

De nuestra proyección en la copla. Dignidad ante la frustración en el
Romance de la otra.
Francisco Bernete
Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

En este texto se propone una mirada a la copla como producto artístico, que permanece por encima y por debajo de las coyunturas políticas y no como producto de un régimen político para estabilizar el orden social creado con la victoria en la guerra civil, aunque, por su cronología, se preste a esta interpretación.

Si bien la canción se ve mediatizada por el dirigismo cultural o por la censura, también apela a otras cosas, que la hacen funcionar como elemento de resistencia para las clases populares. Se cantan las pasiones más intensas, las penas desbocadas o las situaciones heterodoxas, sin legitimarlas ni deslegitimarlas. Se mostrará rememorando *El romance de la otra* (Quintero, León y Quiroga, 1943).

La identificación subjetiva con lo que cuenta la historia es una de las claves de por qué estamos ante un producto popular que sobrevive -durante algún tiempo- en la cultura de masas.

1. Introducción: el amor a la copla y la copla en la educación amorosa, pese al régimen político

El X congreso de análisis textual (1) ha sido una magnífica ocasión para manifestar nuestro amor por un tipo de canciones que se vio desplazado y más bien incomprendido entre los años 60 y los 80; y que ha sido felizmente recuperado, al menos, en parte. Con el transcurso del tiempo, se va constatando lo que sostiene Pive Amador en el prólogo de “El libro de la copla”: se trata de un género excesivamente alabado por unos e injustamente despreciado por otros.

Como se ha manifestado en varias intervenciones, no puede afirmarse sin más que el repertorio coplero fuera un fenómeno franquista, ni mucho menos un producto de la censura,

aunque su producción y su difusión se vieran condicionadas por el régimen político de esos años.

Es un hecho que la censura existió y que hizo que cambiaran algunos versos, como el célebre primer verso de Ojos verdes:

Apoyá en er quisio de la mansebía
miraba ensenderse la noche de mayo;
pasaban los hombres y yo sonreía
hasta que a mi puerta paraste el caballo.

En palabras de Juan José Téllez, Rocío Jurado llegó a cantarla, incluso en democracia, bajo una pazguata versión que dice: «Apoyá en la trama de mi celosía». Raphael, por aquello de no quedar en entredicho cuando la homofobia del franquismo se mofaba de su amaneramiento, lo cantó de la siguiente forma: «Apoyao en el quicio de tu casa un día». Imperio de Triana, fue incluso mucho más allá y cambió el verso completo, por el de «Sobre el agua clara que llevaba el río» (Téllez, 2011)

Juan José Téllez es uno de los autores que ha explicado la dificultad de separarla del franquismo, precisamente por las fechas que delimitan su apogeo:

El gran momento histórico de la copla media entre los años de 1939 a 1954, esto es, entre el final de la guerra civil y el fin del aislamiento internacional” ...

Creo que hoy día se entiende mejor que el franquismo la instrumentaliza, pero estas canciones tienen mucho éxito, son aprendidas y cantadas por cualquiera, antes de que eso sucediera.

“Tan popular fue la copla que el franquismo la hizo suya, por lo que a muchos les costaría luego asumir que se trataban de mundos completamente distintos: la copla, apasionada, y la dictadura, gris... (Téllez, 2011)

Un indicador, entre otros, de esa popularidad es que la gente las canta en la vida cotidiana, cosa que ha dejado de ocurrir entre nosotros. Es lo primero que debemos anotar: que la gente se las apropia. Según el poema de Manuel Machado:



D. MANUEL MACHADO
Ilustre poeta. POB. CANTAGUSA

F1

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo
ya nadie sabe el autor.
Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.

2. Perspectivas y valoraciones

Como todo producto cultural, tiene diversas valoraciones. Más aún en este caso, donde se mezcla poesía popular, poesía culta, música, puesta en escena, etc.

