

EL DERECHO AL GOCE : CUPLE Y GENERO EN LAS PRIMERAS DECADAS DEL SIGLO XX

Pepa ANASTASIO

HOFSTRA UNIVERSITY, NEW YORK, ÉTATS-UNIS

Espacios de ocio

En 1909 la revista *Blanco y Negro* publica el cuento « Naufragas » de Emilia Pardo Bazán. El relato comienza con una descripción del ritmo vital de Madrid a la hora del crepúsculo. Como ha señalado Joyce Tolliver, el texto identifica esa hora con el tiempo del ocio (un concepto y experiencia propios de la modernidad), y enfatiza los elementos placenteros y sensuales asociados con ese momento del día:

La fragancia de las acacias en flor se derrama, sugiriendo ensueños de languidez, de ilusión deliciosa. Oprime un poco el corazón, pero lo exalta. Los coches cruzan más raudos, porque los caballos agradecen el frescor de la puesta de sol. Las mujeres que los ocupan parecen más guapas, reclinadas, tranquilas, difuminadas las facciones por la penumbra o realzadas al entrar en el círculo de claridad de un farol, de una tienda elegante (PARDO BAZÁN, 1996 : 102).

Las naufragas a las que se refiere el título son tres mujeres de provincia, una mujer viuda y sus dos hijas que, tras la ruina y muerte del hombre de la casa han llegado a la capital con la intención de encontrar trabajo « en una casa formal, decente, de señores verdaderos » (*Ibid.* : 104). Desde el « recato burgués » en el que han sido educadas las tres mujeres, en especial la madre y la hija mayor (ya plenamente socializadas en la vida de clase media provinciana) no les es posible entender, y menos compartir, el ambiente exaltante, y un tanto decadente, de la ciudad moderna. En un mundo movido por el comercio, abierto y dispuesto al hedonismo y a la exaltación de los sentidos, las tres mujeres se encuentran desorientadas. Ante la imposibilidad de encontrar un empleo doméstico acorde con su sentido de la moral, las mujeres sucumben a la idea de que la hija mayor acepte un puesto en una cervecería recomendada por un conocido.

El cuento, como también señala Tolliver, dramatiza las carencias de la educación en España que prepara a las mujeres para una única función, la de la domesticidad, e ilustra la disyuntiva ante la que se encuentran las jóvenes, sobre todo las de clase media : la necesidad de mantenerse económicamente y trabajar en el ámbito público traicionando así su sentido de la moral, o bien mantenerse fieles a un rígido modelo de virtud doméstica en el que se ha basado hasta ahora su identidad como individuos sociales pero que no les facilita la supervivencia en un mundo cambiante. La voz narrativa del cuento, que adopta la perspectiva del sujeto moderno y capitalino, mira a las protagonistas con lástima y reconoce que su mayor activo, la honradez, no tiene valor de cambio en la sociedad moderna : « Muy honradas, sí... pero con toda honradez, ¿ qué ?, vale más tener gracia, saber desenredarse... » (*Ibid.* : 105). El cuento deja al lector expectante de cuáles serán las consecuencias para la joven provinciana al entrar a trabajar en la cervecería donde según su amigo « hay música, hay cante... Es precioso » (106). A lo largo de mi investigación acerca del cuplé, el género musical y performático más popular en España en las

primeras décadas del siglo XX, he pensado a menudo en esta joven y en la tesitura en la que se encuentra y me he preguntado acerca de cómo su inserción en ámbito público, su interrelación con hombres y otras mujeres, y en general, con el ambiente hedonista de la cervecería, iba a cambiar su perspectiva de la vida y de sí misma.

En cierto sentido, la narrativa que presenta « Náufragas » es el negativo de la narrativa con la que nos encontramos, por ejemplo, al leer la historia de Rosita Albornoz en la novela de ambiente cupleteril *El crepúsculo de las diosas: escenas alocadas de la vida galante en Barcelona*, de Álvaro Retana, de 1919. Rosita Albornoz, que como muchas jóvenes de su época sueña con convertirse en cupletista, ha acudido con su madre al Eden concert, un famoso café concierto de la Barcelona de los años 20. Las dos están en el foyer del teatro, una antesala en la que las artistas se reunían con los asistentes a la función, y que cosechó fama de ser un espacio que encubría actividades propias de un burdel. Cuando la madre se da cuenta de que son ya las 4 de la mañana sugiere que las dos abandonen el lugar, a lo cual Rosita se niega, replicando que es mejor que se marche su madre y quedarse ella a ver qué pasa :

— ¡ Muchacha ! ¿ Tú estás loca ? ¿ Cómo vas a quedarte aquí sin mí ? ¡ Van a creer que eres una tunanta !

— ¡ Pues que lo crean ! ¿ A mí qué ? — exclamó Rosita, llameantes los ojos. Yo soy una mujer a la moderna, que quiere correr mundo y lanzarse al torbellino de la vida. Quiero triunfar como triunfan otras mujeres que valen menos que yo, porque ya estoy cansada de mi papel de honrada hija de familia (RETANA, 1919 : 56).

