

LA ALUSIÓN ERÓTICA EN EL *GÉNERO* *ÍNFIMO*

JESUS RUBIO

Universidad de Zaragoza

Durante los años del cambio de siglo, la febril actividad teatral madrileña puso en circulación numerosos términos y denominaciones genéricas con los que se intentaba definir el contenido de las piezas al menos como orientación para los virtuales consumidores de los espectáculos. Era un vano intento de poner puertas al campo; casi vanos han sido también los esfuerzos posteriores de clasificación de aquel ingente acervo de piezas teatrales aunque algunos estudios recientes son muy notables: S. Salaün (1983, 1987, 1990) y Nancy J. Membrez (1987, 1990).

Entre las etiquetas más difundidas y abarcadoras se encuentra la de *género ínfimo*, que remite a la zarzuela homónima de los Álvarez Quintero y los maestros Quintero Valverde y Tomás Barbera, estrenada en el Apolo a fines de julio de 1901 con la intención de parodiar el teatro de los cafés-concierto y cabarets que se hacía en aquel momento y en el que los ingredientes eran actrices de exuberantes formas y canciones *-cuplés* sobre todo- de intencionadas letras; piezas teatrales de endebles tramas escritas con frecuencia en función del encadenamiento de los cantables.

El *Tango de los lunares* ("Tengo dos lunares, / el uno junto a la boca / y el otro donde tú sabes") de *El género ínfimo* se hizo célebre, quedando el título de la zarzuela como apelativo de este tipo de espectáculos teatrales.

Como ha señalado S. Salaün (1989, p. 148) la expresión *género ínfimo* fue un hallazgo indudable y parte de un equívoco: aparece como continuador de la noción de *género chico*, dando al adjetivo pequeño un valor definitivamente negativo que no tenía al principio, ya que *chico* se oponía a *largo* y no a *bueno*, indicaba la duración y no la calidad.

Ínfimo se convirtió en sinónimo de ligero, frívolo y también de populachero y hasta grosero. Una etiqueta tan incierta como afortunada, aplicada a producciones teatrales variadas, que tienen en común el hallarse en la intersección del *teatro lírico* (zarzuela, opereta, revista, variedades) y la canción unipersonal.

Sea como fuere, entre 1895 y 1910, "Le *género ínfimo* représente le premier pas, confus mais cependant décisif, de l'Espagne vers une nouvelle culture de masses" (Salaün, 1989, p. 149). Fueron estos los años de gran éxito de estos espectáculos -Membres por su lado acota 1898-1910- cuando en el teatro se explotó sin miramientos el atractivo físico de las actrices, interpretando piezas equívocas y picantes. Lo definido con otro neologismo pintoresco: *sicalíptico* (Salaün, 1989, p. 152, precisiones).

Los números cantados y los forzados *deshabillés* de las damas ocupaban el centro, dando lugar muy pronto a números inolvidables como el *Tango del morrongo* de *Enseñanza libre* (estreno 11-XII-1901):

Arza y dale.

Yo tengo un morrongo
que cuando en la falda
así me lo pongo

¡arza y toma!

Yo tengo un minino
de cola muy larga,
de pelo muy fino.

La alusión erótica en el *Género ínfimo*

Si le paso la mano al indino
se estira y se encoge
de gusto el minino...
y le gusta pasar aquí el rato...

¡Ay arza que toma,
qué pícaro gato!

¡Ay, qué fino:
ay, qué fino,
el pelito que tiene el minino!

¡Ay, morrongo,
ay, morrongo,
qué contento si aquí me lo pongo!

¡Ay, qué fino, qué fino, qué fino,
el pelito que tiene el minino!
¡Qué contento si aquí me lo pongo,
ay, morrongo, morrongo, morrongo!

Se observará fácilmente que la clave del tango (dejemos a un lado las cualidades insinuantes de la intérprete y aun la calidad de la música) reside sobre todo en el doble sentido de la letra en la que basta sustituir una simple vocal para que todo sea claro (si ya no lo es bastante): donde se dice *minino*, léase *minina*.

Un segundo aspecto no menos destacable es la serie de repeticiones, que conducen con un ritmo creciente a un éxtasis musical (llamémosle así), que prueba lo satisfecha que la cantante se encuentra con su gato de larga cola y fino pelo.