A) Algunas personas que se han acercado al género, desde el punto de vista socio-ideológico, afirman que la copla permite una “doble lectura”. Una lectura aceptable para los satisfechos con el resultado de la guerra y otra funcional para los vencidos.



F2

De un lado, debía tener ingredientes que la hicieran aceptable para los vencedores, para que no fuera peligroso cantarlas. De otro lado, que pudieran servir a la supervivencia de los oprimidos. Dicho de una forma un tanto bruta y anecdótica, el marinero extranjero, alto y rubio como la cerveza, de Tatuaje, podría ser identificado para los germanófilos con un nazi y para los anglófilos con un brigadista internacional, si quería imaginarse de esta manera. He encontrado escrito que «Tatuaje» nos habla de la interminable búsqueda de los desaparecidos en las fosas clandestinas del franquismo, «La Otra» nos cuenta la historia de nada menos que más de la mitad de los españoles/españolas; los ilegítimos vencidos...” (Sieburth, 2016). Me parecen interpretaciones sin fundamento.

A un nivel más general, cabe decir que, por una parte, incluye la exaltación nacionalista que todos conocemos; y por otra, “se dibuja en muchas de sus letras un tipo femenino de espíritu libre y actitud insumisa, nada convencional, y hasta radicalmente contrario a los valores impuestos” (Torres, 2011: 10) En el “Romance de la Otra” veremos esa moral nada convencional. Se expresa con libertad un amor no legal, no aceptado socialmente.

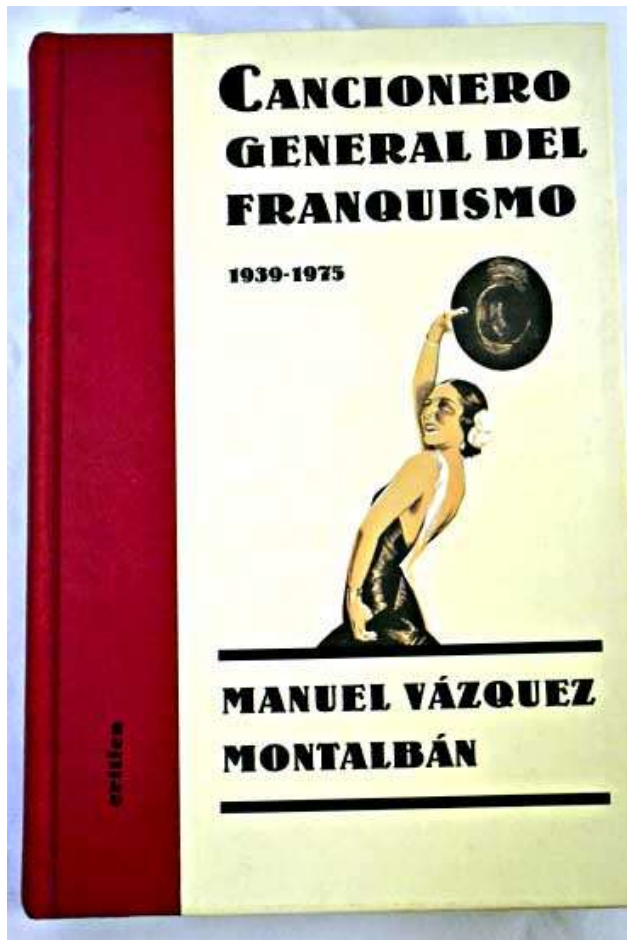
B) Si en lugar de acercarnos con una mirada ideológica y prejuiciosa, lo hacemos con una perspectiva más psicológica, veremos que las buenas canciones de este género – como de otros- permiten la identificación subjetiva de cualquier oyente.

Si bien la canción se ve mediatizada por el dirigismo cultural o por la censura, también muestra otras cosas, que la hacen funcionar como elemento de resistencia para las clases populares. “muestra abundancia de expectativas frustradas, errores, pecados, sometimientos, humillaciones, etc. Todo ello se naturaliza, se comparte y se convierte en “válvula de escape que, desde lo más recóndito de la intimidad, permitía identificarse a voces (literalmente, nunca mejor dicho) con la posibilidad de evasiones y transgresiones negadas en la vida real”. (Jacinto Torres, 2011: 11).