Hemos de tener en cuenta, por supuesto, el tono burlón de Retana, no obstante el escritor y compositor de cuplés conoce bien de lo que habla y hemos de creer que el personaje de Rosita Albornoz representaba una realidad que existía, y que da cuenta de las complejas relaciones entre modernidad y género. Como hace tiempo señaló Rita Felski, la vida de las mujeres se vio radicalmente transformada por fenómenos eminentemente modernos como la industrialización, la urbanización, las nuevas formas de organización del espacio y el tiempo, el desarrollo de los medios de masas, etc. (FELSKI, 1995 : 21). Felski también enfatiza que la experiencia de la modernidad está marcada no sólo por el género y los citados parámetros de clase, raza y sexualidad, sino también por las varias y superpuestas identidades y prácticas de las mujeres como consumidoras, madres, trabajadoras, artistas, amantes, activistas, lectoras, etc. (*Ibid.* : 21).

Los estudios acerca de la modernidad en España, con marcadas excepciones, han tendido a obviar o simplificar las complejas dinámicas que existen entre la mujer (y sus varias y superpuestas identidades y prácticas) y la cultura del cuplé como fenómeno social. Se da por hecho, por ejemplo, que la audiencia del cuplé es eminentemente masculina, y que la mujer no es sino un objeto que se exhibe en los escenarios y en las postales promocionales. Entre los escasos estudios que prestan atención al ocio como una práctica cultural en España se encuentra el excelente ensayo de Rosa Monlleó Peris para el volumen *Espais de bohèmia: Actrius, Cupletistes i Ballarines de la serie Dossiers Feministes*, en el que Monlleó hace hincapié en las posibilidades liberadoras que los espacios de ocio que acompañan a la modernidad ofrecen a las mujeres tanto de la burguesía como de las capas medias y populares (MONLLEÓ, 2007 : 123). Monlleó parte de la premisa, apuntada por Mary Nash, de que en la lucha por la igualdad entre los sexos, las vías son múltiples, y que no todas han de seguir la trayectoria marcada por las sufragistas anglosajonas, que han venido sirviendo como modelo para definir el movimiento de

emancipación femenina de la modernidad. El aspecto que Monlleó encuentra más interesante, y que tomo prestado para encauzar mi ensayo, es la necesaria redefinición de los ámbitos público y privado, y la propuesta de que las relaciones de género has de ser estudiadas « según los contextos históricos y la construcción sociocultural » (MONLLEÓ, 2007 : 128). En su ensayo, Monlleó se centra en el estudio de la cultura urbana femenina y los espacios de ocio en Castellón a finales del siglo xx, pero su premisa y conclusiones son sumamente útiles para abordar el presente estudio sobre el impacto de la cultura del cuplé en el proceso de emancipación femenina en la España de 1900.

En este ensayo, por lo tanto, propongo explorar cómo el cuplé y sus múltiples manifestaciones (las propias actuaciones de las cupletistas en los teatros, las mencionadas postales con las que promocionaban su carrera, su aparición en periódicos y revistas ilustradas, así como las muchas novelas en las que aparecían como protagonistas), atraviesa y transforma la experiencia de las mujeres en España en las primeras décadas del siglo xx. Específicamente me interesa explorar cómo la práctica social del cuplé ofrece a las jóvenes de la época la oportunidad de « contemplar lo impensable », por usar una acertada frase de George Lipsitz (LIPSITZ, 1990 : 7), de manera que afectará profundamente la manera en que estas jóvenes devienen mujeres y se liberan en gran medida de los modelos sexuales y de género que prescribía la moral decimonónica.

Geraldine Scanlon ha documentado extensamente los discursos descriptivos y normativos que desde el campo de la medicina y de la psicología habían dictado las pautas de la diferencia sexual y tras citar las obras de eruditas autoridades científicas como Ramón y Cajal, Gregorio Marañón resume que « la ciencia santifica el prejuicio tradicional y la mujer sana y normal es una máquina procreadora excluida de los placeres sexuales, sociales e intelectuales » (SCANLON, 1986 : 187). Considero que la crítica feminista se ha ocupado desde mediados de los años 80 del siglo xx de refutar los argumentos en cuanto al acceso de la mujer a los placeres intelectuales. Sin embargo creo que son todavía necesarios los trabajos que enfatizen el acceso a los placeres sexuales y sociales, y espero que mi ensayo contribuya a la investigación en este campo.

Lanzada al torbellino de la vida

Al comparar la tesitura de la joven provinciana en « Náufragas » (ajena, hasta este momento a la realidad de la capital moderna) y la joven barcelonina, consciente, gracias a los ejemplos de las cupletistas, de que existían otras posibilidades, propongo una lectura de esa disyuntiva ante la que se encuentran las jóvenes de clase media: mantener el papel tradicional de honrada hija de familia sujeta al recato y la modestia doméstica, o abrirse a las posibilidades que la modernidad ofrece a la joven para « correr mundo y lanzarse al torbellino de la vida ». Me gusta específicamente la formulación que ofrece Retana, por la fuerza que emana de la imagen, y por la fisicalidad que evoca : Rosita *quiere ser* un individuo que actúa, y que actúa a través de un cuerpo, no un cuerpo ajustado a las normas de la modestia, sino lanzado a un torbellino, en el que las cosas suceden de manera desordenada. La frase plasma en un acertado giro verbal un sentimiento que, a mi parecer, recorre las múltiples narrativas que enlazan mujer y cuplé a lo largo del siglo XX pero al que nunca, hasta donde yo sé, se le ha prestado la suficiente atención : la mayor parte de estas jóvenes encierran unas tremendas ganas de vivir, una voluntad más o menos consciente de medrar, no solamente económicamente, sino también de acceder a una

parcela de placer que, gracias a los modelos que la cultura relacionada con el cuplé ha hecho populares, consideran que está a su alcance.

