

CUERPOS ENMUDECIDOS, VOCES IMAGINADAS. EL CUPLÉ EN EL CINE ESPAÑOL (1894-1930) SILENCED BODIES, IMAGINED VOICES. 'CUPLÉ' IN SPANISH CINEMA (1894-1930)

Resumen

Tras su establecimiento, el cine compitió en España con otras formas de entretenimiento popular, como el teatro musical y las variedades, entre las que destacó el cuplé. Este artículo explora la presencia y el significado de las cupletistas en las películas mudas. Examina la relación entre la actuación cinematográfica y la música, el uso del cuerpo sexualizado de las artistas y la dimensión performativa de los cuplés en relación con la narrativa cinematográfica.

Palabras clave

Cuplé, Cupletistas, Gestualidad, Música cinematográfica, Sexualización.

Julio Arce

Universidad Complutense de Madrid, España

Julio Arce es profesor titular del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido Director del Centro de Documentación Musical de Cantabria de la Fundación Marcelino Botín; colaborador de Radio Clásica, Fundación Juan March y Círculo de Bellas Artes. Ha sido profesor visitante en Buenos Aires (UBA) y en Los Ángeles (UCLA). En la actualidad dirige el Máster Música en Directo-Live Nation (título propio de la Universidad Complutense de Madrid).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 06/V/2023
Fecha de revisión: 06/VI/2023
Fecha de aceptación: 07/VI/2023
Fecha de publicación: 30/X/2023

Abstract

After its establishment, cinema had to compete with other popular forms of entertainment in Spain, such as musical theater and variety shows, in which the cuplé stood out. This article explores the presence and significance of cupletistas in silent films, examining the relationship between cinematic performance and music, the use of the artists' sexualized bodies, and the performative dimension of cuplés to cinematic narrative.

Key words

Cuplé, Cupletistas, Film Music, Gestuality, Sexualization.

*Este trabajo ha sido financiado por el proyecto de investigación "Música y medios audiovisuales en España: creación, mediación y negociación de significados – MusMAE" [MCI-20-PID2019-106479GB-I00].

ORCID: 0000-0003-0442-5367

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0001>

CUERPOS ENMUDECIDOS, VOCES IMAGINADAS. EL CUPLÉ EN EL CINE ESPAÑOL (1894-1930)

1. INTRODUCCIÓN

Hasta el último cuarto del siglo XIX no se desarrolló un método para registrar y conservar la música como intervalo temporal sonoro. Gracias al fonógrafo y al gramófono se eliminó la necesidad de la presencia física del músico ejecutante, que había determinado las prácticas musicales hasta ese momento. Las grabaciones sonoras, sin embargo, privaron a las audiencias de ver los movimientos de la boca de los cantantes o los gestos de los instrumentistas. Las obras musicales se convirtieron a lo largo del siglo XX en objetos sonoros, de forma paralela al desarrollo de una pujante industria discográfica.

La representación de la imagen y el volumen del cuerpo humano es mucho más antigua que el registro del sonido, como atestiguan el desarrollo de la pintura, el grabado, la escultura y la fotografía. Pero la captación y reproducción de la imagen en movimiento y su conversión en espectáculo no fue posible hasta los últimos años del siglo XIX. Conviene recordar que el desarrollo del kinetoscopio de Edison fue motivado por la búsqueda de un complemento visual a su fonógrafo, es decir, la concepción de que el

sonido se adhiriera a las imágenes en movimiento fue anterior a la de unas imágenes acompañadas de ruidos, voces o música.

En este contexto surgieron, casi al mismo tiempo, el cuplé y el cinematógrafo. El cuplé nació ligado al entretenimiento y a la representación del cuerpo femenino como objeto de deseo masculino¹. El cine creció como espectáculo híbrido en las barracas de feria. Ambos recorrerán caminos paralelos en la búsqueda del reconocimiento artístico y la dignificación social.

