



“Mujeres de fuego”: ritmos “negros”, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata¹

En la Edad de Plata, el concepto de modernidad musical no puede identificarse solo con la “música nueva” que algunos compositores, críticos e intelectuales estaban construyendo como vehículo de acercamiento a Europa. Este artículo pretende mostrar que la instalación de las músicas jazzísticas en el seno de la cultura popular española, en los años veinte y treinta del siglo XX, fue un síntoma más de modernidad musical y cultural. Los “ritmos negros” se aclimataron en la naciente cultura de masas gracias al espacio que les cedió el teatro lírico, supuestamente “conservador”, en sus diversas variantes. Con el objetivo de indagar qué papel dramático jugaron estas músicas jazzísticas en el teatro lírico, hemos estudiado los libretos y música de un muestreo de casi medio centenar de obras de éxito, entre 1919 y 1936, en los géneros de la zarzuela grande, opereta (en uno o varios actos), sainete, juguete, revista y género frívolo (humorada, historieta en 2 o 3 actos). El objetivo era averiguar si en el teatro musical español de la “Edad de Plata”, el fox, charlestón, blues, shimmy o one-step están asociados a situaciones dramáticas concretas, a personajes estereotipados, si son solo un elemento de visualidad (con escasa relación con el argumento dramático), si son una metáfora musical de la vida moderna y si contribuyeron a redefinir (y en qué sentido) el papel de la mujer en unos años de profundos cambios en su estatus social, económico y cultural.

Palabras clave: *Edad de Plata*, Modernismo en música, jazz, teatro lírico siglo XIX, *género frívolo*.

During the “Edad de Plata” (Silver Age), the concept of musical modernity shouldn’t simply be identified with the “new music” certain composers, critics and intellectuals put forth as a way of approaching a European perspective. This article aims to demonstrate that the installation of jazz in the heart of Spanish popular culture during the 1920s and 1930s was merely another symptom of musical and cultural modernity. “Negro rhythms” became part of the incipient mass culture due to the ground the different forms of supposedly “conservative” lyric theatre ceded to it. In order to inquire further into the role of jazz-inspired music in lyric theatre, the libretti and music of a sample of close to fifty works, successfully performed between 1919 and 1936, ranging from the zarzuela grande, to operetta (in one or various acts), sainete, juguete, revue and the género frívolo (literally, “frivolous genre”, including the humorada and historieta in two or three acts), have been examined. The objective was to establish whether or not in Spanish music theatre of the “Edad de Plata”, the fox, charleston, blues, shimmy and one-step are associated with specific situations arising in the drama or particular characters, if they were merely a visual element (with little or no relation to the storyline), a musical metaphor of modern life and whether or not (and in what sense) they helped to redefine the role of women during a period of substantial changes in their social, economic and cultural status.

Key words: Edad de Plata, modernism in music, jazz, nineteenth-century stage music, género frívolo.

¹ Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación MEC-06-HUM 2006-07934, *Música española de la postguerra a la posmodernidad: poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica*.

Los años del reinado de Alfonso XIII fueron de gran intensidad política, expansión económica y cambios sociales. Pese al sistema político caciquil, fue una etapa de apogeo del liberalismo que lamentablemente se precipitó en una crisis constitucional (1917-23), luego una dictadura (1923-1930), más tarde una inestable república y, por último una guerra civil, una vez que el radicalismo, el militarismo y un mal gestionado nacionalismo liquidaron la vida parlamentaria y los procesos reformistas. Los años 20 y 30 fueron de una creatividad y modernización cultural sin precedentes, pese a las sombras de la dictadura de Primo de Rivera. Si la experimentación de la vanguardia artística se vivió como experiencia de modernidad, también lo fue el progreso de las comunicaciones, los avances tecnológicos, la moda, el deporte, el apetito de bienestar y el afán por consumir bienes culturales de una cultura popular, asequible a las clases medias y a los obreros. Como recuerda S. Salaün, modernidad no tiene por qué ser sinónimo de emancipación ideológica o estética². González Calleja habla de “modernización autoritaria”, junto a una diversificación y nueva estructuración del “ocio de masas”, y las consiguientes tensiones entre nacionalismo y modernidad³.

Cara y cruz

Pese a los principios autoritarios y tradicionalistas del régimen, y pese a las iniciales sanciones económicas a los cabarets y *music-halls* por atentar contra la moralidad pública, la dictadura (sobre todo a partir de 1926) fue cómplice, quizá de forma inconsciente, del vitalismo y voluntad de emancipación, no solo de las clases proletarias sino también de la mujer. En este contexto, y a pesar de la censura, en los *dancings* los llamados “bailes negros” (el fox-trot, el shimmy y el charlestón) fueron asimilados por la industria española del espectáculo. Aunque el jazz más “caliente” (el *hot*) no logra aceptación hasta los años ‘30 (con la colaboración del cine), en los felices ‘20 el fox, el blues y el *charles* compartieron los espacios de ocio urbano con los cuplés, zambras, tangos, baile flamenco, el chotis o el pasodoble.

La nueva música americana (que venía al principio vía París) penetra primero en los espectáculos de variedades (caso del ragtime y del *cake-walk* en las dos primeras décadas del siglo), bajo la influencia del cabaret parisino y

² Serge Salaün: “Espectáculos. Tradición, modernidad, industrialización, comercialización”, *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Carlos Serrano y Serge Salaün (eds.), Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 188.

³ Eduardo González Calleja: *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*, Madrid, Alianza, 2005.

los *minstrel show*; luego, en los años 20, el fox y el charleston se instalan en las salas de baile y llegan a los teatros a través de la opereta, la revista, el llamado género frívolo (mezcla de sainete, vodevil y revista), e incluso la zarzuela y el sainete, más castizos. Durante la república, una experiencia democrática sin precedentes probablemente en toda Europa, estos géneros siguen teniendo muy buena aceptación social, y el jazz sigue muy presente en el teatro lírico: no solo eso, además el jazz encontró un espacio en el nuevo cine sonoro español.

Así se fue construyendo otro concepto diferente de modernidad ligado a nuevos medios de comunicación y una incipiente cultura de masas: lejos del elitismo estético, fortaleciendo la industria nacional del espectáculo, del disco y de la radio, donde cabía la música americana. Estas prácticas musicales constituyen una faceta menos estudiada de la plenitud cultural de la "Edad de Plata". Entiendo que el "modernismo" es algo más que un conjunto de nuevas experiencias estéticas: significa también una nueva cultura urbana, nuevos vehículos de difusión y reproducción, nuevos públicos y alianzas entre compositores y audiencias, y profesionalización de los empresarios.

Todo apunta a que las músicas afroamericanas y el casticismo lírico confraternizaron sin dificultades. Esta buena convivencia ha intentado explicarse desde la presencia de ciertas afinidades musicales, como una consecuencia lógica del llamado "Spanish touch" del primer jazz (pensemos en la música de Jelly Roll Morton y su mezcla de ritmos de habanera y tango con elementos jazzísticos)⁴. Quizá esa no sea la explicación más convincente, y existen otros argumentos en términos de significado cultural. En este sentido, subrayaría la importancia de la revista y la humorada lírica, géneros lírico-dramáticos que se alimentaban de una música ligada al baile, al cuerpo, al erotismo y a la diversión, y además ofrecían oportunidades a las mujeres: sobre todo, la oportunidad de la transgresión, algo que tenía un gran significado político. Y esta podría ser la clave de esa interesante convivencia, puesto que también los ritmos "afroamericanos" apelaban a la transgresión.