La cultura del cuplé o el género ínfimo estaba sin lugar a dudas asociada con el erotismo, y las cupletistas, que en el siglo XIX hubieran sido relegadas a la marginalidad por ser consideradas seres abyectos, símbolos de una naturaleza depravada que había que mantener alejada de la sociedad, logran en las primeras décadas del siglo, ocupar un lugar importante en la sociedad de la época. Vicenç Vernet Pons, en el contexto de su estudio de las novelas de ambiente cupletero de Álvaro Retana, ha realizado un interesante análisis de la representación de la sexualidad femenina en literatura durante antes y después del naturalismo finisecular : mientras la mujer transgresora del naturalismo se considera una ser « infame », cuyo comportamiento ha de ser castigado (la Nana de Émile Zola es el ejemplo más evidente), el siglo XX sustituye a la mujer infame « por una hembra — valga aquí la expresión — fuerte y esplendorosa, que va a utilizar su condición femenina para escapar de un destino humilde o mediocre, para despuntar en la sociedad en un papel de mujer desacostumbrado que, a pesar de que incomode a algunos, será representativo de un momento histórico » (VERNET PONS, 2007 : 137-138). El cuerpo femenino, afirma Vernet Pons, pasa de ser motivo para la infamia, a pesar de la prostitución, « para ser motivo de goce, y de lucha por la vida. Se exhibe a la mujer — *ese arcano con corsé*, como dice Belda —, es cierto, pero dotándola de una nueva fuerza, como hembra arrogante, altiva y, a veces hostil, y siempre seductora, a pesar del artificio o la decadencia, poseedora de una dignidad que se muestra libre, más allá del bien y del mal o de cualquier prejuicio » (*Ibid.* : 95). Como ha señalado Meri Torras, el cuerpo

no existe más allá o más acá del discurso, del poder del discurso y del discurso del poder. El cuerpo es la representación del cuerpo, el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen *visible*. Más que *tener* un cuerpo o *ser* un cuerpo, *nos convertimos* en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir (TORRAS, 2007 : 20).

El relato que tiene por tema la cultura del cuplé superpone un discurso más que afecta en gran medida a la representación del cuerpo femenino, y los parámetros que rompe y los nuevos parámetros que establece, entran a formar parte, sin duda alguna, de los procesos entrecruzados a través de los cuales las jóvenes de los años 1920 se convertían en sujetos.

En este ensayo me centraré en la novela « Las dos estrellas » de Pilar Millán Astray¹, publicada en 1928 en la colección de novela corta « Los Novelistas » de la imprenta Prensa Moderna para contrastarla con otras narrativas de la época.

Circunstancias

¹ Pilar Millán Astray (1879-1949) es principalmente conocida por ser la hermana del general franquista José Millán Astray, y encarcelada durante la guerra civil. Fue autora de numerosas obras de teatro durante las primeras décadas del siglo XX. Su obra teatral se ha definido como conservadora y defensora de los valores tradicionales. Entre las obras destaca *La tonta del bote* (1925), que Juan de Orduña adaptó al cine en 1970 y que fue uno de los mayores éxitos cinematográficos de la década. Pido al lector que ponga a un lado las opiniones y sentimientos que estos datos pueden provocar. En las páginas que siguen me propongo hacer una lectura del texto, independiente de la supuesta ideología de la autora.

El denominador común de las circunstancias en las que se encuentra la gran mayoría de las mujeres que acceden a las tablas es sin duda su posición de desventaja en una sociedad patriarcal que controla y castiga su sexualidad, las explota, y que no favorece su profesionalización. No es de extrañar entonces que, como señala Serge Salaün, la población femenina que « invade las tablas » entre finales del XIX y el año 1936 se cifre aproximadamente en « unas 150.000 ó 200.000 mujeres vinculadas directa o indirectamente con los espectáculos » (SALAÜN, 2007 : 66). Las condiciones cambiantes de la modernidad, el ocaso de un sistema de producción agotado, junto con la comercialización del ocio, fuerza y al mismo tiempo facilita la inserción de la mujer en los espacios de ocio, y en concreto, los espacios del cuplé y las variedades. Como sugiere Salaün, « es evidente que es una profesión flotante y movediza, en perpetua renovación, que pasa de un género a otro [...] con suma rapidez, pero es una profesión que atrae y ofrece posibilidades » (SALAÜN, 2007 : 67). La trayectoria de muchas de estas jóvenes es recogida de manera humorística en 1915 en del diario *Crítica* de Buenos Aires en una nota titulada « La evolución de la tonadillera ». Desde su inicio en 1913 *Crítica* venía informando de manera cómica e irreverente, de los debuts de las cupletistas o tonadilleras, casi todas llegadas a la capital porteña (« como una plaga » dirán en otra nota) procedentes de España. El artículo interesa principalmente porque ilustra de manera concisa la narrativa con la que se ha venido describiendo a la mujer cupletista a ambos lados del atlántico y a ambos extremos del siglo xx. El « concepto » de tonadillera, explica el diario, se define así : « mujer cuya categoría social está comprendida entre la mucama linda y desenvuelta y la hija de un coronel, « deslizada » por los tablados después de un amor desgraciado » (*Crítica*, 10 de noviembre de 1915).

