

Enrique Encabo (ed.)

Miradas sobre el cuplé en España

Identidades, contextos, artistas y repertorios



Colección
MÚSICA HISPANA
TEXTOS. Estudios

INTRODUCCIÓN. MÁS ALLÁ DEL CANON: EROTISMO, DESEO Y FRIVOLIDAD

Enrique ENCABO

¿Qué entendemos cuando leemos o escuchamos el término *cuplé*? ¿Qué significados movilizamos atendiendo tanto al conocimiento adquirido como a nuestro horizonte de expectativas? ¿Cómo definir un género indefinido por naturaleza, juguetón y resbaladizo, que, sin embargo, ocupó un lugar primordial en la cultura del entretenimiento y la frivolidad en las primeras décadas del siglo XX? ¿Qué es hoy para nosotros el *cuplé*?

El presente volumen, configurado a partir de diversas y autorizadas voces, ofrece distintas respuestas, interpretaciones y relatos –siempre estimulantes y provocadores– a propósito de los interrogantes que sigue generando el ambiguo término *cuplé*. Deseo desde este primer instante expresar mi sincero agradecimiento a todos los autores que participan en este libro, apreciados y admirados colegas que, desde diferentes ópticas, estudian este difícilmente aprehensible universo. Es probable que no lleguemos a ofrecer una definición precisa –tarea seguramente imposible– de lo que esta palabra, nacida allende los Pirineos, pero rápidamente tomada por castiza y autóctona, significó y aún hoy significa. Bajo este aparentemente inocente término se ocultan complejas polisemias que problematizan diversos sistemas de pensamiento histórico, social, moral y político: una complejidad que se verá reflejada en las diferentes disciplinas necesarias de ser allegadas para un mejor entendimiento de estos espectáculos; desde la musicología a la historia social y del arte, pasando por los estudios de género, la hermenéutica, la teoría de la recepción, la literatura comparada, la historia de la dramaturgia, la semiótica, etc., en una variedad epistemológica que se traduce en estas páginas en diversos tonos de escritura: literatura académica, profusión de datos, aires nostálgicos y al mismo tiempo prospectivos e, incluso en determinados momentos, ciertos toques canallas.

Evidentemente este libro se inscribe en una tradición no siempre afortunada que ha tratado de analizar y estudiar el fenómeno que nos ocupa. En gran parte de los textos que nos preceden encontramos, a pesar de sus interesantes aportaciones, un problema común y recurrente que no es otro que la distancia respecto al *cuplé*. Los primeros estudios son testimoniales, escritos por los protagonistas, demasiado próximos a la escena estudiada, lo que provoca su carácter hagiográfico; así los análisis, casi crónicas, de Álvaro Retana –contemporáneo y parte misma del *cuplé*–, aún hoy dispersos en diarios y revistas; las primeras biografías de la Fornarina, solo un año después de su fallecimiento, y de Pastora Imperio (1913), entre otras, y las imprescindibles *Confesiones de artistas* de Carmen de Burgos¹. Posteriormente, y especialmente a partir de los años sesenta, encontramos una gran cantidad de publicaciones cuyos títulos ya evocan el carácter nostálgico con el que se mira el *cuplé*²; sin despreciar

¹ Habrá quien pueda considerar que estas obras híbridas no forman parte del corpus académico. Si bien es cierto que no siguen un método científico en su interpretación de los hechos, no lo es menos que en todas ellas se aprecia una voluntad historiográfica, ciertamente emocional, interesada y acrítica.

² A modo de ejemplo: *Una historia del cuplé* de Ángel Zúñiga (Barcelona, Barna, 1954); *Aquel Madrid del cuplé* de José María López Ruiz (Madrid, El Avapiés, 1988); *El Madrid del cuplé (Crónica de un siglo)* de Juan Villarín (Madrid, Comunidad de Madrid, 1990); *Tonadilleras y cupletistas (Historia del cuplé)* de Máximo Díaz de Quijano (Madrid, Cultura Clásica, 1960); *Del Madrid del cuplé (recuerdos pintorescos)* de José Alfonso (Madrid, Cunillera, 1972), entre otros.

en ningún caso la información que proporcionan, es cierto que suponen una limitación, un encasillamiento temporal y temático del género y, en muchos casos, también geográfico, colocando como protagonista el circuito madrileño y, por tanto, restando valor a otros contextos como el catalán³ y la vida en provincias. Tras la reivindicación del fenómeno por parte de Terenci Moix y, especialmente, Manuel Vázquez Montalbán, con el final del siglo XX surgen los imprescindibles estudios de Serge Sa-lauin y Javier Barreiro que abren otras vías de interpretación y significación. Estas han sido retomadas, asimiladas, discutidas y enriquecidas por investigadores como Pepa Anastasio, Isabel Clúa, Enrique Encabo o Laura Navarro entre muchos otros, aportando nuevas miradas, al tiempo que diversos enfoques y perspectivas metodológicas y disciplinares, con el fin último de comprender este universo.

La distancia anteriormente señalada no atañe solo a los ejes geográfico y cronológico que acabamos de describir, sino que es también disciplinar. Estos contextos artísticos no han merecido apenas atención por parte de la musicología, quizá por considerar las músicas que les dan sentido exentas de calidad –algo que podría ser más o menos cierto si solo atendemos a la partitura, en muchos casos inexistente o inútil más allá del acto performativo– e igualmente despreciando la capacidad musical de las intérpretes, empleando criterios de valoración procedentes de otro tipo de espectáculos para delimitar lo que es estéticamente aceptable o no. Ante este llamativo silencio, muchas de las valiosas aportaciones en torno al cuplé han llegado del ámbito de la literatura y el periodismo, riquísimas, pero en ocasiones nos han hecho olvidar que el cuplé es fundamentalmente música. El cuplé puede ser mujer, acto teatral, gesto, *performance*, aparición en la esfera pública... pero siempre es música. En una asombrosa modernidad, las cupletistas pueden presentarse indistintamente como bailarinas, cantantes o coquetas recitadoras, excediendo completamente la adscripción/ limitación a una única forma de expresión artística. El eterno femenino predomina y da sentido a la escena, es generador de significados, alienta y problematiza, pero la vía de expresión es inequívocamente musical, una música comercial, inmediata y placentera que todo lo invade y que, sin embargo, es condenada al olvido en las historias particulares de las diversas disciplinas. Sin sitio en los estudios de dramaturgia, ni de literatura “seria”, ni de musicología, el cuplé ha permanecido hasta hace poco ignorado, y el silencio en torno a estos espectáculos ha provocado que se piense que la Generación del 98 era “sorda”, que el teatro popular se movía únicamente entre Echegaray, Sellés y Benavente (aceptando tímidamente los conatos simbolistas) y que, de la noche a la mañana, de una escena gris y oscura se avanzó a las coloristas vanguardias de los años veinte. Explicación poco plausible, carente de sentido y, desde nuestra perspectiva, falaz e inexacta.

Ante la ponderación que realizamos del fenómeno podemos preguntarnos el porqué de este olvido por parte de los estudios académicos. La razón fundamental que adivinamos es lo resbaladizo del género. Partiendo de presupuestos heredados del estructuralismo, es difícil estudiar el cuplé atendiendo al dato positivo, pues ¿qué estudiar? Los teatros en numerosas ocasiones no son tales –asistimos a actuaciones en teatros de renombre, pero también en coliseos provincianos, salones, teatrillos portátiles, barracones, cafés, “templos del placer”–; las rebeldes intérpretes no

³ La historia de ese lugar emblemático, icónico y único que fue el Paralelo barcelonés está aún por escribir; una historia que debe mostrar cómo el cuplé en Cataluña (y, también, el cuplé catalán) vehicula y a la vez acomoda tensiones no solo de clase, sino identitarias y lingüísticas. No obstante, contamos con literatura de notable relevancia al respecto que sirve como fundamento para un estudio completo de la actividad artística y social de la mítica avenida. Véanse, entre otros, Joaquín Molas: “Notes sobre la cançó popular moderna: el couplet”, *Actes del V Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1980, pp. 325-347; Miquel Badenas i Rico: *El Paral·lel: nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona, Amarantos, 1993; Xavier Albertí, Eduard Molner: *Carrer i escena. El Paral·lel 1892-1939*, Barcelona, Viena Edicions, 2012; Laura Navarro Morón: *Ángeles caídos: cupletismo y prostitución en Barcelona (1880-1936)*, tesis doctoral, Ohio State University, 2015.

pretenden ser etiquetadas únicamente como cantantes o bailarinas y ni siquiera sus biografías son aprehensibles⁴; las partituras tienen escaso valor desprovistas de la interpretación, la improvisación y la interpelación al público; los espectáculos no pueden comprenderse desligados de un *totum revolutum* que inevitable y acertadamente se denomina en la época “variedades” y en el que tiene cabida cualquier tipo de esparcimiento con mayor o menor ambición artística⁵. Divertirse hasta morir, en consonancia con la crisis de la razón que siente el periodo⁶ y que invita inexorablemente al hedonismo y al placer. Nos faltan datos y cifras y, sin embargo, sabemos que el cuplé todo lo ocupa, todo lo perfuma, todo lo preside: aparece en las páginas de vida social, también en las de sucesos, en las novelas, en los diarios festivos, llega a los Ateneos, también al cine, con las estrellas Carmencita, Raquel Meller, Conchita Piquer, Tórtola Valencia o Carolina Otero dejándose seducir por el séptimo arte, se cuela en la industria fonográfica⁷, en la moda y en la escena... su presencia es incuestionable, porque los contextos del cuplé son y no son a la vez los del teatro por horas, el café-cantante, el *music-hall*, la parodia teatral, la revista, el cabaret, el género ínfimo, la fotografía, el Ateneo, la moda, las mascaradas, el cine e, incluso, los chismes y ecos de sociedad. Una absoluta omnipresencia que es, al mismo tiempo, variable, efímera y fugaz.

Somos conscientes de estas problemáticas y, en la pluralidad de los textos que vehiculan el discurso de este libro, es posible hallar, independientemente de los diferentes contextos cronológicos o geográficos, al menos tres situaciones, tensiones o conflictos recurrentes que este tipo de espectáculos –y la iconosfera y mitologías creadas por y a partir de los mismos– genera.

El primero de ellos es el que atañe al estatuto de la mujer, protagonista indiscutible del fenómeno. Aún hoy es difícil precisar si las artistas de antaño (y de hogaño) fueron víctimas o heroínas⁸. Asistimos en este sentido a diferentes corrientes que presentan igual legitimidad en sus planteamientos; por un lado, la que postula que la mujer fue objeto de consumo destinado al placer *voyeurístico* en un mundo eminentemente masculino⁹; por otro, una mirada feminista que redescubre el lugar de unas artistas sobre las tablas –y también en la vida real– ocupando espacios de visibilidad y con un poder económico y social vedados a la mayoría de mujeres contemporáneas¹⁰. ¿Cuál es la realidad? Quizá únicamente la lectura conjunta de ambas interpretaciones, pues, como Isabel Clúa afirma, tanto si contemplamos a la intérprete como bien de consumo como si la contemplamos en calidad de vendedora, nos encontramos con un espacio de vacilación de los modelos normativos de feminidad¹¹. Si bien es cierto que el universo del cuplé es eminentemente masculino, no solo por la audiencia –dependiendo de la categoría del local y de las características

⁴ Isabel Clúa considera un error los infructuosos esfuerzos de los estudios que tratan de restaurar la verdad biográfica de estas artistas –a menudo tildándolas de mentirosas–, pues lo realmente significativo es la capacidad por parte de las mismas de novelizar la propia existencia para lograr acceder a la posición de celebridad. Isabel Clúa: *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*, Barcelona, Icaria, 2016, p. 94.

⁵ Enrique Encabo: “El Teatro Ortiz de Murcia (1914-1929): artistas y repertorios en un teatro de provincias. Los inicios”, *Hecho Teatral*, 17, 2017, pp. 17-35.

⁶ John W. Burrow: *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*, Barcelona, Crítica, 2001.

⁷ Sobre la percepción del público de las primeras grabaciones fonográficas véase Jonathan Sterne: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke, Duke University Press, 2003.

⁸ Serge Salaün: “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936): estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”, *Dossiers feministes. Monográfico dedicado a Espais de Bohèmia. Actrius, Cupletistes i ballarines*, 10, 2007, pp. 63-83.

⁹ Serge Salaün: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

¹⁰ Pepa Anastasio: “Pisa con Garbo. El cuplé como *performance*”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 13, 2009, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance> (consulta 15-5-2018).

¹¹ I. Clúa: *Cuerpos de escándalo...*, p. 37.

de los espectáculos no está permitida la entrada a mujeres-, sino por los puestos de responsabilidad (empresarios, directores de escena, compositores, músicos, letristas) sin la mujer es inexistente. Los puestos “importantes” son ocupados por hombres, y en efecto la mujer solo se exhibe¹², pero sin la mujer que se exhibe y que (re)crea la obra artística, esta no existe, pues es la mujer el propio acto artístico. Las estrellas del cuplé, discurso mitologizador mediante, no son intercambiables: quien acude a ver a la Fornarina o a Tórtola Valencia, quiere verla a ella, y no a otra cualquiera, interpretando su repertorio; y llegan a convertirse en imprescindibles –merced a la inteligente autogestión de su representación en la esfera pública– en el apogeo de su fama. No obstante, no escapan a los mecanismos del poder patriarcal: el origen humilde –miserable– del que prácticamente todas parten es desgraciado, y el final de la mayoría de ellas también. Además, el pecado del éxito supone casi siempre una condena en el aspecto íntimo: en este sentido, es complicado hablar de heroínas; al pensar en la ostentación de las joyas adquiridas, el ascenso social, el poder de seducción, la fama y las audiencias conquistadas, es difícil pensar en víctimas.

El segundo de los conflictos al que hacemos referencia es la cuestión del género. Hablamos de cuplé conscientes de la vaguedad del término, casi siempre asociado a las variedades y el género ínfimo. Es difícil datar su comienzo, pues la palabra “cuplé” se intercala en numerosas zarzuelas –asimilada en un principio a canción, más adelante con las connotaciones propias del género, ya eróticas, ya políticas o de actualidad–, e incluso en la época de apogeo del cuplé se hibrida y confunde con otros divertimentos como el género chico y la revista. Podemos adivinar la razón, puesto que en el resto de espectáculos lírico-teatrales tanta o más importancia tiene la canción que el argumento o los concertantes, y esto motiva que rápidamente pueda ser comercializada como número independiente y con vida propia, desligada ya de la obra original. Son muchos los cuplés que nacieron dentro de representaciones de mayor duración, e igualmente el espíritu del cuplé inspiró obras consideradas zarzuelas, operetas y, por supuesto, revistas. Si somos conscientes de que son los mismos autores los que idean uno u otro tipo de espectáculo no nos sorprende en exceso esta hibridación. No obstante, no podemos dejar de observar el problema del género: el cuplé sufre como pocos otros géneros la condena de la clasificación, una adscripción que sirve para etiquetar, clasificar, definir y, en nuestro caso, denostar, más que para identificar, valorar, comunicar y comprender¹³.

El empleo de las etiquetas “género ínfimo”, “variedades”, “sicalipsis”, “varietés”, “revista”, “*music-hall*”, llegan a confundirse y a emplearse sin distinción. Distan mucho en su momento y, posteriormente, de ser inocentes. En una progresiva decadencia observamos cómo el significado inicial de los distintos términos empleados para diversas formas de teatro lírico, alusivo en principio a la duración de los espectáculos, deja de funcionar como tal para hacer referencia a la calidad de los mismos. En un escalonado descenso a los infiernos, pasamos de la ópera, excelso arte y “problema nacional” al no encontrar una fórmula autóctona para crear un producto español y, por tanto, representar continuamente obras italianas, francesas y, según el momento, alemanas, a la zarzuela, a la que se le perdonan sus pecados vía costumbrismo y nacionalismo; el género chico, alejado de toda calidad y pretensión artística y, por supuesto, moral; y el género ínfimo¹⁴, bajo el que se engloba una cantidad

¹² S. Salaün: *El cuplé...*, p. 79.

