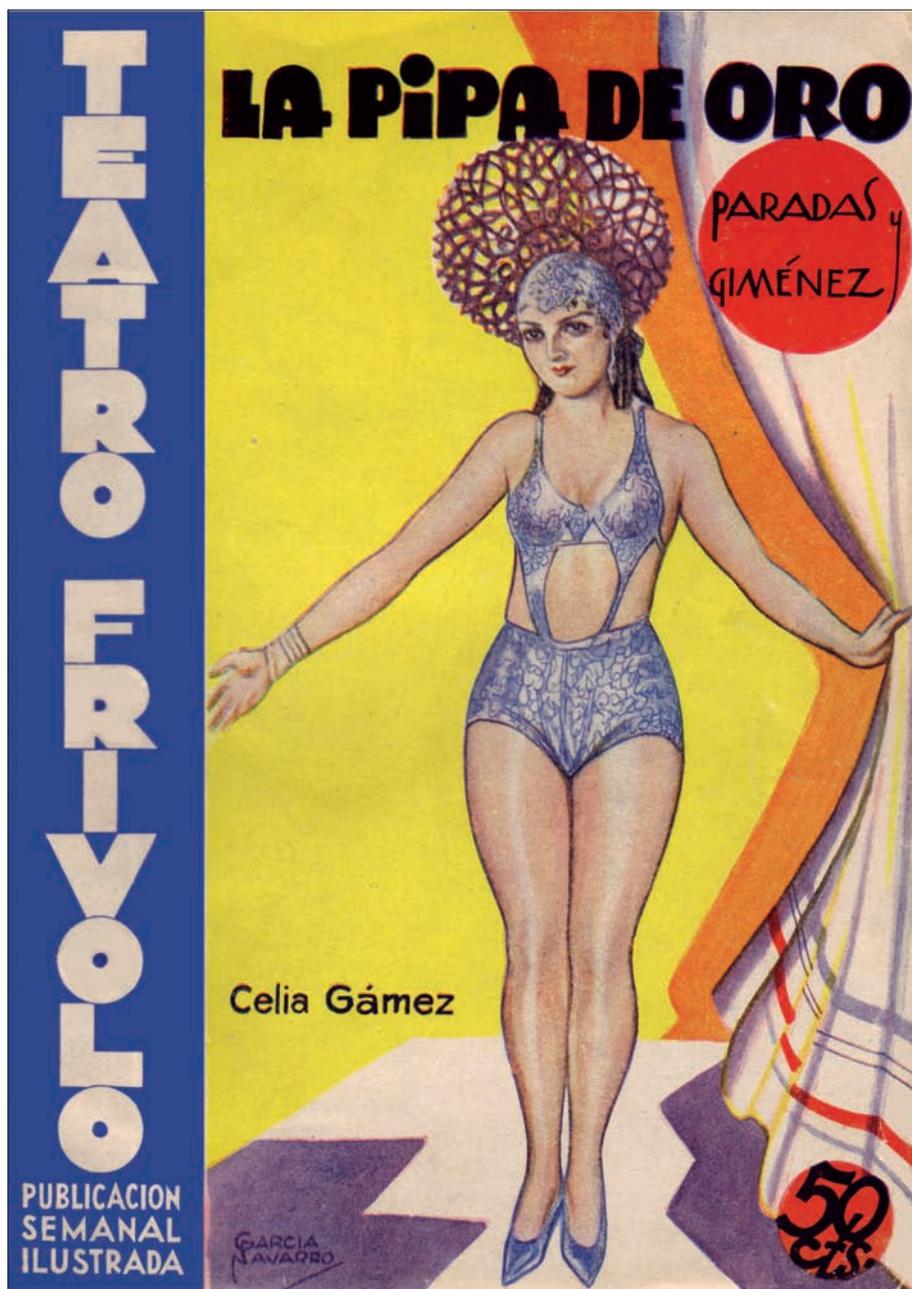


La « ola verde » en la prensa y en los espectáculos en la II República

Évelyne Ricci

Université de Bourgogne-Dijon

La instauración de un régimen democrático en 1931, con la proclamación de la II República, no marcó sólo el inicio de un período de reformas políticas, sociales o económicas; los cambios se extendieron a terrenos más insustanciales –en apariencia por lo menos–, como los espectáculos y el teatro. Los escenarios españoles experimentaron transformaciones impulsadas por el cambio de régimen que no implicaron, como erróneamente se podría pensar, una apertura hacia experiencias innovadoras o vanguardistas, sino una evolución contraria: el teatro comercial se convirtió en un espacio cada vez más conservador, política y estéticamente, cerrando la vía a una reforma necesaria y definitivamente condenada por la desconfianza de los autores y de los empresarios hacia nuevas modalidades dramáticas que rompiesen con las recetas al uso. Mientras la nación conocía mutaciones decisivas, en los teatros los autores siguieron explotando modelos pasados y archicodificados, creando obras sin el menor atisbo de originalidad genérica. Las únicas innovaciones (sí las hubo, no todo fue el repetir monótono de un repertorio ya conocido) afectaron a las intrigas, a cual más sosa por lo general, que se tiñeron de un humorismo político y erótico nuevo, extremando los procedimientos cómicos habituales. Un doble ingrediente invadió el repertorio comercial: el chiste político (retrogrado y antirrepublicano) y el de doble sentido frívolo, reforzados uno y otro por la presencia de actrices y tiples que se fueron desvistiendo cada vez más, convirtiéndose en la principal atracción de un repertorio que encontró en el cuerpo femenino y en los ataques contra el régimen una nueva fuente de inspiración. Ambos fenómenos se dieron simultáneamente y en no pocas ocasiones la frivolidad que invadió los escenarios se convirtió en un atractivo para los chistes anti-republicanos. La « ola verde » que se apoderó de la escena española tuvo un marcado color blanco.