La tonadillera, continúa el autor, habitualmente no sabe cantar, ni leer, ni escribir. Al contrario de lo que ocurre con el poeta, la tonadillera no es el resultado de un largo proceso basado en el talento innato y la voluntad artística, sino que es un producto instantáneo que nace *cuando se dan las circunstancias* (mi énfasis). Un caso típico, ejemplifica el diario, se da cuando una sirvienta de buena presencia a quién le gusta tararear las zarzuelas de moda, es seducida por el niño de la casa, quien la convence de que tiene buena voz y buen tipo para convertirse en una estrella de los escenarios. Así, la joven prepara su debut, para lo cual no es necesario más que un buen vestuario. Este no es difícil de conseguir « porque una mujer si es linda y sabe hacerse desear, encuentra fácilmente un imbécil que le pague [la ropa] ». A partir de ese momento la tonadillera está hecha y

aparece sin pretensiones de sueldo en cualquier cinematógrafo de la península. Desde allí hasta un gran teatro de América es camino es fácil. Todo consiste en que la “ artista ” tenga la habilidad para hacerse el nombre, en que encuentre un periodista que se enamore de ella y en que sepa utilizar bien la plataforma. Todo vendrá entonces sobre ruedas. Enseguida la cupletera tendrá una corte de admiradores, que sabrá mantener en un discreto tira y afloja, hasta que aparezca el personaje que la convenga para sacarle todo el brillo a que aspira. Despreciará entonces contratos, exigirá sueldos fabulosos, tendrá cada día más pretensiones, permanecerá retirada de las tablas una temporada para dar a entender que no necesita del teatro, vestirá elegantemente y vivirá con lujo (CRÍTICA, 1915).

Tras su reaparición, sus giras fabulosas por Europa y América, un día cualquiera aparecerá « el hombre soñado, que ha de librarla de los azares de la vida de escenario y se casará con ella más o menos legalmente. La tonadillera habrá llegado entonces a la culminación de sus aspiraciones y se retirará del tablado, aun cuando es presumible que no pudiéndose acomodar a la vida tranquila del hogar, reaparezca el día menos pensado, ya aquí, ya en cualquier otra parte del mundo donde pueda repetir la misma aventura... » (*Idem*).

Esta trayectoria se asemeja a la que describe Serge Salaün, el crítico cultural que más atención le ha prestado a las variedades. En su libro de 1990 sobre el cuplé Salaün afirma, « la mayor parte de [estas mujeres] después de un periodo más o menos largo por los tablados, contraen matrimonio honorable y se retiran del oficio para llevar una vida de lo más burgués, con hijos y formalidad, en el olvido definitivo de su vida anterior » (SALAÜN, 1990 : 90). Y en un ensayo de 2007 reitera que « la aspiración de la inmensa mayoría es casarse » (SALAÜN, 2007 : 67).

Narrativas similares encontramos en las novelas de ambiente cupletero de Retana (*La carne del tablao* [1918] y *El crepúsculo de las diosas* [1919]), o incluso en la historia que cuenta Margarita Nelken en la novela corta “ Pitimini, Étoile ” » (1924). Es cierto que la estructura social seguía ofreciendo más garantías a la mujer dentro de la institución del matrimonio, sin embargo esta insistencia en que el objetivo primordial era la “ pesca ” del marido, ridiculiza y minimiza la capacidad de agencia de la mujer que se gana la vida en las tablas del género ínfimo en las décadas del 1910-1920.

Me interesa entonces poner el énfasis en las circunstancias, y como, a mi entender, posibilitan el acceso a los placeres sociales a muchachas de la clase trabajadora y de la clase media-baja. Tomemos, por ejemplo, el caso de la novela corta “ Las dos estrellas ” (Pilar Millán Astray, 1928). Las protagonistas son Charito y Margarita, cuya procedencia social las separa en términos de clase y raza: Charito es una joven andaluza de clase trabajadora, y aunque la novela no la identifica con la etnia gitana, sí lo sugiere. Margarita, por su parte, es “ nieta de los barones de Santa Espina ” (MILLÁN ASTRAY, 1928 : 355). Sin embargo las “ circunstancias ” han querido que se encuentren en el mismo lugar, trabajando como modistas en un taller de costura y, aprendemos enseguida, soñando con triunfar en los escenarios. La novela comienza con la negativa rotunda de la madre a que Margarita siga los pasos de Charito y acuda a la academia de canto y baile donde la joven trabajadora se prepara para debutar.

— No y mil veces no. ¡ Antes prefiero morirme de hambre !

— Mamá, es muy triste morirse de hambre a los diecisiete años pudiendo trabajar ...

— Pero ¿ eso es trabajar ? Pero ¿ tu llamas trabajo a salir en un escenario medio desnuda ? Yo le llamo impudor, falta total de dignidad (*Ibid.* : 353)

El recato burgués de la madre, y su convicción de pertenecer a una clase superior, la obliga a considerar que una mujer que se luce en público, es una mujer pública. Margarita, sin embargo, ya ha « imaginado lo impensable », y bajo la excusa de las « circunstancias » (en el teatro ganaría más de las tres pesetas diarias que gana cosiendo en el taller) consigue convencer a su madre de lo que en realidad desea : dedicarse a la canción y triunfar en el teatro. Esto es, son las circunstancias las que posibilitan el acceso a un modo de vida que, a su vez, facilita el acceso al disfrute de cierta libertad de acción, y por lo tanto, al disfrute de una vida independiente y no sujeta a las restricciones morales de la clase social a la que pertenecía, si no ya por su condición económica, sí todavía por su herencia social.