¹³ Jacques Derrida, Avital Ronell: “The Law of Genre”, *Critical Inquiry*, 7, 1, 1980, p. 65.

¹⁴ A pesar de las incursiones de los compositores serios en la escena frívola, el cuplé no ha merecido figurar en la mayoría de historias de la música de nuestro país. Valga como ejemplo, a propósito de Amadeo Vives, autor que coqueteó con el género ínfimo en obras como *La gatita blanca*, y que escogió a una ficticia cupletista como protagonista de *La generala*, la ausencia total del cuplé y espectáculos afines en la historia de Adolfo Salazar, que elogia al

enorme de artistas y subgéneros completamente dispares y que obligan, nuevamente, a movilizar una larga serie de definiciones que resultan de escasa utilidad: cuplé picante, sicalíptico, de actualidad, sentimental, andaluz, patriótico, catalán... y otro tanto respecto a las artistas catalogadas como cupletistas, tanguistas, papillonas, bailaoras, vedetes, canzonetistas, *girls*, *divettes*, vicetiples, entre una interminable serie de calificativos que, si bien nos sirven para acercarnos a la época, al mismo tiempo no están exentos de prejuicios. A pesar de su aparente intrascendencia, en los escenarios más frívolos vieron la luz vanguardias y avanzadillas artísticas resultantes de la libertad de experimentación, un aspecto olvidado en un reduccionismo absurdo de unas creaciones que ya en su momento, si no valoradas en términos intelectuales o académicos, sí fueron degustadas ampliamente por el público en una adecuada y ficticia invitación al placer.

El último gran conflicto al que atenderemos, en directa relación con el descrito anteriormente, es el del espíritu del cuplé, entendido este como fractura y desafío. Mi hipótesis es que el espíritu del cuplé no se manifiesta únicamente en aquellas canciones unipersonales que tienen su momento de esplendor en las primeras décadas del siglo XX. Defiendo, por el contrario, que el cuplé es una actitud, una necesaria desviación en sociedades heteropatriarcales, un modo de ser, esencialmente femenino y, de algún modo, feminista. Una travesura necesaria, que no es sino una disidencia posible y permitida. Por esta razón, veo natural emparentar el cuplé con fenómenos artísticos aparentemente dispares como la copla, el destape, la escena *underground* o la sensibilidad camp. El cuplé en cuanto espíritu carnavalesco y carnavalizador nace de las paradojas y contradicciones de las sociedades a las que pertenece; no supone una amenaza directa, pues se muestra sinuosamente serpenteante y tranquilizadoramente sumiso; pero tras la pátina de conformidad, el cuplé, siquiera por su mera existencia, denuncia la injusticia y las relaciones de desigualdad existentes en las sociedades que lo degustan. El cuplé –y quizá más apropiado sería hablar de canción en femenino– es la hija díscola, la niña bonita, graciosa, educada, pero también bastarda, rebelde, malhablada y chillona. Es amada y querida porque es “una de los nuestros” pero al mismo tiempo muestra los errores, fallos y carencias de un sistema de comportamiento pretendidamente bueno, ordenado, racional y decente. El ruido del cuplé, se llame de un modo u otro según la época en que se dé, es lo que lo convierte en poderosamente atractivo y excitante.

El cuplé se ha asociado a ciertas canciones de principios de siglo –una manera de ser, mostrar(se) y cantar que, a través de multiplicidad de géneros, permanece viva hasta los años previos a la Guerra Civil, y aún después–, y que, entendido de este modo, quedó domesticado a partir de la popularísima relectura cinematográfica llevada a cabo por Juan de Orduña en la década de los cincuenta, convirtiéndose en mero residuo nostálgico, canciones que, inocentemente pícaras y todavía asombrosamente pegadizas, continuaban siendo exitosas¹⁵. No obstante, más allá del inigualable erotismo destilado por la figura de Sara Montiel, el cuplé perdía su carácter transgresor, y este mismo era vedado a manifestaciones muy cercanas al mismo: la copla, bajo el régimen

compositor catalán por sus obras corales para el Orfeo Catalá y por *Doña Francisquita*, pero de cuplé, ni rastro; ni en la obra de Vives, ni en la de ningún otro autor. A juzgar por este texto, diríase que el cuplé nunca existió. Sí salva el crítico la zarzuela, con muchas reservas, y algo del género chico, hacia el que no muestra demasiada simpatía. Adolfo Salazar: *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 154-160.

¹⁵ En buena medida por el repertorio presente en dichos productos fílmicos. Sara Montiel interpreta el repertorio sentimental con títulos de la Goya, Raquel Meller y la Fornarina, que tras las décadas de 1910 y, especialmente, de 1920, sustituye al cuplé sicalíptico, una tendencia que, a partir de este momento, tendrá su expresión en los espectáculos de revista, donde la vedete será la nueva cupletista, la que canta, baila y se exhibe, pero ahora con un cuerpo notablemente más espectacular.

franquista, aparecía falsamente huérfana, un producto cultural de nuevo cuño –omitiendo su inmediata filiación, quizá porque recordaba demasiado a los peligrosos años republicanos–, sin antecedentes y, probablemente sin futuro. Como veremos, nada más lejos, pues las mismas representantes de la copla, además de nacidas del universo frívolo, eran figuraciones del cuplé, en sus vidas privadas y en sus comportamientos públicos¹⁶. El erotismo, la frivolidad y la transgresión seguían latentes, tanto en las imbricadas metáforas ideadas por Rafael de León como en la libertad –en el arte y en la vida– exigida por parte de aquellas artistas herederas de los años veinte y treinta que, al menos de manera individual, no estaban dispuestas a renunciar a las libertades alcanzadas. Si su grito no fue colectivo, sí pudo incidir en el alma de la colectividad al reclamar otra sexualidad al margen del matrimonio normativo y otra manera de vivir más allá del lugar reservado a la mujer ideada por el franquismo. Un espíritu que ni los esfuerzos de Pilar Primo de Rivera, ni de la Sección Femenina, ni del nacionalcatolicismo podían acallar. El espíritu del cuplé, un muerto muy vivo, renacería con fuerza en los años en que el Régimen daba sus últimos estertores a través de los esculturales cuerpos de las artistas del destape, en el maltrecho Paralelo barcelonés, y en la figura desnuda de la niña prodigio del franquismo, esa Marisol que reclamaba ser Pepa Flores y pasar de angelical rayo de luz a destapada musa de la Transición, desafiando los valores (pre)establecidos con, al mismo tiempo, su militancia comunista¹⁷ y su efigie desnuda en la portada de la revista *Interviú* (16 de septiembre de 1976). La frivolidad, la ambigüedad sexual, el libertinaje, la provocación y la ausencia de respeto a la normatividad revivían en *Esas chicas tan pu...*¹⁸, tan modernas, tan desclasadas, y tan poco necesitadas de vestimentas. Una proteica tradición que, ya en los ochenta y noventa, moribunda, volvería a caer en la nostalgia de “las tardes del Ritz”, al tiempo que cual Ave Fénix reviviría, una y mil veces más, en la escena *underground* y alternativa.

Estos y otros aspectos se estudian en las páginas que a continuación se ofrecen, sin perder de vista lo que el cuplé fue y es. Aun teniendo en cuenta las situaciones que la existencia del cuplé problematiza, no podemos dejar de tener presente que el cuplé no nació como vanguardia, ni fue militante en lo político, ni siquiera aspiraba a cambiar la sociedad a la que pertenecía –y que le dio vida, pues sin la omnipresente e hipócrita moral burguesa no habría tenido sentido ni habría sido necesario este espacio de libertad, expresión colectiva de todo un Eros cultural. De manera inconsciente la mayoría de ocasiones, la escena del cuplé cuestionó los pilares de una sociedad decadente en sus principios y normas, ávida a la par de diversiones y nuevos hedonismos; a través de la transgresión de los postulados del amor romántico y burgués, del sacrosanto matrimonio, y de la moral judeo-cristiana, este género musical y teatral, mostró –y todavía hoy muestra– una admirable capacidad de adaptación a los tiempos y, sobre todo, a las audiencias, pues lejos de aspiraciones artísticas conscientes –aunque, como observaremos, con notables influencias sobre otras corrientes estéticas más elevadas–, este género breve, atrevido, transgresor y enormemente emocional fue, ante todo y sobre todo, un género al servicio de la más rabiosa comercialidad.

¹⁶ Baste recordar la relación adúltera (¿?) de Concha Piquer y Antonio Márquez al desaparecer la Ley del divorcio en España; el matrimonio de Lola Flores –celebrado al alba y, posiblemente, embarazada de su primera hija–, con un hombre casado (al menos por el rito gitano); o el matrimonio civil y posterior divorcio de Sara Montiel.

¹⁷ En el lejano 1932 Carmelita Aubert cantaba el cuplé *Comunista*, en el que rogaba a papá y mamá no ser reñida por ser mujer modernista y comunista. Cuarenta años de dictadura separan ambas actitudes.

¹⁸ Título del film de Ignacio F. Iquino (1982), representativo de las películas del destape, también denominadas bajo la clasificación otorgada, “clasificada S”.

Los orígenes: de los Bufos al Eslava

Si comprendemos que nos encontramos ante un género –quizá más adecuado sería hablar de una manera de situarse en el escenario, o en un camino intermedio entre el escenario y el público–, cuya definición parte de la indefinición, rápidamente adivinaremos que es imposible datar con exactitud el comienzo del mismo. Las célebres *ballerine gaditae* que maravillaron a los conquistadores romanos podrían ser el antecedente más remoto. Algo más cercanas –aún excesivamente lejanas– las tonadilleras que, a través de legendarios y evocadores nombres, se convirtieron, también por la fuerza de una mirada posterior, en representativas del siglo dieciochesco. La misma *Carmen*, imaginada por Mérimée y puesta en música por Bizet, comparte mucho del erotismo, el descaro y la raza de nuestras protagonistas. Al mito de la sevillana universal, rápidamente popularizado, aludirán en reiteradas ocasiones los cronistas y biógrafos de las cupletistas, descubriendo en cada espectáculo la personificación de aquella en sus cuerpos y figuras¹⁹.

Como ya hemos indicado, es imposible datar los comienzos del cuplé –y las variedades y el género ínfimo, tres términos que en determinados momentos devienen sinónimos– en España. Si podemos escuchar al respecto a tres autoridades en la materia, Álvaro Retana, Javier Barreiro y Serge Salaün. El primero es ambiguo en la datación de los inicios, caracterizados por “nonadas para justificar la permanencia en el tablado de unas barbianas bien confeccionadas, que, a veces, por sus escasas posibilidades artísticas, defendíanse recurriendo a letrillas desorbitadas”, aunque sí ofrece datos del apogeo y esplendor:

Fueron los días alegres en que funcionaban en Madrid el Salón de Actualidades, enclavado en el número 4 de la calle de Alcalá, el Japonés, inaugurado en el número 16 de esta vía madrileña, el Bleu y el Rouge, no muy distantes de la Iglesia de las Calatravas, el reducido Romea de la calle de Carretas, desahuciado por Loreto Prado y Enrique Chicote, y el París-Salón, establecido en la de la Montera [...]. La aparición en el escenario del Trianon Palace de la tonadillera Aurora Mañanós Jaufrett, por remoque la Goya, la noche del 18 de junio de 1911, entronizó el reinado de las variedades selectas, aptas para un público de palabra culta y costumbres morigeradas [...]. La edad de oro de las variedades cabe señalarla de 1910 a 1926²⁰.

Serge Salaün reafirma la datación indicando el momento cumbre del cuplé y las variedades en torno a 1910-1925, aunque fechando sus orígenes en la década 1900-1910, solapándose (no resulta sorprendente) por tanto con el llamado género ínfimo –en boga desde 1895 hasta 1910– y aún con el género chico, todavía vigente en estas décadas²¹. Javier Barreiro coincide igualmente en datar el comienzo de la eclosión sicalíptica alrededor de 1900²².

¹⁹ Sobre el mito de Carmen, véase Gerhard Steingress: ... *Y Carmen se fue a París: un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Córdoba, Almuzara, 2006; Michael Christoforidis, Elizabeth Kertesz: *Carmen and the Staging of Spain. Recasting Bizet's Opera in the Belle Epoque*, Nueva York, Oxford University Press, 2018. Aunque no en relación con las cupletistas, José Colmeiro ha publicado varios textos en los que analiza la relectura y reapropiación del mito de Carmen. Véase José Colmeiro: “Exorcising Exoticism: ‘Carmen’ and the Construction of Oriental Spain”, *Comparative Literature*, 54, 2, 2002, pp. 127-144; *id.*: “Rehispanicizing Carmen: Cultural Reappropriations in Spanish Cinema”, *Critical Studies*, 2005, pp. 91-105.

²⁰ Álvaro Retana: *Historia del arte frívolo*, Madrid, Tesoro, 1964, pp. 17-19.

²¹ S. Salaün: *El cuplé (1900-1936)*..., p. 34.

²² Javier Barreiro: “Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad”, *Dossiers Feministes*, 10, 2007, pp. 85-100.

Sin ánimo de retrotraernos a épocas pretéritas del arte patrio –entendido por aquellas prácticas artísticas ofrecidas en España y, al mismo tiempo, a la imagen exótica y esperable de España en otros universos teatrales, importada, inventada o exportable²³–, nos atrevemos a afirmar que, de algún modo, el gusto por lo erótico, lo lúdico y lo absurdo se liga inevitablemente a la revolución Gloriosa y a la eclosión bufa, que suponen en nuestro país el aumento del ocio urbano y, por consiguiente, de las industrias culturales, merced a las libertades alcanzadas y la aparición de nuevos públicos. El primer capítulo nos ofrece elocuentes pistas al respecto: Serge Salaün expone la relación entre el cuplé y el “juego sonoro” –elaborado a través de retruécanos e imposibles giros verbales²⁴– que posibilita un espacio neutro, en el que tanto emisor como receptor juegan con el lenguaje situándose en el límite de lo irracional y lo no permitido. La categoría “juego” no está exenta de significación; el juego –infantil o no– comparte con el universo creador el llamado espacio en blanco, esa paralización de la cotidianeidad que permite traspasar las fronteras del realismo para conquistar el terreno creativo, onírico, imaginario. Una evasión que, en épocas históricas especialmente difíciles para la población, es no solo afortunada, sino absolutamente necesaria.

Serge Salaün alude en su capítulo a obras capitales de la implantación de los Bufos en España como *El joven Telémaco*, estrenada en 1866, y en la que encontraremos el celeberrimo vocablo “suripanta”²⁵, harto repetido en épocas posteriores para referirse a las beldades del género ínfimo, y seguimos esta pista para afirmar que las bases del cuplé en la península se sustentan en las libertades alcanzadas durante la Gloriosa y, derivadas de las mismas, en el optimismo y la relajación de costumbres que posibilitan²⁶. Para ello, nos basta observar una obra sobradamente conocida por su popularidad y habitualmente etiquetada como zarzuela, cuando nos hallamos ante quizá la mejor producción bufa autóctona, lejos de las adaptaciones, directas o indirectas, de obras francesas, enormemente exitosas en el momento, sin atender el público a la originalidad de las mismas.

En *Los sobrinos del Capitán Grant* (1877) ya encontramos muchas de las características que definirán el cuplé antes de la aparición de pulgas y morrongos: una innecesaria coherencia argumental que se traduce en un batiburrillo de números musicales, sacrificando al esperpento la trama para regocijo del público, que espera escenas siempre diferentes, exóticas y enormemente variadas; la aparición de músicas extranjeras precisamente por su atractivo y comercialidad. Fernández Caballero, autor de la partitura, conocía sobradamente habaneras y zamacuecas para incorporarlas con acierto al viaje cómico-lírico²⁷. En relación con la anterior, la rápida popularidad de los números desgajados del espectáculo teatral, de la que tenemos constancia

²³ Jorge de Persia: *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Imprenta de la Diputación de Granada, 2003.