Teatro Frívolo, n.º 16, abril de 1936 (portada)

La deriva frívola que afectó a los teatros es un fenómeno difícil de documentar y apreciar hoy en su totalidad, por conservarse pocos testimonios

directos de lo que pasaba en los escenarios. Las memorias de profesionales de la escena (actores, empresarios, autores...) son pocas (y no siempre de fiar, elogiosas y subjetivas muchas) y no abundan tampoco los informes policiales que podrían constituir fuentes de documentación directa.

La prensa, que constituye una fuente de información esencial, es un medio privilegiado para los investigadores interesados por esas frivolidades escénicas. Permite, por cierto, reconstituir las carteleras de los teatros y consultar las reseñas de las obras representadas (y apreciar, por lo tanto, su recepción), permite acceder también a muchas de las obras estrenadas, que se editaron en su mayoría en publicaciones periódicas, sea colecciones especializadas (como *La Farsa*, la más importante, publicada entre 1927 y 1936, o *El Teatro Moderno*, a la venta entre 1926 y 1932), sea revistas dedicadas al Arte de Talía que incluyen, entre informaciones diversas sobre la escena, extractos de las obras de más éxito, publicadas a veces integrales. Estas publicaciones presentan otro interés, el ofrecer fotografías de las obras en que se puede apreciar directamente la ola frívola que invadió los escenarios, visible en los trajes cada vez más desnudos y sugestivos de las actrices. La frivolidad escénica se benefició sin la menor duda de la publicidad que le ofreció a través de esos textos y fotografías la prensa, que desempeñó un papel esencial en la difusión y en la promoción del erotismo teatral, como se puede comprobar a través del estudio de las revistas emblemáticas de la época. Tres títulos sobresalen en el panorama periodístico teatral y galante: *Teatro Frívolo* (29 números en total), que publicó entre 1935 y 1936 los textos de las revistas frívolas de más éxito; *Guión*, un mensual editado entre 1932 y 1933, que publicó en sus 15 números el « guión gráfico » y los cantables de las revistas galantes acompañadas de un número impresionante de fotos, a cual más sugestiva; y, por fin, *¡Tarari!*, una revista aparecida en octubre de 1930 y publicada a lo largo del período republicano (el último número, el 188, salió a la venta en junio de 1936), dedicada al mundo del espectáculo (teatro, cine y, sobre todo, variedades), con informaciones diversas y numerosas entrevistas de artistas acompañadas de fotos.

La frivolidad en los escenarios

El simple hojear de estas revistas revela una clara erotización de la escena, visible tanto en las fotos como en los textos de las obras. No por nada Álvaro Retana, fino (e íntimo) conocedor del mundo teatral, tituló el libro que le dedicó *La ola verde: crítica frívola*¹, resaltando la deriva galante y frívola que afectó a la escena española en los años 1930. El fenómeno no era nuevo: la sicalipsis, un ingrediente habitual del teatro español desde finales

1. Álvaro Retana, *La ola verde: crítica frívola*, Madrid, Barcelona, Galo Sáez, 1931.

del siglo XIX, conoció un período dorado entre 1895 y 1915. Recuérdense las letras de numerosos cuplés sacados de las zarzuelas de moda, como el famoso *Vals de la regadera*, de la zarzuela *La alegre trompetería*, de 1907, de Antonio Paso, con música de Vicente Lleó, en que una « ingenua » jardinera (interpretada por Julita Fons en el estreno) invitaba a los espectadores a echarle una mano (nunca mejor dicho...):

*Tengo un jardín en mi casa/ que es la mar de rebonito;/ pero no hay quien me lo riegue/ y lo tengo muy sequito./ Aunque no soy jardinera/ y me cansa el trabajar;/ por la noche, aunque no quiera,/ yo lo tengo que regar. [...]/ No encuentro ni un jardinero/ y es el caso extraordinario./ Entre tanto caballero/ No hay ningún voluntario. ¿No?/ No se asuste si le invito/ A que venga a trabajar/ porque como es tan chiquito/ tiene poco que regar*².

La sicalipsis no se limitó al terreno de la oralidad y fue, a la vez, un elemento visual de primera importancia gracias a las exhibiciones nada púdicas de las artistas y coristas que empezaron por desnudar las piernas (la primera fue Luisa Campo, en 1891, en *El monaguillo*, de Enrique Sánchez Pastor, con música de Marqués, en que cantó montada sobre un burro enseñando... los tobillos) y terminaron por instalar los camerinos en las tablas para « cambiarse de vestuario a la vista del público »³ (la idea se le ocurrió a Luisa de Bigné, en 1908). El cuplé sentimental, las ligas de virtud y una ola moral (y policial) terminaron con las osadías frívolas que no volvieron a aparecer hasta finales de los 20. El cuerpo femenino, filón rentable de las tablas, conoció entonces una nueva época dorada, protegido por la nada dura censura del período dictatorial que miró con cierta complacencia las picardías artísticas de las variedades y del teatro. Las primeras revistas de la nueva era que se estrenaron en 1927 abrieron el paso a un proceso creciente de erotización de la escena que alcanzó bajo la República nuevos extremos. El repertorio de la época republicana revela un número nada desdeñable de obras de clara inspiración galante visible en los mismos títulos; piénsese, por ejemplo, en los de las revistas publicadas en *Teatro Frívolo* y en *Guión*, como *Las mimosas*, de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, con música de Ernesto Rosillo, estrenada en diciembre de 1931, *¿Cómo están las mujeres!*, de Francisco G. Loygorri, con música del maestro Luna, estrenada en febrero de 1932, *Las tentaciones*, de Antonio Paso, Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo, con música de Francisco Guerrero, representada por vez primera en el Pavón de Madrid, en diciembre de 1932, o *Los jardines del pecado*, de Antonio Paso, con música de Alonso, que se

2. *Apud* Serge Salaiün, *El cuplé*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág.^s 227-228.

3. *Ibid.*, pág. 129.

estrenó en febrero de 1933, en el Maravillas de Madrid. Se podrían añadir otras revistas de títulos muy parecidos que son un claro homenaje a diversas cualidades femeninas, como *Las insaciables*, *Las inviolables*, *Las cariñosas*, *Las corsarias*, *Las guapas*, *Las mujeres bonitas*, o éstas que rinden culto a Eros, *La República del amor*, *Las comunistas del amor* o *Las luchadoras del amor*, aplaudidas centenares de veces en los principales teatros españoles a lo largo del período republicano.