En el caso de Margarita, por lo tanto, son las circunstancias (la pobreza de una familia noble venida a menos) las que le permiten salir de la situación aburrida y predecible de joven de clase burguesa destinada al hogar y al matrimonio, e insertarse en el ámbito público. La novela

es, en cierto modo, la continuación de « Náufragas » de Pardo Bazán. De ella dice un personaje « Es muy parada esa chavala » a lo que su amiga Charito contesta, « No lo crea ; está encogida delante de su madre y por la debilidad... Ya verá usted cómo llega... es guapísima, y con una voz de ruseñor » (MILLÁN ASTRAY, 1990 : 357). Interesa, como siempre, la elección de metáforas que remiten al cuerpo para describir el comportamiento de la mujer : « parada », « encogida » son exactamente los opuestos de « desenvuelta », (que usaba el diario *Crítica*) y que es como el relato presenta a Charito. Pero, si bien parada y encogida hasta ahora, Margarita tiene unas ganas tremendas de acceder a los placeres de los que ya disfruta Charito por pertenecer a la clase popular: los placeres del baile, del cante, de la academia, del contacto con músicos y artistas... Una vez convencida la madre, el profesor de canto da el visto bueno al talento vocal de Margarita, accede a impartirle clases y se compromete a ayudarla a que prepare tres cuplés para debutar con su amiga (*Ibid.* : 362).

La política sexual de la mirada

La segunda parte de la novela nos lleva ya a la noche del estreno en el Alkazar, de manera casi teatral (Millán Astray era más conocida como escritora de obras para el teatro) la acción introduce a los personajes masculinos, « la peña de los inseparables », un grupo de chicos de buena familia en el que destaca Julio Puncel de « treinta y cuatro años » que « había hecho muchos millones de pesetas en el comercio de maderas ; fuera del comercio, su trato dulce y afable conquistaba en seguida simpatías » (*Ibid.* : 363). Julio se convertirá, como veremos más adelante, en amante de Margarita.

La novela aprovecha también para describir al lector el ambiente del teatro, y la composición del espectáculo. Dado que se publica en 1928, cuando el fenómeno del cuplé ya no está en boga, la novela quizá esté ya invocando el sentido de la melancolía para aquellos y aquellas que experimentaron el apogeo del espectáculo entre los años 1910-1925,² o quizá tiene interés en recrear un mundo pasado para los que/las que nunca llegaron a experimentarlo :

El teatro estaba de bote en bote; lindas mujeres ocupaban los palcos. En el patio no había ni una sola butaca vacía. Suena alegre la música. Aparece el primer número. La más desgraciada, la más sosa de todas las artistas del catálogo. ¡ Qué pena da el primer número de las “ varietés ” ! Después se van sucediendo según sus dotes personales, su presentación, su influencia con el director artístico. En la segunda parte está la medianía. En la tercera, se reconcentra la atención del espectador ; rico vestuario, bellas mujeres, futuras estrellas [...]. En la tercera sección la que no tiene hermosura y elegancia tiene traviesa pillería ; la que sale humildemente vestida por falta de recursos y debuta de golpe en la parte final, esa tiene una cosa que se impone : ¡ Arte ! Ante ese don divino se olvida todo. (MILLÁN ASTRAY, 1990: 364)

Es en esta última sección donde debuta Margarita en función, no de su rico vestuario, sino de su talento musical, desbancando así la novela uno de los mitos acerca de las cupletistas, cuyo éxito, como señalaba *Crítica*, pocas veces se debía al talento innato y la voluntad artística. Millán Astray concede a la debutante un éxito arrollador : « La obligaron a cantar cuantos cuplés sabía ; en el último sacó el mismo traje del segundo, por no tener otro. Los inseparables, que ocupaban la fila de orquesta, aplaudían frenéticos » (MILLÁN ASTRAY, 1990 : 364-365).

² Alvaro Retana en su *Historia del arte frívolo*, establece el fin del apogeo en el año 1925 (RETANA, 1964).

Resulta interesante también la descripción que la novela hace de la actuación de la joven Charito, que se presenta como « Charito de Córdoba»

La grácil chiquilla empezó a bailar una bella composición española ; poco a poco se fue creciendo ; el ruido de [las castañuelas] se hizo más sonoro ; embriagada por él, sus pies se movían con más ligereza, su cuerpo se arqueaban con movimientos de serpiente ; en sus ojos brilló la purísima llama del arte ; su boca se entreabrió con celestial sonrisa ; perdió el miedo ; se olvidó de cuanto la rodeaba, para no vivir más que para aquella música que inundaba su alma ; cada postura hubiera provocado gritos de entusiasmo a los escultores (*Ibid.* : 365).

Lo que me interesa principalmente de este pasaje es que, si bien el cuerpo de la mujer es en parte objetificado (sobre todo en la última frase donde se alude a los escultores), la descripción de la escena parece partir no de la mirada externa y suponemos voraz de « los inseparables », que al fin y al cabo están en primera fila, sino que parte del interior de la bailarina. La escena describe un momento de arrobamiento artístico que se traslada en la representación del cuerpo de la mujer como un cuerpo libre para el goce : Charito, en completa posesión de su cuerpo, se entrega al baile de manera casi extasiada, y el lector/la lectora, no observa la performance con deseo de poseer ese cuerpo, sino con deseo de participar en ese arrebato.

