



TRANS 23 (2019)
RESEÑAS / REVIEWS

Enrique Encabo (ed.) *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios.* Madrid: Ediciones del ICCMU, Colección Música Hispana. Textos. Estudios, 2019. 274 pp. ISBN: 978-84-89457-57-7

Reseña de Lidia López Gómez (Universidad Autónoma de Barcelona)

El presente libro supone un aporte indudablemente novedoso sobre un tema de reciente aparición en los estudios académicos: el cuplé. El tomo, editado por Enrique Encabo (profesor titular de Música en la Universidad de Murcia) se organiza en quince capítulos redactados por los principales expertos en la materia, hecho que hace del libro una lectura indispensable para aquellos que busquen tanto bibliografía académica con rigor científico, como una lectura amena y entretenida. El libro aporta una mirada rejuvenecida sobre el cuplé, generando un discurso desde diversos puntos de vista, al considerar el género desde lo histórico, lo social, lo performativo y cómo no, lo musical.

La obra se inicia con una presentación firmada por el propio editor, Enrique Encabo, quien hace un valiosísimo repaso histórico del fenómeno del cuplé, meditando sobre todas las transformaciones y *revivals* del género y mostrando “la difícil pervivencia y reconversión del género a lo largo del siglo XX” (p. 34). Esta introducción sirve como un completo prefacio a la materia, que permite al lector disfrutar más (si cabe) de las lecturas de los siguientes capítulos.

El primer capítulo del libro lo firma Serge Salaün, uno de los grandes referentes de la materia, y quien fue pionero al publicar en 1990 uno de los monográficos de referencia sobre el cuplé. En este caso, en su capítulo “Cacofonías, versos macarrónicos y demás juegos sonoros en la canción escénica española (XIX-XX)”, escribe sobre la importancia y seriedad con las que los estudiosos habrían de tratar los textos en la canción, a pesar de sus usos deliberadamente incorrectos y aparentemente frívolos, que, sin embargo reflejan “los intereses [y preocupaciones] culturales, etnológicos, sociales, lingüísticos e ideológicos” de toda una sociedad (p. 51).

En el siguiente capítulo, Javier Barreiro habla sobre los cambios en la concepción del cuplé desde el momento en que era considerado como un espectáculo performativo, hasta el cuplé en el momento en el que se comienza a grabar y entenderse como un producto exclusivamente discográfico. Asimismo, a partir del estudio de diversas fuentes fonográficas, cuyas referencias se

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

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/>

extienden hasta finales del siglo XIX, al autor hace una aproximación sobre cuáles fueron los cuplés más interpretados, así como quiénes los ejecutaban y grababan, trayendo a la luz algunas figuras completamente olvidadas, como Pilar Segré o la señorita Giménez (p.62), cuya aportación al género se sitúa únicamente detrás de la escena y han quedado relegadas al olvido.

La Fornarina, “primera de las cupletistas en configurar un repertorio propio y capaz de identificarla” (p.67), es la protagonista del siguiente capítulo, en el que Enrique Encabo profundiza sobre los tres autores que contribuyeron a conformar el personaje y la artista. Quinito Valverde fue el creador de la parte musical, configurando el repertorio de la Fornarina partir de músicas ajenas a los ritmos tradicionales españoles, como el fox o las polcas. Consuelo Vello (ella misma) se preocupó de constituir a la Fornarina en cuanto la corporeidad, ocultando su pasado y creando un personaje “que pasaba por española en París y por parisina en España” (p. 70). Finalmente, José Juan Cadenas, pareja sentimental de Consuelo Vello durante algún tiempo, fue el artífice de los textos.

En el siguiente capítulo, Isabel Clúa habla sobre los significados de uno de los elementos más característicos de la cupletista Carolina Otero: sus joyas. Tras una revisión sobre las relaciones existentes entre espectáculo, *glamour* y excentricidad, Clúa señala la resignificación que hace la Bella Otero de la cosificación que implicarían sus joyas y complementos, al reapropiarse del discurso patriarcal tradicional, y utilizar las pedrerías como medio para expresar, de una forma transgresora, su fuerza y autoridad.