No muy distinto es el *cuplé* titulado *El vals de la regadera*, de *La alegre trompetería* (1907), de A. Paso y música de V. LLeó, por no poner sino un ejemplo más:

Tengo un jardín en mi casa
que es la mar de rebonito;
pero no hay quien me lo riegue

Jesús RUBIO

y lo tengo muy sequito;
y aunque no soy jardinera
y me cansa 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 ninguno voluntario?

¿no...? ¿no...?

No se asuste si le invito
a que venga a trabajar,
porque como es tan chiquito
tiene poco que regar.

De nuevo se alude sin nombrar directamente, esta vez al sexo femenino, disfrazado bajo el término *jardín*, referente harto viejo y manido con este sentido. Y se introduce un elemento más que tendrá notable importancia en este teatro: la relación directa con el espectador masculino, decisiva en el éxito de este teatro que, en muchos casos, era considerado apto "sólo para hombres".

A partir de 1911, sobre todo con la llegada de cupletistas como La Goya, se tendió a atenuar lo sicalíptico de las canciones y se les dio un tono más sentimental, ampliándose los públicos hasta suprimirse en cierto modo al menos el "sólo para hombres". En buena parte, lo propiamente sicalíptico halló refugio en los cabarets (véase Membrez, 1990, pp. 8-10).

El género ínfimo, con todo, no hay que reducirlo a estas piezas más o menos eróticas, acogió muchas otras cosas, tratando temas de actualidad y siendo una de las más genuinas expresiones de la sociabilidad urbana popular de comienzos de siglo. Es algo que no debiera infravalorarse aunque como en esta ocasión sean aspectos de su rudimentario erotismo lo analizado, partiendo de una pequeña serie de obras, elegidas casi al azar, de un autor que no figura en nuestros

manuales (Adolfo Sánchez Carrere), pero que fue un abastecedor habitual de estos teatros. Los textos que me servirán de referencia son:

EL CENTRO DE LAS MUJERES, establecimiento no docente de enseñanza femenina, en tres aulas, una introducción y una apoteosis, original de Adolfo Sánchez Carrere; música de los maestros Liñán y Romero (M.); Madrid, R. Velasco, impresor, 1910. (Estrenado en el coliseo del Noviciado, el 27 de mayo de 1910).

LA REINA DEL MOLINETE, aperitivo en un acto y un cuadro, en prosa, original de Adolfo Sánchez Carrere, música del maestro Modesto Romero; Madrid, R. Velasco, impresor, 1910. (Estrenado 16-IX-1910, en el teatro Barbieri).

¡CUÁNTAS COMO ÉSTA TAN PURAS...!, golferancia tenoriesca con algunas cosas de Zorrilla, en un acto, dividido en tres cuadros, en verso, casi original de Adolfo Sánchez Carrere, música del maestro Modesto Romero; Madrid, R. Velasco, impresor, 1910. (Estrenada en el teatro Barbieri, el 3-XI-1910).

LA MORUCHA, capricho berebere en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa, original de Adolfo Sánchez Carrere, música de los maestros Quisiant y San Felipe; Madrid, R. Velasco, impresor, 1911. (Estreno 26-VI-1911, en el teatro Novedades).

EL ÓRGANO DE LAS SEÑORAS, periódico femenino en un acto, dividido en tres cuadros y un preliminar, en prosa y en verso, original de Adolfo Sánchez Carrere; música de los maestros Vicente y Modesto Romero; Madrid, R. Velasco, impresor, 1911. (Estrenado en el Teatro de La Latina, el 12-VII-1911).

LAS POLLITAS ALEGRES, entremés en prosa, original de Adolfo Sánchez Carrere, música de Modesto Romero; Madrid, R. Velasco, impresor, 1914. (Estrenado en el Teatro Nuevo, el 6-VI-1914).

Otras obras suyas -que no he visto- fueron: *Palacio de proyecciones* (revista); *Chulaperías* (diálogo); *Los organilleros* (diálogo); *La mano de la chica* (sainete); *Los polvos* (monólogo).

Títulos y subtítulos indican con precisión en qué terreno nos movemos, confirmando los segundos mi afirmación inicial de la imposibilidad práctica de ordenar genéricamente estas piezas, salvo de manera indicativa: no faltan "revistas" (*El centro de las mujeres*, *El órgano de las señoras*, *La morucha*); la "golferancia tenoriesca" es una

de tantas *parodias* de *Don Juan Tenorio*, mientras que *Las pollitas alegres* es calificada como "entremés" o *La reina del molinete* de "aperitivo", en un evidente juego de sinónimos, pero que nada aclara de su género literario.