Estas revistas que declaran su carácter picante en los títulos no fueron las únicas en nutrirse de la ola frívola que ganó obras de apariencias más anodinas, pero que eran, como aquéllas, pretexto para diálogos y cuplés verdes, acompañados de bailes lascivos. La mayoría de estas obras son revistas o zarzuelas con importantes números cantables y bailables, terreno predilecto de las actuaciones más atrevidas de las artistas, pero de modo general se puede afirmar que muchas de las obras representadas bajo la República, fuese cual fuese su género, eran la ocasión para las artistas de lucir su cuerpo y seducir con argumentos « visuales » al público. La « visibilidad » es un concepto de moda entre los críticos de la época para referirse a la ola de obras representadas para exhibición de carnes femeninas apetitosas que hacían del espectáculo teatral una experiencia sensorial, que hablaba a los sentidos (la vista y el oído) antes que a la razón, lo que muchos periodistas deploraban. El crítico del periódico malagueño *El Popular* presentaba con estas palabras la obra estrenada en el Teatro Cervantes, en diciembre de 1935, *Las de Villadiego*, un pasatiempo cómico-lírico de González del Castillo y Muñoz Román, con música de Alonso :

*Las de Villadiego es una obra más de esta clase, bien respunteada de esa frivolidad que es el santo y seña de la moderna revista, en la que se atiende, sobre todo, y ante todo, al lucimiento personal de las primeras figuras femeninas y al recreo del público con los atómicos trajes que lucen las vicetiples*⁴.

Esta revista, que fue aplaudida en tres temporadas sucesivas en Madrid, con un total de casi 200 representaciones, además de las giras provinciales, presentaba, como muchas, una tonalidad frívola y picante que dominó el repertorio teatral lírico y las variedades y que alcanzó en algunas obras extremos claramente pornográficos. He podido localizar en la cartelera malagueña republicana⁵ unas veinte obras con títulos eróticos lo suficientemente explícitos para quien fuese capaz de descifrar los dobles sentidos,

4. « El teatro. Cervantes. Anoche se estrenó... El pasatiempo cómico-lírico *Las de Villadiego*... », *El Popular*, 24-XII-1935, pág. 9.

5. Véase Évelyne Ricci, *Le théâtre à Malaga sous la Seconde République: plaisirs et idéologies sur scène, Thèse de doctorat*, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2001.

como *El 69 duplicado*, *Polvo de camino*, *La almeja de oro*, *El morrongo de Maruja*, *El apio virgen*, *La conejera* (representadas por la Compañía Bejarano), *El nabo resucitado*, *El conejito de Atanasia*, *Huevería*, *En la cama de Lucía o ¿De quién son esos pelos?* (dadas por la Compañía Marcuello) o, por fin, *La isla de las almejas* (representada por la Compañía Soler-Ocaña) y *El nabo* (o *Los nabos*) *de Fray Julián* (por la Compañía de Beatriz Cerillo), algunas de las obras más claras que se representaron junto a otras, algo más ambiguas, por lo menos en sus títulos, como *Las mujeres ardientes*, *Los sellos eléctricos*, *La fresa y el ratón*, *El harem de Mojama*, *Los desmayos de las chicas*, *Una criada con sorpresa* o *Las píldoras del vigor* representadas por esas mismas compañías. Estas obras se representaron en los teatros malagueños a última hora de la noche, en funciones especiales (« alegres » o « sólo para hombres », según las compañías), después de representaciones destinadas a un público familiar. La relegación de dichas obras a las últimas funciones de la noche es un claro indicio de su carácter erótico, atestiguado por unos artículos aparecidos en la prensa malagueña con ocasión de las representaciones dadas por la Compañía Marcuello, en junio de 1933, unos documentos excepcionales que permiten comprender mejor lo que pasaba realmente en los escenarios, si bien los periodistas eligieron un estilo algo alusivo. Esta compañía de « vodevil alegre y picaresco » proponía después de cada función fines de fiestas con « cuadros plásticos desnudos », según rezaban los programas, lo que provocó reacciones de rechazo en la prensa que protestó contra un espectáculo, « inmoral, denigrante, que repudia el ser que tenga el más escaso concepto de la moralidad y el pudor femenino » y contra « esos esperpentos teatrales, cuajados de obscenidades mayúsculas, que sonrojan y levantan oleadas de desprecio »⁶, contribuyendo sin duda, y a su pesar, a promocionar dicha compañía. Unas actrices fueron detenidas y el gobernador civil amenazó con cerrar el teatro si una vez más « algún artista se viese obligado por la coacción del público a hacer gesto, pronunciar palabra o significarse con destino que pueda considerarse ofensivo para la moral »⁷, lo que deja suponer que las artistas no se contentaban con exhibirse con trajes sugestivos en escena, sino que actuaban de manera provocativa, con gestos atrevidos, para contento de una parte del público⁸.

En otros escenarios malagueños, la cosa pasó a mayores y las artistas realizaron actuaciones claramente pornográficas, como lo indican docu-

6. « Vital Aza. El deplorable espectáculo de anoche », *El Popular*, 4-VI-1933, pág. 5.

7. « En el Gobierno Civil. Las representaciones del Vital Aza », *El Popular*, 8-VI-1933, pág. 2.