Los precedentes

A principios de siglo el sainete lírico vive una crisis profunda, disminuye su capacidad crítica en favor de una actitud más frívola, insiste en la diversión y el erotismo, fragmentándose en varias formas comerciales: entre ellas

⁴ José M^a García Martínez: *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España, 1919-1996*, Madrid, Alianza, 1996, p. 30.

el género ínfimo, obras en un acto con dosis de pornografía, una especie de síntesis entre el género chico y las variedades en el marco de proceso de “pre-industrialización de la cultura de masas”⁵. La segmentación del público y la atomización de los espectáculos teatrales (con o sin música) explican el triunfo de la psicalipsis (una nueva doctrina del cuerpo) y de nuevas formas de canción como unidad de producción y consumo cultural masivo⁶. Según Salaün, el género ínfimo supuso una “alianza del cuerpo femenino y de la canción” y, en tanto que erotismo institucionalizado, la exteriorización de un ansia de liberación social y cultural: fue la vertiente comercial, popular y masiva de la revolución simbolista europea, que hizo “del cuerpo y del sexo el instrumento de la libertad [...] factor de transgresión, subversión y desestabilización de la hipocresía social”⁷.

Es desde esta perspectiva que yo contemplo la presencia de los ritmos afroamericanos en el teatro lírico, aunque adulterados y modificados musicalmente si hacía falta, siempre ligados a connotaciones culturales transgresoras en las que la mujer es la absoluta protagonista. Bajo la influencia de las variedades, a partir de 1904 el género ínfimo adopta a la machicha brasileña y el *cake-walk* americano. José M^a García Martínez recoge interesantes noticias sobre la presencia del *cake-walk* a partir de 1905⁸. La imagen de los actores blancos con la cara embetunada (bajo la influencia del *minstrel show*) no era infrecuente. Luego, estos bailes penetraron en la opereta y la revista de espectáculo (más cosmopolitas): ambas en varios actos, con lo que el sistema del teatro “por horas” agudiza su crisis. Amadeo Vives y Jerónimo Jiménez, autores de 3 de las operetas psicalípticas de más éxito (*La gatita blanca*, *La gatita negra* y *El arte de ser bonita*) introdujeron en ellas algunos *cake-walk*. García Martínez también recuerda *La niña mimada*, opereta en 3 actos con música de Manuel Penella (1910), con un elenco de negros que bailaban un *cake-walk*, con connotaciones graciosas y pintorescas.

Durante la Gran Guerra, se abrieron los primeros *dancings* en el país. Entonces, una música nueva que comienza a denominarse *jazz*, en medio de cierto desconocimiento, comienza a relacionarse con la estridencia y sin-copación, la excentricidad y el alboroto, el culto al ruido, con tambores,

⁵ Serge Salaün: “El género ínfimo: miniculture et culture de masses”, *Bulletin Hispanique*, vol. 91, nº 1, Janvier-Juin, 1989, Université de Bordeaux III, pp. 147-167, 149.

⁶ Serge Salaün y Claire-Nicole Robin: “Arte y espectáculos: tradición y renovación”, 1900 en España, Serge Salaün y Carlos Serrano (eds.), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 137 y ss.

⁷ Serge Salaün: “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”, *Espais de Bohèmia. Actrius, Cupletistes i Ballarines, Dossiers Feministas*, nº 10, Seminari d'Investigació Feminista, Universitat Jaume I, 2007, pp. 63-83, 72.

⁸ J. M. García Martínez: *Del fox-trot al jazz flamenco* ... p. 18.

platillos, cláxones, campanas y otros artefactos ruidosos que enardecían a los bailarines. En sus memorias, Pablo Sorozábal, que en 1917 tocaba en uno de los cabarets pioneros del país, el Maxim de San Sebastián, comenta que su orquesta adquirió cencerros, bandurrias e incluso una pistola detonadora para amenizar las juergas. "No tardó mucho tiempo en presentarse el verdadero jazz, pero entonces todo cambió"⁹.

Tras la Gran Guerra, en España proliferan los *dancings*, que se suman a los centenares de locales de variedades. En el *dancing* había jazz, y eran frecuentados por jóvenes de clase social acomodada, frívolos, presumidos, "pollos" siempre a la moda, y "niñas pera". Tras haber conquistado los cabarets, el jazz invadió estas nuevas salas de baile, así como los salones de lujosos hoteles. Al mismo tiempo, la industria del espectáculo (en plena expansión) demandaba nuevos productos, lo que explica el éxito de la revista de variedades, bajo la influencia de París, vehículo que utilizaron los músicos de jazz para darse a conocer al gran público. Hubo emprendedores empresarios que colaboraron activamente en este proceso: en Barcelona Fernando Bayés y Manuel Sugranyes, y en Madrid Eulogio Velasco, José Juan Cadenas y el propio Jacinto Guerrero.

Modernización económica y cultural

Desde principios de siglo, los modelos de conducta económica se caracterizaron por el proteccionismo, subida de aranceles, corporativismo y déficit estatal a consecuencia de la financiación de las guerras en ultramar: es decir, una política de nacionalismo económico basada en el intervencionismo estatal y la especulación, sobre la que florece un movimiento cultural y científico renovador, al amparo de un regeneracionismo elitista. Al mismo tiempo, cobra forma una nueva cultura urbana que se manifiesta en la renovación de las artes aplicadas, el éxito de la publicidad ilustrada (revistas, cartelismo, tarjetas postales, partituras, viñetas), el auge de una arquitectura del ocio, y la consolidación del espectáculo dramático-musical como industria. Hacia 1920, es evidente la oposición entre los partidarios de una cultura de y para minorías selectas, y los partidarios de una cultura más dinámica, presente en todos los ámbitos de la estructura social.

Los años 20 se caracterizan por fuertes contradicciones políticas, económicas y culturales: intenso desarrollo urbano, enfrentamientos sociales, histórica aparición de "las masas" y un estremecimiento nacional a consecuencia

⁹ Pablo Sorozábal: *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 57.

de la guerra en Marruecos. Durante la dictadura, el continuismo económico es evidente, con un modelo regeneracionista (“desde arriba”), activa política de obras públicas, modernización de las infraestructuras de comunicación, creación de monopolios estatales en el sector energético, fuerte inversión en vivienda, deuda pública, expansión de la banca, y una integración de la clase obrera en el mercado de masas. Al amparo de este modelo económico “castizo”, la cultura urbana se convierte, de forma clara, en cultura “de masas”, con la connivencia de un régimen antidemocrático pero no tiránico. Durante la dictadura, aumenta la renta media y disminuye el horario laboral, fundamental para la producción de bienes y servicios de ocio de consumo masivo, que traducían nuevos sistemas de valores compartidos por amplios grupos sociales (incluyendo la clase obrera), apoyados por una organización empresarial con niveles aceptables de rentabilidad, especialmente en la industria del espectáculo y los toros.