El objetivo principal de este artículo es analizar las formas de representación del cuerpo de las cupletistas en el cine mudo, teniendo en cuenta su condición de objetos deseados, la representación de la feminidad y la celebridad. Se parte de la hipótesis de que las cupletistas fueron utilizadas por el cine para abrirse camino entre otros espectáculos populares más asentados. Para lograr este objetivo y corroborar dicha hipótesis se propone el análisis audiovisual de una muestra significativa de películas en las que aparecen artistas de variedades (Carmen Dauset, Pastora Imperio, Tórtola Valencia y Raquel Meller). En todas ellas adquiere especial relevancia el movi-

miento, la gestualidad y la expresión, que se completa con la adición de una música en el contexto de la exhibición cinematográfica. Se han utilizado como fuentes primarias, además de las películas, críticas, comentarios o testimonios aparecidos en la prensa de la época.

Como marco de referencia metodológica se parte de la perspectiva de Altman² sobre la dimensión sonora del cine mudo, el análisis de la gestualidad en las adaptaciones de óperas en el cine silente, que realiza Grover-Friedlander³, y la espectacularización del cuerpo que propone Isabel Clua⁴.

2. CUERPOS EN MOVIMIENTO

El 15 de mayo de 1895, día de San Isidro, la prensa madrileña anunció un nuevo “espectáculo curioso”, el Kinetoscopio⁵, avalado por Thomas Alva Edison, el inventor y empresario conocido en este país por ser el inventor del fonógrafo y la lámpara incandescente. Las primeras imágenes en movimiento presentadas en España tuvieron lugar en un contexto festivo, gracias a unos grandes cajones de madera que tenían un visor con lentes en la superficie y escondían un mecanismo por donde una película de unos quince metros serpenteaba de forma continua alrededor de unos ejes. Las secuencias eran breves, pues no alcanzaban el medio minuto, a razón de 30 fotogramas por segundo.

En uno de estos kinetoscopios podía verse la película *Carmencita*. En Madrid se anunció, no sabemos si por error o como estrategia publicitaria, como *Carmen Otero, baile español*. Sin embargo, la “Carmen” de Edison no fue la famosa Bella Otero, sino la almeriense Carmen Dauset Moreno, cuya carrera ha sido ampliamente documentada por Kiko Mora⁶. La película se rodó en marzo de 1894 en West Orange (New Jersey), en el estudio que había montado Edison para filmar sus producciones para kinetoscopio. Carmen Dauset “Carmencita” está considerada



Fig. 1. Falk Photographer. “Carmencita”. Ca. 1899.

como la primera mujer filmada por una cámara y la película “constituye también el testimonio cinético más antiguo del baile español”⁷.

Resulta curiosa la descripción que aporta la propia compañía para promocionar la película: “Carmencita, la bailarina española, balancea su elegante figura y hace piruetas con los remolinos de su falda de volantes”⁸. Ciertamente es que el movimiento en general fue el primer foco de atención, tanto de los espectáculos precinematográficos, como de las primeras películas proyectadas, pero el movimiento del cuerpo humano y, sobre todo, el de la mujer, fue el que concitó el mayor interés de los espectadores. Las descripciones de la prensa de la época son reveladoras.



Fig. 2. Napoleon Sarony. Carmencita. Fotografía. Ca. 1900.
New York Public Library. Nueva York. Estados Unidos.

Edison no solo filma un cuerpo que danza, filma también al personaje de Carmencita que había construido Carmen Dauset. La bailarina española llegó a Nueva York en 1889 y triunfó en los escenarios de Broadway gracias a sus “cabriolas, los giros y quiebro sinuosos de la cintura, el ritmo de las castañuelas, los golpes de cadera, la tremenda flexibilidad de su espalda, el uso del cuello, los hombros, los brazos y la gestualidad expresiva del rostro; en definitiva, el uso integral de un cuerpo que, para ahondar más en la diferencia, tiene una envergadura mayor que la media”⁹.