²⁴ Una situación no exclusiva de la lengua castellana, pues también encontraremos este juego del lenguaje en la escena catalana; baste como ejemplo el cuplé *Thutom-Jhama*, procedente de la revista *Ric-Ric* (1925).

²⁵ Tal es su popularidad que Eusebio Blasco incluye la suripanta como tipo en su libro *Las españolas pintadas por los españoles, colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*, Madrid, Imprenta J. E. Morete, 1872.

²⁶ Para nosotros, 1868 sigue siendo una fecha cuyo valor simbólico permite comprender el fenómeno. No obstante, recientes investigaciones señalan el nacimiento del teatro por horas en los últimos años del reinado de Isabel II. Enrique Mejías García: “Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 87-109.

²⁷ Enrique Encabo: “Siete años en Cuba: presencias de la isla en Manuel Fernández Caballero”, *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, Javier López Marín (ed.), Madrid, ICCMU, 2018, pp. 469-479, Universidad Internacional de Andalucía, 3-5 de diciembre de 2013). En este volumen no estudiamos en profundidad los trasvases culturales entre España y toda la América Latina, aunque estos fueron notables y otorgaron al género una enorme riqueza. En un camino de ida y vuelta, las cupletistas entonaron diversos ritmos ultramarinos, que en la memoria colectiva permanecían ligados al exotismo y la lascivia; por otro lado, el éxito de nuestras (consideradas españolas, aun

por la presencia de partituras destinadas al espacio doméstico (reducción para piano y voz de los fragmentos más célebres); y, por último, el gusto por un incipiente verdor, pues no podemos observar de otro modo el conocido popularmente como *Tango del pitillo* (el coro de fumadoras), esa exaltación del fumar femenino como gracia particular, en la misma época que la cigarrera de Bizet, tomando los aires de Iradier, hace las delicias eróticas de toda Europa²⁸.

Aunque sea complejo datar la fecha de comienzo del cuplé –precisamente por la hibridación y confusión con otros espectáculos desde sus inicios– Javier Barreiro nos ofrece en su capítulo una suerte de arqueología del mismo, un recorrido por los primeros contextos en los que la palabra es empleada, estableciendo diferencias entre el término “cuplé” asimilado a canción y el cuplé como génesis de lo que más tarde será, conectando además su difusión con el aprovechamiento de todas las modernas técnicas de difusión y reproducción técnica²⁹. Además del minucioso rastreo realizado por Javier Barreiro, en este momento podemos subrayar tres fechas bastante posteriores, especialmente representativas del fenómeno: en 1893, Augusta Berges, artista alemana prácticamente desconocida, canta en el Teatro Barbieri una pieza que, a pesar de su brevedad y aparente intrascendencia, deviene estandarte del género, *La pulga*³⁰. En julio de 1901 se estrena en el Teatro Apolo de Madrid *El género ínfimo*, pasillo en un acto de los hermanos Álvarez Quintero, con música de Barrera y Valverde que desde su mismo título nos indica la popularidad ya alcanzada por las variedades y el cuplé³¹. Solo un año después, la Fornarina revoluciona la capital de España al aparecer desnuda en la pantomima *El pachá Bum Bum*, ofrecida en el Teatro Japonés. Los diez años que hemos acotado (1893-1903), además de los sobradamente conocidos acontecimientos políticos (la Guerra de Cuba y el posterior Desastre), en el plano musical, literario y teatral son de una enorme efervescencia: las cupletistas, con su regalada alegría, su sicalíptico descaro y su invitación al hedonismo, suponen el contrapunto erótico a una literatura oficial –pues oficiosa y pornográfica hubo, y mucha– aún instalada en el desánimo.

habiendo nacido muchas de ellas en las antiguas colonias) artistas en los circuitos latinoamericanos fue realmente destacado. Desde el punto de vista temático, el *topos* de la lascivia y los *tipos* de la mulata y el viejo verde ya aparecen en creaciones anteriores al cuplé ambientadas en Ultramar.

²⁸ También en *Ortografía* (1888), libreto de Gonzalo Cantó y Carlos Arniches y música de Ruperto Chapí, encontramos, además del morcilleo que presumimos suficientemente irreverente, los necesarios números eróticos. Son solo algunos de los innumerables ejemplos que pueblan la escena del momento.

²⁹ Javier Barreiro: *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992; Serge Salaün: “El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939”, *Vanguardia española e intermedialidad; artes escénicas, cine, radio*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 253-271.

³⁰ *La pulga* es cuplé fundacional, tanto por la repercusión de la actuación de la cupletista alemana como por las numerosísimas veces que será cantado posteriormente por otras artistas. Ángel Torres del Álamo recordaba cómo, a propósito del éxito de Augusta Berges, acudió junto a Eduardo Montesinos a verla, ofreciendo al día siguiente a Ramiro Cebrián, empresario del Salón de Actualidades, la versión española de la letra (firmada por los dos autores) que estrenaría Pilar Cohen (ABC, 13-3-1955). Por otra parte, en los primeros años del siglo XX, Gonzalo Jover Hernández (1858-1923) escribía los apropósitos *La pulga: pretexto en un cuadro y en prosa*, estrenado por la Chelito, y *Las pulgas: insecticida en un acto y en prosa*, música de Francisco de Roca (estrenado en 1903), y el avisado empresario Lo Chil anunciaba en el Teatro Japonés del Paral·lel ni más ni menos que a... ¡cuatro pulgas! (*Bella Violeta, Bella Gardenia, Bella Luzbel y Bella Monterde*, ¡el no va más de la sicalipsis!). Véase Mario Verdaguer: *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Mallorca, Guillermo Canals-Edicions Universitat de les Illes Balears, 2008.

³¹ Otra obra contemporánea, reseñada por Isabel Clúa (*Cuerpos de escándalo...*, pp. 29-31) es *Nuevo Género: disparate-revista cómico-lírica un poco fantástica y muy inverosímil en un acto y cuatro cuadros en prosa y verso*, libro de Felipe Castañón y música de Miguel Santonja y Felipe Orejón, en la que a través del recurso metateatral, nuevamente se nos ofrecen pistas sobre la popularidad de ese “nuevo género” que no es otro que la sicalipsis. *Nuevo Género* se estrenó en el Teatro Marín el 10 de noviembre de 1900.

A partir de 1903, la expansión del género es asombrosamente rápida, no solo en nuestro país. En las dos primeras décadas del siglo XX encontramos cupletistas en todos los teatros de la geografía. En el entorno de Madrid, los clásicos la Zarzuela y Apolo comienzan a sentir la presión de los templos de la sicalipsis, pues el género ínfimo sale de los barracones y de los salones y se adueña de los teatros Romea y Eslava de la capital; otro tanto cabe decir del Arnau y Eldorado en Barcelona, verdaderos feudos de las alegres artistas.

Todos los teatros de la península se llenan de rutilantes y hermosas estrellas que no respetan fronteras morales (compruébense los atrevimientos del *Tango de la cocaína*, *La vaselina*, o el *Tango de los lunares*) ni pirenaicas. Pronto las españolas conquistan la escena europea: Berlín, Lisboa, Londres y, sobre todo, París, donde triunfan y se convierten en mitos: Carolina Otero, de la que se llegó a decir que en sus caderas llevaba “todo nuestro arte nacional”; la Fornarina –la española en París, la parisina en España– y Pastora Imperio –la emperadora del baile–. También los escenarios transatlánticos, de habla hispana –los teatros de Cuba, Puerto Rico y el circuito rioplatense–, o no: dan fehaciente testimonio –incluso cinematográfico– las figuras de Carmencita³² y, muy poco después, de Conchita Piquer.

La edad de oro: sicalíptico apocalipsis

“La sicalipsis aumenta; el género ínfimo triunfa en toda la línea, el mal llamado chico cede palmo a palmo el terreno [...]. Y es que en España todo lo que suponga vicio o degeneración prospera y vive con holgura y satisfacción. Es que no vivimos más que para el fasto y el desorden y nos alegra y regocija cuanto envilece y degrada a los demás”³³.

Aunque el erotismo y la frivolidad habían aparecido previamente en los escenarios españoles, todos los historiadores coinciden en que la explosión sicalíptica tuvo lugar con el nacimiento del nuevo siglo. A priori, no parece que la época fuera especialmente propicia para este tipo de diversiones. La historiografía tradicional alimentada por los llamados noventayochistas nos ha legado la imagen de un país conmocionado por la derrota, inánime y muerto, incapaz de reaccionar y amoldarse a los vaivenes históricos de la contemporaneidad. Sin embargo, observando las carteleras de estos años, no parece que el *Desastre* supusiera una disminución en la demanda de entretenimiento y espectáculos: durante la década de los noventa se estrenaron algunas de las más célebres obras del llamado género chico: *El Dúo de la Africana*, (1893), *La verbena de la Paloma* (1894) y *La revoltosa*, (1897). El mismo año 1898 asistió a los ruidosos estrenos de *El santo de la Isidra* y *Gigantes y cabezudos*. Se organizaron corridas de toros, mascaradas de carnaval³⁴ y otros tantos festejos. Faltaban éxitos militares, dinero y recursos básicos, pero no ansias de diversión: “[...] Estábamos dispuestos a las cosas bárbaras, organizamos la lucha entre un toro y un elefante. Se celebró en la plaza, como quien dice en el templo de la tauromaquia; el del colmillo estuvo francamente cobarde, y el cornúpeto, en verdad, comedido. Los únicos irascibles, codiciosos de pelea, con ansia de ver sangre derramada, lanzando rugidos, fueron algunos, no me atrevo a decir todos, espectadores”³⁵.

³² Kiko Mora: “Carmencita on the Road. Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)”, *Lumière*: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php (consulta 15-5-2018).

³³ *El Diario Murciano*, 4-11-1906. En la misma línea se expresaba Miguel de Unamuno en carta a Eugenio Noel de diciembre de 1911: “[...] el flamenquismo, la torería, la pornografía, el generochiquismo, todo es igual; es una plaga y una plaga de dementalidad. No le dan que pensar al pueblo, no saben hacer caliente y pasional el pensamiento, y se ocupan en majaderías y barbaridades”. Citado en Juan Pablo Fusi: *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Ed. Temas de Hoy, 2000, pp. 195-196.

³⁴ Enrique Encabo: *Música y nacionalismos. El arte en la era de la ideología*, Barcelona, Erasmus Ediciones, 2007, pp. 63-71.

³⁵ José Francos Rodríguez: *El año de la derrota, 1898*, Madrid, Comp. gen. de Arts. Gráfs, 1930, p. 69.

A pesar de espectáculos tan edificantes como el descrito, la prensa oficial cargó con especial dureza contra la sicalipsis³⁶. Desde fecha temprana se criticó el género ínfimo por parte de los conservadores³⁷ y de los intelectuales que, a pesar de sus censuras, coqueteaban con el género y sus intérpretes, despreciando la procacidad de las canciones, el protagonismo absoluto de la artista y la sustitución de las obras completas por rápidas sucesiones de números musicales. Sin embargo, todos estos aspectos no eran sino una vuelta a la mejor época de los Bufos en España. Momentos picantes hubo siempre y en todo momento: solo en el universo de la zarzuela y el género chico encontramos el ya mencionado *Tango del pitillo* de *Los sobrinos del Capitán Grant* en la temprana fecha de 1877 o, ya en la época del cuplé, obras como *La gatita blanca*, de 1905, o la disparatada parodia bíblica *La corte de Faraón*, estrenada en el Eslava en 1910. El protagonismo de las artistas (junto al de los cómicos) fue notable en el momento de apogeo del género chico, con las damas del Apolo, Joaquina Pino, Isabelita Brú, Luisa Campos, Elisa Moreu, entre otras, y sus rivalidades artísticas convenientemente publicadas y comentadas. En cuanto a la concatenación de canciones, que derivaría en las famosas variedades, baste recordar que muchos números musicales fueron comercializados en forma de partituras –consumidas en el ámbito doméstico o interpretadas en los cafés– desgajados de las zarzuelas originales, siguiendo la característica comercial de estas fórmulas teatrales que, buscando el consumo inmediato, pusieron el acento más en lo “interesante” que en lo “sublime”. Como señala Valeriano Bozal³⁸, esta inmediatez en el consumo (característica propia de lo “interesante”) no afecta solo a la producción, sino que incide también en la recepción: esta es temporal y se acopla al ritmo productivo, consume los objetos y solo se detiene en ellos para advertir, satisfactoriamente, su novedad. Este recibir-consumir-gozar en cualquier parte y en cualquier momento exige que la naturaleza del objeto sea simple y satisfactoria, y su significado elemental y agradable. Así se explicaría, en parte, el paso de la zarzuela grande, en tres o más actos, al teatro por horas, en un acto, y de este al género ínfimo y el cuplé, en una reducción temporal que no se traduce forzosamente en una menor calidad artística.

Muchos son los factores que favorecen que sea precisamente a partir de 1900 cuando triunfe esta forma de entretenimiento: la implantación definitiva del capitalismo y la inflación económica, el aumento de la población por el flujo migratorio en las grandes urbes –unos habitantes que demandan y configuran una nueva cultura de consumo–; la mejora de los medios de comunicación –que tiene su eco en la transformación de la prensa–; la consabida neutralidad de España en la Gran

³⁶ La etimología del término es de un origen tan oscuro como el pasado de sus principales intérpretes. Para algunos, deriva del error en un cartel anunciador de un empresario barcelonés, en cuya tipografía aparecía tan curiosa palabra; para otros nace de otra errata, al tildar como “sicalípticas” a ciertas artistas a las que, por sus exagerados movimientos llenos de intención, se quiso calificar como “epilépticas”. La versión más cómica, nuevamente nacida de un fallo verbal, es aquella que señala a un espectador –siguiendo el lugar común, un *viejo*– entusiasmado ante las beldades y lascivia de las tiples, exclamando que estas eran “sicalípticas” en lugar de “apocalípticas”. Tanto la Real Academia Española como María Moliner informan de que la palabra fue una creación de Félix Limendoux, que al parecer construyó humorística y muy intencionadamente el término a partir del griego *siko* (higo) y *aleptos* (húmedo).

³⁷ Precisamente fue un gobernador conservador el que reabrió los teatrillos subalternos de Madrid, tras la orden de cierre de los mismos *por inmorales* por parte del gobernador civil, el liberal Conde de Liniers. También los jueces fueron bastante permisivos con el género: recordemos el caso del estreno de *La diosa del placer*, en 1910, ocasión en la que el juez absolvió a las integrantes de la compañía del Circo Price, por considerar la obra “atrevida” pero no “inmoral”. Recientemente ha aparecido un libro firmado por Juan Montero Aroca que lleva precisamente por título *El proceso penal a “La diosa del placer”*, Valencia, Tirant Humanidades, 2018.

³⁸ Valeriano Bozal: *Necesidad de la ironía*, Madrid, Visor, 1999.

Guerra que atrae artistas y consumidores; los adelantos tecnológicos, en definitiva, un nuevo mundo que exige nuevas diversiones. Serge Salaün señala esta época como la del nacimiento de la canción industrial³⁹, e Isabel Clúa ha subrayado la espectacularización del cuerpo femenino⁴⁰. A estas ideas, con las que estamos completamente de acuerdo, debemos añadir el hecho de que en aquel momento las líneas que separan la alta y baja cultura sean tremendamente difusas y prácticamente inexistentes: “La verdadera gente del 98 fueron los políticos Sagasta, Montero Ríos, Moret, Maura, Romanones, García Prieto, y los escritores y artistas Galdós, Castelar, Echegaray, Valera, Núñez de Arce, Letamendi, el doctor Simarro, el pintor Pradilla, los dramaturgos Sellés y Cano, los actores Calvo y Vico, y hasta los toreros Lagartijo y Frascuelo. Nosotros, no”⁴¹.