Cuando se leen estos textos se aprecia que tienden hacia la revista de variedades; curiosa resulta la introducción de *El chirimichusqui*, "couplé que desvanece", en *¡Cuántas como ésta tan puras...!*, forzando los propios esquemas de la parodia; al cabo, lo sustancial es la alternancia de escenas habladas con canciones, destacando éstas y concebidas las otras como mero hilván entre aquellas o, en los mejores casos, ensartados de chistes y picardías. En la parodia del *Tenorio*, la trama resulta obvia; en *El centro de las mujeres* da unidad a sus escenas la visita de UN CURIOSO con su PRESIDENTA al centro mencionado (no al aludido) para comprobar lo que allí se enseña y su utilidad. *El órgano de las señoras* se ordena de la misma manera, como una visita al periódico así llamado, cuyas secciones van recorriendo LA SECRETARIA y un SOCIO CAPITALISTA. *Las pollitas alegres* transcurre en un colegio religioso femenino de Madrid, donde las educandas se preparan para la vida. *La reina del molinete* transcurre en la casa de ésta, en Madrid, donde las idas y venidas de diversos personajes provoca equívocos y malentendidos. Y, en fin, *La morucha* transcurre en un teatro primero y después en el palacio de Beni-Tokaló.

La teatralidad de todas ellas se basa en la ambigüedad lingüística, en los dobles sentidos, que es lo único que aquí se puede comentar, ya que lo no ambiguo (en particular, las actrices) es objeto de examen imposible. Una de tantas frustraciones que los historiadores del teatro arrastran siempre.

La ambigüedad maliciosa comienza en los títulos. *El centro* y el *órgano* de las señoras son un *establecimiento* y un *periódico*, que sugieren el órgano sexual femenino y su situación. *Las pollitas alegres*, como se ha dicho, son unas candidas jovencitas, alumnas de un colegio religioso, pero hacen pensar en el órgano sexual masculino como reclamo inicial. *La reina del molinete* y *La morucha* se refieren a las protagonistas respectivas, prometiendo revolcones en un caso y en el otro, pasión primitiva. Los títulos, pues, apelan a lo primario instintivo sin remilgos.

También la onomástica de los personajes apunta en la misma dirección. Así en *El centro* no faltarán ni La del pitorreo, ni El virtuoso del pito. En *El órgano* irónicamente Don Casto o Tiradora

1ª, 2ª y 3ª y, personificados, aparecen los anuncios de Los mejores polvos, La kola Astier. En *Las pollitas* se juega con lo que evocan los nombres de éstas, Consuelo y Pura, y el del novio de ésta, Canuto. Este último por el objeto que evoca -trozo de caña hueco y alargado, o de metal, pero en todo caso imagen nada freudiana sino evidente del pene- se convierte en nombre a lo que parece casi ineludible para Sánchez Carrere a la hora de hacer chistes fáciles con el nombre de un personaje. En *El centro de las mujeres* vuelve a ser otro nombre usado y al final hasta se sacraliza, mencionándose un San Canuto, que es sin duda uno de los santos más eróticos del santoral. Y en *La reina del molinete* encontramos un periodista llamado Canuto Blanco, secundado por Colás del Todo y Más. *La Morucha*, por su lado, presenta no menos sugestivo reparto con sus Tres Tentadoras, la odalisca Lindaraja (Linda-raja) o el sultán Beni-Tokaló.

Con estos personajes no resulta extraño que gran parte de las tramas consistan en la mención ingeniosa de la cópula y su simulación (entre bastidores, que nadie se alarme). Un erotismo verbal -no me atrevo a decir lingüístico, para evitar equívocos-, ya que incluso lo gestual hasta donde permiten conocerlo las acotaciones es siempre reducido.

El reto era siempre el mismo: aludir sin nombrar. Siempre, no obstante, una alusión muy clara, apoyada en términos cuyo uso habitual se refiere en la mayor parte de los casos con facilidad al mundo sexual. Así ocurre con toda una serie de términos que se refieren a los órganos sexuales masculino y femenino. Si el término no es lo bastante explícito, el contexto lo hace evidente en el sentido que interesa. El *órgano masculino* es nombrado como *pieza, miembro, instrumento, pito, pistola, guitarra*, etc. El *órgano femenino* como *centro, chocho, raja, chucho, almeja*, etc.