Las películas para kinetoscopio de Edison fueron desplazadas al año siguiente por el sistema de proyección de los Lumière que permitía una

mayor duración, una imagen más grande y de mejor calidad; creaba, además, un entorno de visualización colectiva que determinó el consumo cinematográfico desde entonces. La *Carmencita* de 1894 es el precedente de muchas otras mujeres vinculadas al mundo de las variedades escénicas que llenaron con sus cuerpos las pantallas cinematográficas. El cuerpo preferido de los cineastas fue el de las artistas de variedades que cambiaron las tablas por el estudio de cine: cantantes y bailarinas de complejión voluptuosa que se movían con desparpajo ante las cámaras.

3. CINE Y CUPLÉ

El cine mudo español coincide cronológicamente con el cuplé, un género escénico y musical, de carácter popular y nacional, que se conformó en los últimos años del siglo XIX y que estuvo vigente hasta la Guerra Civil. Cine y cuplé compartieron escenarios, personas y personajes, asuntos y públicos. Durante más de treinta años recorrieron caminos paralelos, aunque convergieron y divergieron en numerosas ocasiones.

En los últimos años del siglo XIX se empieza a notar un agotamiento de formas teatrales populares que habían funcionado durante el último cuarto del siglo. El “género chico”, la revista o el sainete lírico, encontraron una dura competencia en las variedades, que prescindían de un único hilo conductor narrativo y se articulan mediante una sucesión de números diversos que alternaban la canción con el baile, las acrobacias, el transformismo, etc. Dentro de ellas, las cantantes comenzaron a interpretar “couplets”, siguiendo las modas del país vecino. Aunque de ascendencia francesa, el “couplet” fue nacionalizado y desarrolló unos caracteres propios que marcaron el devenir de la música popular española. El protagonismo femenino es, quizá, su aspecto distintivo. La cupletista es una cantante cuyo mérito no reside tanto en la calidad de su voz como en la forma en la que expresa, baila o se mueve. El

público, mayoritariamente masculino, iba a ver a las cupletistas y, ante todo, valoraba sus formas corporales, además de la gesticulación, la expresividad de su rostro o la procacidad de sus movimientos¹⁰. Más que como un género musical, el cuplé debe ser entendido como un fenómeno cultural complejo, fruto de la democratización y la expansión de los medios de comunicación a finales del siglo XIX, que se articula a través del espectáculo escénico.

La vinculación entre el cine mudo y el cuplé se establece, en primer lugar, por coincidencia cronológica. De acuerdo con la periodización de Salaün, en 1894 se inicia el primer “music-hall” en el teatro Alhambra de Madrid, al que seguirán multitud de “salones”. Durante la primera década del XX tiene lugar la etapa inicial del cuplé, y entre 1910 y 1925 su etapa de apogeo. Después se produjo un descenso hasta su decadencia al comienzo de la Guerra Civil¹¹. Esta cronología coincide, en gran medida, con las etapas del cine mudo; tras un periodo de experimentación a finales del siglo XIX, el cine se establece como espectáculo de masas durante la primera década del XX. El “cinema de atracciones” se funde e, incluso, se confunde con los espectáculos de variedades pero, hacia el final de la década se transforma, gracias a las nuevas maneras de narrar y desarrollar la ficción cinematográfica¹². El recurso a las grandes obras literarias, promovidas por el *Film d'Art*, tiene su correspondencia con los procesos de dignificación del cuplé que se producen desde la segunda década del siglo XX. Cantantes como La Goya o Raquel Meller pretendieron elevar la calidad artística del repertorio, eliminaron los aspectos más procaces o sicalípticos y trataron de vincular el género con la tonadilla escénica del siglo XVIII. Del mismo modo que las películas buscaron, a partir de la década de los años veinte, referentes locales para crear un cine nacional, el cuplé se fue despojando de los rasgos foráneos, para adquirir elementos autóctonos que derivarán en lo que, posteriormente, se llamó “canción espa-

ñola”. Los primeros ensayos de cine sincronizado y la transición definitiva hacia el cine sonoro, al comenzar la década de 1930, coinciden de nuevo con una etapa de decadencia del cuplé a partir de 1925 que se prolonga hasta 1936.