La afirmación de Pío Baroja, aunque alusiva a un momento inmediatamente anterior⁴², muestra un *totum revolutum* donde confluyen artistas, intelectuales, políticos, toreros... figuras públicas, podríamos decir, que ya a comienzos del siglo XX se llamaron Machado (Antonio y Manuel), Valle-Inclán, Zuloaga, Ortega y Gasset, Falla, Madariaga, Gómez de la Serna y, por supuesto, la Chelito, la Goya, la Otero, la Fornarina, el Gallo, Bombita, etc. Como el propio Enrique Gómez Carrillo aclararía a Emilia Pardo Bazán: “[...] convénzase usted de ello, señora y querida maestra: en París no conocen a Castelar. Ni a usted. Ni a Blasco que vale mucho. Ni a Bonafoux que se ha consagrado en cuerpo y alma a Francia. Ni a mí. En cambio conocen y admiran a la Otero, a la Guerrero y a la Tortajada”⁴³.

Ciertamente el conocimiento de los mitos populares era mucho mayor en el imaginario colectivo que el de los “verdaderos” artistas, los vates y los intelectuales de la Patria. Aún así, unos nombres y otros se mezclaron, unieron y confundieron en la realidad e irrealidad de escenarios y alcobas. Las fronteras entre lo considerado arte culto y popular (entiéndase la distinción con todas las reservas) fueron especialmente difusas. Prueba de ello es el gran número de canciones compuestas por diversos músicos precisamente en los años de apogeo de las cupletistas: a modo de ejemplo, las *Canciones epigramáticas* de Amadeo Vives, interpretadas en 1915 por Amalia Isaura, a quien estaban dedicadas; los ciclos de canciones de Julio Gómez: *Tres melodías*, *Tres canciones* o *Seis poemas líricos de Juana de Ibarbouro*, entre otros; las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, estrenadas por Luisa Vela en 1915 y grabadas por María Barrientos en 1928; o las *Tonadillas en estilo antiguo* de Granados, estrenadas por Lola Membrives en 1913 e incorporadas por Raquel Meller a su repertorio a partir de 1914. Además, Edgar Neville escribió en 1917 para la Chelito (que ya había conocido desde niña a Azorín y a Ramiro de Maeztu) *La Vía Láctea*; la Argentinita colaboró con García Lorca y con el Teatro Renovador del Arte; Falla compuso la gitanería *El amor brujo* para Pastora Imperio (a la que inmortalizaron Mariano Benlliure y Romero de Torres); Gómez de la Serna, Rubén Darío –que la idolatró en el poema “La bailarina de los pies desnudos”– y Valle-Inclán, entre otros, se convirtieron en valedores de Tórtola Valencia, amiga y musa de Enrique Granados, de la que Jacinto Benavente afirmó que dignificaba con sus danzas por unas horas el género de las variedades⁴⁴; Raquel Meller fue alabada por artistas como Sarah Bernhardt, Manuel Machado o Gregorio Martínez Sierra, como testimonia el álbum-libro ofrecido por su marido Enrique Gómez Carrillo; la Goya, casada con el cronista de Madrid, recibió la admiración de Joaquín Dicenta y los Álvarez

³⁹ S. Salaün: *El cuplé (1900-1936)*..., p. 24.

⁴⁰ Isabel Clúa: “Ídolos de frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las *celebrities* del fin del siglo”, *Lecturas du genre*, 11, 2013, pp. 13-26.

⁴¹ Pío Baroja: *Divagaciones apasionadas*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, 1927, pp. 28-29.

⁴² De igual modo su hermano Ricardo en *Gente del 98*, donde, además de no aparecer todos los escritores que Azorín integró bajo esta etiqueta, los literatos aparecen mezclados con pintores, escultores, cupletistas, toreros, políticos, actores... Véase Ricardo Baroja: *Gente del 98: arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989.

⁴³ Enrique Gómez Carrillo: *Sensaciones de París y Madrid*, París, Garnier, 1900. Citado en I. Clúa: *Cuerpos de escándalo*..., p. 13.

⁴⁴ María Pilar Queralt: *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen, 2005, p. 35.

Quintero, y para ella idearon Granados y Periquet las *Tonadillas al estilo antiguo*; el propio Periquet se convirtió en el primer hagiógrafo de la Fornarina, que estableció en su hotel tertulia literaria –intelectual, culta y “de buen gusto”– siguiendo la moda de París.

Las relaciones y el contacto fueron notorios, pero ¿dónde coincidieron físicamente estos mundos aparentemente distantes? Para hallar algunas pistas es necesario aludir, siquiera momentáneamente, a los cafés, especialmente madrileños, que también proliferaron por todas las ciudades de la península, dando lugar a una auténtica cultura con marcada y definida identidad. En la capital de España, coincidiendo con los aires de cosmopolitismo y modernidad, los tradicionales cafés se reconvirtieron, al inaugurar el siglo XX –algunos ya tenían tradición en este sentido–, en tertulias literarias en las que buscaron fortuna los escritores y artistas recién llegados de provincias y que más tarde se convertirían en nombres canónicos de la literatura y el pensamiento. Era posible encontrar a Juan Ramón Jiménez y Jacinto Benavente conversando en el café del Gato Negro, a escasos metros del Teatro de la Comedia –y, por tanto, susceptible de ser visitado, también, por actrices, tiples, *divettes* y meretrices. El poblachón manchego de Mesonero Romanos se reconvertía a vertiginosa velocidad en ciudad europea, y a ello contribuían los cafés, los diarios y revistas de influencia decisiva en la cultura posterior como *ABC* (1903), *El Sol* (1917) o la *Revista de Occidente* (1923), por citar algunos. Los salones de variedades, el Gran Kursaal, el Salón Japonés y el Trianón Palace⁴⁵, entre muchos otros, ofrecían el contrapunto pícaro y picante a la noche madrileña⁴⁶. También los tradicionales teatros del género chico, rendidos ya a los beneficios del infimo: Apolo en ocasiones, Romea casi siempre y, por supuesto, Eslava. En todos ellos era posible encontrar a cupletistas e intelectuales en unión carnal –y quizá también espiritual–, así como en el resto de cafés, sobre todo en el emblemático Fornos, lugar de encuentro de señoritos calaveras, bohemios y horizontales. Valle-Inclán nos dejó un esmerado artículo, “Madrid de noche”, en el que podemos apreciar la confluencia de artistas de la vida y del amor en el histórico café, en el momento en que los trabajadores de la noche, bohemios, aspirantes a estrellas y magdalenas de arroyo, se confundían con los trabajadores del día:

[...] estas dos clases de pájaros de la noche, bohemios y *horizontales*, acuden en las primeras de la mañana, al popular Fornos. [...] Ellas van en busca de *contrata* y ellos tras algún amigo generoso a quien pegar un sablazo o, cuando menos, un conocido que los convide a un café con tostada, que es ya lo último que puede depararles la fortuna [...]. Las mesas en donde ellos se reúnen reciben el nombre de *cacharrerías*, yo creo que por el rebullicio y *tole tole* que se arma a cada rato; las de ellas se llaman de *cotización* [...] entre sus lindas parroquianas, las hay de diversas categorías; desde la estopa más burda, a la seda más fina, que de todo cabe en este rico género de los palmitos de cielo, los cuerpecitos gachones y los andares con sandunga. Desde las que lucen floreado pañuelo de Manila, y todo el demás trapío chulesco, hasta las que visten ricos trajes, salidos del taller de algún modisto de fama; consideren ustedes si habrá gradaciones y categorías; nada, que hay aristocracia, burguesía y plebe como entre las mujeres de bien. Esa tan decantada unidad, ni aún existe en el vicio. ¡Vaya que si los anarquistas llegan a enterarse de que hasta en el infierno hay clases!⁴⁷.

⁴⁵ Para algunos autores, el Trianón Palace era al cuplé lo que Apolo al género chico; situado en la calle de Alcalá, estuvo dirigido por el empresario Antonio García Moriones y llegó a ofrecer siete sesiones diarias (dos nocturnas). Otros locales, además de los citados, fueron el Club Parisiana (dirigido por Carlos Revenga), el Salón Chantecler, el París-Salón y el Salón Madrid. J. Alfonso: *Del Madrid del cuplé...*, p. 136.

⁴⁶ Aunque hablamos del contexto madrileño, debemos nuevamente subrayar la importancia del Paralelo barcelonés, cuyo impacto y popularidad fue en determinados momentos superior a la actividad teatral de la capital. Otro tanto podríamos decir de las grandes ciudades de Sudamérica, donde hubo auténticos circuitos que acogieron las giras de cupletistas como la Goya, la Argentinita y Raquel Meller.

⁴⁷ Ramón del Valle-Inclán: “Madrid de Noche”, *El Universal*, México, 3-6-1892.

Quizá Fornos fuera el único lugar donde el todo Madrid podía confundirse, pues el resto de cafés –la mayoría entre la Puerta del Sol y la Glorieta de Atocha– tenían bien definido su público, pudiendo coincidir cupletistas e intelectuales, fundamentalmente en el Universal y, sobre todo, en el Nuevo Café de Levante.

En cualquier caso, ya fuera en los cafés, en los *foyers* o en los estudios de pintores y escultores, las uniones entre intelectuales y cupletistas se produjeron. Sin embargo, la naturaleza de las mismas no se basó en la igualdad entre artistas y pensadores. Intelectualmente inferiores, por la situación de la mujer en la época y por su origen humilde, estas expertas en el arte de la supervivencia buscaron y consiguieron la compañía y protección de los intelectuales que, en muchas ocasiones, siguiendo los parámetros de una sociedad patriarcal y paternalista, pretendieron –exitosamente o no– transformarlas y moldearlas a su gusto.

Es difícil saber las verdaderas razones que motivaron a las ninfas del arroyo a buscar el favor de artistas, escritores y pintores: si buscaban realmente cultivarse y conseguir el conocimiento y cultura que por sus orígenes miserables no poseían, o pretendían únicamente alcanzar reconocimiento público, elegancia y aprobación social, esto es, distinguirse⁴⁸ respecto a universos más sórdidos y socialmente inferiores (de los que provenían y que en ocasiones no llegaron a abandonar). En este sentido, la figura de Tórtola Valencia es paradigmática: al llegar a Londres para su debut se hará pasar por sobrina de Goya e hija de un aristócrata español, inventando una personalidad mítica que alimentó durante toda su vida estudiando diversos aspectos de la cultura propia y aún de las más exóticas para incorporarlos a su personaje. Otro tanto podría decirse de la gallega Carolina Otero, reconvertida en andaluza en la capital del Sena. El caso de la Fornarina tampoco es una excepción: la cupletista buscó el ascenso económico –con mucho menos ahínco que otras compañeras como la Chelito–, pero sobre todo el ascenso social, aprendiendo idiomas y alardeando de su preferencia por la música de Wagner (gusto que podemos considerar más cercano al esnobismo cultural que a un auténtico deleite con la obra del alemán), recorriendo iglesias y altares. La expresión máxima de estas pretensiones sociales e intelectuales la encontramos en la visita de la Fornarina al Ateneo de Madrid en 1911, invitada por uno de los socios del mismo; el escándalo suscitado por la presencia de la “fresca carne” en los vetustos salones⁴⁹ fue tal que llegó a solicitarse la expulsión del socio invitante del reservado Círculo⁵⁰.

Si las cupletistas se aproximaron a los pensadores, no cabe duda de que estos correspondieron a las simpatías de las mismas. Muchos de los voceros del pueblo, que clamaron contra el flamenquismo, la chulería y la pornografía, disfrutaron de manera privada, o semiprivada, de los placeres de un arte sensual, dionisiaco y lo suficientemente frívolo para alimentar sus instintos más humanos. Ciertamente su posición de intelectuales les obligaba a situarse en una estética neokantiana, expresando públicamente su preferencia por un arte difícil, cultivado, accesible solo a espíritus elevados,

⁴⁸ Pierre Bourdieu: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998. Para comprender la tensión existente en el pensamiento y configuración de las cupletistas que triunfaron por transgredir la norma, pero que públicamente quisieron representarse como devotas de la moral oficial, ángeles de hogar y mujeres recatadas, merece la pena leer las entrevistas –auténticas ficciones, maravillosas y hábiles (re)construcciones por parte de sus protagonistas– de Carmen de Burgos a las principales representantes del género. Carmen de Burgos: *Confesiones de artistas*, 2 vols., Madrid, V. H. de Sanz Calleja, c. 1915.

⁴⁹ Fernando Periquet: *La Fornarina. Cancionista (Su historia. 1884-1915)*, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1915, p. 106.

⁵⁰ La revista *La Hoja de Parra* se hizo eco, en un artículo aparecido en el N.º 2 y firmado por Javier Bueno (13-5-1911), de la curiosa visita, regocijándose de la paradoja, pues muchos de los miembros del Ateneo eran miembros de la Liga Antipornográfica. La Fornarina fue la primera, pero no la única en asaltar la institución: Tórtola Valencia bailó en la docta casa en 1913 con apoteósico éxito, a pesar de los muchos recelos iniciales en cuanto a su presencia.

regenerador en muchos casos, pero esta impostura intelectual no parecía ser obstáculo para acudir cada noche al frontón Kursaal o a las butacas –y especialmente al *foyer*– del Teatro Romea a disfrutar del arte y, fundamentalmente, del cuerpo de las estrellas de las variedades⁵¹.

¿Qué encontraban de atractivo los sesudos pensadores en las coquetas y descaradas cultivadoras de la sicalipsis? Además de lo que resulta obvio, la belleza y lascivia que ejerció poderosa influencia en todos los hombres –y también mujeres–, quizá también sus instintos primarios, su pretendida (y falsa) verdad: hijas del pueblo, a través de sus letras picantes y sus eróticos movimientos –en ocasiones mucho más allá de lo meramente insinuante–, devolvían de modo elaborado la verdad última del género humano en forma de pasión y deseo. No hay que olvidarlo, el erotismo y la pornografía estaban en el ambiente, y en aquel Madrid “Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Unamuno, Pérez de Ayala, Ortega, Miró... apenas contaban con lectores. Por el contrario López de Haro, Insúa, Pedro Mata, el Caballero Audaz, Zamacois, Álvaro Retana, Joaquín Belda... cortaban el bacalao literario”⁵². Otro de los atractivos, probablemente, fuera el sentirse próximos a ellas, seres en cualquier caso desclasados, marginales respecto a la sociedad burguesa, aspirando a formar parte de la misma y ocupar un lugar destacado, sentimiento compartido por los desarraigados, física y espiritualmente, del momento: bohemios, artistas, cupletistas y prostitutas.

Los intelectuales con tintes bohemios y las artistas un tanto díscolas son figuras de una peligrosidad controlada y, en absoluto –aunque en ocasiones la rocen–, pertenecientes a la marginalidad. Mientras prostitutas, alcoholicos y opiómanos son seres amenazantes para los cimientos del pensamiento burgués, los escritores –que oportunamente progresan de la bohemia a puestos intelectuales acordes a la moral bienpensante– y las cupletistas son pecados necesarios para una sociedad ávida de distracciones. Digamos que son un mal provocado, una suerte de impostura en la que la transgresión que representan está suficientemente controlada. La cupletista de éxito –la que triunfa y es reconocida– pronto es asumida como una parte necesaria de la sociedad, una sociedad bastante libre sexualmente –siempre desde presupuestos machistas– y en la que, si bien la mujer tradicional está condenada al rol de ángel de hogar –con una sexualidad reprimida e inexistente–, la cupletista, como ser liminal, puede convertirse en mito erótico. No es un ser amenazante, puesto que ella misma pretende –o hace ver que pretende– insertarse en los cánones de la moral burguesa. Un juego de contradicciones en los que la idolatrada *femme fatale* pretende pasar (nuevamente engaño, categoría eminentemente femenina en el momento) por recatado ángel de hogar; aquella que triunfó merced a su cuerpo quiere mostrar su alma; la diosa del placer quiere ser hacendosa y ordenada ama de casa. Nuevamente juego, juego contradictorio, juego basado en mentiras, artificios y ocultación de verdades, juego entre ilusión y realidad que deviene pasatiempo lúdico de carácter individual y social, la mayoría de ocasiones hipócrita, pero siempre placentero.