8. Véase este artículo publicado a raíz de la detención de las artistas de la compañía, « Anoche en el Vital Aza. Lo que tenía que ocurrir », *El Popular*, 7-VI-1933, pág. 5: « A pesar de las severas órdenes dadas por el Señor Gobernador Civil para que determinadas artistas de las que se exhibían en el Teatro Vital Aza recataran, con arreglo a las normas de la moral, sus más íntimas bellezas, anoche, acaso obligadas por espectadores libidinosos, se rindieron a las exigencias, en broma, pero escandalosamente formuladas, de una pequeña parte de la concurrencia ».

mentos policiales conservados en el archivo del Gobierno Civil de Málaga. Según atestiguan, artistas del Salón Royal (el ex Chinitas) salían a escena desnudas⁹, sin las famosas mallas que en otros escenarios más púdicos (o más hipócritas) cubrían los cuerpos femeninos, dando una falsa sensación de desnudez. Dichas artistas no se contentaban con desnudarse ante el público (y con pagar las multas sucesivas que les impuso la policía), sino que, según la carta de un espectador asiduo que las denunció, presentaban un espectáculo netamente pornográfico, fingiendo unirse en escena: « una y otra simularon [sic] el coito y usaron de un rabano [sic] y llegó la asquerosidad al estado de tener que correr el telón »¹⁰, afirma el delator que se deleitó con el espectáculo antes de denunciarlo... En otras ciudades españolas se repitieron espectáculos idénticos, con frutas o hortalizas diferentes: así, en 1934, en el Salón Novedades de Valencia, una artista de la compañía que representaba la revista *Las comunistas* (a pesar de lo que indica el título, no se trata de una obra seria y política, sino de una revista frívola) aparecía con « un salto de cama del cual se desprendía, cantando las excelencias del plátano de que era portadora, y a la terminación del cuplé, la fruta desaparecía de la vista del público, sin que cayera al suelo, ni la artista se lo comiese »¹¹. La actuación frutera de la artista, que constituye una prueba más de la evolución frívola de la escena republicana, se amoldaba a la letra de la canción, un danzón cubano, que decía:

*La rumba del platanito/ está de moda en la Habana/ pues no hay
mulata linda/ que pase sin la banana./ ¡Ah! ¡Ah!! Toditas la piden/
con gran ilusión,/ poniendo los ojos [bis]/ así como yo./ ¡Dame,
negro, la banana!! ¡Anda, negro, dámela!! Dámela que tengo gana/
de bananananear!*

9. Archivo del Gobierno Civil de Málaga, *Legajo Negociado V.º Multas*, Carta de la Comisaría de Vigilancia de Málaga, 13-X-1932.

10. Archivo del Gobierno Civil de Málaga, *Legajo Negociado V.º Multas*, Carta manuscrita de Antonio Jiménez al Gobernador Civil de Málaga, del 25-I-1934 que reproduzco a continuación, con las faltas de ortografía incluidas: « En consecuencias a mi escrito anterior fueron dadas ordenes [sic] por V. E. sobre el modo de actual [sic] el Salón Royal y cumplidas el primer día [sic]: pero se da el caso que el sábado [sic] 20 las Estrellas que denuncié no solo [sic] trabajaron desnudas sino que una y otra simularon [sic] el coito y usaron de un rabano [sic] y llegó la asquerosidad al estado de tener que correr el telón y así [sic] han seguido hasta la fecha con actos de depravación inmoral inauditas [sic]. Sobre el cierre en la noche del Sábado [sic] al Domingo, el cierre fue a las 5 y dentro siguieron las guergas [sic] escandalosas hasta las 7 de la mañana. El lunes a las 5 tubo [sic] que entrar la Policía [sic] y desalojar el Salón antes [sic] el escandalo [sic] tan formidable. Esto como comprenderá V. E. es un abuso y desacato a su autoridad que no debe tolerarse como otras anteriores no toleraron y tubieron [sic] bastante tiempo cerrado el mencionado Salon [sic]. Segun [sic] tengo entendido obra así [sic] este Salón porque a su juicio no habrá autoridad que lo cierre. Ruegole [sic] abra una información y que termine este estado de indecencia e inmoralidad dando una prueba más de su amor a este Pueblo ».

11. Véase Álvaro Retana, *La mujer en el teatro*, libro manuscrito conservado en la SGAE de Madrid. *Apud* Serge Salaün, *El cuplé*, op. cit., pág. 130.

Año II Madrid, 30 de abril de 1931 Núm. 25

20 cts.

TARARÍ

revista de espectáculos y deportes - se publica los jueves
redacción y admón. valverde n.º 6 - teléfono 93339 - apartado 474

Rosa Blanca

Ahí donde ustedes la ven tiene año y medio, claro que este lapso de tiempo se refiere al de su labor como artista.

Debutó en Zaragoza como «chansonnière», y de su éxito clamoroso nació el amor que Rosita siente por la bella ciudad del Ebro.

Como nació en Santa Cruz de Tenerife es una canarina que canta en la mano, y el Kursaal Internacional, de Sevilla; el vital Azn, de Málaga, y nuestros teatros Es-lava han conocido y admirado el arte elegante y la voz deliciosa de esta muñequita rubia como el mismo Febo y linda como una ensoulación.

A Rosita le gustaría ser de revista y aún más de cine. No puede decirse que no es fotogénica, y ella dice que quisiera hacer de mujer fatal: ser una Greta Garbo.

Ahora tiene en proyecto Rosa Blanca hacer una «tournee» por América y estamos seguros de que su prestigio habrá de consolidarse en aquellos países.

De amores nos ha dicho la encantadora Rosita que no puede ni hablar. Tuvo -dice- la infeliz ocurrencia de casarse a los quince años, y su única desgracia es esa, porque su media naranja ignoró adónde fue, y a ella, que tantísimo le gusta que la quieran, se encuentra por su condición exenta de amor. Puede cantar el tango «¿Dónde estás, corazón?» y cuando termine, volver a empezar.

Los años de Rosita, en cuanto se refiere al tiempo que media entre su llegada a este valle y nuestros días, son exactamente los mismos que representa su linda faz. Sí: porque es que nos ha dicho:

-Si yo digo la edad que tengo, no lo van a creer, y a lo mejor me van a agraviar suponiéndome con esa coquetería que nos atribuyen a todas las mujeres y por virtud de la cual dicen que nos da por quitarnos años y ramos... (Foto Mendoza.)