Además de la coincidencia cronológica, cine y cuplé, compartieron los mismos espacios. Los espectáculos de imágenes en movimiento que aparecen en el último lustro del siglo XIX se introducen como “números” en las funciones teatrales y en los espectáculos de variedades. El Romea, por ejemplo, fue el primer teatro madrileño que instaló un cinematógrafo en 1896¹³. Los pabellones o barracones cinematográficos fueron los primeros espacios dedicados específicamente al cine, aunque también dieron cabida a otras atracciones. Tuvieron su expansión durante las dos primeras décadas del siglo XX; posteriormente comenzó su declive conforme se iban construyendo los grandes palacios del cinema. Las sesiones de cinematógrafo incluían actuaciones de variedades entre las que figuraban las cupletistas.

El cine, en sus primeros años, se exhibió, por tanto, en espectáculos híbridos en los que las películas se alternaban con otras atracciones. El cuplé, o sea, la canción dramatizada que no necesita estar inserta en un desarrollo narrativo más complejo como en la revista o el “género chico”, se convierte en la música representativa de una nueva época en la que el ocio alcanza a las clases urbanas más modestas. El cine, no obstante, necesitó de las variedades —entre las que incluimos al cuplé— para abrirse paso entre la maraña de atracciones urbanas.

4. CUERPOS ENMUDECIDOS

Las cupletistas formaron parte del espectáculo cinematográfico fuera y dentro de la pantalla. Actuaron “en carne y hueso” en los salones y barracones cinematográficos en los intermedios y los finales de las sesiones, muchas cupletistas también intervinieron en películas. El mundo



Fig. 3. Tórtola Valencia en “Pasionaria”.
La Vida Gráfica, Barcelona, 10-06-1915, n° 39, pág. 4.

del espectáculo y las variedades se convirtieron en espacios para la ficción, como fue el caso de *A Villagiloca llegan “varietés”* (Domènec Font, 1916), una película en la que aparecen varias cupletistas, entre ellas Pilar España, que realizó una veintena de producciones¹⁴.

Puede parecer una contradicción que una cantante protagonice una película muda. En realidad, un aspecto poco destacado del cine anterior a la década de 1930 es su “musicalidad”, entendida como la cualidad de conllevar o sugerir música. La mayor parte de las películas de este período contienen escenas musicales: números de baile, canciones, cantos colectivos, recitales instrumentales, conciertos, etc. Las sesiones del cine mudo han de ser entendidas como espectáculos o como eventos performáticos, más que como objetos que se materializan en una cinta de celuloide. El cine fue, desde sus inicios, un espectáculo audiovisual mixto que incluía imágenes proyectadas junto a actuaciones en vivo, piezas musicales, diálogos, canciones, ruidos y efectos sonoros. Todos estos sonidos podían ser generados “en vivo” en la propia sala o producidos mediante grabaciones mecánicas.

En el primer tercio del siglo xx asistimos a continuas transferencias de profesionales de un género a otro, en función del mercado mucho

más que de las aptitudes de las artistas. Hasta la Gran Guerra fueron muchas las cantantes de ópera y de zarzuela que se pasaron al “género chico”; la proliferación del “género ínfimo” y las variedades, produjo una verdadera emigración económica y profesional para cubrir las demandas de salones, cafés conciertos y cabarets. La aparición del cine representa una fuente de nuevas “carreras”, por lo que desde los años diez algunas cupletistas se pasan al cine o alternan el escenario con los estudios cinematográficos¹⁵.