La dictadura era consciente de la necesidad de canalizar y controlar las reivindicaciones de las masas, acompañándose de una pedagogía nacionalista¹⁰, impulsar el optimismo y una “frívola modernidad”, gracias a la expansión de los salarios y el consumo, y cierta “estabilidad social asegurada por el control ejercido por el Régimen”¹¹. En este sentido, frente a la imagen de España sórdida, trágica, atrasada, rural e inmovilista, transmitida por observadores extranjeros y algunos artistas e intelectuales españoles, la realidad tenía otra cara: modernización, urbanización, industrialización, cambios de mentalidades y hábitos cotidianos¹². A comienzos de los años treinta, Madrid era una ciudad joven, vitalista, aficionada a los deportes, al cine y a la revista musical. En *Muerte en la tarde*, de 1932, Hemingway escribe que Madrid era “más moderna que pintoresca”, no había sombreros cordobeses “excepto sobre la cabeza de falsos españoles”, ni castañuelas, ni establecimientos de “color local” para turistas, pero era la ciudad “más española de todas las ciudades”.

Junto a esto, se produce una primera “emancipación” de la mujer: accede a la universidad, a las concejalías de los ayuntamientos, en 1925 Victoria Kent es la primera mujer española abogada que interviene en un juicio ante los tribunales, a partir de 1927 hay mujeres en la Asamblea Nacional Con-

¹⁰ E. González Calleja: *La España de Primo de Rivera...*, p. 201 y ss.

¹¹ Jorge Uría: “Cultura popular y actividades recreativas: la Restauración”, *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Jorge Uría (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 77-107, 100.

¹² B. Magnien: “Cultura cotidiana”, *Los felices veinte...*, p. 136.

sultiva, y en 1929 la primera mujer alcanza el título de Ingeniero Industrial¹³. Al mismo tiempo, una nueva feminidad se va abriendo paso, a través de la moda, las revistas, el deporte, los espectáculos, el cartelismo, el ritmo, la diversión y el movimiento. Nuevos hábitos se imponen entre las mujeres de clase social acomodada: falda corta y sin corsé, pelo corto a lo *garçon*, maquillarse, tomar baños, hacer deporte, fumar en público, tomar cócteles, bailar el fox y escuchar la jazzband. Nuevas modas, colorido, erotismo y hedonismo inmortalizados en los carteles de Rafael Penagos, junto a la influencia del cabaret, el jazz y los "bailes negros".

No se trata solo de que las mujeres se convirtiesen en consumidoras de la nueva cultura popular: si la mujer consume es que "existe socialmente", y la moda "simboliza unas aspiraciones, relacionadas con sus condiciones de vida"¹⁴. Así, la mujer se incorpora al ocio como símbolo de un deseo de incorporarse al trabajo, a la modernidad y a la política. Hay que tener en cuenta que el incipiente feminismo español es distinto al anglosajón. Si en el Reino Unido la principal reivindicación feminista era el sufragio, en España, debido al general analfabetismo entre las mujeres, la educación se consideraba prioritaria, como paso previo a la emancipación: es decir, el feminismo español era una especie de feminismo "de base", de naturaleza burguesa y pedagógica¹⁵. Esta diferencia sustancial realza la importancia de aquellos signos públicos de ostentación, entre ellos el jazz. El jazz era una práctica cultural relacionada con esa necesidad de emancipación femenina y de modernidad. Así, la poetisa Concha Méndez Cuesta, novia de Luis Buñuel, reflejó la vida moderna en poemas como *Jazzband*, donde habla de ritmos nuevos, de erotismo, de licores, de música; y en el poema *Dancings*, dedicado a Rosa Chacel, describe los bailes elegantes de los años 20. Antes de lanzarse de lleno a la política, la prensa y los movimientos sociales participativos de los años treinta, la mujer hubo de posicionarse cultural y públicamente a través de otras prácticas culturales, entre ellas las músicas jazzísticas.

El teatro lírico se convirtió en escaparate público de todos estos cambios, donde también cabía la parodia y la caricatura con respecto al feminismo incipiente. El teatro lírico se llena de coros de taquimecanógrafas (taquimecas), aviadoras, ciclistas, golfistas, pero también mujeres-corsarias, muje-

¹³ José Luis Vila San Juan: *La vida cotidiana en España durante la dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.

¹⁴ B. Magnien: "Cultura cotidiana", *Los felices veinte...*, p. 159-60.

¹⁵ Shirley Mangini: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001.

res-sombrero, mujeres-botones, mujeres-fruta, mujeres-pingüino, “niñas Citroen”, mujeres-perrito, mujeres-pescadoras, etc. Mediante la transgresión y la provocación, la mujer moderna se convierte en una especie de “tercer sexo”, desafiando las fronteras entre hombres y mujeres, creando un elemento de inestabilidad y ansiedad masculina en torno a un cambio que parecía inminente¹⁶, como así fue. Y era, sobre todo, en el teatro musical (más que en las variedades) donde se podía recrear una realidad social diferente, alternativa, a través de los personajes de ficción y la imaginación de los libretistas. Por eso el teatro lírico suscitaba críticas de todo tipo, siendo las mujeres las verdaderas protagonistas. Y todo ello ocurre, paradójicamente, durante los años de interrupción de la monarquía parlamentaria. Habría que esperar a la república para que lo que en ese momento se estaba operado en el ámbito del ocio y de la cultura popular llegara a la vida política española: una modernidad institucionalizada.

Y llegó la República ...

La experiencia de la dictadura confirmó que el país necesitaba profundos cambios políticos, integrando en la vida pública a aquella nueva España, urbana y moderna. Así llegó la II República, con celebraciones populares masivas en la calle, en un ambiente festivo, lleno de retórica pero también de esperanzas revolucionarias y proyectos reformistas, de alegría de vivir. El primer gobierno socialdemócrata de la historia, una constitución izquierdista laica y progresista, y un ambicioso programa de reformas (económica, territorial, agraria, militar, educativa y cultural) configuran los pilares de un intenso periodo de avances democráticos y conquistas sociales, de tensiones, de creatividad a raudales. La mujer se incorporó a todos estos ideales: europeización, laicismo, emancipación, libertad y movilización¹⁷.

Los republicanos querían mejorar todos los aspectos de la vida ciudadana e impulsar la cultura como expresión de una España nueva. Se ha dicho que fue una república de intelectuales que crearon algo parecido a “un Estado cultural”. Sin embargo, la pretensión de cambiar la vida intelectual y moral del país no era tan sencilla. La efervescencia política fue acompañada de un implemento de la cultura de evasión: cine, deportes, toros, revistas musicales, género frívolo y zarzuela¹⁸, impregnadas de folclorismo, andalu-

¹⁶ Nerea Aresti Esteban: “La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte”, *Espais de Bohèmia. Actrius, Cupletistes i Ballarines, Dossiers Feministes*, nº 10, Seminari d’Investigació Feminista, Universitat Jaume I, 2007, pp. 173-185.

¹⁷ Sholmo Ben-Ami: *Los orígenes de la Segunda República Española: anatomía de una transición*, Madrid, Alianza, 1990, p. 91 y ss.

