

Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista

Stephanie Sieburth

Madrid, Cátedra, 2016, 304 pp. ISBN: 978-8437635477

Coplas para sobrevivir constituye un sugerente ejercicio de la imaginación que corrobora la tesis que en los años setenta defendieron Manuel Vázquez Montalbán y Carmen Martín Gaité: que la copla es un género polivalente y que su estudio es fundamental para entender el siglo XX en España. En concreto, el libro de Stephanie Sieburth ilustra, a través de un análisis de las letras, del contexto histórico, y de las teorías psicoterapéuticas, cómo el hecho de cantar a coro las coplas de Concha Piquer pudo ayudar a los oyentes a la hora de procesar sentimientos dolorosos en el contexto de los años que siguieron a la Guerra Civil Española. Sieburth pone en contexto y analiza las coplas más célebres de la Piquer para identificar que “existe una analogía entre la situación y los sentimientos de la protagonista y de los vencidos, la cual les permitía trabajar y transformar sus propios sentimientos de dolor mientras las cantaban” (25). Atenta lectora de Manuel Vázquez Montalbán, en su lectura de la copla Sieburth comparte el planteamiento gramsciano: el receptor de cultura popular es alguien activo, crítico, creativo, y capaz de utilizar los textos populares de la manera que más convenga a sus necesidades expresivas y emocionales, independientemente de la ideología sobre la que se asientan los productos culturales.

El ensayo, como la propia autora aclara, se centra en cómo “los vencidos” utilizaron la copla. Si bien entiendo que la Guerra Civil y el consiguiente régimen de persecución convirtieron a un gran número de ciudadanos en víctimas directas del miedo, la represión y el silenciamiento, considero que no es certero señalar al resto de la población como “vencedores”. No obstante, es evidente —y Sieburth lo ilustra con amplias referencias historiográficas en el primer capítulo— que los ciudadanos próximos a las ideas de la República sufrieron grandes amenazas psicológicas durante los años posteriores a la guerra, amenazas que, por otra parte, la autora identifica como propias de otros regímenes de terror (el Holocausto y las dictaduras del Cono Sur Latinoamericano son las referencias principales). Las amenazas emocionales incluyen el terror crónico, el bloqueo al duelo y el estrés traumático exacerbados “por el silenciamiento sistemático que les impedía expresar ninguno de sus sentimientos más profundos” (23).

El segundo capítulo traza una útil historia de la copla y su desarrollo, resaltando la importancia de algunos ritmos del flamenco y de la tradición de la poesía popular española. Sieburth presta atención a la fórmula de la copla tal y como fue cristalizada por el equipo formado por el letrista Rafael de León y los compositores Manuel Quiroga y Antonio Quintero. La tercera parte de este

capítulo resume la trayectoria artística de Concha Piquer, identificando los aspectos de su interpretación que la convirtieron en la artista más popular y respetada de los años cuarenta.

La sección comprendida entre los capítulos III y VII lleva a cabo una lectura de seis de las coplas más conocidas de la Piquer (“La Parrala”, “Ojos verdes”, “Tatuaje”, “Romance de la otra”, “Romance de valentía” y “Ruisseñora”) para ilustrar cómo el hecho de cantar a coro esas creaciones pudo haber constituido una poderosa forma de psicoterapia. Sieburth presta atención a la letra, a la estructura musical de las canciones, y a la interpretación de la Piquer.

Hay dos aspectos muy interesantes en la lectura de estas canciones. Uno lo constituyen las conexiones que Sieburth establece entre los procesos de duelo complicado —que eran posibles gracias a la identificación con las historias que narraban las coplas de la Piquer— y los procesos de duelo público, que han venido siendo posibles gracias a los esfuerzos de la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica, y en parte gracias a la Ley de Memoria Histórica aprobada en 2007.

