de los Estados Unidos), y porque pasa largas temporadas y se siente y es ya parte de nuestro país. Nos llega en la muy precisa y sutil traducción al español de Manuel Talens, a quien la muerte arrebató, por desgracia, cuando estaba a punto de terminarla a partir del original en inglés: *Survival Song. Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror*, que fue publicado por la University of Toronto Press en 2014. La edición española, con fotografías en blanco y negro, está muy cuidada.

Nos llega, así, un libro que se interesa por un repertorio lírico-musical que a millones de españoles (sobre todo si son ya de cierta edad) les resultará más que familiar, pero que se halla, también, atravesado de emociones y de prejuicios no siempre amables ni positivos. Lo que ha dado en llamarse *copla* o *canción andaluza*, o *española* (a veces se dice también, muy impropriamente, *folklore español* o *tonadilla española*), es, en efecto, para el gusto de muchos, un género poético-musical caduco, propio de madres, abuelas y hasta bisabuelas a las que se les ofreció como alimento ramplón a cambio de no darles la formación ni la calidad de vida que se merecían; que trae recuerdos de la plúmbea y torticera política cultural del franquismo; y que ha envejecido realmente mal. Sus últimas cultivadoras (más que cultivadores) están, al margen de los méritos vocales y teatrales que correspondan a cada cual, más presentes hoy en las revistas del corazón y en la telebasura que en las crónicas de música y de arte. Y aunque la copla española no ha dejado de tener valedores tardíos (desde Joan Manuel Serrat o Carlos Cano hasta Martirio, Ketama, Miguel Poveda o Manuel Rey) que han apostado, de manera muy inteligente y sensible, por su reivindicación y renovación, su futuro se vislumbra problemático, y pasa todo tipo de apuros para librarse de la rémora de un pasado sobre el que se acumuló demasiado polvo, demasiado franquismo y demasiados egos, saraos de señoritos y presentadores vociferantes y exagerados. En el idioma español de hoy no solo tiene connotaciones peyorativas hablar de las *folklóricas* (las intérpretes de coplas) de antaño o de hogaño: hasta los términos *folclore*, *folclórico* y *folclorismo* han quedado, no pocas veces, negativamente afectados por esa contigüidad.

El que el libro que ahora presenta en español la profesora Sieburth se enfrente resueltamente e intente desmentir algunos de esos tópicos no es solo un signo de curiosidad e inconformismo, sino que lo es también de valentía. Meterse en el corazón de la copla española y proponer una reinterpretación radical de su ideología y de su hermenéutica es meterse en la boca de un lobo que debe de dar mucho respeto, sobre todo cuando se viene de fuera. La determinación con que Stephanie Sieburth defiende que la copla fue, al menos en cierta medida, un arte más de resistencia contra el franquismo que de sumisión o complicidad se beneficia de que quien la sostiene es una estadounidense que no vivió bajo aquella dictadura, ni bajo el post-franquismo de los años subsiguientes, y que no se vio obligada, en consecuencia, a escuchar las coplas que

la radio y la televisión de la época transmitían a casi todas horas. Su actitud es, en fin, la de una estudiosa extranjera, aunque muy concedora e integrada en el país, que sabe utilizar la ventaja de estar limpia de muchos prejuicios, y preparada para captar sutilezas que serían difíciles de percibir para los oídos, atrofiados por todo aquel ruido, de tantos receptores nativos. El que alguien venga a contemplarnos y a describirnos desde otra orilla es seguro que implicará la pérdida de algunos matices, intuiciones y experiencias que se hallan encriptados en la memoria (en la consciente y en la subconsciente) de quienes somos de aquí. Pero supone también la ganancia de una objetividad, de una higiene crítica, que, como sucede en el caso que nos ocupa, pueden resultar útiles e iluminadoras.