En esta rememoración no interesa la doble lectura que permite la copla desde el punto de vista socio-político, sino la identificación subjetiva de cualquier oyente.

En las coplas, el oyente no es solo un receptor, sino un nuevo intérprete de la misma canción, que la hace suya, la convierte en vía de expresión de su sentimentalidad. Se cantan las pasiones más intensas, las penas desbocadas o las situaciones heterodoxas, que nada tienen que ver con lo que legitimaría el nacional-catolicismo. En *Romance de la otra* vemos una aceptación serena de la situación: amor, soledad, pérdida, capacidad para el dolor, resignación. Pero insistencia en el amor, a pesar de la falta de reconocimiento. Humildad y

olvido de una misma. El dolor se vive de manera íntima, es un desamparo personal, (como en las creaciones poéticas del romanticismo). Vázquez Montalbán (2000: 12) diría que “cuando las mujeres del pueblo hacían suya esa canción, la interpretaban, expresaban un malestar condicionado precisamente por la evidencia de la solución y su impotencia para conseguirla”.



F3

Probablemente hay más: se ven reflejados/as de alguna manera, o ven a alguien de su entorno inmediato y saben que les podría pasar lo mismo. Proyectan sobre la copla algo (o mucho) de sí mismos/as, de sus experiencias emocionales, quizá reprimidas, pero identificadas en la canción. Esta identificación es una de las claves para entender por qué estamos ante un producto popular que sobrevive (durante algún tiempo) en la cultura de masas.

3. Dignidad ante la frustración en el *Romance de la otra*.

La protagonista de esta historia no tiene nombre (como sucede en otras canciones del género), ni siquiera un mote o apodo (como *la Zarzamora*, *la Loba*, *la Lirio*, etc.). Su nombre ha sido excluido y se la llama (y ella a sí misma) “la otra”, es decir, por la posición que ocupa en una

historia de triángulo amoroso, donde, si existe “la otra” es porque hay “una” primera dama. No necesariamente primera cronológicamente. En todo caso, alguien que ocupa ese lugar de dama desde el punto de vista legal, y que por ello será aceptada como legítima por la gente que rodea a este trío.

¿Por qué se viste de negro
- ay, de negro -
si no se le ha muerto nadie?
¿Por qué está siempre encerrada,
- ay, por qué -
como la que está en la cárcel?

La protagonista vive en un espacio cerrado, no sale a la calle, vive enclaustrada. Y se viste misteriosamente de negro, lo que forma parte de la intriga.

Pero no es la única señal de distinción. Diríamos que tiene sus propios hábitos (en los dos sentidos de la palabra: vestimenta y costumbres). También vive sola, completamente sola. Ninguna alegría se vislumbra en su vida. Vestirse de negro es una forma de diferenciarse visualmente, acorde con -y acentuando- la marginación en que vive.

Por qué no tiene familia,
ni perrito que le ladre,
ni nadie que la divierta,
ni risa que le acompañe.

Es, evidentemente, una canción de soledad y se une a la larga tradición de expresión de la soledad, de tristeza íntima, de melancolía, dolor humano, marginalidad, desamparo. Por no tener, no tiene ni flores, ni perrito que le ladre...

Es muy habitual, en las letras de R. de León, introducir al vecindario que observa, cuchichea, quiere saber, pregunta, rumorea (como se dice en “Cinco farolas”: “las lenguas de vecindonas”),

Cuando nos vieron del brazo
cruzar platicando
la calle Real,
entre la gente del pueblo
fui la letanía
de nunca acabar:
que "si puede ser su padre".
que "es mucho lo que ha *corrío*"
que "un hombre así de sus años
no es bueno para *marío*".
(Te he de querer mientras viva)



F4. Rafael de León

La gente, a veces juzga implacablemente, pero sobre todo quiere enterarse.