Otro aspecto destacable es el énfasis en cuestiones de género y sexualidad. Esto es evidente en el capítulo dedicado a “Romance de la otra” que Sieburth comenta en el contexto de la represión y del control del comportamiento femenino durante los primeros años del franquismo. Señala, por ejemplo, cómo el régimen creó una situación legal con carácter retroactivo que, junto con la situación de pobreza extrema y el ostracismo social, hizo que muchas mujeres se encontraran en una situación de marginación perpetua (222). También en este capítulo Sieburth apunta a la posibilidad de que los hombres homosexuales —sujetos marginados e ilegalizados por el régimen— se identificaran con las coplas de la Piquer. Menciona, aquí y en otras ocasiones, el hecho de que Rafael de León fuera homosexual y apunta a la necesidad de levantar el secretismo sobre la vida personal del letrista, algo que, en su opinión, contribuiría “a nuestra comprensión de la copla y de la historia de la homosexualidad en España” (279).

Al comienzo del libro, editado por primera vez en inglés en 2014 por University of Toronto Press, Sieburth se sorprende de que el suyo sea el primer libro académico sobre la copla, y en la conclusión sugiere la importancia de establecer una perspectiva sociológica de la copla que ayude a entender cómo funcionó la música popular en los años cuarenta y cincuenta. Además, invita a llevar a cabo una historia oral de la recepción de la copla (279). El lector/la lectora de *Coplas para sobrevivir* desearía que el libro hiciera algún esfuerzo en ese sentido y contara con algún testimonio directo que ayudara a apuntalar los frecuentes usos del condicional para expresar probabilidad en el pasado.

El libro presenta una bibliografía extensa referente a la copla, y es de agradecer el rigor de sus referencias, sobre todo cuando los libros de divulgación publicados sobre Concha Piquer no se han esforzado por crear una bibliografía básica. La publicación de *Coplas para sobrevivir* en una editorial de gran difusión

como es Cátedra es, por muchas razones, una buena noticia para los interesados en la historia social de España y un acicate para que se sigan produciendo y publicando estudios acerca de la música popular en España.

PEPA ANASTASIO

maria.j.anastasio @ hofstra.edu

D.O.I.: 10.1344/Lectora2016.22.18

Hofstra University

Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes

Charlotte Foucher Zarmanian

París, Mare & Martin, 2015, 359 pp. ISBN:979-10-92054-47-7

Bajo el explícito título de *Créatrices en 1900*, Charlotte Foucher presenta un estudio novedoso, renovador y multidisciplinar sobre lo que suponía ser mujer y artista en la Francia —básicamente en París— del período finisecular. El volumen, sin embargo, no sólo se articula como una nómina de creadoras femeninas en los albores del siglo XIX, sino que su autora produce una reflexión que va mucho más allá del rescate documental, planteando la necesidad de repensar en su conjunto la historia del arte, muy especialmente aquellas categorías en torno a la calidad, los géneros mayores y menores y los contextos culturales, para ofrecer otra aproximación que no sólo tenga en cuenta a las mujeres, sino que se sitúe en una metodología activa de los estudios de género y los estudios culturales.

El volumen está dividido en dos partes bien definidas e interrelacionadas entre sí: la primera, “La fabrique de la femme artiste”, aborda el fin de siglo y los movimientos simbolistas en todas sus complejidades, teniendo especialmente en cuenta la influencia de los discursos científicos, ineludibles para cualquier análisis de los procesos culturales del período. Foucher muestra de este modo la construcción psicopatológica de la artista femenina, empleando una gran variedad de materiales que van desde los propios textos médicos a ilustraciones de la prensa popular. Asimismo, también analiza las propias fisuras de esas estructuras de poder, que dan pie al nacimiento de mujeres virilizadas, monstruosas o andróginas. Este marco cultural dibuja, por lo tanto, una situación complicada para la legitimación artística de las mujeres, sobre todo en artes dominadas por hombres como la pintura y la escultura.

En la segunda parte del volumen, “Les créatrices contre-attaquent”, la autora parte del marco trazado para evaluar las múltiples estrategias que llevaron a cabo las mujeres que querían dedicarse al arte. Para ello, Foucher realiza, en primer