El análisis que hace Stephanie Sieburth de las *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista* se apoya sobre una documentación exhaustiva de todo lo que se ha escrito hasta hoy acerca del género y de quienes lo cultivaron; sobre una experiencia de audición y de visualización muy intensa y comprometida (y gozosa, porque se nota que la autora ama estas coplas y a sus creadores) de los registros que han quedado de la edad de oro del género, aquella que cabe situar entre la década de 1930 y la de 1960; y sobre una empatía muy personal y muy explícita de la autora hacia los vencidos de la Guerra Civil, y de una repugnancia muy marcada hacia Franco y su régimen.

La autora desvela, en algunas de las páginas de su libro, que ella viene de una familia de judíos que sufrieron los horrores del Holocausto, y su animadversión hacia el fascismo español está en consonancia con sus sentimientos hacia los demás fascismos europeos. Su punto de vista es, pues, doblemente ético (*etic*), si entendemos el término primero en su tradicional oposición al de émico (*emic*): ético porque es el punto de vista de una investigadora foránea que se interesa por la cultura de una comunidad de *otros*; y ético porque asume simpatías ideológicas y políticas hacia el sector de esa comunidad que perdió una guerra y que fue cruelmente represaliada por los vencedores en las décadas que vinieron después.

La simpatía de la autora norteamericana hacia el bando de los derrotados incurre, en ocasiones, en idealismos que acaso sean excesivos. No es exacto decir que «al término de la República toda la élite cultural se exilió o fue asesinada...» (p. 165), puesto que no faltaron los intelectuales y los artistas que se quedaron aquí; incluso los que colaboraron, confraternizaron y medraron a la sombra del régimen. También puede resultar exagerada la afirmación de que «los personajes de la Piquer cobraban vida propia. Eran similares a los personajes de la gran *Comedia humana* de Balzac o de las *Novelas contemporáneas* de Galdós» (p. 115). Eso es valorarlos muy por lo alto. Las letras de Rafael de León eran evocadoras e idiomáticas (y, sobre todo, casaban a la perfección con la música, a veces genial, de Quiroga), y Concha Piquer tenía una personalidad y un estilo avasalladores. Pero la literatura patria y la no patria pueden presumir de puntos de comparación de vuelos muchísimo más altos. Por fijarnos en la literatura de aquí, los autores de la inmortal *Celestina* o de la complejísima *Pícara Justina* demostraron no solo un pulso narrativo, sino también un manejo del claroscuro y de la ambigüedad semánticas, ideológicas, incluso sexuales (que serán los méritos que más resaltará, justamente, la profesora Sieburth en las letras de las coplas), imbuidos de una maestría y una valentía que dejan muy pálidas a las coplas que se cantaron en nuestra posguerra. Tampoco fue, el franquismo, un lapsus absolutamente excepcional en la historia del machismo y de la homofobia en España, como podría desprenderse de la lectura de algunas de las páginas de este libro. Aunque el franquismo convirtiese aquellas dos actitudes en núcleos de su política institucional, machismo y homofobia los hubo, aunque menos rampantes (pero no menos venenosos), antes, durante y después de

la dictadura de Franco. Y no solo en el bando de los opresores, sino también en el de los oprimidos. Si no, que se lo pregunten a Jaime Gil de Biedma, a quien el filósofo Manuel Sacristán, rígido custodio de costumbres y morales de izquierdas, negó, por homosexual, el ingreso en el entonces clandestino Partido Comunista de España.