¹⁸ Juan Pablo Fusi: “La cultura en España: el siglo XX”, *El malestar de la modernidad: cuatro estudios sobre historia y cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 95-122, p. 105.

cismo, erotismo y escapismo. En la cultura popular, hay un continuismo claro, sigue en manos de las mismas empresas, y no hubo siquiera un control estatal mínimo¹⁹. Este hecho se ha explicado aduciendo que los intelectuales republicanos se concentraron en aplicar un proyecto cultural de naturaleza ilustrada (cultura como redención), con un marcado "sentido tutelar", criterios pedagógicos, unos medios técnicos "rudimentarios" y un concepto de lo "popular" trasnochado²⁰. En este proceso, ignoraron el poder y trascendencia de la nueva cultura de masas, minimizando los recursos de la radio, el cine e incluso la prensa; y en cuanto al teatro, terminaron perdiendo la "batalla" contra el hedonismo, incapaces de frenar el auge de la comedia sentimental, la humorada lírica y el sainete.

En este contexto, baile y erotismo acompañan al asentamiento del jazz (en colaboración con la radio y el cine) y a la última etapa creativa del teatro lírico nacional. Se empezaron a apreciar los valores del *hot*, y ya no se identifica al jazz con la estridencia y el ruido. Con todo, en 1931 Jacinto Benavente le hacía decir a su personaje Lucila: "Yo que he detestado siempre esa horrible música de *jazz band*, ese estrépito de cacerolas. Yo no sé como hay quien pueda soportarlo. A ti, en cambio te ha gustado siempre." A lo que Pepe, el vividor, responde: "Porque yo no atiendo a los ruidos discordantes, atiendo a la melodía que se pierde entre los ruidos estrepitosos para aparecer de pronto y perderse otra vez... ¿El *jazzband* dices? Es como nuestras almas, donde, entre los mil ruidosos estrépitos discordantes de nuestra vida, se oculta y aparece y vuelve a perderse"²¹. Cuatro años más tarde, se inaugura el Hot Club de Barcelona, tras la creación de la primera revista dedicada exclusivamente al jazz: *Música Viva*. Conciertos, conferencias y proyecciones de películas mejoraron la calidad de las orquestas y la proyección social del jazz²². En el teatro lírico, el jazz sigue teniendo su espacio, ligado a las mismas connotaciones culturales que en la década anterior.

Música jazzísticas y teatro lírico

A partir de 1920, el jazz se identifica con el baile y era prácticamente sinónimo de fox-trot, síntoma de modernidad. El fox-trot, popularizado desde 1914 en las *Follies* del productor americano Florence Ziegfeld, llega

¹⁹ José Esteban: *El Madrid de la República*, Madrid, Silex, 2000, p. 144.

²⁰ Françesc A. Martínez, Antonio Laguna, Inmaculada Rius, Enrique Bordería: "La cultura popular durante la Segunda República: una política de la cultura", *La cultura popular en la España Contemporánea*, J. Uría (ed.), pp. 153-185, 164-66.

²¹ Jacinto Benavente: *La melodía del jazzband*, comedia en un prólogo y tres actos, estrenada en el Teatro Fontalba de Madrid el 30 de octubre de 1931.

²² Jordi Pujol Baulenas: *Jazz en Barcelona, 1920-1965*, Barcelona, Almendra Music, 2005, p. 42.

a España al acabar la guerra, se aclimata en el teatro lírico y en las variedades, y se hace muy popular. Poco después, llega el charlestón. La vedette sevillana Reyes Castillo, *La Yankee*, que había cantando en París en el espectáculo de Josephine Baker, trajo a España el número del cinturón de plátanos bailando el charlestón. A partir de 1926, se multiplican las orquestas “negras” y se populariza el charlestón entre la juventud. Pero el charlestón también se bailaba en salones y jardines de grandes hoteles, y en los *thés dansant* de las 5, donde dos orquestas tocaban jazz y tangos respectivamente y se bailaba entre plato y plato²³. Además, el jazz invadió la publicidad ilustrada y radiada. Pronto se popularizan dos variantes del charlestón, el *black-bottom* y el *shimmy*.

Estas músicas se aclimataron en el teatro lírico, y poco importa que, una vez fagocitadas, fueran auténtico jazz o solo adulteraciones, que se conocieran incluso antes que el hot jazz. El teatro era espectáculo de masas, símbolo de confort y progreso, y en los años 20 se convierte en una práctica cultural que refleja las tensiones y contradicciones del momento. Fueron tiempos de inflación teatral, confusión y efervescencia, crisis y renovación. Pese a los abundantes testimonios que nos hablan de grave crisis, nunca el teatro en España ofreció mayor índice de actividad: obras, representaciones, estrenos, críticos, variedad de la oferta, promedio de cerca de 1000 representaciones por mes y de 225 estrenos por temporada teatral en Madrid (entre 1918 y 1926)²⁴. Todas las clases sociales iban al teatro. La crisis de público se debió tanto a la competencia del cine, más barato, como a la jerarquización social del teatro ante la gran cantidad de géneros y representaciones. Serge Salaün habla de “bulimia teatral” y añade que predominaba el teatro lírico, que representa en Madrid el 70% de la oferta, y la mayor parte del 30% restante pertenece al teatro cómico sin música, sobre todo comedias sentimentales²⁵.

El teatro lírico contemplaba gran cantidad de géneros: juguete cómico (bajo la influencia del vaudeville, se opone a la revista en el respeto a las tres unidades, y una trama de enredo amoroso), zarzuela grande (que vive una etapa de esplendor, con una variante que ensalza los valores rurales y castizos), sainete lírico (en crisis, aunque seguía teniendo su público), revis-

²³ J. M. García Martínez: *Del fox-trot al jazz flamenco* ... p. 40.

²⁴ María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty: *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 16.

²⁵ S. Salaün: “Espectáculos. Tradición, modernidad, industrialización, comercialización”, *Los felices años veinte*... p. 189.

ta moderna y género frívolo (más cosmopolitas)²⁶. Estos eran los géneros más taquilleros y las fronteras entre ellos no siempre están claras: como ha señalado Emilio Casares, desde principios de siglo en el teatro lírico español se observa una típica amalgama de tradiciones, viejas y nuevas, con música y sin ella²⁷. A destacar el éxito de la revista "moderna", mezcla de erotismo y vida moderna, mosaico de luz, color, riqueza coreográfica, erotismo, alegría y baile, en detrimento de la trama y el diálogo típicos de la revista española (influida por el sainete). Una de las claves de su éxito eran los números musicales, a diferencia de la revista parisina donde la música era un elemento más secundario. Y esto fue gracias a la maestría de compositores como Pérez Rosillo, Paco Alonso o Jacinto Guerrero. En lo dramático resaltar las imponentes escenografías y vestuario, estilo vodevilésco y alusiones al mundo carnavalesco. Álvaro Retana ha señalado que el ingenio disculpaba el atrevimiento y procacidad, en un momento en que el público estaba algo cansado de las variedades²⁸.