Por supuesto, el éxito de las cupletistas no se basó en la admiración de los intelectuales, sino en la de un público mucho más amplio. Y en esta admiración influyeron tres factores decisivos: por un lado, el colosal circuito teatral ya existente en la península –sin contar las giras internacionales–; una red de teatros que excedía los centros neurálgicos de Madrid y Barcelona para dominar toda la

⁵¹ Antoni Pizà describe ejemplos característicos de esta contradicción por parte de los intelectuales. Camus, en presencia de Sartre o Cortázar, proclamaba su afición al jazz, que en realidad detestaba, para ocultar su gusto por los cuplés de la Chelito; Salvador Dalí, al que, a pesar de declarar abiertamente no gustarle la música, o coquetear en ocasiones con músicos “serios” para realizar proyectos conjuntos en torno a óperas y ballets, cuando se despistaba, era normal encontrarlo canturreando cuplés, canciones catalanas y sobre todo piezas de *La corte de Faraón*, su “zarzuela” favorita. Antoni Pizà: *La dansa de l'arquitecte*, Muro, Ensiola Editorial, 2012, p. 53.

⁵² J. Alfonso: *Del Madrid del cuplé...*, p. 41.

geografía; por otro, el erotismo que todo lo invadía⁵³, desde el teatro a la novela, pasando por la prensa, las artes pictóricas, escultóricas y decorativas, la fotografía y, naturalmente, los escenarios; por último, y más importante, la configuración de un auténtico Parnaso de la frivolidad, una constelación de mitos vivientes formada por apenas unos nombres de entre los cientos de aspirantes a *papillonas* del momento. En efecto, cantatrices dispuestas a cantar, bailar y, sobre todo, exhibirse, hubo muchas, demasiadas, pero podemos adivinar que, si solo hubiera sido por este batallón de cupletistas, el género no habría tenido la trascendencia suficiente como para convertirse en exponente de una época. Unas cuantas artistas fueron las que le dieron entidad propia, convirtiéndose ellas mismas en la creación artística. En el capítulo que dedicamos a la Fornarina, “la reina del cuplé”, observaremos precisamente este fenómeno. La necesidad de distinción, de convertirse en un producto diferente –y necesario–, capaz de suscitar los deseos del público provocó tanto la aparición de las estrellas que conocemos, como un sinfín de consecuencias estéticas. Los caprichos de las cupletistas respecto a la luz y vestuario conectaban, y en muchos casos anticipaban, los experimentos vanguardistas, contando con excepcionales aliados en los adelantos técnicos. Su libertad en la escena propició avances estéticos en el terreno de la interpretación, la danza y la escenografía. La necesidad de ofrecer espectáculos distintos y novedosos permitió dinamitar los géneros, constituyéndose, a partir de entonces, un sinfín de subcategorías: sentimental, erótico, andalucista, de actualidad, político, patriótico, etc., y así, encontraremos a la Fornarina –a la que Retana otorga la corona del cuplé–, encarnando el cuplé más puro; la Chelito ofreciendo la versión más sicalíptica y descarada del mismo, merced a los ritmos ultramarinos; Tórtola Valencia como musa del baile y movimiento; la Goya –la intelectual–, encarnando el cuplé sentimental; Raquel Meller, avanzando el mismo hacia el universo de la cinematografía; Pastora Imperio, reina del flamenquismo y el andalucismo. Un encasillamiento que, lejos de suponer una limitación, permite la definición del indefinido género. En el Kursaal el público asiste indistintamente a las actuaciones de Fornarina, Pastora Imperio y Mata-Hari; esa misma confusión y confluencia sucede en París, donde Consuelo, la divina erótica, y Pastora, la emperadora del baile, comparten teatro, éxitos y públicos.

La (construcción de la) cupletista y sus consecuencias

A partir de las ideas ya apuntadas podrá comprenderse que, con toda la riqueza que el género ofrece, el cuplé tiene sentido fundamentalmente por la mujer, la absoluta protagonista del acto artístico, dentro y fuera de los teatros. A este respecto, Isabel Clúa nos muestra en su capítulo la aparición del *glamour* a través de la (re)presentación en la esfera pública –llámese teatro, tertulia, paseo y, sobre todo, texto e imagen– de Carolina Otero, “la sirena de los suicidios”. Ese dejarse ver, incluso obligar al público a contemplar y admirar la figura pública fue una constante en las estrellas del momento que, de este modo, de objeto pasivo de contemplación, pasaban a sujeto activo en el proceso de construcción de su identidad al seducir consciente y constantemente al consumidor al que se dirigían⁵⁴. Construir un personaje fue una necesidad para las artistas que protagonizan nuestro relato, más aún cuando los orígenes de las cupletistas fueron voluntariamente silenciados, olvidados o reinventados. El universo del cuplé, a pesar de su aparente alegría, se alimentaba de las peores miserias de la sociedad. La relación prostitución-escena vivió sus horas más altas con el final del siglo XIX, un contexto capaz de escandalizar a Concepción Arenal o a Rubén Darío: “[...] aquí,

⁵³ Lily Litvak: *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1979.

⁵⁴ I. Clúa: *Cuerpos de escándalo...*, pp. 48-51.

¿qué hace una joven que no tiene fortuna? Además de los trabajos que he señalado, no le queda otro recurso que los coros del teatro, que ya se sabe para dónde van; los puestos de horchateras y camareras de café, limitados y peligrosos para la galería, pues para ejercerlos hay que ser guapa; y el baile nacional, para el país, o para la exportación. Y las Oteros son escasísimas [...]”⁵⁵.

Es evidente que al hablar de prostitución no nos referimos a la galantería ejercida en un elegante *foyer* o cualquier reservado de un teatro, ni siquiera a la moral relajada de las artistas, sino al mundo miserable del que se nutrían los escenarios y que configuraban ese, en palabras de Kalifa, proletariado de la escena o, en términos de Salaün, proletariado artístico⁵⁶. Jóvenes magdalenas de arroyo para las cuales la profesión artística no era una vocación, sino la vía de escape a la marginalidad.

Arnold Hauser fue uno de los primeros autores en señalar la especial simpatía que el bohemio, el dandi y otros seres marginales sintieron por la figura de la prostituta⁵⁷. Algunas de las características que señala son aplicables al imaginario en torno a las cantatrices y cupletistas, confundiéndose ya en la época los universos de la prostitución y del espectáculo. La prostituta es la expresión de la relación vedada y culpable con el amor, la rebelión contra la sociedad y la moral basadas en la familia burguesa. Esto mismo es aplicable a las complicadas relaciones amorosas –sobradamente publicitadas y conocidas en su momento– de las estrellas del universo frívolo. El sonado matrimonio de Pastora Imperio con Rafael Gómez el Gallo (acontecimiento que llegó a ocupar la portada del periódico *ABC* el 21 de febrero de 1911) apenas sobrevivió unos meses. La pasión de Raquel Meller y Enrique Gómez Carrillo no alcanzó tras su enlace (en el que actuaron de testigos Pérez Galdós y el Conde de Romanones), los tres años, mientras que ni siquiera llegó a boda la de “la actriz del cuplé”, la Goya, y el torero Ricardo Torres. En cuanto a la Fornarina, aunque la relación de constantes idas y venidas entre Consuelo y José Juan Cadenas duró hasta el fallecimiento de esta, no cabe duda de que distaba mucho de los parámetros del matrimonio católico. Capítulo aparte merece la relación entre Antonio de Hoyos y Vinent y Tórtola Valencia, él sin ningún interés por las mujeres y ella con muy poco por los hombres.

Hubo un momento en la historia de las variedades en que el idilio de una “estrella” de la frivolidad y un “astro” de la tauromaquia originaba al ser conocido una conmoción en la vida nacional, y reportajes existen donde se divagó extensamente sobre las siguientes aventuras amorosas y conyugales. Pastora Imperio contrajo matrimonio con el Gallo, del cual se divorció a los pocos años; Joselito “el Gallo” fue novio oficial de Adelita Lulú, de la cual se distanció para aproximarse a Consuelito Hidalgo; Paquita Escribano flirteó con Gaona –“filtreó” decía su mamá–, el cual se decidió por Carmen Moragas, de quien acabó divorciándose; Blanquita Suárez se casó con Pacorro, de quien también está separada; Rosarillo de Triana, con Maravilla, ídem de ídem; María Antinea, con Félix Rodríguez, ídem de ídem; Maruja Mercader fue la musa de Manolo Granero; la “Yanki” revolvió a Posada, y revuelo sigue; Laura Pinillos sorbió el seso a Cagancho; Marcial Lalanda contrajo matrimonio y es muy feliz con una ex bailarina, y hubo alguna, hoy retirada de las actividades taurinas, que llegó en cierta ocasión a coquetear sucesivamente con un famoso espada,

⁵⁵ Rubén Darío: *España Contemporánea*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 263-264 (la negrita es nuestra). Véanse ideas coincidentes en Concepción Arenal: *La mujer del porvenir*, 1869, Vigo, Letras Hispánicas, 2000; o en E. Blasco: *La suripanta...*, ya citado.

⁵⁶ Dominique Kalifa: *La culture de masse en France, 1860-1930*, París, La Découverte, 2001; Serge Salaün: “Cuplé y variedades (1900-1915)”, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Serge Salaün, Évelyne Ricci, Marie Salgues (eds.), Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 125-151.

⁵⁷ Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y del arte*, 3, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 216. Nótese que dandis, prostitutas y cupletistas comparten notables características que atañen al engaño, el artificio, la exhibición, el maquillaje y el consumo.

sus dos banderilleros, el picador y el mozo de estoques. Por cierto que enterada de su vampirismo una gran amiga suya, la espetó en un cabaret: –¡Chica, vaya éxito que tienes; ya solo te falta que te pida relaciones el toro!⁵⁸

La crónica de Retana, más allá de su aparente frivolidad, nos da numerosas pistas en torno a las características que venimos señalando: la espectacularización de la vida (públicamente) privada, su conversión en imagen exhibible y consumible resulta harto elocuente, pero además, no es difícil advertir que en el texto las protagonistas son las mujeres (son ellas quienes contraen matrimonio, se divorcian, flirtean, revuelven, coquetean), presentadas como sujetos activos, contemplados como personalidades fuera de lo común, mucho más allá del recato femenino. Vidas desordenadas que se oponen –siquiera con su mera existencia– al ideal normativo de domesticidad, sumisión y pureza asignado naturalmente (según el modelo patriarcal) al sexo femenino. La exposición pública de la vida privada (teatralizada al máximo y convertida en morbosa fuente de interés público y aliciente para la audiencia) conlleva el cuestionamiento de la moralidad de estas mujeres de espectáculo, pero en cualquier caso, no supone una condena, pues entronca con las fantasías masculinas de consumo del cuerpo femenino. El relato de estas vidas excéntricas nos lleva a pensar en mujeres poco virtuosas, nada domésticas, ni domesticadas, perversas e, incluso, interesadas, pero al mismo tiempo, siguiendo las contradicciones propias del momento histórico, nos habla del placer irresponsable, el erotismo superfluo, el deleite desligado del cumplimiento de una función natural, la sexualidad sin fecundación –nivel compartido por seres como la prostituta, el bohemio y el dandi, seres perfectamente inútiles y singulares en el siglo de la eficacia, del trabajo y de la uniformidad–. Muchas cupletistas fallecieron sin descendencia, por su entrega desmedida al trabajo y la ambición; por la ausencia de relaciones estables o, como en el caso de la Fornarina, a causa de una enfermedad que le imposibilitó tener hijos, que le provocó insoportables dolores (físicos y de alma) a lo largo de su vida, y que había contraído en los oscuros tiempos de la prostitución y la marginalidad. Esta circunstancia conecta directamente con otro de los atractivos de la mujer marginal para intelectuales y artistas al declinar el XIX y comenzar el XX: esta parece más bella cuánto más asociada a la enfermedad y la desesperanza se presenta.

El pecado, el libertinaje, el deseo, todo ello refleja una tensión existente en el mundo artístico del momento entre la armonía católica de la sociedad bienpensante y la atracción hacia lo irracional y demoníaco, entre la imagen de la virgen María (redentora) y Eva (conductora hacia el pecado). En palabras de Baudelaire: “existen en todo hombre, y a todas horas, dos postulaciones simultáneas: una hacia Dios y otra hacia Satán. La invocación a Dios, o espiritualidad, es un deseo de ascender de grado; la de Satán, o animalidad, es un gozo de rebajarse”⁵⁹. Las cupletistas, desarraigadas, rebeldes no solo ante la forma institucional burguesa del amor, sino también ante la natural forma espiritual, se presentan, sin duda, como necesidad y fatalidad y, en su aspecto más atractivo, fueron la insinuante tentación al pecado y la perdición. Personificaciones de los sueños de sensualidad y de erotismo, de amor carnal, lujurioso, loco y satánico, fueron maquillaje, artificialidad, y fueron, a fin de cuentas, la subversión y una de tantas figuras marginales surgidas en ese siglo liberal en el que el utilitarismo provocó que numerosos personajes decidieran no integrarse –o no pudieran hacerlo– en los rígidos cánones de la sociedad burguesa. Marginadas u olvidadas tras su momento de gloria, muchas se convirtieron en desterradas de la vida y de las bambalinas, viéndose condenadas a vivir

⁵⁸ Carlos Fortuny: “El arte frívolo en España”, *Ahora*, 24-11-1935, pp. 17-18. Agradezco la localización de esta divertidísima crónica a Inmaculada Matía Polo.

⁵⁹ Citado en Enrique López Castellón: *Simbolismo y bohemia. La Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal, 1999, p. 33.

difícultosamente ante un horizonte sin futuro. Ni estudios, ni dinero, ni relación matrimonial que permitiese abandonar las simas de la vida. Algunas pocas, sin embargo, obtuvieron, si no el amor, sí el anhelado matrimonio, y las más exitosas, la independencia económica.

El éxito social y económico de las cupletistas provocó una curiosa paradoja. Algunas de ellas fueron, quizá involuntariamente, adelantadas a su tiempo. Como Serge Salaün afirma, la mayoría de estas mujeres de espectáculo estaban lejos de pensamientos progresistas y eran más bien conservadoras en lo referente a política y en su concepto de la mujer (si se quiere, hasta cierto punto, machistas). No obstante, obligadas y empujadas por su propia situación, se adelantaron a gran parte de las libertades alcanzadas en épocas posteriores. No nos referimos únicamente a su libertad sexual (aspecto no poco importante); en ocasiones se granjearon las simpatías de pensadoras como Carmen de Burgos o Clara Campoamor⁶⁰, e incluso, mostraron mayor independencia respecto al sexo masculino que otras célebres contemporáneas como María Lejárraga o Teresa Wilms. En el ámbito laboral, algunas llegaron a ocupar roles tradicionalmente masculinos, caso de Pastora Imperio, que montó el tablao Gitanillos, o de la Chelito, que compró el Chantecler y se hizo empresaria del mismo reconvirtiéndolo en teatro, aunque, curiosamente, no favoreciendo en él la representación de las variedades que tanta fortuna le dieron a ella.