Esta escena contrasta con las habituales representaciones de la performance de las artistas por parte de autores como por ejemplo Álvaro Retana. En *El crepúsculo de las diosas*, por ejemplo, observamos el escenario a través de los ojos del poeta bohemio y revolucionario Jaime Chiflané. Me permito usar una cita tan larga no solamente para poder observar las diferencias en cuanto a la política de la mirada, sino también por los comentarios referentes a la « trayectoria » de la cupletista, de « menegilda » a artista del escenario :

Observe usted, amigo Trucharte, ¡ qué variedad de criaturas ! ! Qué estupendas adquisiciones para nosotros si fuésemos un par de contrabandistas bien, enriquecidos por la guerra ! Si yo supiera pintar, intentaría reproducir esas espaldas que oscurecen al alabastro, esas nuca que robaron su transparencia al nácar, esos hombros cien veces más rosados que las rosas, esos perfiles de medalla, esos contornos embriagadores y esos pies breves y ligeros como el céfiro. ¡ Quién diría que esta Valeria ha sido antes una pimpante menegilda ! Pero ahí la tiene usted colosalmente enjaezada por la Madame Gerard, partiendo los corazones de ricachos y haciendo oposiciones a una cena con champán frappé. Después de todo, ha hecho perfectamente repudiando al estropajo. Entre limpiar cacerolas o limpiar carteras, más productivo es lo último. Ahora sale Panchita Mínguez con sus ojos límpidos y encalmados, que parecen evocar las delicias de su « Cubita », el rico aguacate, el sabroso mango, el freijón y el tasajito brujo. ¡ Qué curvas tan satánicamente provocativas las de las hermanas Garnier ! La morena tan abobada por su expresión de ingenua que aún no está en antecedentes del pecado de la manzana, y la otra tan pícara, con sus ojos gachones de colegiala libertina que, cansada de escuchar madrigales, prefiere invitarse decididamente a los festines del places. Fíjese usted en esa italiana de rostro menudo, cuya boca semeja el arco encendido del amor. ¡ Qué perfección anatómica la suya !, y cómo sabe acentuarla con ese trajecito de paje que seguramente le habrá regalado el michet de turno (RETANA, 1919: 49-50).

Como Isabel Clúa ha recordado, la visualidad es un hilo recurrente en los textos culturales y literarios de la modernidad (CLÚA, 2007 : 161), y la crítica feminista ha prestado gran atención a esta cuestión relacionando el privilegio de la mirada con el privilegio de género. Griselda Pollock en 1988 reflexionaba certeramente acerca de la política sexual de la mirada en el arte impresionista. Tomando el personaje moderno por excelencia, el « flâneur », Pollock observa que la mirada del flâneur articula y produce una sexualidad masculina que, en la economía sexual

moderna, tiene libertad para mirar, medir y poseer, ya sea a través del acto, o en su imaginación (POLLOCK, 2012 : 112). La mirada de Chiflané, en complicidad con el tal Trucharte, que observa la escena con él, pasa revista a la « variedad de criaturas », como si todas estuvieran a su disposición, de hecho se refiere a ellas como « adquisiciones » si fueran, como dice, hombres ricos. Como es habitual en la mirada sexuada masculina, los ojos despedazan el cuerpo de la mujer en partes observables y deseables: espaldas, nuca, hombros, pies, boca...

Sin embargo en el caso de la novela de Millán Astray, es fácil suponer que Margarita, así como el resto de las artistas del cartel de esa noche, son también testigos del baile de Charito y del momento de deleite corporal que describe el pasaje que cité más arriba. Contemplándola también está su profesora, Paulina Ruiz, por cuyas mejillas « corrían abundantes lágrimas » (*Ibid.* : 366). La mirada que la novela proyecta sobre Charito mientras ésta bailando es, por lo tanto, la mirada sexuada del flâneur masculino. La novela ofrece al lector la posibilidad de un espectador femenino, abriendo así una posición diferente para las mujeres que observan en la novela, y las que observan leyendo la novela. Como afirma Pollock :

[T]exts made by women can produce different positions within this sexual politics of looking. Without that possibility, women are both denied a representation of their desire and pleasure and are constantly erased so that to look at and enjoy the sites of patriarchal culture we women must become nominal transvestites. We must assume a masculine position or masochistically enjoy the sight of woman's humiliation (POLLOCK, 2012 : 122).

No cabe duda, en este sentido, de que la novela y su representación del cuerpo femenino, ofrece esa posición diferente, y abre así felices posibilidades en la manera en que las jóvenes lectoras que imaginamos leyeron la novela de Millán Astray podían fraguar la relación con su corporeidad, y reconfigurar su posición en la política sexual de la modernidad de manera ventajosa para ellas. Esto se reafirma inmediatamente después en la novela, cuando la acción se traslada a los camerinos, y donde el lector/la lectora tiene oportunidad de continuar observando a las artistas desde la mirada cómplice de sus compañeras mientras una de las bailarinas se desnuda : « La preciosa danzarina Azucena se iba poco a poco despojando de su ropa ; quedó completamente desnuda ante los ojos de sus compañeras; su carne morena, con reflejos dorados, era una maravilla » (MILLÁN ASTRAY, 1990 : 366). Esta visita a los camerinos, espacio privado dentro del espacio público, pone a la joven Margarita, a otras chicas en su misma situación (familia bien venida a menos, estricto código moral, inserción « obligada » en el ámbito público), a las lectoras de la novela, en un contexto en el que es posible la admiración del cuerpo de otra mujer, y por ende, la admiración sin culpa del propio cuerpo. Y, siguiendo la lógica de Pollock, el hecho de que la mirada parta de ojos de mujer (y de la pluma de una mujer), da permiso para deleitarse en ella sin hacerla partícipe en la lógica de la cultura patriarcal. La mirada de este pasaje difiere, por ejemplo, de otras que aparecen en las novelas de los 1910-1920, y que explotan argumentos o escenas aisladas (muy gráficas) en los que dos jóvenes mujeres se entregan al deseo lesbiano desde la perspectiva del boyeur masculino que fantasea con la posesión de los cuerpos que observa. Este fragmento de Millán Astray puede leerse de manera torcida (queer), la voz narrativa sigue la mirada de las demás artistas al cuerpo moreno y maravilloso de Azucena, el lector/la lectora no tiene más remedio que participar en esa contemplación gozosa. El cuerpo de la mujer, el de Charito mientras baila, el de Azucena mientras se desnuda, no « es » el mismo cuerpo que observaba Jaime Chiflané. La novela presenta, a mi entender, una alternativa al discurso hegemónico, que se correspondería con el