La gente es, aquí, el primer narrador que aparece. Y aparece haciéndose preguntas sobre esa mujer, cuyo comportamiento no controlan.

¿Por qué se viste de negro
- ay, de negro -
si no se le ha muerto nadie?
¿Por qué está siempre encerrada,
- ay, por qué -
como la que está en la cárcel?
Por qué no tiene familia,
ni perrito que le ladre,
ni flores que la diviertan,
ni risa que le acompañe

También será la gente la que dé las malas noticias, en esta como en otras coplas. Recuérdese, por ejemplo “A ciegas” o “Y sin embargo te quiero”.

“No sé qué mano cristiana abrió una mañana
mi puerta de repente,
luz que cortó en mil pedazos, como un navajazo,
mi venda de la frente”
 (“A ciegas”)

“Me lo dijeron mil veces, pero nunca quise poner atención”
(Y sin embargo te quiero)

La gente dará las malas noticias al principio de la segunda parte. Una segunda parte que comienza, como la primera, con la pregunta “por qué”, ahora por parte de la protagonista, interpelando a su amante.

Porque no fueron tus labios, ay, tus labios,
que fueron las malas lenguas
las que una noche vinieron
a leerme la sentencia.

En Romance de la otra la gente aparece, al tiempo como mensajera y como juez. En esta ocasión, la palabra “sentencia” no tiene solo un significado jurídico, sino más bien de anuncio de que la noticia es tan mala que sentencia su vida de ahora en adelante. Ya nada será igual para ella.

Por mí ya podéis hablar,
Por que me es indiferente,
Para bien o para mal,
Yo no me dejo llevar
Por lo que dice la gente.
 (“La gente”)

Pero también en este *Romance de la otra*, como sucede en la canción titulada “la gente”, la protagonista se muestra libre de la influencia de “la gente”, que todo lo vigila. Hay una fusión de protesta, autonomía y resignación en la misma copla.

En esta canción, como en otras del mismo género, aparecen distintos narradores, que apelan a diferentes interlocutores. Por ello se dice que es como una historia teatralizada (a ser posible, con una buena orquesta). Antes hay un narrador externo, que todo lo sabe y describe la incompreensión de la gente:

Del porqué de éste por qué
la gente quiere enterarse,
cuatro suspiros responden
y no los entiende nadie,
y no los entiende nadie.

Después, la narración continúa a cargo de la misma protagonista, que se presenta ante todos, en el estribillo, como mujer que vive en una situación heterodoxa: no se presenta como alguien que ocupa la posición de otra, sino como alguien que es: “yo soy la otra”. Ella se identifica con esa posición. Y, en la medida en que muchas mujeres podían cantarla sintiendo algo semejante, podemos decir que “la otra” es prácticamente una institución o, por lo menos, un grupo social importante.

Yo soy la otra, la otra
y a nada tengo derecho
porque no llevo un anillo
con una fecha por dentro,

Y se dirige a su amante (que jamás aparece como narrador), recordándole que está enclaustrada, sin apoyo legal (por no estar casada), sin hablar con otras personas (porque sabe que le van a preguntar lo que ella no quiere contar), dependiendo solo de él.

no tengo ley que me abone
ni puerta donde llamar
y me alimento a escondías
con tus besos y tu pan.

Vive escondida por garantizar su tranquilidad (la de él, que no quiere o no puede permitir que la gente sepa) hasta la muerte (de ella):

Con tal que vivas tranquilo,
qué importa que yo me muera,
te quiero siendo la otra,
como la que más te quiera.

Recordemos que esa institución, con la que ella misma se define, ha borrado su nombre. Ella no tiene nombre. No es la única en el universo de la copla. Recuértese, por ejemplo, esta otra:

Soy la que no tiene nombre,
La que a nadie le interesa,
La perdición de los hombres,
La que miente cuando besa.
Ya...lo sabe... Yo soy... esa...
(*Yo soy esa*).