El caso más representativo de todo lo apuntado es el de Anita Delgado. Como se ha señalado –uno de los primeros fue Ricardo Baroja en su *Gente del 98*–, la fortuna de la artista cambió con motivo de la boda real de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battemberg. Bailando junto a su hermana (el dúo las Hermanas Camelias) como telonera en el Kursaal –templo de la sicalipsis, donde también actuaron la Argentina, Pastora Imperio o la Fornarina– llamó la atención del maharajá de Kapurthala, que había acudido a Madrid en ocasión del regio enlace⁶¹. Habiendo de abandonar este la capital prematuramente a causa del intento de magnicidio, escribió cartas de matrimonio a la bailarina, que se decidió a contestar aceptando la propuesta. Interceptada la carta de la malagueña por parte de Leandro Oroz, y advirtiendo las faltas ortográficas y la simpleza de pensamiento que contenía, decidió que no era posible enviarla de tal modo, y el grupo de intelectuales y tertulianos del Nuevo Café de Levante, capitaneados por Valle-Inclán, reescribieron la misiva dotándola de altura artística y literaria. Finalmente el matrimonio, tras la falsa carta, se llevó a cabo, pero lo que nos interesa de la historia en este momento es el rol que juegan los intelectuales –hombres todos– y la futura maharani. Son los hombres, en ocasiones bajo la fórmula del protector, los que detentan la palabra y la escritura, los que dan la voz al ser femenino, configurándose la mujer como un ser inútil más allá de la belleza de su cuerpo. La historia de Anita Delgado es un ejemplo representativo de las asimétricas relaciones entre pigmaliones y ninfas del cabaret. Su ascenso y éxito dependió irremediamente del poder político, económico y social de hombres que quisieron transformarlas a su capricho. En el caso de Anita Delgado, el maharajá tampoco fue una excepción; antes de llegar a la corte india, la joven hubo de mudar su pensamiento y cultura, aprendiendo modales, idiomas, música... esto es, pasando –suponemos que con mucho arte– de bailarina a *señorita*. Todo ello, por supuesto, no garantizó la felicidad ni la estabilidad del matrimonio, que acabaría en divorcio y con la aventurera cupletista abandonando la India para establecerse (¿dónde si no!) en París.

⁶⁰ La misma Pastora Imperio aparece como una de las firmantes del manifiesto a favor del derecho a voto de las mujeres (1921).

⁶¹ A pesar de los románticos relatos que nos han quedado en torno al flechazo entre Jagatjit Singh y Anita, el maharajá no solo se fijó en la joven malagueña, sino que sus ojos y deseos anhelaron otras artistas del Kursaal. Al parecer, el rico príncipe se fijó en la Fornarina, aunque solo Anita Delgado estuvo dispuesta a abandonar su vida para iniciar, muy lejos de España, una nueva y exótica existencia.

A tenor de lo dicho, es fácil comprender que el nacimiento de una estrella del cuplé no fue nunca algo fortuito ni azaroso. Múltiples condicionantes habían de darse cita y, al tiempo, múltiples voces autorales. En directa relación con esta circunstancia, merece la pena ser revisado el fenómeno de los “imitadores de estrellas”, del que se ocupa Julio Arce en su capítulo. Este universo paralelo conformado a partir del éxito del cuplé comparte con el mismo la máscara, la construcción y el artificio, pero añade otras connotaciones propias y no exentas de importancia, como la irrealdad, lo esperpéntico, lo grotesco, lo hiperbólico, la ilusión e ilusionismo –características también de espectáculos de enorme popularidad en el momento como el circo o el cine de carácter no narrativo–, aspectos aún más conscientes en el fenómeno de los imitadores de estrellas, en los que la distancia entre original y copia se difumina⁶², y cuya presencia aún hoy nos permite repensar los márgenes de libertad alcanzados en épocas pretéritas, libertades en la (re)presentación del cuerpo y la identidad, pero también, necesariamente, en las sociedades receptoras de estas propuestas (mucho más allá de lo) artísticas.

La república del placer

La innegable efervescencia cultural y artística de los años veinte y de la II República no puede entenderse sin el contexto previo al que, dentro del ámbito que nos atañe, hemos hecho referencia. Durante demasiado tiempo, historiografías excesivamente simplistas han entendido la llamada Edad de Plata –considerado producto a la vez resultante y contrario a la llamada Generación del 98, obviando erróneamente todas las manifestaciones ideológicas, estéticas e intelectuales presentes en la cultura escénica de estos años– como algo espontáneo, sin tener en cuenta la espectacular (entiéndase en toda su polisemia) riqueza artística de España en las primeras décadas del siglo XX. La repatriación de capital ocasionada por la pérdida de las últimas colonias, la neutralidad en la Gran Guerra y una dictadura excesivamente férrea en algunos aspectos y sorprendentemente blanda en otros muchos –tanto en lo relativo a la acción intelectual⁶³ como, especialmente, en torno a las bellezas frívolas– propician un panorama cultural enormemente diverso que se manifestará en todo su esplendor durante estas décadas. En los años veinte, muchas de las artistas nacidas al amparo de las variedades buscan reinventar caminos artísticos aliándose, una vez más, con los intelectuales; la industria cinematográfica, contemplada con agrado por la *dictablanda*, crece exponencialmente generando nuevos productos y, lo que es más importante, nuevos profesionales; las vanguardias europeas penetran a la vez que las modas latinoamericanas y extranjerizantes. Además, durante esta época las novelas eróticas, las revistas sexualmente explícitas, los materiales visuales (fotografías, postales, imágenes estereoscópicas, etc.) y el verdor en los espectáculos teatrales continúan su feliz audacia. Sirva como ejemplo ilustrativo la afición de Alfonso XIII a las cinematográficas sesiones golfas, siendo, según

⁶² Nos encontramos ante una imitación sin original, ya que no se trata de la imitación falsa de algo que es verdadero, sino de la “representación de la misma estructura de personificación que asume cualquier género”. La imitación así se coloca como el origen y fundamento, y la noción de original pasa a ser “efecto y consecuencia de la imitación misma”. Judith Butler: “Imitación e insubordinación de género”, *Revista de Occidente*, 235, 2000, pp. 98-99.

⁶³ Jean-François Berdah: “Resisting Dictatorship: The Intellectual and Social Resistance to Primo de Rivera in Spain (1923-1930)”, *Cultural Conquests, 1500-2000*, Tim Kirk, Luda Klusakova (eds.), Praga, Charles University, 2004, pp. 171-185. Es importante destacar que en estos años fueron numerosas las artistas-espía que recorrieron España, y que, según lo que de ellas conocemos, dejaban en mera aprendiz a la afamada Mata-Hari. Sirva como ejemplo, Isabel Bedlington, Titanesca, que durante su estancia en la península tuvo tiempo, además de cantar y bailar, de robar documentos privados al embajador inglés; o la mítica Tina de Jarque, de final incierto, aunque de un modo u otro trágico, cuya figura se nos aparece hoy absolutamente legendaria.

algunos investigadores, el pionero de la pornografía en España al patrocinar y participar activamente en la creación de los films *El confesor*, *Consultorio de señoras* y *El ministro*. Los felices años veinte son, en efecto, realmente felices en España –en las industrias culturales y del entretenimiento–, tanto o más que los años treinta.

A pesar de que la gran época de las variedades comienza en este momento su lento declive, tres características propias del cuplé siguen vigentes en los años previos a la Guerra Civil: el protagonismo de la canción unipersonal, el erotismo y la frivolidad, y el gusto y atracción por las músicas extranjeras. Aunque en el ámbito de las músicas populares los estrenos de *La copla andaluza* (1928), *Las calles de Cádiz* (1933) y, posteriormente, *Ropa tendida* (1941), marcarán el inicio del género copla, hegemónico durante las siguientes décadas, no solo de copla vive la España republicana. Jaume Carbonell detalla en su capítulo la introducción de los ritmos afroamericanos en la Barcelona de comienzos de siglo, una moda que –primero con la fiebre del *cakewalk*, más tarde con el charleston y los *hot clubs*– atraviesa las tres primeras décadas del siglo⁶⁴. *Cakewalk*, fox, charleston y demás ritmos también pueblan la escena cinematográfica-musical y con algún toque sicalíptico, –ahí está *Carne de fieras* como muestra– y, por supuesto, ese nuevo espectáculo musical llamado genéricamente revista, y que no es sino una derivación más de toda la cultura escénica anterior: de carácter fundamentalmente visual (este adjetivo se añadirá repetidamente al término “revista”), con argumento no necesariamente sustancial, se configura en muchas ocasiones como una mera excusa para la concatenación de números musicales de éxito a cargo de –nuevamente influencia del cuplé– estrellas femeninas que cantan y bailan pero, sobre todo, se dejan ver. Las décadas de los años veinte y treinta son las del esplendor del género con vedetes como Tina de Jarque (“¡es mucha Tina, Tina de Jarque!”) y Celia Gámez (“Nuestra señora de los buenos muslos”) y sus celeberrimos estrenos anteriores a la Guerra Civil: *Las castigadoras* (1927), *Las pantorrillas* (1930), *Las de Villadiego* (1933), *Las siete en punto* (1935) y, naturalmente, *Las Leandras* (1931).

Es en este contexto temporal en el que se sitúa Ignacio Jassa para analizar la recepción –en los diferentes contextos catalán y madrileño– de una obrita aparentemente insustancial como *La reina ha relliscat* (1932). En el capítulo dedicado a la misma, encontramos una curiosa pregunta –que incluye la consecuente respuesta– formulada a propósito del estreno de este enredo de Torrens i Ventura: “¿Es comedia? ¿Es vodevil? ¿Es revista? ¿Es opereta? Es un éxit com mai s'havia vist”. Acertada contestación pues, en aquel momento, la hibridación y la mixtura son carta de naturalidad en los espectáculos, no solo en la gestación de los mismos⁶⁵ sino, como muestra Jassa, en la permeabilidad y trasvases que caracterizan la escena madrileña y catalana. Este capítulo añade además un aspecto fundamental, y es que al trasladarnos al Gran Teatre Espanyol –feudo de Josep Santpere– nos transporta a esa avenida del placer, la más larga de Europa, que fue símbolo y estandarte de la ciudad de Barcelona. Desde 1894, más de dos kilómetros de teatros, barracones y otros establecimientos de usos múltiples ofrecieron todo tipo de espectáculos –centrados, fundamentalmente, en las variedades y el vodevil– a un público, prácticamente sin distinción de clases, que demandaba una oferta cultural enormemente popular, en ocasiones chocarrera y procaz, pero tremendamente

⁶⁴ Y no solo estos ritmos. Véase, por ejemplo, Fernando Barrera Ramírez: “Blues versus Zarzuela: polémica, invasión e hibridación en torno a 1930”, *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino, M.^a Encina Cortizo (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, pp. 241-251.

⁶⁵ Muchos cuplés en realidad son números desligados de revistas de moda, fenómeno especialmente fértil en la década de los veinte: así *La banderita*, de *Las corsarias* (1919); *Thutom-Jhama*, de *Ric-Ric*, (1925); *Soldadito español*, de *La orgía dorada* (1928); *Remena nena*, de *La reina ha relliscat* (1932), etc.

atractiva. La frenética actividad del Paralelo se vio posteriormente condicionada por el estallido de la Guerra Civil y los acontecimientos derivados de esta, aunque, como veremos, nunca llegará a desaparecer del todo.

La diversidad de espectáculos que referimos es mostrada igualmente en el capítulo firmado por Mario Lerena, que voluntariamente se aparta de la escena del cuplé para mostrarnos una no muy conocida tendencia de vanguardia⁶⁶, aparentemente alejada de la frivolidad, pero con numerosos puntos en común. En esta década “mágica”, que asiste a determinados ensayos teatrales –experimentos preconizados por Valle-Inclán, y que ahora abordarán Gregorio Martínez Sierra y Federico García Lorca, entre otros– la labor creadora de los autores pertenecientes al universo lírico-dramático se diversifica en extremo, lo que es síntoma, una vez más, de la amplia demanda de espectáculos por parte del público y la necesidad de innovación y/o renovación por parte de los autores. La arriesgada propuesta de una nueva tonadilla por parte de Pablo Sorozábal en 1933 –año en el que sigue triunfando en el Muñoz Seca la Yankee con los charlestons que la llevaron a actuar en París junto a Joséphine Baker– conecta con la tradición del cuplé, un género que no tenemos constancia de que el compositor donostiarra practicara, pero que no le habría sido del todo ajeno (“mis afanes y mis gustos, a pesar de vivir en Alemania, están más cerca de la música frívola y ligera que de Wagner”, afirmó en 1929⁶⁷), como demostró en piezas como “A París me voy” de la opereta *Katiuska* (1931) –concebido en la partitura original como “Canta saxofón”, un número auténtico de cabaret parisino, con solista, vicetiples y... saxofones–. La conexión no viene dada, por tanto, por el discurso musical sino por la propia figura de la tonadillera, ligada a la de la cupletista, pues ambas son consideradas vampiresas, suerte hispánica de *femme fatale*, en definitiva, el eterno mito de Carmen. De hecho, el “atreimiento” escénico de Sorozábal evoca de algún modo las *Tonadillas al estilo antiguo* ideadas por Manuel Linares Rivas, Fernando Periquet y Enrique Granados para mayor gloria de la Goya, aunque, finalmente, fue Lola Membrives la que interpretó las piezas del compositor catalán en el Ateneo madrileño el 26 de mayo de 1913. De una cupletista, la Goya, a otra, la Argentinita, que, según informa Mario Lerena, estuvo a punto de incorporar la nueva tonadilla de Sorozábal al repertorio de su Compañía de Bailes Españoles.

Precisamente la Argentinita, que abandonó el universo de las variedades consagrándose junto a Sánchez Mejías, García Lorca, Martínez Sierra⁶⁸ y otros intelectuales a la escena culta, es una de las grandes exportadoras del “arte español” que domina las siguientes décadas, tanto dentro como fuera de las fronteras patrias. Como Inmaculada Matía Polo estudia en su capítulo, la idea de la españolidad no era nueva, y desde un principio estuvo ligada a la mujer (cupletista) que llevaba la fama del país en su cuerpo y en su arte. Es cierto que este tipismo español es distinto en este momento que en las primeras décadas del siglo XX: la Fornarina o Tórtola Valencia son consideradas embajadoras

⁶⁶ Mario Lerena ha estudiado en varias ocasiones las tensiones existentes entre tradición y modernidad, casticismo y vanguardia, en el desarrollo de los lenguajes escénicos en las décadas iniciales del siglo XX. Véase, por ejemplo, Mario Lerena: “Madrid brillante: modernismo y vanguardia de una década prodigiosa (1910-1920)”, *El Teatro de Arte: Libro de las Jornadas de Zarzuela, Cuenca 2015*, Alberto González Lapuente, Alberto Honrado Pinilla (coords.), Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2016, pp. 56-76.

⁶⁷ Pablo Sorozábal vivió y trabajó muy cerca de la escena frívola (de hecho, contrajo matrimonio con la actriz Enriqueta Serrano, que en su juventud coqueteó con el cuplé). Quizá por ello una de sus preocupaciones fue ensayar diversas fórmulas que contribuyeran a refinar el género, ofreciendo alternativas más artísticas como la revista *¡Brindis!* (1951) o esta suerte de “nueva tonadilla”, un teatro musical cercano a las variedades, pero de buen tono. Agradezco a Mario Lerena sus acertadas observaciones sobre la materia.

⁶⁸ Inmaculada Matía Polo: “En el Eslava con Martínez Sierra: la colaboración de Encarnación López Júlvez ‘la Argentinita’ con el Teatro Renovador del Arte”, *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 10, 2014, pp. 43-59.

de la gracia española, pero sus espectáculos tienen poco que ver, en muchas ocasiones, con los tópicos andalucistas; quizá la gran precursora sea Pastora Imperio –para Azorín, decir Pastora es decir España–, flamenca hasta el tuétano, que a diferencia de sus contemporáneas –que no dudan en fotografiarse con mantón, peineta y cigarro, pero que sobre las tablas practican un arte “cosmopolita”–, derrocha Andalucía, raza y tronío por los escenarios europeos y americanos. No obstante, a partir de los años veinte el españolismo (y la españolada) se hace consciente, siendo el gran nexo de unión entre las distintas estéticas de los tiempos de Primo de Rivera y la II República y de la fría y dura posguerra tras el trienio bélico y la instauración de la dictadura.