Las transformaciones de género son las protagonistas del capítulo de Julio Arce, quien examina y analiza las figuras de Leopoldo Fregoli y Asencio Marsal, más conocido por su nombre artístico, Edmond de Bries. Sobre el primero, transformista de origen italiano, Arce profundiza sobre su exitosa carrera, dando relevancia al evento que marcó un antes y un después en el género chico: su actuación en el Teatro Apolo de Madrid en 1896. La segunda parte del capítulo se centra en la figura de Edmond de Bries, quien permite ejemplificar y entender el concepto de travestismo escénico. A partir de Bries, Arce redacta una fantástica revisión sobre la concepción de la homosexualidad desde del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Jaume Carbonell i Guberna habla sobre la llegada y recepción de música afroamericana en los espacios de ocio de Barcelona durante los primeros años del siglo XX. El autor ocupa la mayor parte del artículo con el *Cakewalk*, uno de los géneros más populares que llegó a Europa “a través de los espectáculos de vodevil, las canciones y los rollos de pianola” (p. 108). Carbonell describe el éxito del estilo tras su llegada a España, y su declive a partir de 1906 a través de una basta recopilación de fuentes hemerográficas, mediante las que crea un cuadro que da una amplia sensación de cercanía, a pesar de la distancia temporal del objeto de estudio. En las páginas finales del artículo, menciona la presencia de nuevos ritmos como el *Two Step*, el *FoxTrot* y, años más tarde, el *Charlestón*.

El siguiente capítulo, con autoría de Ignacio Jassa Haro, describe el éxito de una pieza estrenada en Barcelona en 1932: *La Reina ha relliscat*, de Alfons Roure y Josep Maria Torrens, que llegó con notable éxito a los teatros de Madrid, “bajo el título *El tropezón de la Reina*, en adaptación castellana de los propios autores” (p. 125), una obra que, a pesar de lo que el título pueda sugerir, “muestra una aparente falta de carga política [...] y se centra de forma casi exclusiva en los enredos eróticos del elenco” (p. 138). Jassa hace una minuciosa revisión de los cambios estilísticos y estructurales que sufrió la obra, así como sus variantes interpretativas a lo largo de los años.

Mario Lerena se centra, en el octavo capítulo del libro, en la figura del compositor vasco

Pablo Sorozábal (1897-1988) y su obra *El alguacil Rebolledo*. Tras el éxito obtenido en 1931 con su opereta de influencia soviética *Katuiska*, el compositor “siguió buscando alternativas viables en un entorno mudable y competitivo” (p. 148), y el éxito volvió a sonreírle con *El alguacil Rebolledo*, concebido como una “nueva tonadilla”. En este nuevo género se palpa claramente la influencia de la tradición del siglo XVIII, pero renovando por completo sus elementos dramáticos, con la intención de lograr “la ansiada renovación del teatro lírico español” (p.158).

El siguiente capítulo trata la concepción de la mujer en la escena a principios del siglo XX. Inmaculada Matía Polo firma un capítulo en el que profundiza sobre las sinergias resultantes entre los principales representantes (masculinos) de la élite intelectual y artística y su relación con las cupletistas. Ellas “inspiraban la imaginación literaria [al ser] un patrón de feminidad inaccesible” (p. 162), y fueron fuente de inspiración para muchos artistas contemporáneos. Ese fue el caso de escritores como Rubén Darío y Tórtola Valencia, Azorín y Pastora Imperio, o pintores como Ignacio Zuloaga o Romero de Torres, quienes encontraron en las cupletistas las musas para sus obras.

Alberto Romero Ferrer titula su capítulo “Hacia *La Niña de fuego* y *La Zorzamora*: las raíces artísticas de Lola Flores”. En él, habla sobre el contexto social y cultural existente en España con relación al flamenco y la copla desde los años de la Segunda República hasta los años 40, tomando como eje generador del discurso a la artista jerezana, aunque su relato comienza desde bastantes años antes de que naciera la cantante. Esto se entiende como una intención de ubicar al lector en el contexto que permitió el surgimiento de una figura como Lola Flores en los años siguientes a la Guerra Civil y marcó una época y estilo a lo largo de toda su carrera artística.