No tiene nombre. Tiene la esperanza de contar con el nombre de él, porque él se lo había ofrecido. Pero una noche llegan “las malas lenguas”, esa gente a la que ella no informa, pero que se entera, y le anuncian literalmente que lo pierde, que no es ella quien se va a quedar con el nombre del marido, porque no llegará a ser su marido. O, lo que es lo mismo, que pierda toda esperanza de ser reconocida como esposa, porque ese lugar ya es de otra mujer, que viste de azahares y velo blanco. En consecuencia, ella seguirá siendo una marginada; no habrá inserción social, al menos con ese nombre:

El nombre que te ofrecía
ya no es tuyo compañera,
de azahares y velo blanco
se viste la que lo lleva.

Ante lo cual, ella decide seguir con su entrega total hasta el punto de no quejarse por respetar la voluntad de él. Pero, claro, hay lamento y dolor porque él, por la razón que sea, ha tomado la determinación de casarse, y no con ella; no la ha valorado lo suficiente como para hacerlo con ella. Valoración que repite como si fuera originalmente suya, en ese último verso (“que yo no valgo la pena”). Si bien, antes, le exige imperativamente que sea una persona de palabra, que respete lo que ha firmado, puesto que ya lo ha hecho. Es decir, que sea consecuente ahora quedándose en ese lugar que ha elegido. Recordemos que él le había ofrecido su nombre, pero ya sabe que no puede contar con eso. Por tanto, a él, que ha faltado a su palabra con ella, le exige que cumpla con lo que ha firmado, es decir, que no falte de nuevo a su palabra con otra mujer.

Como fue tu voluntad
mi boca no te dio queja,
cumple con lo que has *firmado*,
que yo no valgo la pena,
que yo no valgo la pena.

El estribillo al final de la segunda parte es idéntico al de la primera: ella sigue en la misma actitud. Para Vázquez Montalbán es un ejemplo de “rebeldía sometida” (pueden ver aquí una paradoja o una contradicción en los términos). La protagonista señala el lugar donde tiene que quedarse él (por responsabilidad como marido) y el lugar donde se queda ella; se hace responsable de su destino, pero no reconoce en ella ninguna culpa, ni remordimiento, ni arrepentimiento. Al contrario, se reafirma en su querer, asumiendo la marginación y el ostracismo, que presumiblemente será aún mayor que antes. Pero ella está dispuesta a pagar ese precio, toda vez que se trata de su pasión, y por ello, de lo más constitutivo de sí misma.

Yo soy la otra, la otra
y a nada tengo derecho
porque no llevo un anillo
con una fecha por dentro,
no tengo ley que me abone
ni puerta donde llamar
y me alimento a escondidas
con tus besos y tu pan.
Con tal que vivas tranquilo.
qué importa que yo me muera,
te quiero siendo la otra,
como la que más te quiera.

4. El (des)amor y la resistencia sentimental

El *Romance de la otra* cuenta la infelicidad que proporciona esta relación amorosa. La protagonista no es “la querida del casado”, que ama sin esperanza. Ni asume la culpa del amor prohibido, al que tiene que renunciar. Ella acepta la invisibilidad y el ostracismo, llegado el caso, pero no se arrepiente ni se avergüenza. Insiste en que lo quiere siendo la otra, como la que más lo quiera.

A veces se oye decir que las coplas siempre cantan los mismos temas, pero hay más variedad de lo que muchas personas creen.

Esta mujer no renuncia, como en el caso de la *Carcelera* (León-Valverde, 1936-1939):

No reniega de sí misma, como en *Pena, penita, pena* ni reniega de su sino, como en *Que me perdone Dios*.

No admite que su amor es pecado, ni que tenga que pagar nada por ello, como *La Zarzamora* (Quintero, León y Quiroga) para Lola Flores - 1946

Que publiquen mi pecado
y el pesar que me devora
y que tos me den de lado
al saber del querer desgraciado
que embrujó a La Zarzamora.