La aceptación social de esta propuesta causó cierto debate, entre partidarios y detractores que la acusaban de banalidad, esnobismo, carencia de sensibilidad y, "con sus danzas negras" responsable del "colapso del género lírico nacional"²⁹. Vilches y Dougherty señalan que los más críticos con la revista y los "bailes negros" eran aquellos sectores interesados en la revitalización de la zarzuela y el sainete, más castizos, ante la competencia de obras inspiradas en modelos extranjeros. El negrismo era un asunto de actualidad y también tema literario. *El negro que tenía el alma blanca* de Alberto Insúa (1922) refleja las tensiones entre los "bailes convulsivos" de la época y las formas de teatro tradicional. En ella, el poderoso empresario don Narciso Núñez, dueño de un teatro, se ve obligado a contratar al "negro" Peter Wald, pues si no llevara "atracciones" tendría que cerrar el teatro: "Si hace falta convertiré el Teatro del Sainete en un *musijol*, y no se verán aquí más que películas y *varietés*...", dice en el prólogo. Peter Wald era "el rey del *fox-trot*, emperador del *shimmy* y sumo pontífice del tango", incluso Nijinsky "le pedía lecciones" y, si a él le diera la gana, decía un cronista que podía "fundar un harén con las *girls* más blancas y más rubias". Del *fox-trot* se dice que era la "expresión caricaturesca de ese Madrid plagiario de París y de Viena

²⁶ Véase María Pilar Espín Templado: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 1995. Su análisis de géneros dramático-musicales y sus características específicas es muy aclaratorio.

²⁷ Emilio Casares: *Historia gráfica de la zarzuela. Músicas para ver*, Madrid, ICCMU, 1999, p. 165.

²⁸ Álvaro Retana: *Historia del arte frívolo*, Madrid, Tesoro, 1964, p. 242.

²⁹ "La zarzuela y la revista", *Nuevo Mundo*, 21-IX-1928. Citado en María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 31.

que va borrando el antiguo, sin gracia, sin belleza y sin rumbo”, y del *shimmy* que era una danza “de hipnotizados, de sonámbulos, o de autómatas dirigidos por dos pilas eléctricas” donde estaba “el alma” de la raza negra. Pese a cierto lenguaje racista, esta obra contribuyó a la creación de una “escenografía urbana nueva y fascinante”, retratando los ambientes en los que se movían los pollos madrileños³⁰. En realidad, era la hegemonía de lo cómico lo que suscitaba el debate. A pesar de ello, el público se decantaba por obras que combinaban música con una trama llena de chistes, promiscuidad sexual, trucos escénicos, sorpresas, mujeres medio desnudas y “bailes negros”.

Por otra parte, no podemos olvidar el papel del jazz como nexo de unión entre la cultura popular y la vanguardia. Algunos intelectuales mostraban su entusiasmo. Gómez de la Serna crea el jazzbandismo poético y proclama que el jazzband era mezcla libertaria, “nigricia”, rebeldía, “cosa negra”, mezcla de “lo selvático” y lo moderno, simpatía, barroquismo, desahogo de la vida moderna, “destructor de las piedras del alma”, rugido... en definitiva: “El jazzband es la música del presente, rocinante, laminante y corruscante. No es ser hombre de nuestro tiempo no comprender el *jazzband* con sus abismos del encanto y sus montañas rusas de voluptuosidad”³¹. Pese a tener adeptos entre la vanguardia (podríamos añadir la adhesión de Rodolfo Halffter o Luis Buñuel, por ejemplo), las *jazz-bands* eran atacadas con dureza. La acusación más leve era de esnobismo, o bien de ser un modo de catalizar emociones fuertes y salvajes por parte de una burguesía en decadencia³², otras veces fue acusado de inmoralidad.

Todas las connotaciones de los “ritmos negros” están presentes en el teatro musical, y no solo en la revista, pues las músicas jazzísticas aparecen en otros géneros como la zarzuela grande, la opereta, el sainete lírico y el juguete cómico, como veremos. En ellas el baile asume una importancia nueva. El tema de la emancipación femenina también está presente, y aunque a veces se propone una sátira del feminismo, a través de la crítica a los estereotipos de mujer moderna, asociados a costumbres de dudosa moralidad, no hay que olvidar que, gracias a la diversión y la fantasía, también se podía recrear una realidad social diferente, alternativa. Recordemos que de 1927 es *La mujer moderna y sus derechos*, de Carmen de Burgos. No menos interesante es la presencia de personajes como las Niñas Citroen o el Pollo

³⁰ José Carlos Mainer: *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, p. 50.

³¹ Ramón Gómez de la Serna: *Jazzbandismo*, <http://www.editorialalatre.com/articulo/55/jazzbandismo-ramon-gomez-de-la-serna> (consultado el 2 de octubre de 2009).

³² Christopher H. Cobb: *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*, Barcelona, Laia, 1980.

Charlestón, primeros ejemplos de alusión a la bisexualidad en el teatro³³. El culto al cuerpo femenino, el tema palpitante del feminismo, los personajes transgresores, los guiños a la actualidad sociopolítica y la celebración de las costumbres modernas componen un cuadro singular, de absoluta modernidad. En este sentido, el fox, el blues, el charlestón o el shimmy jugaron un importante papel, bien asociados a elementos de la vida moderna, bien al cambio en los roles sociales de la mujer.

Mosaico de personajes y situaciones dramáticas

En los libretos de los años 20 y treinta (particularmente el género frívolo), observamos la presencia de un elemento transgresor asociado a un componente festivo: se trata de una herencia del género chico del siglo XIX, en el que las connotaciones carnavalizadoras, la exageración y deformación son sustanciales³⁴. También apreciamos en alusiones a la actualidad política del momento, otra herencia del sainete lírico del siglo XIX, que había convertido al teatro en una especie de noticiero³⁵. En lo musical, está presente una interesante dialéctica entre la música angloamericana y la castiza: y es que, siguiendo la tradición decimonónica, la música era una sucesión de bailes de moda, lo que Barce denomina una especie de "suite de danzas"³⁶, no siempre justificados por la acción, entre ellos los foráneos (como la machicha, luego el danzón, el tango, el fox, el charlestón y el shimmy), que confirma el entusiasmo por el baile en los felices años 20.

Desde 1919, la zarzuela, la opereta y el género frívolo acogieron al fox, que se convierte en uno de los ritmos básicos de la revista, ya sea en su forma lenta o en su variante movida (*fox-trot*), figurando en casi todas las revistas de éxito, ocupando un lugar importante en su estructura, con frecuencia más de un número en la misma revista³⁷. Tal era su éxito, que en los estrenos estos números solían repetirse 2 o 3 veces. Junto a él, aunque menos numerosos, están el *one-step*, *two-step* y el "blues" (que no era otra cosa que un fox lento). También el charlestón se hizo muy popular en la opereta y el

³³ M. F. Vilches de Frutos y D. Dougherty: *La escena madrileña entre 1926 y 1931...* p. 138

³⁴ Alberto Romero Ferrer: *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Universidad de Cádiz, 1993, p. 37.

³⁵ Ramón Barce: "El sainete lírico (1880-1915)", *La música española en el siglo XIX*, Celsa Alonso y Emilio Casares (eds.), Universidad de Oviedo, 1995, 195-244.

³⁶ *Ibidem*, p. 225.

³⁷ Ramón Femenía Sánchez: *La revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*, Madrid, edición del autor, 1997.

género frívolo, indisolublemente asociado a la sátira, mostrando distintos vicios de la sociedad española³⁸. El *black-bottom* y el *shimmy* aparecen de forma más limitada, en tanto derivados del charlestón.