Chiflané, y de esta manera, presenta al lector otra manera de « devenir » mujer, con otras coordenadas diferentes.

En cualquier caso, el conservadurismo de Millán Astray no le permite entretenerse mucho tiempo en ese goce; rápidamente aparece el juicio moral y Margarita muestra su temor a ser corrompida por las cosas que oye en el camerino « Aún estás a tiempo », le dice Azucena, « Esto no es nada comparado con lo que oirás después. ¡ Yo he sufrido mucho hasta acostumbrarme ! Mi padre fue un comerciante muy rico, pero quebró, y al morir nos dejó por completo en la miseria » (*Ibid.* : 367). Finalmente, cuando Margarita le confiesa que ella debe cantar para sacar adelante a su madre paralítica, Azucena la exhorta : « Pues cierra los ojos y arrójate al abismo... ¡ Es el hambre tan negra ! » (*Idem*). De nuevo se recurre a las circunstancias para justificar el paso que ambas han dado, pero no cabe duda que el relato juega con esta mezcla de tolerancia y moralismo. Esa misma noche, mientras Margarita, Charito y la madre de ésta se dirigen al foyer, un encargado les dice que las madres no tienen acceso : « Yo no quiero dejar a mis niñas ; no tienen costumbre de verse solas » responde la madre de Charito. A lo cual, otra « madre » le replica, « Tampoco la tenía la mía, señora... pero como se divierten, pronto se hacen a ello » (*Ibid.* : 368). El lector/la lectora, queda así expectante, queriendo saber qué ocurre en el foyer, ¿ se divertirá el lector/lectora o se escandalizará ? Afortunadamente la acción sigue a las chicas. A pesar de que el lector sabe que el foyer es un lugar licencioso que encubre actividades propias de un burdel, la voz narrativa suspende el dictamen moral (es posible que venga más adelante) y por un momento podemos disfrutar de este espacio de placer sin temor a juicios morales : « En el “ foyer ” unas artistas fumaban medio echadas en los divanes, otras sostenían tiernos coloquios con sus amigos; muchas bailaban en el centro de la sala con hábiles parejas... » (*Ibid.* : 369). Julio Puncel y sus amigos invitan a las jóvenes a su mesa, y cuando la acción abandona el foyer el lector ya supone que Margarita perderá « la honra », pero quizá también intuimos que el proceso, lejos de ser humillante, será placentero.

¿ A la pesca del marido ?

En una escena propia de novela folletinesca (característica de Millán Astray que ha sido criticada), en el auto veloz de camino a un hotel de la Ciudad Lineal, Julio le promete a Margarita que pondrá todos los medios para salvar a su madre paralítica, ya en el hotel, sin embargo, la voz narrativa anuncia el final de la historia : « en una habitación con las paredes tapizadas de azul se selló un pacto que parecía irrompible. Un cupido que sostenía una lámpara eléctrica sonreía incrédulo al escuchar eternas promesas... » (*Ibid.*: 373).

Pese al « sacrificio de la pobre huérfana » (*Ibid.* : 373), la madre muere. Margarita rompe su contrato y, ya que había dado el primer paso, se establece con Julio. Siguiendo el guión marcado en « La evolución de la tonadillera », Julio finalmente abandona a Margarita para casarse con una mujer respetable, sin embargo le deja un hotel a su nombre y dinero suficiente para regresar a las tablas : Margarita es ahora empresaria. Su amiga Charito le propone la predecible gira por América. La acción da un gran salto hacia adelante y encontramos a Margarita en el lujoso hotel que regenta, convertida en la artista más aclamada en el extranjero, rompiendo con su amante de turno porque éste no está dispuesto a casarse. No obstante, al salir el amante de la escena, Margarita sorprende al lector. « Creyó el infeliz que era verdad lo del casorio... ¡ Por cuánto pierdo yo mi hermosa libertad a los veintiocho años ! » (*Ibid.* : 381). Charito, por su parte, está enamorada y prometida con un torero (otro detalle típico de narrativa

cupleteril), pero cuando él se entera de que tiene una hija le pide que la deje si quiere casarse con él, a lo que Charito responde « si me quieres me tomas con ella, y si no, te largas con viento fresco, *no me hace falta marido* ; tengo muy ágiles los pinreles para pisar aún muchas tablas y ganarme muy buenos duros » (*Ibid.* : 384, mi énfasis). El lector/la lectora, queda de nuevo frente a una posición ambigua : ¿ defiende la novela el matrimonio o la independencia de las mujeres que se ganan la vida en los escenarios ? El sentimentalismo del relato parece sobreponerse sobre la actitud liberal que valora la independencia y el éxito profesional :

Por la imaginación de las dos artistas pasó la película cinematográfica de su vida. ¡ Cuántos trabajos para llegar a la cumbre; cuántos seres agonizantes fueron dejando en la penosa cuesta !... Al fin la vanidad estaba satisfecha, la admiración general las llenaba de orgullo, la riqueza de comodidades, las joyas y sedas aumentaban sus encantos... ¡ Solo una cosa les faltaba : un amor verdadero, un amor desinteresado y leal, y ese amor no venía ! [...] El día de mañana, ese día frío y triste en que los aplausos se apagan y la hermosura se esfuma, quedarían ignoradas ; la trompeta de la fama sonaría para otra ; la humanidad pasaría indiferente por su lado ; los palacios cerrarían sus puertas a la vieja artista... De sus triunfos no quedarían más que lejanos recuerdos (*Ibid.* : 387).