Pero, descontando algunas valoraciones que pueden antojársenos algo maniqueas (hasta a quienes no necesitamos que nos convenzan de la naturaleza intrínsecamente criminal del régimen de Franco), el libro de la profesora Sieburth tiene muchos méritos incontestables. Uno bastante novedoso en nuestros pagos es su fundamentación sobre lo que ha dado en llamarse antropología del duelo, una disciplina que se halla fuertemente conectada con la psicología y que ha dado, en España, frutos relevantes pero todavía bastante aislados, como *El archivo del duelo. Análisis de la respuesta ciudadana ante los atentados del 11 de marzo en Madrid*, coordinado por Cristina Sánchez Carretero (Madrid, CSIC, 2011). La antropología del duelo y la psicología aplicada a situaciones de represión, conflicto, catástrofe, van acumulando, en todo el mundo, una bibliografía cada vez más amplia, aunque es indudable que su savia más poderosa sale de las universidades norteamericanas. La raíz estadounidense del método investigador de la profesora Sieburth queda, en esta parte de su indagación, muy de manifiesto, porque los hitos más importantes de aquella bibliografía se hallan citados, con criterio y soltura, en su libro. En el que no asoman, en cambio, Benjamin, ni Victor Klemperer (cuya crónica estremecedora de las estrategias de resistencia lingüística y simbólica de los represaliados del Tercer Reich podrían haber sido un punto de contraste muy iluminador), ni Arendt, ni Foucault, ni Steiner, ni Agamben (sí está Gramsci), que son algunos de los pensadores que han marcado, en Europa, la reflexión acerca del sometimiento de una cultura (y de la sociedad correspondiente, por supuesto) de vencidos a otra de vencedores, y de la eclosión, entre duelos íntimos, camuflajes y metáforas, de lenguajes clandestinos de resistencia.

Otro pilar sobre el que se asienta el libro de la profesora Sieburth es el de la indagación en las entretelas metafóricas e ideológicas de los versos que pusieron el armazón de las coplas españolas de la edad de oro del género. Versos cuyo autor más importante fue Rafael de León, un poeta de simpatías políticas más democráticas que las que podía hacer presumir su condición de aristócrata, y que fueron paseados por el mundo en la voz de Concha Piquer, una cantante cuya vida personal tuvo un sesgo menos conservador que sus ideas políticas. Para la autora de estas *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*, los versos que escribió Rafael de León, en felicísima simbiosis con Manuel Quiroga (compositor), Antonio Quintero (letrista y comediógrafo) y la propia Concha Piquer, eran, en cierta medida, discursos de camuflaje, hechos para despistar, que los vencedores asumieron, sí, como cantos imbuidos del patriotismo vulgar de entonces (que, entre otros dislates, identificó lo tópicamente andaluz con lo tópicamente español), pero que los vencidos pudieron asumir, también, como cantos atravesados de dobles sentidos, de guiños cómplices, sensibilidad consolatoria, compasión hacia los excluidos.

La hermenéutica de la profesora Sieburth es tan sugerente como resistente a la demostración en términos taxativos, pues entrar en el terreno de la metáfora es entrar en espacios irremisiblemente resbaladizos, en que es fácil que se mezclen los contornos de lo que pasó con los de la opinión, la intuición o la ilusión de lo que pudo haber pasado. Para ella, la mujer que se acordaba, en la celeberrima *Tatuaje* (la copla española acaso más redonda), del amor fugaz con un marinero que se marchó en el barco en el que había venido

... era hermoso y rubio como la cerveza;

el pecho tatuado con un corazón.
 En su voz amarga había la tristeza,
 doliente y cansada, del acordeón...

bien podía ser emblema, encriptado, de alguna mujer del país que hubiera tenido amoríos con alguno de los brigadistas extranjeros que habían llegado y se habían marchado tras luchar al servicio de la República. Aunque, puestos en la tesitura de interpretar, también podría ser recuerdo (y así lo admite, con la mayor imparcialidad, la profesora Sieburth) de algunos de los nazis alemanes que anduvieron también paseándose y rompiendo corazones por España, durante la Guerra Civil y después. El sentido que en cada ocasión asumiera la copla dependería, obviamente, de la memoria, la experiencia, la de cada persona que la escuchase. Conviene señalar, llegados a este punto, que en el fabuloso cuento *Emma Zunz* de Borges asoma otro marinero nórdico y dado a los amores transeúntes. Aunque fuera publicado en 1949, en tanto que *Tatuaje* nació muy poco antes, en 1941, no hay relación constatable, ni siquiera probable, entre ambas creaciones, más allá del amor fugaz y triste de la joven nativa y el marino septentrional dentro de un marco tabernario. Y como mayores comparaciones serían odiosas (y muy favorecedoras para Borges, claro), no dejaremos que pasen de aquí.