¡Tararí! n.º 25, 30-IV-1931 (portada)

Estos testimonios malagueños y valencianos constituyen casos extremos, pero nada excepcionales, de la ola frívola y erótica que invadió las tablas españolas en la II República y que, según las obras, las horas y los lugares, se declinó en una gama de gestos y actuaciones diversas, desde lo apenas

sugestivo hasta lo francamente pornográfico, pasando por una gradación frívola intermedia, la más habitual. Mientras en el terreno político el régimen republicano daba a las mujeres nuevos derechos cívicos y jurídicos, la emancipación femenina se tradujo en las tablas por una liberación de los cuerpos que se convirtieron en el principal ingrediente de los espectáculos. A falta de una renovación estética, el teatro español prefirió invertir en la frivolidad y en el erotismo para atraer al público seducido por nuevos espectáculos, como el cine sonoro. Los autores y los empresarios comprendieron que la inspiración frívola podría constituir una vía de salvación, pero no previeron que la inflación erótica podría también terminar por amenazar el mismo arte escénico condenado a ir cada vez más lejos en el campo del erotismo teatral. Indudablemente el fenómeno erótico se fue acentuando a lo largo de los años como lo atestigua la prensa especializada que acompañó y promocionó el fenómeno.

La prensa frívola ante la escena

La revista *¡Tararí!*, un semanario que acabó publicándose una vez al mes en 1936, constituye un excelente termómetro de la ola verde, de su intensidad como de su evolución. En efecto, se nota en sus páginas una clara inflación de la frivolidad, en particular en las fotografías en las que progresivamente las artistas se fueron aligerando de ropa, respetando, por muy curioso que parezca, las fechas aniversarias de la instauración de la República para quitarse una nueva prenda y dejar aparecer una porción nueva de su cuerpo. Así la portada del n.º 25, del 30 de abril de 1931 (dos semanas apenas después de la proclamación del nuevo régimen), muestra, por primera vez, a una mujer desnuda tapada por un número de *¡Tararí!*, como si, muy simbólicamente, la revista se otorgara el papel de desvestir a las artistas, lo que paulatinamente irá haciendo sin el menor tapujo [*sic!*] en las páginas interiores, pero de momento nunca en la portada. Un año justo más tarde, el mismo 14 de abril de 1932, en la última página, la artista Maruja Tomás aparece desnuda del todo, con un abanico muy reducido ocultándole las « partes deshonestas ». Por vez primera en la revista una artista enseña el busto desnudo en una página no interior, lo que se vuelve habitual en los números siguientes, como en el 108, del 11 de mayo de 1933 (casi dos años después de instaurarse la República) en que Remedios Logán aparece desnuda en la última página, de perfil, sin el menor objeto para ocultarle parte del cuerpo. Un año más tarde, por fin, en febrero de 1934, en el n.º 128, se publica en la portada la foto de María Luisa Jiménez, una artista de variedades, enseñando el busto apenas disimulado detrás de una camisa transparente de tul. En apenas tres años, pues, la desnudez femenina saltó de las páginas interiores hasta la portada

y se convirtió en un elemento promocional de primer orden, en la prensa especializada como en las tablas. La frivolidad se benefició de la publicidad mutua que prensa y teatros se hicieron convirtiendo el arte escénico en una empresa mediática y comercial moderna que supo adoptar nuevas técnicas promocionales.

¡*Tarari!* no se contentó con enseñar cuerpos femeninos que se fueron desnudando en un lento *strip-tease* mediático: la revista contaba con diferentes secciones informativas destinadas a seducir a los lectores con reportajes entre serios y frívolos sobre el mundo de las tablas y, sobre todo, las artistas. Muchos eran pretextos para publicar informaciones picantes, como la sección « Las diosas de la frivolidad en su vida íntima », en que un periodista entrevistaba a las artistas en su casa, ocupadas en tareas « domésticas », en la cama, en la bañera..., lo que le permitía describir con pelos y señales a esas diosas, como María Luisa Jiménez, que estrenó la sección y a la que se describió despertándose, « mientras su mano oculta unos pechitos de nácar que asoman indiscretos... »¹². Estos reportajes duraron poco. Más regular fue la serie de entrevistas inauguradas en los primeros números, titulados « Reportajes frívolos ». A lo largo de las semanas, los periodistas plantearon a las artistas preguntas fundamentales como « ¿qué opina usted del beso, del desnudo, del abrazo, del amor libre? », « ¿qué le gusta más del hombre? », « ¿se emocionó usted alguna vez? », unas interrogaciones que fueron evolucionando hasta « ¿en qué parte del cuerpo siente usted más calor? » o « ¿dónde prefiere usted que la besen? ». Las preguntas permiten apreciar el grado de picardía de cada artista, desde las más púdicas, que explican que reservan sus besos para sus futuros maridos¹³, hasta las más atrevidas que, en los números más tardíos, detallan lo dulce de los besos dados en plena boca o en mitad de la espalda¹⁴, sin contar con las que tienen sentido del humor y se burlan de los periodistas. Así a la pregunta « ¿en qué parte del cuerpo siente usted más calor? », Mery-Bow contestó que en ninguna, « porque en general siempre me encuentro bastante “fresquita” »¹⁵, mientras que Julita Vera contó cómo se emocionó al visitar un barco de guerra, al ver... « lo feo que era el capitán »¹⁶. Las respuestas revelan que las artistas están

12. ¡*Tarari!*, 12-X-1933, n.º 120, pág.^s 26-27.

13. Véase ¡*Tarari!*, 16-VII-1931, n.º 33, pág. 24: « Luisita Espeso: Mire usted; yo no sé nada por la sencillísima razón que mi primer beso es para mi marido, y como aún no me he casado, lógicamente resulta que no he dado ninguno, así es que no le puedo contestar a su pregunta ».

14. Véase ¡*Tarari!*, 28-IX-1933, n.º 119, pág. 29: « La Bella Dorita: Desde luego el beso en todos lugares es agradable y voluptuoso, pero el preferido para mí, es en plena boca, largo, muy largo. Lia Magui: El beso que me ha emocionado más en mi vida, fue uno recibido en mitad de la espalda, es por esto el beso que más deseo y al que más temo ».