La historia social y cultural de los tiempos de la guerra y la posguerra españolas están aún –nos guía esa convicción– por reescribir. Es cierto que contamos con numerosos estudios y análisis sobre estos periodos convulsos y agitados, pero no dejamos de advertir que la mirada sobre los mismos es, en muchos casos, apasionada y subjetiva. La traumática fractura abierta el 18 de julio de 1936, unida a la relectura interesada de los acontecimientos por parte del Régimen oficial y a una relectura posterior por parte de los represaliados, motivan que nos encontremos siempre en terrenos pantanosos, arenas movedizas que, en demasiadas ocasiones, nos indican que el franquismo supuso el fin de una época y una aparente *tabula rasa* para el nacimiento de otra completamente nueva. Nada más lejos de la realidad.

Aunque el Régimen –basado en los rigurosos principios del nacionalcatolicismo– impuso desde el primer momento un férreo control sobre la moral oficial, usos y costumbres, y centró su mirada –también sus ataques– principalmente en el estatuto de la mujer, no era fácil –seguramente imposible–, desterrar toda una tradición, cuyo nacimiento hemos situado en 1868, que simbióticamente retroalimentaba calles y escenarios. En este sentido resulta sintomática la actividad artística desarrollada durante el conflicto armado: las bombas no silenciaron la música y los espectáculos, aunque pusieron en graves apuros a sus protagonistas⁶⁹. De hecho, las músicas de la frivolidad llegaron a las trincheras⁷⁰ merced a su popularidad y aceptación por parte de la audiencia, en estos años ya no solo teatral, sino también radiofónica. Y en este confuso y doloroso caminar, la mujer fue, sin duda, protagonista absoluta del tiempo: desde los discursos de Dolores Ibárruri hasta las celeberrimas canciones de Celia Gámez; desde las acciones de la miliciana anarquista y la intelectual libertaria a los pensamientos de Pilar Primo de Rivera; desde la imagen cinematográfica de Raquel Meller, ante la que Charles Chaplin hubo de rendirse, e Imperio Argentina –adorada por los dirigentes nazis– hasta la voz cautivadora de Concha Piquer –la artista rebelde del Pardo–.

Cierto es que, si las primeras décadas del siglo XX son las de la hegemonía del cuplé, los años que siguen a la contienda fratricida son los del protagonismo absoluto de la copla. Pero no es tan cierto que haya una distancia insalvable entre ambos géneros. En no pocas ocasiones se ha considerado *Ropa tendida* (1941) detonante del género (que arranca mucho antes, como mínimo con *La copla andaluza*, de 1928), merced a la colaboración entre Concha Piquer, Antonio Márquez, y el triunvirato de la copla, León, Quintero y Quiroga. En este tipo de revisionismo siempre se aduce como razón del éxito de estos nuevos espectáculos la estancia americana de Concha Piquer, que le permitió importar modelos del *music-hall*. Sin dejar de ser cierto, la tradición ya existía en España, tomada

⁶⁹ Valga como testimonio literario la obra teatral *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra, posteriormente llevada al cine por Carlos Saura (1990).

⁷⁰ Enrique Encabo: “Himnos de amor y de guerra: la frivolidad en las trincheras”. Ponencia presentada en el *II Congreso Internacional Identidades a Escena: Canción y baile en la II República*, Escuela Superior de Canto de Madrid, 9-10 de febrero de 2017. Lidia López Gómez ha estudiado las relaciones entre música e imagen durante el conflicto bélico en su tesis doctoral *La composición musical para el cine en la Guerra Civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medimetrajes (1936-1939)*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, así como en otros textos.

muy probablemente de Francia o, simplemente, derivada de las modas y deseos del público. Espectáculos hubo siempre de todo tipo, gran formato, pequeño formato, lujo en vestuarios y decorados, pobreza y escasez en los mismos, grandes artistas, artistas menores... ese tan cacareado *music-hall* ya era consumido en la península en lo que en la década de los treinta se había popularizado como revista y que no difería en exceso de las prácticas teatrales anteriores. Quizá la única diferencia realmente destacable entre unos espectáculos y otros sea el carácter musical que predomina: mientras en la revista siguen de moda los ritmos urbanos y cosmopolitas –los vagamente norteamericanos *cake-walk*, fox, *ragtime*, charlestón, etc., por supuesto los latinos samba, tango, sandunga, machicha, y los nacionales (o locales) chotis, pasodoble y marcha-pasodoble– en los nuevos espectáculos de la Piquer se estila el casticismo y el andalucismo que ya habían preconizado la Argentina y la Argentinita en sus espectáculos de arte español.

En demasiadas ocasiones se ha renegado de la innegable filiación de la copla como hija –ilegítima si se quiere– del cuplé. En realidad, la distancia no es, ni mucho menos, tan abismal; si se piensa en determinados cuplés de Pastora Imperio –por ejemplo, *La pena, pena*, grabado en 1917– o, más concretamente, en la creación *El relicario* (1914) de Raquel Meller⁷¹, contemplamos determinados lugares comunes: aires andalucistas, torería, drama, y, fundamentalmente, protagonismo eminente de la cantante que canta/ cuenta su tragedia amorosa (mantilla y luto mediando entre receptor y emisor). Más allá de la innegable relación escénica –puesto que nos encontramos ante el mismo tipo de espectáculo: un argumento que no es sino una excusa para el lucimiento de la artista a través de canciones llamadas a ser piezas asimiladas por la audiencia– no podemos obviar que las estrellas de la copla –cristianas y decentes– provenían, en su mayoría, del universo frívolo: Doña Concha, en su juventud, fue una frivola Conchita Piquer; al igual que la Argentina o la Argentinita antes de “dignificar” su arte; Pastora Imperio, como hemos señalado, compartía escenario –ya en Madrid, ya en París– con la Fornarina; y es la misma escena, híbrida, castiza, confusa y sugerentemente rica en matices la que nos proporciona los intercambios y trasvases entre intelectualidad, géneros e intérpretes escandalosamente populares.

De todo ello da cuenta Alberto Romero con detalle: a través de su capítulo comprendemos que una figura como Lola Flores –que es cuplé, que es copla, que es flamenco, y que es casi todo lo que se puede ser– no puede entenderse sin la existencia previa de Pastora Imperio, la Argentina, la Argentinita, Manuel de Falla y García Lorca; esto es, la tradición heredada que le precede. Lola Flores marca una tendencia arrebatadamente erótica frente a la contención y elegancia de Concha Piquer, una manera de ser y estar que provocará no pocos quebraderos de cabeza al discurso oficial del Régimen⁷². Tanto una como otra no dejan de mantener vivo el espíritu del cuplé: la flamenquería y el arrebato racial en la Niña de fuego, la sobriedad y sentimentalidad en la valenciana. No obstante, aunque nos encontramos en un terreno con notables similitudes –protagonismo absoluto de la intérprete, identificación de un repertorio con la artista que lo crea, difusión de un tipo de canción

⁷¹ Originalmente interpretado por Mary Focela, que lo estrenó en el Teatro Eldorado de Barcelona en 1914, fue Raquel Meller con su carga emocional y dramática la que consiguió otorgar inmortalidad a este lacrimógeno pasodoble de amor taurino compuesto por José Padilla. Tras su estreno en París en 1920, su éxito fue tal que se vendieron en la capital francesa 110.000 ejemplares de la edición para canto y piano.

⁷² Es notoriamente consciente y aceptada, por parte de todos los agentes implicados, la relación prohibida entre Lola Flores y Manolo Caracol en los años cuarenta; por la misma época, también conflictivos son los amores de Concha Piquer y Antonio Márquez, ajenos al matrimonio legal; otro cantar es la amistad de Celia Gámez con Millán Astray, padrino de su enlace (efímero, sabidamente efímero). Para el Régimen oficial no fue fácil, ni mucho menos, asimilar estas figuras femeninas, a las que no se podía silenciar dada su popularidad, y que no estaban dispuestas a renunciar a sus libertades previamente alcanzadas. Todo un dolor de cabeza.

eminentemente comercial—, Lola Flores, Concha Piquer, Juana Reina, Imperio Argentina, Estrellita Castro, entre otras, inauguran una nueva tradición que configura una mitología propia. La copla se convierte en un universo particular que desplaza la popularidad del cuplé, una popularidad solo susceptible de ser recuperada a través de una genuina leyenda cinematográfica: Sara Montiel.

La relevancia social y cultural de un producto artístico como *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) no es nada desdeñable, atendiendo tanto al impacto de su estreno como al ascenso mítico de su protagonista. Aunque la inigualable fama de Sara Montiel se atribuye a su condición de ser la primera actriz española en alcanzar un nombre en el Hollywood dorado con títulos como *Veracruz* (1954), o *Yuma* (1957), en realidad fue su encarnación de María Luján en *El último cuplé* la que le daría la popularidad y el rango de estrella internacional, no solo en las naciones de habla hispana, sino también en Europa y en los países de la órbita soviética: “*El último cuplé* se mantuvo en Madrid en un local de estreno 325 días consecutivos, marcando un récord que hasta hace bien poco permanecía imbatido. Dio millones, no solo en España, sino en toda América”⁷³.

Verdadero acontecimiento, la cinta de Juan de Orduña —y todas sus secuelas— devolvió la popularidad⁷⁴ a las creaciones de Raquel Meller y la Fornarina, gracias al buen hacer de una nueva cupletista. En efecto, Sara Montiel reunía en tanto personaje artístico todas las características de las legendarias estrellas del género: de arrogante e inalcanzable belleza, su talento al cantar no residía tanto en sus cualidades vocales sino interpretativas, ese decir insinuante y cargado de intención del cuplé. En unos tiempos de pretendido control moral y represión sexual, aún hoy resulta sorprendente admirar el erotismo envolvente de la manchega: lánguida mirada, labios insinuantes y generoso busto para alimentar los sueños y fantasías del espectador⁷⁵. Sara Montiel representa el momento de mayor popularidad del cuplé y, al mismo tiempo, su declive; tras *El último cuplé* se filman varias películas que, aprovechando el tirón comercial, siguen el modelo establecido: argumento insustancial de fuerte carga melodramática, una historia que sirve para intercalar toda una serie de canciones que, aunque originales para una audiencia joven, no suponen ningún tipo de nueva creación. Las películas de Sara Montiel inauguran la tendencia que podríamos llamar nostálgica: el cuplé se asocia a una época del pasado —un tipo de espectáculo propio de las primeras décadas del siglo XX, sin lugar real en la sociedad contemporánea—, los cuplés son siempre creaciones preexistentes, y el modelo de la cupletista es el de una artista de buen corazón, pura y casta, que en un mundo de hombres sobrevive únicamente gracias a su extraordinario talento (nada que se aparte de los dictados morales oficiales, aunque la

⁷³ Fernando Vizcaíno Casas: *Historia y anécdota del cine español*, Madrid, Ediciones Adra, 1976, pp. 134-135.

⁷⁴ Resultaría injusto no citar como precedente inmediato el programa radiofónico *Aquellos tiempos del cuplé*, animado por Carmen Martínez y Antonio Alfonso Vidal, y con la interpretación musical a cargo de una joven Lilián de Celis. No obstante, aunque probablemente no se pueda entender la cinta de Orduña sin esta recuperación anterior, es sin duda el producto cinematográfico protagonizado por Sara Montiel el que devuelve la escandalosa popularidad, también internacional, al cuplé.

⁷⁵ Es realmente singular, desde la óptica contemporánea, observar cómo los mecanismos de poder que pretenden silenciar la sexualidad imponiendo sus rígidas estructuras sobre los sujetos dan aún mayor protagonismo a la misma, siquiera por los extraños —a menudo cercanos al absurdo— mecanismos de ocultación que obligan a un erotismo mucho más elaborado, más perverso, y, por tanto, de mayor calado. La prohibición de las escenas sexuales (aún las más inocentes) obliga a la sexualización excesiva de los actos más cotidianos, siendo permitida —asertivamente o por mera ignorancia— la transgresión dentro de la norma, e incluso (siquiera inconscientemente) alimentando la misma. El innegable magnetismo de Sara Montiel, en el momento y posteriormente, reside, en gran parte, en el monstruo erótico en el que se convierte, creado precisamente por los principios morales, pecatos y ridículos, que niegan (aparentemente) la sexualidad, la belleza y el placer.

censura viese peligrosas desviaciones en estas figuraciones femeninas). Si Sara Montiel resulta extraordinaria e hipnóticamente erótica, no podemos decir lo mismo del resto de artistas que siguen su estela, que con sus graciets domestican el cuplé hasta convertirlo en mera anécdota⁷⁶.

De esta decadencia del cuplé da cuenta a través de su desenfadada redacción, David Pérez Rodríguez. Sus “¿últimos cuplés?” muestran la difícil pervivencia y reconversión del género a lo largo del siglo XX, siglo que asiste a diversas transformaciones sociales que, por tanto, demandan diferentes estéticas. El autor se aproxima en su capítulo a la lenta agonía del cuplé que, no obstante, es cultivado durante más de setenta años por un heterogéneo y dispar batallón de protofolklóricas, postcupletistas y cantatrices, las (sorprendentemente numerosas) “épigonas”, hoy olvidadas, que vivieron un instante de gloria, aunque con ello siguieran asesinando al ya herido cuplé. Esa canción, esa manera de estar en (y fuera de) el escenario... lentamente agonizaba por el uso y abuso de estas aspirantes dispuestas a repetir machaconamente clichés e imposturas sin relación con la contemporaneidad. Desnaturalizado, sin vínculo con el escándalo, la provocación y la desmesura, el cuplé se reconvertía en canción comercial sin más carga simbólica. De esta confusión y mezcla es representativa una artista como Marujita Díaz: en el cénit de su popularidad, la folklórica –bajo esta etiqueta se entiende su actividad– cantaba sin distinción copla (*La Lirio*), palos flamencos (*Bulerías de San Serenî*), zarzuela (*La tarántula*, popularizada como cuplé, en realidad procedente de *La Tempranica*, 1900), revista (*Luna de España*), tango, charlestón, cuplé...⁷⁷ y, aunque en los últimos años de su presencia pública –marcados más por las apariciones televisivas que por su actividad artística–, se mostró sexualmente abierta y coqueteó con el escándalo, en lo más álgido de su carrera su belleza y picardía no aludían a ningún tipo de erotismo, siendo presentada por el Régimen como una de esas bellezas andaluzas que, a pesar de sus encantos, eran moralmente puras e intachables. Muchachas simpáticas, alejadas del arquetipo de la vampiresa. Una categoría en la que entran artistas como Carmen Sevilla y Paquita Rico. La gitanilla de buen corazón y arte y gracejo se imponía definitivamente a la *femme fatale*. Así, el abuso del arquetipo llevaría al hartazgo a un público que, agotado, abandonaría el género al mismo tiempo que la dictadura daba sus últimos coletazos, reclamando nuevos productos artísticos –que en un país todavía anestesiado, se traducirán en canción francesa o pop-rock anglosajón y americano; también en canción protesta, lo suficientemente compleja como para que no nos ocupemos de ella en este estudio.

Aunque a las alturas de 1970 tanto el cuplé como la copla estaban injustamente desgastados, aún sobrevivían y tendrían un impacto futuro en una subcultura que, negada y silenciada durante demasiado tiempo, volvía a visibilizarse con fuerza en los espectáculos de la Pavlovsky o en los teatrillos de Ocaña. Guillermo Vellojín analiza en su capítulo el cuplé en relación con la genealogía de lo camp: travestismo, transformismo, maquillaje, decadencia, provocación, ruptura de la norma... universos compartidos entre un contexto y otro, una época y otra. La mayoría de los transformistas que poblarán en estos años los históricos y viejos teatros y los desvencijados, aunque con

⁷⁶ Tras el éxito de *El último cuplé* fueron numerosos los productos cinematográficos que centraron su nostálgica mirada en la época del cuplé de principios del siglo XX, melodramas al servicio del lucimiento de la estrella musical del momento. Dentro de esta categoría encontramos naturalmente los títulos de Sara Montiel como *La violetera* (1958), *Mi último tango*, (1960), *La bella Lola* (1962), *La reina del Chantecler* (1962); pero también de Lilián de Celis con *Aquellos tiempos del cuplé* (1958), y Marujita Díaz en *Y después del cuplé*, (1959), *Abuelita Charlestón* (1962), *La casta Susana* (1963), entre otros.