Se fuerza siempre la línea de lo tolerado, del equívoco, del chiste ingenioso. Se llega a componer canciones completas cuyo único fin parece ser aludir a los órganos sexuales y a su funcionamiento, buscando provocar la risa hilarante del público. Un buen ejemplo es ésta de EL CIEGO DE BUENAVISTA [con perro] en *El centro de las mujeres*:

A Felipa Jiménez
le ha regalado
cierto curita

Jesús RUBIO

una pila muy mona
para que guarde
agua bendita.
Y si será devota
la tal Felipa
que de meter los dedos
ya desgastada
tiene la pi...
(*ladrido del perro*)
tiene la pila.

ESTRIBILLO: Ay, ay, no tengas con damas
amantes excesos
si no quieres verte igual que yo ahora
sólo con los huesos.

La preciosa Casiana
que es una chica
de gran salero,
un *chotillo* muy bravo
ha recibido
de un ganadero.
Y entre los *picadores*
hay siete u ocho
que andan locos tras ella,
porque *tentarla*
quieren el cho...
(*ladrido del perro*)
quieren el *choto*.

. . .

Como a Lina le gustan
las laminitas
de *Nuevo Mundo*,
casi todas las noches
un montón de ellas
la da Facundo.
Y cuando están solitos
Facundo y Lina,

La alusión erótica en el *Género ínfimo*

para que no se aburra
él la entretiene
con lamini...
con laminitas.

. . .

A cierta catalana
le ha dedicado
mi amigo Ernesto
una polka-mazurca
muy rebonita
que él ha compuesto.
Y la pieza le ha gustado
tanto a la noya,
que por la mañana y tarde
siempre tocando
está su pol...
está su polka.

Un caso similar es "La guitarra", en *El órgano de las mujeres*:

Una guitarra andaluza,
mi gitano me compró,
para enseñarme a tocarla,
porque es esa mi ilusión.
Con los tientos ahora estoy,
y tal maña yo me doy,
que a mi novio enloquezco tocando,
pues dice que en tientos yo maestra soy.
Cuando el instrumento
aquí me lo pongo,
de gusto, señores,
se muere mi novio;
y al ver en mis dedos
tanta agilidad,
se le cae la baba
y con gran afán:
-Sigue, sigue, sigue, gitana -me dice.

Jesús RUBIO

-Ay, qué bien!

Ay, qué bien que la sabes tocar!

O en *La morucha*, "El vergajín", cantando a dúo por Alí-guú y las Odaliscas:

Alí.- El bailar el vergajín
es hoy moda en la mujer.

Para dar gusto al sultán
lo debíais aprender.

Ellas.- Empieza sin dilación
pues por véroslo bailar
ha empezado ya a picarnos,
Alí, la curiosidad.

¡Alah!

¡Alah!

Alí.- La mujer que sale mala
pero mala de verdad,
si quieres que ande derecha
por la noche le has de dar
con el vergajín,
con el vergaján,
que es muy buena medicina
y en botica no se da.

¿Qué te quieres apostar
a que haciéndote una apuesta
tengo siempre que acabar?

Ellas.- ¡Alah!

Alí.- ¡Alah!

A la España los doctores
todos la quieren curar;
pero ella está harta de curas,
y a todos los quiere echar;
con el vergajín,
con el vergaján,
pues es muy buena medicina
pa la gente clerical.
¿Qué te quieres apostar
a que aquí como no hay Bragas
nos tenemos que aguantar?

Lo erótico se combina aquí -y en muchos otros casos- con la crítica política siempre en relación con asuntos de actualidad. El mismo desenfado preside entonces también los textos. El público lo aceptaba y su familiaridad con el repertorio del *género ínfimo* permitía igualmente aludir por estas fechas a otras obras cuyos cantables sobre todo habían tenido éxito y perduraban por tanto en la memoria de los espectadores. Llega a ser un procedimiento para elaborar chistes y en todo caso es prueba inequívoca de hasta qué punto calaba este teatro en sus espectadores y cómo constituía el asistir a él uno de los comportamientos habituales de los ciudadanos de entonces. Un ejemplo bastará; en *El centro de las mujeres* dialogan UN CURIOSO y EL VIRTUOSO DEL PITO:

Curioso.- ¿Qué aprenden? ¿Óperas?
Virtuoso.- No
¡obras del *género chico*!
Curioso.- ¿Sabrán tocar *el morrongo*?
Virtuoso.- No. No les gusta el minino.
Les gusta más *La ... gatita blanca*.
Curioso.- Es natural.
Virtuoso.- De fijo
que no hay día que no la toquen.
Y eso que yo de continuo
aconsejo que esa pieza
la deben dar al olvido
porque ya está muy sobada.