La novela termina en un momento de triunfo y fortuna, cuando las dos estrellas celebran los diez años de su debut en el Alcazar, pero el mensaje queda inconcluso : ¿ merece la pena el triunfo a costa de encontrar la felicidad supuestamente duradera del matrimonio ? Salvador Oropesa ha afirmado que Millán Astray fue una de las primeras escritoras (“ male or female, liberal or conservative ”), que detectó que el nacimiento de la mujer independiente era una de las revoluciones más importantes del siglo xx : « *As a result, her plays frequently feature a strong, self-reliant, hard-working woman as the main character. Millán Astray vehemently defended this more active role for women, including the right to work, at a moment when the Church and conservative Spain were very confused regarding this important matter and had adopted misogynist positions* » (OROPESA, 2001 : 256). En cualquier caso, poco importa que la novela tenga un mensaje ambiguo. Lo que queda es constancia de una serie de comportamientos y situaciones, publicadas en una colección popular como era « Los Novelistas », al alcance de lectores y lectoras que pueden, gracias a la novela, contemplar en las experiencias de las protagonistas lo que quizá no se atrevan a imaginar. La incursión de una autora de ideología conservadora en el espacios de ocio que supone la cultura del cuplé no resulta, como quizá era de esperar, en una condena tajante de lo que allí ocurre. Todo lo contrario, la novela deja que el lector / la lectora asista sin juzgarlas a las peripecias de las dos protagonistas, las presenta en el contexto del ocio como práctica social y revela que los modelos de representación de género son más complejos de lo que se esperaba. Es irónico, por otro lado, que según asegura Oropesa, una vez asentado el Fascismo las obras de Pilar Millán Astray fueron silenciadas, porque las mujeres independientes que ella imaginó no tenían cabida en el intento anacronista de la dictadura franquista por restaurar un régimen caduco (OROPESA, 2001 : 258). Parece, por lo tanto, que también son complejas las relaciones entre ideologías políticas y cuestiones de género.

Las posibilidades que abría la cultura del cuplé, tal y como lo representa la novela de Millán Astray, tendrán que aparcarse otros 30 años, hasta el estreno en 1957 de *El último cuplé* con la fascinante Sara Montiel, para volver a hacer posible que la participación de la mujer en los espacios de ocio (en este caso el cine), permitiera de nuevo imaginar lo impensable.

Bibliografía

- CLÚA GINÉS, Isabel (2007), « La morbidez de los textos : literatura y enfermedad en el fin de siglo », in *Dossiers Feministes 10, Espais de Bohemia : Actrius, Cupletistes i Ballarines*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I : 33-51.
- CRITICA (1915), « La evolución de la tonadillera », *Diario de la ciudad de Buenos Aires*.
- FELSKI, Rita (1995), *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press.
- MILLÁN ASTRAY, Pilar (1990), « Las dos estrellas », in BORDONADA, Ena (ed.), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia.
- MONLEÓ, Rosa (2007), « Cultura urbana femenina : Espacios de ocio en Castellón a finales del siglo XIX », in *Dossiers Feministes 10, Espais de Bohemia : Actrius, Cupletistes i Ballarines*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I : 121-155.
- LIPSITZ, Gerorge (1990), *Time Passages : Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press.
- OROPESA, Salvador (2001), « Pilar Millán Astray », in REICHARDT, Mary R. (ed.), *Catholic Women Writers : A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1996), « Naúfragas », in TOLLIVER, Joyce (ed.), *El encaje roto y otros cuentos*, New York, Modern Languages Association.
- POLLOCK, Griselda (2012), *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, London, New York, Routledge.
- RETANA, Alvaro (¿1919?), *El crepúsculo de las diosas: escenas alocadas de la vida galante en Barcelona*, Madrid, Sanz Calleja.
- (1964), *Historia del arte frívolo*, Madrid, Tesoro
- SALAÜN, Serge (1990), *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe.
- « Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo », *Dossiers Feministes 10, Espais de Bohemia: Actrius, Cupletistes i Ballarines*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I : 63-83.
- SCANLON, Geraldine (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal.
- TOLLIVER, Joyce, Introducción a « Naúfragas », in TOLLIVER, Joyce (ed.), *El encaje roto y otros cuentos*, New York, Modern Languages Association.
- TORRAS, Meri (2007), « El delito del cuerpo », in TORRAS, Meri (ed.) *Cuerpo e Identidad I*. Barcelona, Edicions UAB.
- VERNET PONS, Viçent (2007) *La estrategia ficcional en la novela de Álvaro Retana*, Tesis Doctoral, Tarragona, Universitat Rovira i Vigil.
 Disponible en www.tdx.cat/bitstream/10803/8788/7/TESIS%20A.pdf