Un caso relevante en el trasvase del escenario a la pantalla lo constituyen las películas protagonizadas por Carmen Tórtola Valencia. La primera fue *Pasionaria* (Joan Maria Codina, 1915), un drama en el que una joven honrada es violada por un marqués y tiene que huir a América. Aunque la película no es autobiográfica, introduce situaciones que no eran muy distintas a las sufridas por algunas artistas: el abuso masculino, la violación, la deshonra, el repudio, etc. Junto a esto, alcanzar la fama en el mundo del espectáculo podía, en cierto sentido, redimir las y recuperar su condición social. La película contiene una muestra de los bailes de esta artista excéntrica y rupturista que investigó y recreó danzas africanas y orientales. Tórtola Valencia ocupa un puesto de honor entre las renovadoras de la danza contemporánea como Isadora Duncan o Ana Paulova.

Otra de las artistas de variedades, que tuvo una intervención destacable en el cine mudo, fue Pastora Rojas Monje (1885-1979), conocida como Pastora Imperio. Si bien hoy en día se le vincula con el flamenco y la canción española, comenzó su carrera en los lugares del cuplé. Fue reconocida más por su forma de bailar, en especial por el movimiento de sus brazos, que por su manera de cantar. Protagonizó *La danza fatal* (Josep de Togores, 1914), una película que narra la historia de tres huérfanos que son separados en su niñez y se encuentran en el transcurso de la vida. En una escena de la película,



Fig. 4. Argos Films. Pastora Imperio en “La danza fatal”. Fotografía. 1914. © Filmoteca de Catalunya. Barcelona.

Pastora, “la bailarina de ojos felinos, negros y rasgados; la danzarina gitana que inmortaliza la pena [canta]: *Tengo una pena, pena...*”¹⁶. No es inusual en el cine mudo que aparezcan canciones como elementos diegéticos. Debido a que la película se ha perdido no sabemos cuál era el acompañamiento sonoro de esa escena. Es posible que la letra apareciera en los intertítulos y que los músicos de la sala interpretaran la melodía de la canción¹⁷. Pastora Imperio realizó otra película en 1917, que también se ha perdido, con el título de *Gitana cañí*. Reaparece en el cine en el año 1936 con una película sonora, *María de la O* (Francisco Elías).

5. LA VOZ IMAGINADA DE RAQUEL MELLER

Raquel Meller fue la cupletista más celebrada dentro y fuera de la pantalla. Su carrera como actriz comenzó en 1919 y se prolongó durante las dos décadas siguientes. Fue una estrella del cine mudo, aunque también participó en las primeras producciones con sonido sincronizado; en 1926 intervino en varios cortometrajes para Fox Movietone en los que interpretaba piezas de su repertorio¹⁸. Alcanzó gran fama internacional gracias a las películas que realizó en Francia. En este trabajo, sin embargo, se analizará su

intervención en la primera de sus producciones españolas, *Los arlequines de seda y oro* (Ricardo Baños, 1919)¹⁹. Se trata de un serial dividido en tres partes tituladas *El nido deshecho*, *La semilla del fenómeno* y *La voz de la sangre* que, en total, dura más de cuatro horas. El serial fue dirigido por Ricardo Baños y obtuvo un éxito considerable. En 1923 se realizó un nuevo montaje que resumía los tres episodios en ochenta minutos y, bajo el título de *La gitana blanca*, fue reestrenado y comercializado en Europa a rebufo del éxito internacional de su protagonista²⁰.

Raquel Meller interpreta a una joven que fue separada de su hermano y del resto de su familia por su padre y entregada a un clan de gitanos nómadas en venganza por la supuesta infidelidad de su madre. Su hermano fue recluido en un hospicio del que se escapa para convertirse en el torero Juan de Dios. Por su parte, la joven Raquel aprende a cantar y a bailar con los gitanos y se convierte en una artista famosa. La celebridad del torero y la cupletista hace que se conozcan y se sientan atraídos pero, como aparece en los intertítulos, “hay algo en ellos que les impide profundizar en su amor”. Una marca de nacimiento en el cuello de ambos será la pista para descubrir que son, en realidad, los hijos del conde de Rosicler. El guión es un típico folletín de la época que da pie a los hermanos Baños a combinar la ficción con imágenes documentales de la Guerra de Marruecos y de una corrida de toros de Rafael Martínez “El Gallo”.