15. ¡*Tarari!*, 20-VII-1933, n.º 116, pág. 23.

16. ¡*Tarari!*, 19-I-1933, n.º 94, pág. 17.

plenamente conscientes de la importancia de la prensa en la promoción de su espectáculo, y que dominan perfectamente el arte de la entrevista, sazonzando sus discursos con la pizca de frivolidad necesaria para seducir a los lectores y a los espectadores. Algunas, más atrevidas y mercenarias, incluso lanzan desde las páginas de la revista llamadas a posibles protectores, explicando cuánto les gustan los billetes, en particular los de mil pesetas¹⁷, o precisando sus aspiraciones para el futuro: « llegar a tener un capitalito para retirarme y vivir una vida feliz y sosegada junto a un hombre que me quiera »¹⁸. Las relaciones entre el mundo de las tablas y la prostitución son conocidas y existían ya antes de los años 1930, pero es indudable que se beneficiaron entonces de una nueva publicidad gracias a las revistas especializadas como *¡Tararí!*, que incluyó, a partir de octubre de 1931, una sección de anuncios, « Guía de artistas », en la que publicaba las direcciones de las artistas de *variétés* y sus especialidades, con las de hoteles de confianza, con « habitaciones higiénicas e independientes » (esta sección sólo aparece a partir de 1933). La prensa tuvo una clara función intermediaria entre las artistas y los clientes, asegurados de encontrar en las páginas de las revistas, si no siempre direcciones individuales, por lo menos las de los cabarets y teatros en que actuaban las actrices y cupletistas que enseñaban sus cuerpos con cierta desenvoltura y multiplicaban las frases atrevidas. ¿Promoción del arte o promoción de la prostitución? Por cierto son permeables las fronteras entre ambos mundos, pero tan cierto es que la ola frívola promocionada por la prensa contribuyó, sin duda, a acentuar el fenómeno del que se hizo cómplice.

El papel de la prensa en la evolución frívola de la escena española es evidente, si bien *¡Tararí!* mantuvo una posición algo ambigua ante el fenómeno. Llamaban en efecto la atención las contradicciones de la revista que promovió el erotismo escénico y que, a la vez, publicó artículos sobre las tendencias más serias del teatro, pareciendo obrar, con cierta timidez por cierto, por el redescubrimiento de un teatro más culto y por la renovación de las revistas. Aparecieron en sus páginas (en particular en los primeros números) artículos sobre grandes figuras del teatro español, como los nada frívolos José Echegaray y Eduardo Marquina o Manuel Azaña (que estrenó su obra *La corona*, en abril de 1932). La revista aludió incluso a obras más innovadoras, como *Fermín Galán* de

17. Véase *¡Tararí!*, 30-VI-1931, n.º 34. Las Hermanas Montecarlo explican: « Únicamente son de nuestra predilección los hombres morenos y de cuarenta en adelante... Y, ¡desde luego!, con muchos billetes en la cartera. Los billetes de mil pesetas son nuestra debilidad. Es de lo único que nos sentimos enamoradas, palabra ».

18. *¡Tararí!*, 11-V-1933, n.º 108, pág. 30. Es de notar que las artistas que lanzan esas « invitaciones » son las que más fácilmente se desnudan ante los fotógrafos, como Remedios Logán o Maruja Tomás.

Rafael Alberti (n.º 28, 4-VI-1931), *La reina castiza* de Ramón del Valle-Inclán (n.º 29, 11-VI-1931) o *Siegfried*, de Jean Giraudoux, (n.º 4, 8-XI-1930). Estos artículos se hicieron menos frecuentes conforme pasaron los meses y la revista dedicó mayor espacio al teatro comercial y, sobre todo, a las variedades y a las revistas frívolas, pero no desaparecieron las llamadas a una renovación del teatro, lo que llevó a unos periodistas a mantener equilibrios difíciles y harto contradictorios. Así, en enero de 1932, la revista publicó un artículo firmado por un tal F. Bruno de Perinat, « El teatro pierde un teatro », en que el autor lamentaba la transformación del madrileño Teatro de la Comedia en salón de revistas: « El teatro pierde un escenario más para dar paso a la revista fastuosa, pródiga en escaseces de ropa, mujeres muy bien desnudas y música de chín-chín-pun, pegadiza y callejera, ausente de toda inspiración que haga sentir »¹⁹. Añadía: « Es ley de la vida. ¡ El oro manda! Y mientras tanto, el Arte espera impaciente a quien le saque de su letargo », sin pensar que *¡Tararí!* tenía una importante responsabilidad en el éxito de dichas revistas que promocionaba semana tras semana, con la publicación de fotos e informaciones apetitosas sobre esas « mujeres muy bien desnudas ». Difícil es saber si las lamentaciones de los periodistas eran sinceras (apuntaría a que sí) o si eran coartadas destinadas a granjearse la simpatía de los defensores del teatro tradicional. Sea lo que sea, me parece que, como muchos profesionales de la escena, *¡Tararí!* se debatió entre una aspiración real, pero tímida, a una renovación del teatro y la necesidad de hacer su agosto, que fue lo que hizo, explotando el filón del erotismo escénico y periodístico.