Aunque se parece en la carencia de nombre propio, la protagonista del romance no es “La loba”, ni es una prostituta que se enamora de un hombre (como *Mari Cruz*, o la protagonista de *Ojos verdes*).

No se plantea las dicotomías que sufren las protagonistas de otras canciones. Esas dicotomías sin solución, que recordamos en otras coplas:

Tiemblo de verme contigo / y tiemblo si no te veo
No debía de quererte / y sin embargo te quiero
Ni contigo ni sin ti / tienen mis males remedio

No es una mujer nómada, errante, ni loca.

No pide su muerte, no necesita matar ni morir fatalmente por amor. Quiere seguir siendo la que es, sabiéndose marginada por el amante. La protagonista es resignada, pero segura de sí misma.

Es, en cierto modo, una canción protesta. Se refiere a amantes ocultos, a lo inconfesable, lo ilícito. Está claro que transgrede la moral católica en los años 50.

Podría encuadrar mejor entre esas (en palabras de Martirio¹), “mujeres dependientes y enamoradas hasta el morir de hombres que no las merecían, hicieron a las mujeres españolas feministas. Feministas por contraste o feministas por resistencia”.



F5. Martirio

En efecto aquí se percibe una ética de la resistencia. De la resistencia sentimental.

5. Conclusión

Así es como se manifiesta el deseo de la mujer en este Romance de la otra: como un deseo resistente, irreductible; incomprendido por la gente, sí, y clandestino; desde luego, ajeno a la moralidad del nacional-catolicismo”, pero un deseo digno y sincero por encima de todo. Un amor verdadero y una entrega absoluta frente a las convenciones de la época. ¿Quién no querría poder expresarlo así o escucharlo así, de labios de alguien?

La mujer en la copla, como en cualquier otra manifestación artística, no tiene por qué ser reflejo de la mujer en la sociedad de su tiempo: la protagonista del drama coplero suele ser más independiente y dueña de su vida, como en esta canción, por más que la cantaran miles de mujeres sumisas y recludas en el espacio doméstico. El éxito del género no radica en ser el producto ideológico de un régimen político, ni el espejo documental de la vida cotidiana de unos sectores sociales determinados; no radica en conseguir la “moralización de la sociedad española durante el franquismo” (Prieto, 2016), sino en lograr que la subjetividad de cualquier de nosotros -aspiraciones, amarguras, resistencias ocultas- se proyecte en aquello que la copla cuenta con belleza.

¹ Entrevista en prensa.

Una belleza que no puede valorarse solo viendo la letra. Hay que ver y oír el drama en escena. Solo viendo y oyendo el conjunto del espectáculo audiovisual, uno se conmueve o no se conmueve ante ello. Espero que se conmuevan ante muchas actuaciones, porque solo así cabe esperar que se mantenga el amor por la copla.

Manuel Vázquez Montalbán



“La música es la definitiva expresividad de la canción, la más determinante y en ocasiones autosuficiente”

F5

Notas

- (1) *De cómo la copla canta el deseo de la mujer*. X Congreso de análisis textual Trama y Fondo. Córdoba (España). Días 7, 8 y 9 de febrero de 2019

Referencias bibliográficas

AMADOR, J. (Pive) (2013): *El libro de la copla*. Córdoba, Almuzara

PRIETO, L. (2016): “La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo” *Arenal*, 23:2; julio-diciembre 2016, 287-320

SIEBURTH, S. (2016): *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid, Cátedra, 302 pp.

TELLEZ, J. J. (2011): “Copla, flamenco y canción de autor”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 102-153

TORRES, J. (2011): “La canción española durante el franquismo: Tradición, sometimiento y testimonio”. <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Torres.pdf>

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1971): *Crónica sentimental de España*. Barcelona, Lumen.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (2000): *Cancionero General del Franquismo 1939-1975*.

Barcelona, Crítica.