La película contiene varias escenas musicales. La primera sucede en el minuto 00:49:00 y muestra la lección de canto que recibe la joven. Raquel entona la canción: “Siempre flor”, una melodía de Manuel Bertrán Reyna, con letra de Federico Gil Asensio que fue grabada por primera vez por la cantante en España en 1922, poco antes de marchar a París²¹. José Luis Rubio la considera como el máximo exponente de su arte interpretativo. La define como una canción a medio camino entre la canción popular y el lied²². No

hay en la película ningún rótulo o intertítulo que nos sugiera que se trata de esta canción, a no ser por la lectura de los labios. Es posible que durante la proyección se interpretara la melodía. La cara de Raquel aparece en primer plano, acercando al espectador la timidez e inseguridad que expresa su rostro.

La siguiente escena musical aparece en el minuto 00:56:00. Raquel actúa en un teatro elegante ataviada con un traje goyesco. La cámara rueda desde el centro del patio de butacas y muestra la orquestina y un público distinguido. Luego vemos a Raquel en un plano medio en el que se puede apreciar el movimiento de sus labios. El plano cambia de nuevo y la cámara se vuelve a situar en el centro del patio para mostrarnos el final de la canción en la que Raquel baila

moviendo los brazos y girando sobre sí misma para salir del escenario. Fuera de las tablas la vemos en el camerino recibiendo flores como una gran artista de variedades.

Esta película propuso un modelo en el cine español de carácter costumbrista que se estableció, sobre todo a partir de la década de 1930, mostrando historias de ascenso social y profesional del torero, paralelo al ascenso de una mujer en el espectáculo. También manifiesta la transformación del cuplé en la segunda década del siglo xx hacia su dignificación, nacionalización y eliminación de lo sicalíptico. Saláun califica el cuerpo de las cupletistas como cuerpo-objeto y lo vincula con el erotismo de la gestualidad y la representación. Aunque la utilización del cuerpo femenino en el espectáculo es anterior al cuplé, pues ya se utilizaba en otros géneros teatrales populares anteriores, destaca la dimensión sistemática que adquiere el cuerpo de la cupletista como cuerpo-negocio o cuerpo-mercado²³.

21

La vinculación de la cupletista con el deseo erótico se hizo utilizando distintas estrategias. Una de ellas fue a través de la sicalipsis, una palabra creada arbitrariamente que define las dobles intenciones de las letras de las canciones que aluden veladamente a cuestiones sexuales. Pero el contexto sicalíptico no solo se expresa a través del lenguaje. La gestualidad y la representación corporal del espectáculo cupletero estaban llenas de insinuaciones eróticas. La sicalipsis tuvo su etapa de apogeo entre la última década del siglo xix y la primera del xx. A partir de 1910 el cuplé intenta hacerse respetar eliminando la procacidad en los textos, las acciones o el vestuario y, aunque no desaparece del todo, dará paso a otras lecturas del cuerpo femenino como, por ejemplo, la representación de las esencias nacionales.

Es en ese contexto donde surgen figuras como La Goya o Raquel Meller quienes, para Claver Esteban, se relacionan con el cambio del cuplé