El mismo *Tatuaje* lleva incrustados estos otros versos,

errante lo busco por todos los puertos;
 a los marineros pregunto por él,
 y nadie me dice si está vivo o muerto
 y sigo en mi duda buscándole fiel

que cualquier viuda republicana, de las muchas que no pudieron enterrar a sus esposos, novios o amantes, estaría en su derecho de hacer suyos. Con la misma legitimidad e intensidad con que podría también asimilarlos, claro, cualquier otra mujer (aunque fuera del bando fascista) que en aquellos años crueles hubiera dejado de tener noticias de la persona amada. La homosexualidad del poeta, Rafael de León, es un dato que lleva a la profesora Sieburth a preguntarse si toda aquella escenografía de barcos, puertos y marineros rubios y de paso no sería evocación cifrada de amores cuya índole estaba por entonces muy perseguida. Es seguro que así sería, para determinados receptores de la canción. Igual que es seguro que, para otros, su interpretación sería muy diferente de esa.

La aportación más original y meritoria del libro de la profesora Sieburth, al margen de la formidable labor de documentación y de crítica que realiza, puede que sea que pone el dedo en unas cuantas llagas, que saca a la luz no pocas paradojas y contrasentidos, que obliga a releer con sana y purificadora suspicacia versos que, de tan escuchados, se habían vuelto rutinarios o triviales para cualquier oído, incluido el del investigador. Stephanie Sieburth no intenta defender que estas *Coplas para sobrevivir* se ciñeran a una interpretación exclusiva y excluyente, ni afirma que fueron diseñadas y utilizadas como una estrategia destinada, solo, a transmitir simpatía y conmiseración hacia los vencidos y represaliados de la Guerra y la posguerra civil. Alerta, más bien, sobre lo abierto y dúctil de su(s) sentido(s), sobre su capacidad y potencialidad para acoger, también, los duelos, las emociones y la sensibilidad de los derrotados.

Y acierta, en ese empeño, plenamente. A la luz de este libro se hace meridianamente claro que, aunque la copla española fuera utilizada de forma muy aviesa por el franquismo, sus víctimas pudieron encontrar en ella un consuelo y un aliento que los opresores no tenían en absoluto previstos y que fueron incapaces de controlar.

La cuestión ha sido, es y será siempre muy controvertida. En torno a ella giraron las reflexiones de un artículo muy ácido e irreverente de Agustín García Calvo, «¿Dónde está el pueblo? Y ¿cómo se le oye?», *V Congreso de Folclore Andaluz: Expresiones de la cultura del pueblo. El fandango* (Málaga, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994), pp. 25-41. Pruebas de que despierta cada vez más interés son los trabajos, que acaban de salir a la luz, de Theresa Goldbach, «Fandango in the Franco Era: The Politics of Classification», *Música Oral del Sur* 12 (2015), pp. 491-497; e Idoia Murga Castro, «La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco», en *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), pp. 109-123. En un ámbito muy vecino, el libro de Paulo Lima, *O fado operário no Alentejo: séculos XIX-XX* (Vila Verde, Tradisom, 2004) sigue destacando como referencia importantísima sobre la entraña conflictiva y sobre los usos y los abusos ideológicos de la música popular en la península Ibérica.

La sutil e inconformista indagación que ahora nos brinda Stephanie Sieburth viene, en fin, a ocupar el centro mismo de la discusión, y a contribuir a redefinir y reinterpretar (más que a resolver o a clausurar) los horizontes de un repertorio artístico y de un fenómeno sociológico que marcó, más acaso que ningún otro, la cultura popular española de las décadas centrales del siglo XX.

José MANUEL PEDROSA
(Universidad de Alcalá)