Colorido visual y celebración del baile

Aproximadamente en un tercio de las obras estudiadas, las músicas jazzísticas están destinadas a imprimir colorido visual, con o sin texto, a través de números casi siempre bailados. Por esa razón, en ocasiones los fox-trot aluden al mundo del cabaret, en ambientaciones realistas y junto a una celebración del baile, es decir, del cuerpo. Es el caso del fox (*Noche de cabaret*) de *Las castigadoras*, historieta picaresca de Francisco Alonso (1927) con libro de Francisco Lozano y Joaquín Mariño. La obra se desarrolla en Villafogosa, pueblo imaginario donde la mujer del alcalde (Angelita) preside a un grupo de “castigadoras”. Angelita es la antítesis de su marido, retórico, afectado y pesado, “de los del Antiguo Régimen”. La trama recurre al tópico del impostor que se aprovecha de su falsa identidad para hacer el amor a diestro y siniestro, una concatenación de situaciones absurdas de enredo e insinuaciones sexuales. Dentro de la trama se celebra una función benéfica que es la disculpa para incluir varios números musicales. Uno de ellos está protagonizado por las taquimecas, mujeres modernas que presumen de falda corta, de pelo corto, admiración de los “chicos cañón”, pero que, paradójicamente, no cantan un fox sino un “chotis”. Es una curiosa confraternización de tradición y costumbres modernas, pues el texto del chotis dice: “Quiero que mi novio sea portero/de un equipo de fútbol/y si es boxeador/grogui ha de quedar/ al lograr mi amor”. En cuanto al fox, no tiene relación alguna con la trama, se trata de una especie de visión que interrumpe la acción dramática, una demostración de un nuevo aparato de telefonía sin cordel, con altavoces, desde donde se escuchan ondas tercianas. El fox se baila (y canta) a cargo de una tiple, barítono, vicetiples y un bailarín: “Al ruido alegre del jazz-band/ es delicioso así bailar/ hoy todo el mundo está contento/ con tan continuo movimiento, y aquel que quiera triunfar/ se tiene que agitar”. El texto continúa hablando de amor, sueño, locuras, y champagne. Y más adelante se alude a la importancia de las nuevas costumbres modernas de las mujeres: “Para las penas olvidar/ un cigarrillo has de fumar/ pues en el humo los pesares/ envueltos van en espirales./ Y es que al fumar la mujer/ no piensa en su querer”.

³⁸ M. F. Vilches y D. Dougherty: *La escena madrileña entre 1926 y 1931...* p. 132.

Otro ejemplo antológico es el Fox-trot *A París me voy*, nº 13 de la opereta en dos actos *Katiuska*, de Pablo Sorozábal, de 1931: un número de carácter picaresco y ornamental en medio de la tragedia del éxodo de los nobles rusos, que celebra la diversión del cabaret parisino de una forma que Javier Suárez Pajares ha definido como equivalente a los "detalles naturalistas" de *La verbena de la Paloma*³⁹. En 1932, Francisco Alonso estrena *¿Qué pasa en Cádiz?*, una historieta cómico-vodevilesca en 3 actos, que incluía un fox-trot titulado "Las estrellas de cine", también como nota de realismo visual y de color.

El recuerdo del cabaret, concretamente del Moulin Rouge, reaparece en la fantasía cómico-lírica en 2 actos *Mujeres de fuego*, de 1935, música de Francisco Alonso y libro de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, en el número titulado *Perlas de Ceilán*: es un fox-trot interpretado por una orquesta a modo de recuerdo, totalmente desvinculado de la acción (que se desarrolla en una cárcel de Córcega), de un amorío del pasado entre el director de la cárcel y Ninon, una vedette que trabajaba en el Moulin Rouge. Esto da pie a un número muy vistoso, tras un oscuro: en un puerto de la Isla de Ceilán, de noche, pescadores y pescadoras de perlas cantan, luego el telón se abre y se ve el fondo del mar, con unas grandes conchas color rosa que se abren, y dentro de ellas se ve a las mujeres-perlas.

Como en el caso del fox-trot, el charlestón, el *black-bottom* y el *shimmy* aparecen en cuadros donde lo que interesa es proporcionar colorido visual, unido a la celebración del baile. Es el caso, por ejemplo, del charlestón del sainete andaluz en 2 actos *La mejor del puerto*, de Francisco Alonso (1928), original de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño. La acción tiene lugar en Sevilla, la protagonista es Amparo, que guarda luto por un novio asesinado, a la que pretenden Fernando y un indiano rico que llega de Nueva York. En esta historia triangular, que incluye un ardid del honesto Fernando para hacer que Amparo deje de llorar a su antiguo novio, el charlestón no tiene otra pretensión que la de proporcionar colorido visual y cierta nota cómica: una obra sin procacidad pero que no renuncia al hechizo del charlestón.

Distinto es el caso del charlestón del sombrero de *Las cariñosas*, historieta de 1928, con música de Alonso y Belda, y libro de Lozano y Arroyo. 7 cuadros espectaculares que combinan motivos castizos y modernos y que, en realidad, son visiones que tienen algunos personajes utilizando un nuevo invento, el prismatoscopio: paisajes fantásticos, pero también visiones y viven-

³⁹ Javier Suárez Pajares: "Katiuska", *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. II, Madrid, ICCMU, 2003, pp. 91-92.

cias eróticas. La importancia de lo visual es excepcional, bajo la influencia del cine. Incluye un baile de turistas con raquetas de tenis que persiguen a un pollo, indios norteamericanos, pompas de jabón, además del charlestón de los sombreros y apoteosis final. El charlestón de los sombreros representa la fiesta del sombrero en el Palacio del Ruido, con una decoración fantástica. El fondo del escenario es un gran sombrero de paja, en cuya copa está sentado un bailarín caracterizado de negro, con la cara embetunada. Aparece primero el grupo de las del sombrero de copa (ocho mujeres), su cintura es un gran cuello de pajarita con corbata de lazo negro. Luego salen las del sombrero flexible de paja. Siempre en grupos de ocho, caracterizadas según distintos modelos de sombrero. Finalmente aparecen las 3 primeras tiples, representando el sombrero cordobés, el flexible de fieltro y el de copa. Y hay un desenfrenado baile, a ritmo de charlestón, a cargo de una bailarina que termina con todas lanzando los sombreros al aire.

En otras ocasiones, es frecuente que la celebración de baile del charlestón vaya unida a elementos transgresores, y también es corriente que haya hombres bailando con las vicetiples. Es el caso del charlestón bailado por un hombre y las coristas en la humorada en 1 acto *Las mujeres de Lacuesta*, de Jacinto Guerrero, de 1926, libreto de Antonio Paso Hijo y de Francisco G. Loygorri. La obra narra las aventuras amorosas de Teobaldo Lacuesta, mujeriego empedernido, que intenta casarse con la robusta hija del señor Elvino Aguado, tabernero, para conseguir la dote de la novia y continuar su vida de juerguista: el nombre de la chica, Leona. El matrimonio se va de viaje a un lujoso hotel de Venecia en la época de los carnavales, lo que genera un enredo de situaciones equívocas y de confusión de identidades, ya que Currito, el antiguo pretendiente, quiere aguarle la fiesta a Lacuesta. De gran éxito de público y crítica, el número más elogiado fue el Charlestón bailado por Luis Bori, que en su estreno tuvo que repetirse 3 veces.