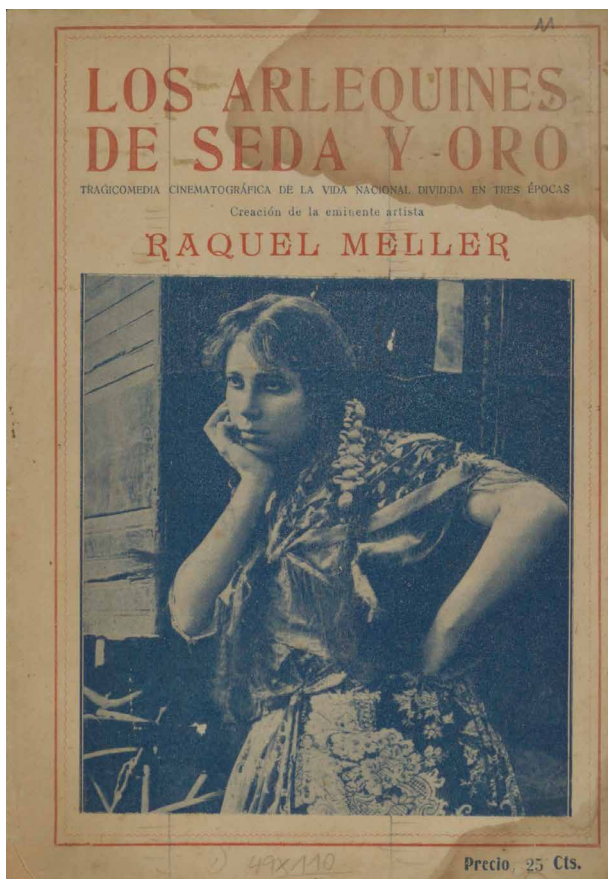


Fig. 5. Portada del argumento "Los arlequines de seda y oro". Tip. de F. Cuesta. 1929. Barcelona.



Fig. 6. Ricardo Baños. Raquel Meller en “Los arlequines de seda y oro” o “La gitana blanca”. Fotograma de la película. Barcelona. 1919.

en la segunda década del siglo, cuando se produjo un intento de dignificar el género relacionándolo con la antigua tonadilla dieciochesca. El cuplé se convierte en un espectáculo mixto, no solo para el público masculino, y se eliminan las insinuaciones sexuales o sicalípticas. La apelación a los instintos primarios se hace ahora desde los sentimientos identitarios; a través de los cuerpos del torero y la tonadillera se representa “una suerte de crisol casticista español en el que se hallaban reunidas muchas de nuestras constantes hispanas, bien a través de la fiesta



Fig. 7. Ricardo Baños. Escena en el teatro en “Los arlequines de seda y oro” o “La gitana blanca”. Fotograma de la película. Barcelona. 1919.

de los toros o a través de estos cuplés muchos de ellos fuertemente casticistas, regionales o de influencia andaluza”²⁴.

6. CONCLUSIONES: LA VOZ Y EL CUERPO COMO RECLAMO

A lo largo de este trabajo, se ha tratado de analizar la presencia y el significado de las cupletistas en el cine mudo español, a través de la exploración de la relación entre el lenguaje gestual de la actuación cinematográfica, el baile y el canto, así como el uso de los cuerpos sexualizados como objetos de deseo, la dimensión performativa de los cuplés y su relación con la narrativa cinematográfica.

Para comprender el cine de ese período, es fundamental considerar el contexto de la exhibición, ya que el espectáculo cinematográfico involucraba a otros elementos, además de las películas en sí mismas. Antes de la década de 1920 las sesiones de cine solían incluir una variedad de actos de entretenimiento, entre las que destacaban las cupletistas. Estas artistas eran utilizadas para atraer a las clases medias y populares urbanas hacia el cine como forma de ocio. Su habilidad artística no era la principal atracción para el público, los espectadores se



Fig. 8. Ricardo Baños. Raquel Meller de goyesca en “Los arlequines de seda y oro” o “La gitana blanca”. Fotograma de la película. Barcelona. 1919.

interesaban por su gestualidad, expresividad y movimientos, que a veces estaban orientados hacia la insinuación erótica y, en otras ocasiones, hacia la contemplación pornográfica.

Algunos autores han relacionado el trasvase de cantantes líricos desde el teatro a la pantalla por el gusto del cine mudo por la extravagancia del gesto y el movimiento. Grover-Friedlander²⁵, en su estudio sobre la ópera y el cine mudo, se pregunta si el cine se apropia visualmente de la voz; si una imagen puede transmitir el anhelo de su sonido. En consecuencia, es posible que el cine mudo pudiera reemplazar a géneros como la ópera o el cuplé, lo que nos llevaría a replantearnos cuál es la naturaleza de estos.