La difícil enunciación erótica

Esas contradicciones revelan también, creo, otra dificultad inherente al teatro español de la época, la relación ambigua al cuerpo. Por muy libres que aparezcan los cuerpos en escena, exhibiéndose con una desenvoltura cada vez mayor, los debates que provocó la « ola verde » ponen de relieve las tensiones que seguían afectando en España a la expresión del cuerpo y del deseo, sometida al peso de la moral y a una difícil enunciación. Los españoles parecían asumir con dificultad la sexualidad y el erotismo que invadían las tablas, a las que buscaban y rechazaban a la vez, como lo indican artículos publicados en la revista. Con ocasión de decisiones tomadas en la ciudad condal para controlar la ola frívola y pornográfica de los cabarets barceloneses, *¡Tararí!* lanzó, a partir de finales de 1932, un debate sobre la frivolidad escénica, entrevistando a las

19. *¡Tararí!*, 28-I-1932, n.º 52, pág. 4.

artistas, a los empresarios, a los directores de salones de variedades y a las autoridades. Las posturas de cada uno son interesantes de analizar, por revelar importantes contradicciones y ambigüedades acerca del tema. Si las quejas son unánimes entre esos profesionales (unos por seguir trabajando libremente sin pagar más multas y otros por defender la moral pública), las justificaciones son muy diversas y no siempre muy claras. Se esgrimen tres argumentos principales para promover la frivolidad en las tablas; uno económico, según el cual el erotismo es indispensable a los cabarets para hacer frente a la avalancha de impuestos y a la competencia con los establecimientos mayores; otro moral, que defiende la frivolidad mientras no traspase los límites de la moralidad (que nadie se atreve a definir precisamente); y por fin un tercero, estético, que como éste protege la frivolidad siempre que sea artística (un concepto que tampoco se define). Los argumentos moral y estético son, curiosamente, los que menos convencen por apoyarse en unos conceptos hartos elásticos que cada cual interpreta según le interese. Doris, una artista interrogada en diciembre de 1933, resume con un punto de vista muy personal la confusión que reina en torno a esas cuestiones: « Todo en esta vida es frívolo y todo y nada puede ser sicalíptico, eso depende de la forma en que se quiera tomar »²⁰, lo que no deja de ser cierto, pero tampoco resuelve nada y sobre todo muestra cuán difícil es definir la frivolidad y lo que se puede, o no, aceptar en los escenarios. La difícil definición de la frivolidad proviene de una relación problemática con el Eros, que se resuelve mal que bien por una exhibición creciente de los cuerpos que oculta, en realidad, una inhibición profunda. Los excesos de la escena (y de la prensa especializada) son la respuesta a una concepción restrictiva y represiva de la sexualidad y de la libertad individual que la República modificó en parte, pero sólo en parte. En los escenarios, como en la vida pública, la sociedad española sigue prisionera de una tradición que encorseta cuerpos y espíritus y frustra los impulsos individuales, obligándolos, de cierto modo, a excesos en la exhibición y en la expresión erótica. La sexualidad no es sino la expresión de un malestar generalizado, social, cultural e ideológico, como lo recalca Serge Salaün :

[...] Très concrètement, pour ce qui est du théâtre, le refoulement du corps par l'Église et l'ordre moral a provoqué la même anesthésie et la même ankylose, malgré quelques sursauts épisodiques impuissants à instaurer une tradition nouvelle. [...] Le théâtre espagnol n'arrive pas à imposer un Éros qui ne soit pas dénoncé ou perçu comme pervers, excessif ou douteux, tragiquement cathartique ou basement commer-

20. ; *Tarari!*, 20-XII-1933, n.º 124, pág. 19.

*cial. La pornographie (sur scène, ou ailleurs) n'est pas un en-soi, n'obéit pas à des critères objectifs; elle ne relève jamais de la scène, quoiqu'elle donne à voir et à entendre. [...] La pornographie implique, en fait, toute l'histoire sociale, idéologique et culturelle des Espagnols*²¹.

La relación problemática que mantiene la sociedad española con el cuerpo y el erotismo, que se manifiesta por una exhibición creciente y una explotación comercial de los desnudos femeninos y por los excesos de la escena, trasparente a través de otro mecanismo, la enunciación erótica que sufre los mismos límites y dificultades. El sexo no se enuncia fácilmente o, por lo menos, no se enuncia directamente. Llaman en efecto la atención las estrategias discursivas del teatro erótico que enseña libremente las « cosas del sexo » (piénsese, por ejemplo, en las actuaciones pornográficas de los cabarets valencianos y malagueños), pero que no las dice tan libremente, recurriendo sistemáticamente al doble sentido para aludir a órganos o prácticas sexuales. Nada de vocabulario fisiológico o técnico (ni el menor asomo, por ejemplo, de la palabra « sexo »), pero sí una avalancha de metáforas o vocabulario zoológico y botánico, como lo recalcan los títulos de las obras pornográficas representadas en Málaga, que he citado arriba, con los consabidos « conejitos », « almejas », « nabos », « apio » o « huevos » que aparecen muy frecuentemente en los diálogos de las obras. Es conocida esta réplica de *La pipa de oro* en que un personaje explica que no distingue la almeja que se oculta en el plato de paella que está comiendo, porque « como estaba entre los muslos, no la veía »²². Unas escenas más adelante, otro personaje explica que el pecado original no lo causó una manzana, sino un higo, lo que una tiple ilustra con el número de la Higuera :

*Aquí te ofrezco el higo, / la fruta más sabrosa, / la más estimulante, / la más apetitosa, / la fruta que a los hombres / les gusta con pasión. / Para algunos esta fruta / siempre fue su perdición [...] / El higo que te ofrezco / yo / es fresco, dulce y chiquitín, / cuando lo pruebes ya verás / como vendrás a repetir. / Al higuí, al higuí / con la mano no, con la boca sí*²³.

Las metáforas son uno de los recursos estilísticos más habituales de las obras frívolas, como lo demuestra este nuevo ejemplo, sacado de *Son... naranjas de la China*, una « fantasía cómica » de Franco Padilla,

21. Serge Salaiün, « Les mots et la "chose". Le théâtre "pornographique" en Espagne », *Hispanística XX*, n.º 19, 2001, pág.^s 230-231.

22. Enrique Paradas; Joaquín Giménez, *La pipa de oro, Teatro Frívolo*, n.º 16, abril de 1936, pág. 25.

23. Enrique Paradas; Joaquín Giménez, *La pipa de oro, op. cit.*, pág. 28.

GUIÓN
REVISTA DE ESPECTACULOS
MADRID

GUIÓN GRAFICO
Y CANTABLES DE

**¡MANOS
ARRIBA!**

NUMERO DIEZ

¡

Letra de CARLOS
JAQUOTOT

¡

Música del Maestro
DIAZ - GILES

30
céntimos



ROSARITO SAENZ DE MIERA

la bella y escultural "vedette" del teatro Martín, de Madrid, que después de enloquecer a los públicos de América, ha venido a España a poner cátedra de arte, hermosura y gachonería y que en "¡Manos arriba!" (foto del final a la vista) triunfa plenamente en el fino número "Kirikis y reclutas", en un castizo chotis, y cuantas veces interviene en tan aplaudida revista.