Otro caso interesante es el charlestón de *El espejo de las doncellas*, de Manuel Penella y Francisco de Torres, de 1926. Se trata de un pasatiempo fantástico cómico-lírico en 1 acto, libro de Antonio Paso Díaz y Enrique Paso, de argumento rocambolesco que nos habla de lo difícil que es encontrar doncellas, incluso en La India. En la obra destacó el número citado, presentado como “black-bottom” que la noche del estreno se repitió 2 veces, interpretado por el conocido bailarín Bori y las vicetiples disfrazadas de “pollos-fruta”.

Cabe recordar también la historieta cómico vodevilesca en 2 actos *Las pavas*, de Pérez Rosillo, original de Joaquín Vela y Enrique Sierra, estrenada con éxito en mayo de 1931, donde se incluyen el charlestón de Galvestón y un charlestón bailado por dos hombres, Teodomiro y don Pantaleón, no mujeres. En el primer caso, las vicetiples cantan y bailan vistiendo capri-

chosos y ligeros *maillots* de playa y pamelas, y sobre el pecho bandas con el nombre de una ciudad o estado de Norteamérica, *Galvestón*. La acción se desarrolla en Villardorosa de la Sultana, pueblo imaginario de la costa andaluza. Las mujeres se sienten acosadas por sus maridos (de ellas y de otras también) y novios, que no las dejan en paz, que solo quieren sexo. Además del charlestón, la obra incluía java, schottish, pasodoble, blues y one-step, presentando como broche final una "fantasía neoyorkina", que comentaremos más adelante.

El charlestón también está ligado al frenesí del baile. Un buen ejemplo es el "Charlestón del pingüino" de *Las castigadoras*, ya mencionada. En el libreto se señalan algunas indicaciones de los autores a los directores de escena, exigiendo una "visualidad extraordinaria". Se trata de un número cómico, en el que el pingüino habla en un inglés españolizado. Y el estribillo del charlestón decía así: "Baila Jacobo muy fino, el charles del Pingüino, depri-sa Jacobo que se desinfla el globo, aviva pelmazo, que al verte me arrobo. Jacobo, no esas tumbón, y baila hasta la descoyuntación". Antes del final del número, tres personajes (varones) suben al escenario y bailan desenfrenadamente el charlestón, terminando con gran griterío, arrojando las chicas al público profusión de globos de varios colores.

Otras veces a la celebración de pura visualidad y baile, se añaden matices eróticos, como ocurre con el "black-bottom del plátano", de la comedieta lírica en dos actos *Las alondras*, de Jacinto Guerrero, libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, de 1927. El *black-bottom* (así como un *one-step*) fue bailado por La yankee, según reza en el libreto. La acción se desarrollaba en el barrio latino de París, el Café Bar de la Juventud, con alusiones a la actualidad política. Un parroquiano, un provinciano de Normandía, pide en el bar al camarero un vermouth y este le pregunta "¿Mus-solini o Lenin?" Y responde el otro: "la nacionalidad me es indiferente". "Entonces Cristóbal Colón", responde Honorato el camarero. En París se encuentra Octavio, estudiante que en realidad es un príncipe de un país oriental imaginario, acompañado de su mayordomo, otro estudiante camuflado. Enamorado de la bohemia parisina y de Mimí, cajera del bar y también costurera (como la de *La Bohème*). El militar bávaro Kuno Kobbus, organizador de las tropas del gran Khan de Koralia, viene a buscar al heredero del trono para llevárselo. Esta es la trama que va hilvanando, entre otros números musicales, un one-step, dos fox-trot y un tango "infernál", cantado y bailado.

Esta obra se interpretó muchas veces al alimón con *El sobre verde*, sainete arrevistado en dos actos, también de Jacinto Guerrero, donde se bailaba otro charlestón. El protagonista, un golfo de nombre Nicanor, está haciendo cola en la fría noche, para vender a la mañana siguiente su puesto para

ver el sorteo de la lotería. Nicanor alude a lo mal que va España debido a que las mujeres han tomado la delantera a los hombres, están en las oficinas, comercios, metro, ayuntamiento, “así de masculinizadas”. Más tarde, mientras duermen aparece la Diosa Fortuna, que despierta a Nicanor y le interroga; él reconoce que no trabaja, es un vago, no tiene ni para comer y juega. “Es que soy español. Y España y yo somos así, señora. Todo lo tomamos a juego. Hasta la miseria.” Fortuna le invita a pasar a su palacio y ordena al “Gordo” que cuando oiga el número de Nicanor salga rápidamente, cuando empiece el sorteo. Nicanor gana el premio. Así arranca una obra con personajes sainetescos, como Filomena, la patrona de Nicanor (a la que no paga), Faroles (un borrachín), y Chelo, joven moderna con pelo corto, que canta unos “couplets”: “Soy la *garson*, con, con, con el pelo cortao; soy la *garson*, con el pelo ondula. Soy una niña bien, soy una mujer *chic*, y parece mi cara talmente de *biscuit*. Tobillera, tobillera, ya te has hecho rodillera; pero al paso que vas de fijo acabarás, siendo musliera”. Suponemos que se refiere a la falda. También hay ambientes sainetescos, como un patio de vecindad, un merendero a la ribera del Manzanares, pero en el acto segundo la acción se traslada a Nueva York. Nicanor, a pesar de sus buenos proyectos, fundar una casa-albergue para desgraciados, obreros ancianos y sinfortunados, primero quiere conocer mundo, y acabará dilapidando el dinero, acompañado de Simeón, el hijo de Filomena, convertido en secretario. Conocen a dos chicas “modernas” que les acompañan en sus juergas. Nicanor, arrepentido, echa las culpas a Fortuna y entonces se le aparece Trabajo (a quien no conoce, claro), que le ofrece solución. En la apoteosis final se presenta una alegoría de las exposiciones de Barcelona y Sevilla con connotaciones nacionalistas un tanto extemporáneas. No podía faltar en la obra un charlestón, una escena de baile en una situación festiva.

En ocasiones, el fox-trot o el one-step se sitúan en la apoteosis final de la obra. Es el caso de *Por si las moscas*, historieta vodevilesca en 2 actos de Francisco Alonso de 1929, libro de Joaquín Vela y José L. Campúa. *Por si las moscas* es una sociedad de seguros cuyo director se llama Deseado Riesgo. Se hacían seguros de todas clases: “piernas de bailarinas, dedos de concertistas, pies de los ases del football, (...) toreros, accidentes ferroviarios, tocadores de guitarra (...). ¡No hay nada que no pueda asegurarse! ¡Hasta se puede asegurar que pagamos!”. La obra incluye dos bailes (blues de los botones y blues de los perritos) cuya razón de ser está en proporcionar colorido visual, con ciertas dosis de nostalgia del mundo circense. Pero el número más espectacular es la apoteosis final, que consiste en un *Jazzband a ritmo de fox*. En el libreto, lleno de enredos y situaciones inverosímiles (incluyendo un viaje en globo), hay gramolas que combinan sonido e imagen, recuerdos de estrellas de cine, y final feliz: y es que el simpático farsante Cordero

(un buscavidas muerto de hambre) consigue un trabajo en un lujoso hotel, en calidad de director de *jazzband*. Cordero muestra sus dudas a lo que Magallanes, *máître* del hotel, le responde: "Con un poco de oído y nociones de batería de cocina, es bastante", a modo de introducción del número final bailado, en el que intervienen xilofonistas, aseguradas, botones, polli-tos, bañistas, clowns, perritos amaestrados, planchadoras y charlots.