Las variedades, el cuplé y las cupletistas se introducen como asuntos y personajes dentro de las

películas. Del análisis de algunos ejemplos significativos puede deducirse que la cupletista continúa el proceso iniciado desde la segunda mitad del siglo XIX que Isabel Clúa relaciona con la celebrificación femenina y la espectacularización del cuerpo en las nuevas industrias culturales²⁶. Las cantantes, como las actrices y las bailarinas, conseguían el reconocimiento público gracias a sus logros profesionales, aunque también se exponían de tal manera que corrían el riesgo de la objetificación. La ampliación de la visibilidad del cuerpo femenino desde el siglo XIX, fue provocado por la proliferación de imágenes de consumo en multitud de soportes (revistas, afiches, postales, carteles, etc.). El cine mudo intensificó este proceso, si bien despojó a las cantantes de sus voces, y apeló a los espectadores para que las imaginaran a través de sus gestos y movimientos.

NOTAS

¹ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

²GROVER-FRIEDLANDER, Michal. “‘The Phantom of the Opera’: The Lost Voice of Opera in Silent Film”. *Cambridge Opera Journal* (Nueva York), 2 (1999), págs. 179-192.

³CLUA, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria, 2016.

⁴SALAÜN, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990, pág. 10.

⁵“Espectáculo curioso. El Kinetoscopio de Edison”. *El Heraldo de Madrid* (Madrid), 15/05/1895, pág. 3.

⁶MORA, Kiko. “Carmencita on the Road: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)”. *Lumière* (Barcelona), s/n (2011). Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/16372614.pdf>. [Fecha de acceso: 01/03/2023].

⁷Ibidem, pág. 1.

⁸Library of Congress. *Carmencita*. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/00694116/>. [Fecha de acceso: 01/03/2023].

⁹MORA, Kiko. “Carmencita on the Road...”. Op. cit., pág. 9.

¹⁰SALAÜN, Serge. *El cuplé...* Op. cit., pág. 79.

¹¹Ibidem, pág. 34.

¹²GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”. En: ELSAESSE, Thomas y BARKER, Barker (Eds.). *Early Film*. Londres: British Film Institute, 1989.

- ¹³MARTÍNEZ, Josefina. *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid. 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española, 1992, pág. 37.
- ¹⁴GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. *El cine en Barcelona. Una generación histórica: 1906-1923*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, pág. 226.
- ¹⁵SALAÜN, Serge. *El cuplé...* Op. cit., pág. 80.
- ¹⁶"Argumentos de películas. *La danza fatal*". *El cine* (Madrid), 163 (1915), pág. 13.
- ¹⁷Biblioteca Digital Hispánica. *La pena pena* [sic] [Grabación sonora] Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000100115>. [Fecha de acceso: 28/03/2023].
- ¹⁸BARREIRO, Javier. *Raquel Meller y su tiempo*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1992.
- ¹⁹*Los arlequines de seda y oro*. Barcelona: Tip. de F. Cuesta, 1929.
- ²⁰GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. "La gitana blanca. 1923". En: PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997, págs. 43-45.
- ²¹RUBIO, José Luis. "El mito trágico de Raquel Meller (1888-1962)". *Catálogo de la exposición. Museo de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2012, págs. 1-32.
- ²²Ibidem, pág. 20.
- ²³SALAÜN, Serge. *El cuplé...* Op. cit., págs. 124-138.
- ²⁴CLAVER ESTEBAN, José María. *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista andaluz*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2012, pág. 287.
- ²⁵GROVER-FRIEDLANDER, Michal. "'The Phantom of the Opera'...". Op. cit., págs. 179-192.
- ²⁶CLÚA, Isabel. "Criaturas de exhibición. La celebridad femenina en el Fin de Siglo". En: MORALES SÁNCHEZ, M^a Isabel; CANTOS CASNAVE, Marieta y ESPIGADO TOCINO, Gloria (Eds.). *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, págs. 155-163.