Guión, n.º 10, 17-XII-1932, portada

en que una tiple pondera las virtudes del té, explicando lo bien que sienta el suyo :

*Dispuesta a darte gusto/ con íntimo placer/ el té que tú deseas/
yo te lo serviré./ Para entonar los nervios/ para quitar la sed/ no hay
en el mundo nada/ como el sabroso té./ Tómalo, calentito;/ tómalo
despacito/ y endúlzatelo bien./ Échale un terroncito/ y si eres goloso/
échale, échale dos o tres./ Yo tengo un servicio/ que envidia cual-
quiera./ ; Qué tazas preciosas;/ qué rica tetera!*²⁴

Después de las metáforas culinarias, vienen otras, técnicas éstas, tan sabrosas, pero que como aquéllas tampoco enuncian directamente, expresando lo erótico gracias a enunciados de doble sentido, como en este cuplé ; *Hágame usted las uñas!*, sacado de ; *Cómo están las mujeres!*, en que una ingenua manicura describe su secreto: « No es muy fácil ni sencillo de aprender/ mi secreto de aplicar al polisuar,/ porque no es solamente/ frotar airadamente,/ sino saber,/ al mismo tiempo dar placer./ Es preciso tener tacto y suavidad »²⁵. En el primer acto, aparecían unas relojeras, cubiertos los cuerpos con « relojes de esfera », que explicaban con minuciosidad cuán importante es tener los hombres relojes puntuales. Narciso intentaba persuadir a su compañera que manejara el suyo con sumo cuidado: « No temas porque soy/ un caballero/ que lleva muy puntual/ su minuterero ». Belén que le ve algo presumido no se fía: « No me fío del reloj/ que usted me ofrece/ porque es reloj de cuco,/ me parece », lo que lleva a su compañero a reafirmar « Es de repetición,/ te lo aseguro,/ y avisa sin tardar/ tardar, tardar,/ en un apuro »²⁶. Así concluye la « lección amorosa » dada por Narciso que le ha permitido al autor aludir a prácticas anticonceptivas (lo que era nada habitual), acumulando las frases de doble sentido, a partir de una metáfora inicial que va desarrollando a lo largo del cuplé. Como el « polisuar » o el reloj, el tren es otro de los motivos recurrentes en ese teatro, como en la ya citada obra *La pipa de oro*, en que una guardabarrera compara a los hombres: « Y por eso a todos ellos/ los comparo con el tren./ Hay hombres que son correos,/ expresos y mercancías,/ y hay algunos que son cortos/ como los trenes tranvías »²⁷.

24. S. Franco Padilla, *Son... naranjas de la China*, *Teatro Frívolo*, n.º 26, junio de 1936, pág. 25.

25. Francisco G. Loygorri, ; *Cómo están las mujeres!*, *Teatro Frívolo*, n.º 3, enero de 1936, pág. 46.

26. Francisco G. Loygorri, ; *Cómo están las mujeres!*, *op. cit.*, pág.^s 21-22. La letra de este cuplé recuerda la de este otro sacado de *Las inviolables*, en que un personaje explica lo que es la ganzúa: « La ganzúa es un chisme alargado/ que enseguida abre todas las puertas/ y las deja después en estado... ». Véase J. Silva Aramburu, *Las inviolables*, *Teatro Frívolo*, n.º 21, abril de 1936, pág. 36.

27. Enrique Paradas; Joaquín Giménez, *La pipa de oro*, *op. cit.*, pág. 15.

Las obras publicadas en *Teatro Frívolo* y en *Guión* parecen escritas para un solo fin, acumular el doble sentido o la segunda atención que el público avisado se deleita en descifrar y que las artistas, « muy bien desnudas » siempre, resaltan con sus actuaciones que, sin duda, dan más picardía todavía a esas frases. Las acotaciones escénicas nunca precisan los gestos con que las manicuras o guardabarreras acompañan sus canciones, pero es de suponer que son mucho más elocuentes de lo que son las letras o los diálogos más alusivos e indirectos, a pesar de una aparente soltura. Las diferencias entre el actuar y el decir (perceptible también en el silencio de las didascalias) ponen de relieve la dificultad de la expresión erótica que recurre a estrategias discursivas dilatadas, como los ejemplos anteriores lo muestran y como lo explica Serge Salaün :

En Espagne on ne trouve jamais cette « griserie du mot » anatomique et jouisseur. Le lexique explicite et direct est totalement absent de la culture littéraire espagnole. [...] Le langage scénique espagnol est souvent festif et ludique, avec ses cascades de chistes, de retruécans, de jeux de mots de bon ou de mauvais goût, souvent ingénieux, mais l'Éros n'est exprimé que par l'image et la virtualité rhétorique de convention ²⁸.

La frivolidad operante en los escenarios de la época republicana revela informaciones importantes sobre la sociedad española de los años 1930 que, en las tablas como en el marco político, se emancipa física y democráticamente, pero que simultáneamente sigue sufriendo las trabas de un conservadurismo moral e ideológico que pesa sobre las conciencias y los cuerpos. La prensa desempeña un papel esencial en ese doble fenómeno que acompaña, revela y fomenta, no sin contradicciones que indican cuán difícil sigue siendo el libre ejercicio de la expresión, la erótica por lo menos. La frivolidad que inunda los escenarios y los periódicos se vuelve un bien de consumo, visual y literario, masivo, pero dista mucho de ser un objeto de placer unánime y emancipado, libremente asumido.

28. Serge Salaün, « Les mots et la “chose”. Le théâtre “pornographique” en Espagne », *op. cit.*, pág.^s 227-228.