David Pérez Rodríguez hace un excelente relato sobre la evolución y cambios del cuplé, iniciando el discurso en los años en los que se iniciaría la decadencia del cuplé, que Pérez ubica en la temprana década de los años 20 (época descrita como “época dorada” por muchos autores). Pérez justifica su afirmación a partir de numerosas fuentes documentales, mediante las que confirma el “desgaste” de aquellas cupletistas que habían brillado la década anterior. Asimismo, el autor desmitifica la afirmación tradicional en la que se dice que el cuplé termina en el año 1936 (o en 1939, con la llegada de la dictadura), probando que “la Guerra Civil o el Franquismo no fueron los desencadenantes de ese cambio [...] En los años 30 el cuplé como producto estaba ya agotado, mientras que el flamenco y el flamenquismo iban ganados adeptos” (p. 195). A continuación, se centra en la figura de Concha Piquer, como entidad generadora de un nuevo tipo de espectáculo que sustituye al antiguo cuplé de principios de siglo. Finalmente, el autor continúa narrando los cambios y resurgir del cuplé clásico desde los años centrales del siglo XX hasta hoy en día.

El doceavo capítulo del libro, escrito por Guillermo Vellojín Aguilera, analiza la estética del cuplé desde una perspectiva camp, es decir una “forma postmoderna de cursilería – próxima a las retóricas de lo hortera, lo frívolo, lo kitsch o el mal gusto” (p. 212). Para ello, y basándose en un amplio marco teórico, busca algunas de las confluencias en las que se encuentran ambos elementos (lo camp y el cuplé), como son la figura de Álvaro Retana, como “antecedente de la pervivencia del cuplé en el imaginario camp a través de la literatura” (p. 216), o las apropiaciones de la feminidad que hace la cultura homosexual tanto del cuplé como de la copla.

Irene Gallego estudia la actualización del cuplé a partir del estudio de caso del grupo *Le Croupier*, quienes en el año 2014 enfocan su propuesta artística desde una nueva óptica: crear una atmósfera que resulte “un viaje al Paralelo barcelonés de principios del siglo XX”. Tras advertir de las dificultades metodológicas que conlleva actualizar una actividad patrimonializada, Gallego describe los procedimientos del grupo para hacer la selección del repertorio, sus adaptaciones y puesta en escena.

“De cuplé punk a copla dura. La Shica, mitopoesía, relectura y transgresión” es el sugerente título del capítulo firmado por Michael Arnold. En éste, el autor explica las apropiaciones y procedimientos que utiliza la artista Elsa Rovayo, conocida como La Shica, para crear un producto musical en el que fusiona “el cuplé y la copla con el rap y el hip-hop resultando un producto artístico que ella llama la copla dura”.

El último capítulo del libro, Pepa Anastasio ahonda en la figura de Julia de Castro, De la Purísima, de una manera bastante personal aunque sin perder de vista la perspectiva académica. Anastasio “traza las líneas de contacto entre las sicalipsis, la labor *performativa* de De la Purísima, y la aportación de estas nuevas vías para un feminismo del siglo XXI”, y estudia la importancia del cuerpo femenino en la construcción de dicho feminismo, acuñando un nuevo término: el “transfeminismo gaga”.

A modo de conclusión, se puede afirmar que el presente libro hace una completa revisión de la concepción colectiva del cuplé, atendiendo a sus más diversas apariciones a lo largo de la historia: desde los cilindros de gramófono de finales del siglo XIX hasta las transformaciones más novedosas y trasgresoras de los últimos años, como la propuesta encarnada por De la Purísima. Una lectura que, de seguro, se convertirá en una referencia académica de primer orden para los interesados en el cuplé.

Cita recomendada

López Gómez, Lidia. 2019. Reseña de Enrique Encabo (ed.), *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 23 [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