Jesús RUBIO

Pero nada. No consigo
que la dejen ni un instante
en paz, para mi martirio. (pp. 20-21)

"El morrongo", que he transcrito más arriba, fue un exitoso tango de *Enseñanza libre* (1901). "La gatita blanca" es un cuplé de 1905, del que hizo una gran creación Julita Fons (detalles en Salaün, *El cuplé*, 1990, pp. 220-21 texto).

Todo ayudaba a aguzar el ingenio a los autores, incluidos los nombres de los mismos abastecedores de los teatros:

Curioso.- ¿Qué músico es su predilecto?
La del pitorreo.- Foglietti.
Curioso.- ¿Y Chapí? ¿No le gusta Chapí?
La del pitorreo.- Al revés.
(*El Centro*, p. 22)

El *género ínfimo* presenta unas limitaciones evidentes, que forzaban a sus abastecedores a apurar posibilidades, pero al cabo terminaban repitiéndose. Las obras aquí consideradas son un pequeño botón de muestra, pero muestra válida al cabo, aunque sin más pretensión que la de llamar la atención sobre aquella masa ingente de espectáculos hoy olvidados, pero que testimonian formas de sociabilidad y leídas entre líneas permiten también construir una imagen de cuáles eran los modelos de relación entre los sexos, ya que más allá de la frivolidad de los textos concretos se concluye por vislumbrar unos esquemas de comportamiento sexual y erótico en los que se exalta la sexualidad masculina mientras que se relega a un segundo plano la sexualidad femenina, haciéndola depender de aquélla. El "sólo para hombres" con que fue calificado alguna vez este género es tal vez el tema que habría que dilucidar más a fondo, pero es evidente que desborda los modestos límites de esta comunicación.

BIBLIOGRAFÍA:

Alfonso, José: *Del Madrid del cuplé. Recursos pintorescos*, Madrid, Ed. Cunillera, 1972.

Álvarez Quintero, Joaquín y Serafín: *El género ínfimo* (pasillo), *Teatro Completo*, 10, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1925.

Amorós, Andrés: *Luces de candilejas. Espectáculos en España: 1898-1939*, Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 1991.

Deleito y Piñuela, José: *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.

Díaz Quijano, Máximo: *Tonadilleras y cupletistas*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1960.

López Ruiz, José: *Aquel Madrid del cuplé*, Madrid, Ed. Avapiés, 1988.

Membrez, Nancy J. H.: *The "teatro por horas": History, Dynamics, and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry 1867-1922 (género chico, género ínfimo and Early Cinema)*, Diss. University of California, Santa Bárbara, 1987, Ann Arbor, MI: UMI, 1987.

-----: "The *género ínfimo* in Madrid: 1898-1922", en S. XX / 20th Century, 7, 1990, pp. 6-12.

Retana, Alvaro: *Estrellas del cuplé, su vida y sus canciones*, Madrid, Ed. Tesoro, 1963.

-----: *Historia del arte frívolo*, Madrid, Ed. Tesoro, 1964.

-----: *Historia de la canción española*, Madrid, Ed. Tesoro, 1967.

Salaün, Serge: "El *género chico* o los mecanismos de un pacto cultural", en *El teatro menor en España a partir del siglo XV*, Madrid, C.S.I.C., 1983.

-----: "El cuplé (1900-1930): ensayo de etnohistoria cultural", en *Estudios de Historia Social*, 40-41, enero-junio 1987, pp. 291-446.

-----: "El género *ínfimo*: mini-culture et culture des masses", *Bulletin Hispanique*, 91, 1989, pp. 147-197.

-----: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral), 1990.

Zúñiga, Angel: *Una historia del cuplé*, Barcelona, Ed. Barna, 1954.

Zurita, Marciano: *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular, 1920.