⁷⁷ Sirva como ejemplo el álbum recopilatorio de la artista *La copla española* (2009) donde, bajo esta significativa etiqueta, se recogen títulos tanto del universo del cuplé: “Charlestón”, “Mamá Inés”, “Al Uruguay”, “Ay Cipriano”, “Y después del cuplé”, “Madre cómprame un negro”, etc.; como de la zarzuela y la opereta: “Soldado de Nápoles”, “El príncipe Car naval”, etc., y ninguno perteneciente al género que habitualmente entendemos como copla.

aires de modernidad maltrecha, cabarets, imitarán, sin ser conscientes, a aquellas cupletistas de antaño a las que conocerán mediatizadas por la inequívoca e icónica figura de Sara Montiel (a estas alturas ya rebautizada *Saritisima* por Terenci Moix). La pervivencia de estas formas culturales y artísticas, la negociación entre lo ilegítimo legitimado, la alta y baja cultura, lo perverso ignorante-mente aceptado, la escena carnavalizada como espacio de libertad, y la configuración de un nuevo –en el fondo muy viejo– *establishment* que asegura el control de la disidencia, tiene un fantástico reflejo en una de las escenas del film *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004), en la que Juan (personaje interpretado por Gael García Bernal) acude al camerino de una imitadora de Sara Montiel con el fin de conseguir claves para construir su personaje de Zahara:

Juan: [...] me gustaría que me ayudaras a preparar un personaje.

Sandra: ¿Y qué personaje?

Juan: Un travesti que imita a Sara Montiel entre otras.

Sandra: Ese soy yo, ¿por qué no me dan el papel a mí?

Juan: ¡Hombre! porque tú no eres un actor, tu solo eres un maricón⁷⁸.

Un muerto muy vivo: Purísima Shicalipsis

Durante los últimos años del franquismo nace (o renace) una corriente, esencialmente cinematográfica –aunque con su correlato en la prensa escrita– que estallará definitivamente con la Transición: el denominado destape. No es arriesgado considerar a las nuevas artistas surgidas a partir de este fenómeno como las nietas de aquellas díscolas cupletistas de inicios de siglo. En realidad, los procesos son muy similares: nos encontramos ante mujeres cuyo principal atractivo es su belleza, a las cuales se hace cantar y bailar –con mayor o menor acierto– y se trata de impulsar a través de los medios de masas del momento: la televisión y, fundamentalmente, el cine. Nuevamente asistimos a la creación de una constelación artística: Nadiuska, Bárbara Rey, Esperanza Roy, María José Cantudo, Ágata Lys, Victoria Vera, entre otras. Las musas del destape quizá ni cantan, ni bailan, ni actúan o, en cualquier caso, lo hacen al margen del canon, pero su presencia es constante –casi indispensable– en el panorama artístico y social (también gracias a una disipada vida privada convenientemente publicitada). Cobijadas a la sombra, en ocasiones muy oscura, de productores y agentes masculinos representantes del poder. No podemos obviar su habilidad para, al igual que sus antecesoras, convertirse en celebridades, siendo agentes activos en la construcción de su personaje en la esfera pública, excitando conscientemente el deseo del público y asegurando así el éxito de sus espectáculos y apariciones públicas.

El cine, o mejor dicho, la cultura del destape, ha sido continuamente tildada de intrascendente, vacía, cutre, soez y, sin embargo, es fácil adivinar que la aparición de esta corriente erótica y transgresora en los últimos años del franquismo simboliza y focaliza el ansia de libertad –igualmente expresada en la canción protesta o en las manifestaciones estudiantiles– de un país tras cuarenta años de asfixiante moral (y moralina) oficial.

Ansias de liberación, erotismo, popularidad, son características compartidas entre las cantatrices de ambas generaciones, al igual que la negación cultural de la vinculación al universo frívolo en nombre del arte. Si las cupletistas de antaño mostraban su intención de prosperar artísticamente

⁷⁸ Las imitaciones de Sandra de varias artistas, pero sobre todo de Sara Montiel –su creación más perfecta–, eran conocidas en la escena *drag* antes de su aparición en la película, pero fue la cinta de Pedro Almodóvar la que le dio fama y propició incluso la realización de un documental sobre su vida (*Sandra o Luis*, 2005). El encuentro entre Sandra y Sara Montiel quedó documentado en el film *Sara, una estrella* (2002), en el que la manchega observa con deleite y aprobación a Sandra interpretando *La violetera*.

accediendo a productos culturales de mayor calidad y dignidad, igualmente lo hacían estas jóvenes artistas. La mayoría de ellas reclamará el título de actriz, sin el vergonzante añadido “del destape”⁷⁹. En este sentido, resulta verdaderamente paradigmática la figura de la vedete Norma Duval. Nacida Purificación Martín, en 1973 consigue el título de Miss Madrid y, a continuación, coquetea con el cine del destape. Norma Duval habría sido una más de tantas olvidadas bellezas dispuestas a exhibirse si no se hubiese convertido, durante casi cuatro años, en la primera figura del legendario Folies Bergère –hazaña anteriormente lograda por la Bella Otero–. No obstante, a finales de los años noventa, en una aparición televisiva en el programa de la radiotelevisión pública valenciana *Tómbola*, la artista mostró un monumental enfado al ser etiquetada como vedete: la actriz Purificación Martín reclamaba su carrera cinematográfica –de la que apenas se recuerdan títulos destacables– despreciando su actividad como estrella absoluta del Folies, “el sol de España” que cada noche descendía, poderosamente erótica, las escaleras del mítico cabaret. Una vedete huyendo de aquella vedete⁸⁰, sugerente y cautivadora, que provocó ardientes fantasías con su arrebatadora belleza, apenas cubierta por unas cuantas plumas de marabú, a franceses y españoles⁸¹.

El cuplé entendido a la manera clásica continúa en este periodo su vida, estableciéndose a partir de los ochenta dos escenas claramente diferenciadas: la madrileña (o nacional) y la catalana (residual aunque en cierto modo mucho más fidedigna). Respecto a la primera, durante los años ochenta asistimos al declive del cuplé, fundamentalmente por esa tendencia nostálgica inaugurada por los productos cinematográficos de Sara Montiel. Existen cultivadoras del género, destacando la figura de Olga Ramos –cuya hija, Olga María Ramos, continuará su labor en años sucesivos–, pero no dejan de evocar, huyendo del erotismo y refugiándose en la sentimentalidad, una época pretérita recordada como amable, algo traviesa y pícara, pero ahora autocomplaciente, no transgresora ni peligrosamente amenazante. Un tanto sicalípticos son los números del legendario programa de televisión *Un, Dos, Tres* –algo de cupletistas tenían también sus célebres

⁷⁹ Provocando así cómicas situaciones: a modo de ejemplo, en el episodio “Érase una grieta” de la popular serie televisiva *Aquí no hay quien viva* (duodécimo episodio de la tercera temporada, 2005), aparece el disparatado personaje de Victoria Peña (interpretado por Amparo Pamplona), una histriónica, frívola y descerebrada *femme fatale* (a pesar de su edad, de la que ella misma no es consciente) que, al ser reconocida como pionera del destape, afirma sin dudar que con aquel cine “estábamos modernizando el país”, añadiendo a continuación: “también he hecho mucho Shakespeare”. Quizá el hilarante diálogo se inspirara vagamente en la vedete María José Cantudo: reina del destape por su desnudo integral en *La trastienda* (1976), posteriormente afirmaría que esta era una película de crítica social, un producto intelectual cercano al simbolismo en el que su desnudo estaba (en expresión harto repetida en la época) justificado por exigencias del guion.

⁸⁰ El término vedete está íntimamente ligado a la revista, aunque en realidad su filiación con el de cupletista es más que notoria. Las semejanzas son evidentes: no son necesarias excesivas cualidades para la canción o el baile, pero sí una clara intención y una firme voluntad de exhibición; y quizá la diferencia más destacable es que, en el caso de la vedete, el atractivo físico debe ser aún más espectacular (esa “figura colosal” a la que la prensa hará siempre referencia). No obstante, en el imaginario público el universo es compartido: baste como ejemplo la semejanza entre el chiste aparecido en *El Comiquito* (1894): “Una tiple ha de reunir / como condición primera / la de ser tiple ligera, / muy ligera... en el vestir. ¡No es bobada! / se gana la temporada”. Y el cantable “Yo soy la vedete” (1959): “Yo soy la vedete / de un teatro de revista. / Empecé siendo corista / y como soy chica lista / aquí me ven de vedete, / de vedete de revista”.

⁸¹ Otras muchas son las razones que nos hacen pensar en Norma Duval como heredera de las míticas cupletistas: además de su admirable belleza y su voz, escasa y oscura pero enormemente sensual, sus continuos escándalos, tanto escénicos como íntimos (una oscura relación con un empresario en sus inicios artísticos); su pensamiento conservador (apoyando a partidos políticos de esta tendencia y mostrando públicamente una imagen familiar de perfecta esposa y abnegada madre); su amor por el *glamour* y el lujo (siendo asidua de la *jet set* marbellí o de los desfiles de diseñadores como Paco Rabanne); su relación con otros artistas e intelectuales (cautivando al mismísimo Xavier Cugat); y su racial e incontrolado temperamento (mostrado públicamente al lanzar un zapato de tacón a un periodista durante una tertulia radiofónica).

azafatas– donde, a la manera de las variedades, se intercalan durante el concurso actuaciones a cargo de artistas consagradas o incipientes como Massiel, Silvia Marsó o Silvia Tortosa, que interpretan nuevas creaciones (*Lady Veneno*) o cuplés clásicos, incluso castellanizando cuplés catalanes como *Remena Nena* o *Thutom Jhama*.

Más allá de la televisión, sobre las tablas los espectáculos revisteriles agonizan. Un momento visualmente llamativo a este respecto es el número homenaje a una muy mayor Celia Gámez en el Teatro de La Latina el 6 de diciembre de 1984. En él, a los compases de la *Estudiantina portuguesa* (*La hechicera en palacio*, 1950), Concha Velasco –anteriormente, Conchita Velasco, que pasará de tiple de revista a estrella cinematográfica y televisiva–, Lina Morgan –de amplia popularidad como vedete cómica–, y Esperanza Roy –aún instalada en el ámbito del erotismo cinematográfico–, rendían tributo a la artista y al género que las había visto nacer. Un adiós no solo a “la Celia”, sino a toda una época.

Mientras esto pasa en Madrid otro tanto sucede en Barcelona, donde la actividad, llamémosla tradicional, convive con un *revival* del cuplé que, en un proceso de actualización consciente, es reivindicado por los intelectuales de la calle Tuset: la Gauche Divine, con nombres capitales como Manuel Vázquez Montalbán y Terenci Moix, da una nueva significación al cuplé catalán que encuentra su voz y expresión en la artista Guillermina Motta. Y, mientras, la legendaria avenida del Paralelo continúa su actividad aunque, llegada la década de los ochenta, la decadencia es notable, pudiendo distinguir dos tendencias: por un lado, la lenta agonía de los géneros tradicionales –tras demasiados altibajos, el Teatre Arnau cierra definitivamente en 2000; el mítico Molino en 1997– de los que solo se salva (a duras penas) la revista, con especial protagonismo del empresario Matías Colsada y su vedete estrella, Tania Doris. Por otro, hay una cierta actualización del espíritu del cuplé a cargo de La Cubana. La famosa compañía de teatro comparte muchas de las características del género: argumentos disparatados, transgresión sexual –ruptura y disociación de la sexualidad tipificada y los géneros establecidos–; deformación grotesca a través de la máscara, maquillaje y disfraz; importancia fundamental de la música y, sobre todo, interacción, interpelación y juego constante con el público. La deuda de La Cubana con el universo del cuplé fue visibilizada durante la reposición de *Cómeme el coco, negro*, en el Teatro Coliseum, la noche del 20 de mayo de 2008, en la que, además de celebrar los 25 años de la obra, se rindió homenaje al músico Juan de la Prada y, en realidad, al espíritu del Paralelo, invitando a participar en el espectáculo a artistas míticas como Lita Claver, la Maña, Merche Mar, Amparo Moreno, Paco Morán, Regina do Santos, Lidia Moreno y Sara Montiel. Música, humor y mucha pluma que suponen puentes conscientes entre épocas que denotan tradiciones ininterrumpidas.

Ya en el siglo XXI, ¿es solo nostalgia lo que nos queda del cuplé? En las últimas décadas asistimos a la reivindicación del género desde, precisamente, la escena más independiente. Este fenómeno es abordado en este libro por Irene Gallego, Michael Arnold y Pepa Anastasio, a través de tres formaciones artísticas contemporáneas: Le Croupier (con su *Esperança Dinamita*, mezcla de apropiación y artificio); la Shica (recreando en clave *hardcop* la música “española”); y De la Puríssima (impúdica

reivindicación feminista del cuerpo empoderado)⁸². En universos hibridados entre escena punk, copla, música electrónica, cuplé... y desde unos presupuestos ideológicos que reivindican una nueva feminidad y el cuerpo como conflicto y campo de batalla, estas mujeres intérpretes se convierten en cupletistas 2.0, con una libertad, quizá ya alcanzada por aquellas otras de principios de siglo XX, pero ahora consciente y militante. El cuplé en su voz, pero sobre todo en su *performance*, abandona la nostalgia y recupera la transgresión y la negociación cultural. En este caso lo importante ya no es el repertorio, sino la resemantización y relectura. Ya a través de una copla en la que la protagonista no es sujeto paciente –y sufriente– sino, ahora sí, dueña y señora, o a través de un cuadro en el que el objeto al servicio de la mirada *voyeurística* revive y camina desafiante, la nueva mujer del nuevo cuplé vuelve a poner en circulación las ideas apuntadas en torno al género: el lugar de la mujer en una sociedad patriarcal, su situación entre el objeto consumido y el emisor consciente, y la interacción con un público que, lejos de esperar algo sublime y buscando únicamente el entretenimiento, se ve obligado a movilizar todo un universo de significados y mitologías cotidianas ante artistas (hombres, mujeres, transformistas o sirenas) al margen del canon y lo normativo. Así fue a comienzos del siglo XX y así es a comienzos del siglo XXI. Ayer como hoy, seguimos disfrutando del (pen) último cuplé, un género travieso, pícaro, transgresor, amenazante y pasional, que sigue admitiendo significados diversos y nunca sencillos. Un frívolo artefacto cultural que, al mismo tiempo que nos entretiene, nos informa –a veces demasiado– acerca de nosotros mismos.

⁸² Estas son las figuras de las que nos ocupamos en este volumen pero, ni mucho menos, son las únicas: indispensables son los nombres del asturiano Rodrigo Cuevas, los grupos catalanes The Chanclettes (vinculados a la reapertura de El Molino en 2011), Roba Estesa o el ecléctico Les Absentes, y en el entorno de la escena madrileña Pía Tedesco, Roma Calderón y la Beti, además de montajes como, entre otros, *Remena Nena* (2004), *Por los ojos de Raquel Meller* (2006), *La Celia* (2015), *Las sicalípticas* (2015), *Clandestina* (2016) o *Cabareta* (2018). Curiosamente, aunque programando espectáculos de otra índole, las relaciones señaladas en esta breve introducción se actualizan en el proyecto "Microteatro por dinero" que nace, precisamente, en el espacio de un antiguo burdel de la calle de la Ballesta de la capital, no muy lejos del emblemático número 38 de la calle Magdalena, antiguo Teatro Variedades.