Otro caso de apoteosis final es el "Fox-trot de las claquetas" de *Me acuesto a las ocho*, historieta vodevilesca en 2 actos de Francisco Alonso, libro de Joaquín Vela y José L. Campúa, de 1929, protagonizada por la Yankee en su estreno, interpretando varios papeles, junto a Perlita Greco. La acción del primer cuadro tiene lugar en Madrid y la de los restantes en Ville-jolie-sur-mer, playa imaginaria de la costa vasco-francesa. Se trata de una obra coral donde hay modelos de una casa de moda, jugadoras de golf (que bailan un *one-step*), pijamas de playa (que bailan y cantan un *fox* de texto insinuante y descarado), jockeys (que bailan un *two-step*, un número pensado para imprimir colorido visual), y armónicas (que bailan un charlestón). En el "Fox-trot de las claquetas" intervinieron todas las primeras figuras de la compañía. Tuvo enorme éxito: desnudeces aparte, la música tuvo muy buenas críticas.

Aproximadamente una cuarta parte de los charlestones estudiados constituyen la apoteosis final de las obras. Uno de los más famosos fue el charlestón bailado por hombre y coristas, en la humorada en un acto de Pérez Rosillo, *Lo que cuestan las mujeres*, sátira de las costumbres modernas, de 1926. La acción se desarrolla en una agencia matrimonial a la que acuden hombres y mujeres en busca de pareja, tres de los cuales acaban formando un trío, que nos habla de las costumbres relajadas de los años de entreguerras. Otro caso es el del charlestón "Bailar hasta morir" de *Noche loca*, una humorada en 2 actos, con música de Francisco Alonso, y libro de Joaquín Vela y José L. Campúa, de 1927. Se anunció como "revista moderna, al estilo francés, sin una continuada hilazón de asunto". Se estrenó con algunos cuadros coreográficos que se añadieron al objeto de presentar al público diversas atracciones internacionales: "Por tratarse de una revista moderna (...) en fechas sucesivas se añadirán a *Noche loca* nuevos cuadros hablados y musicales que, naturalmente, no figuran en el presente ejemplar", decía el libreto impreso. La obra presenta una gran variedad de cuadros inconexos, pues no hay en realidad argumento: un harén de un príncipe árabe (príncipe recostado, indolente, fumando opio y rodeado de odaliscas), playa portuguesa (con una joven en atrevido bañador), terraza de un café (donde se canta un tango), un cuento de Bocaccio, una alegoría sobre la mujer "toda corazón" (con un gran corazón sangrante en el escenario), alegoría de la joven mecanógrafa, acuarela española de pandereta y pasodoble (se canta un bolero y un

pasodoble), un mantón de Manila (en el barrio de Chamberí), y como apoteosis una parodia de la típica orquesta de cabaret que acaba en baile moderno, que no es otro que un charlestón.

Este último cuadro, “Bailar hasta morir”, es una fantasía humorística sobre el baile moderno. Una voz del público pide música, a lo que el jefe responde “vaya, ya nos estropearon el pasodoble. En fin, paciencia, la vida es un continuo contratiempo”. Y uno de la orquesta pregunta: “¿Charlestón, maestro?”. Puesto que el público quiere bailar, mientras el jefe de la orquesta se queja (“¡qué perra vida!”), la orquesta del escenario ataca el charlestón. El libreto señalaba que el director de la orquesta debía hacer un trabajo mímico de gran comicidad, imitando a los directores de las orquestas de “jaz” extranjeras “que tan pronto tocan el violín, como dirigen con el arco, o cogen una bocina, soltando unos cuantos camelos ingleses; o bailan, llevando el ritmo grotescamente y jalean a los bailarines con grandes voces”. Al compás de la música desfilan parejas que bailan mientras la música “va in *crescendo* cada vez más y el baile toma caracteres de verdadera locura”. El libreto añadía que “los profesores de la orquesta canten, bailen, toquen y jaleen con alguna algarabía y que algunas de las bailarinas caigan cómicamente desmayadas y vencidas por el cansancio”.

A destacar también el cuadro 9, “Las mujeres del corazón”, protagonizado por Chucho y Goro. Chucho es una niña bien “ultramodernísima”, que viste traje de calle con falda muy corta, chaqueta de goma o cuero con trabilla, cinturón como los que usan los automovilistas, y casquete con anteojeras. Goro es un pollo a la moda, que viste mono de automovilista, de seda o raso y de color rosa o naranja, que más parece una vicetiple de revista que un *sportman*, se cubre con casquete y anteojeras. Vemos, pues, una alusión a la bisexualidad, si bien en este caso no unida a un baile “negro” o frenético sino que las coristas cantan un vals que se convierte en marcha, en clave parodia.

Género, cuerpo y sexo

En un importante número de obras, aproximadamente un 20% de los libretos estudiados, el fox-trot pone música a versos que aluden al derecho de las mujeres a la libertad, la educación, a la igualdad entre sexos, e incluso a la afirmación del poder de la mujer sobre el hombre (en clave sexual), o cuando menos el derecho a disfrutar por igual del sexo. Se trata de unas incipientes reivindicaciones “feministas”. En este marco, las vicetiples a veces van disfrazadas de personajes masculinos (jockeys, grumetes, soldados, camareros, botones de hotel, ladronzuelos, etc), o bien representan papeles transgresores (piratas, raterillos, prostitutas, muñecos grotescos, mujeres mecánicas para el disfrute sexual, etc).

Un precedente interesante es el antológico "fox de las dormilonas" de *Las corsarias*, humorada cómico-lírica en un acto de Francisco Alonso de 1919, libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. *Las corsarias* presentaba una visión caricaturesca del incipiente feminismo, mezclado con situaciones fantásticas, guiños a la actualidad política, así como cierta denuncia de la doble moral de la iglesia. Las corsarias son unas piratas miembros de un sindicato feminista, que se dedican a cazar hombres. La acción reúne a tres presos cazados, un fraile, un sacristán y un torero. Casi toda la música se concentra en el último cuadro, momento en que tiene lugar la fiesta en la que las corsarias se sortean a Fray Canuto, que en realidad no es un fraile sino un hombre casado con varios hijos. Aquí se incluye el foxtrot bailable de las dormilonas, cantando por tiple y 4 vicetiples. El texto, aparentemente, no es transgresor, salvo por el hecho de que cuando las dormilonas cuentan que sueñan con su novio, no es tanto el amor conyugal por lo que suspiran, sino por el calor abrasador del lecho.

Es probable que uno de los fox más elocuentes en este sentido sea el dúo coreado en tiempo de fox de *Las Leandras*, pasatiempo cómico-lírico en 2 actos, con música de Francisco Alonso, libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, de 1931. El ficticio colegio donde está Concha (en realidad, una vedette) se anunciaba en la prensa como "Colegio de educación moderna para la mujer, enseñanza superiorísima". Concha necesita hacer creer a un tío suyo que está estudiando en un colegio madrileño de señoritas, que no existe, para poder cobrar un premio. El texto del fox coreado por Aurora, hija del apuntador del teatro, Leandro (novio de Concha) y las falsas colegialas decía: "Las mujeres hasta aquí/no gobernaron la nación/ y por eso os veis así/ por falta de administración". A lo que Leandro responde: "Si en el cambio nacional/ interviniese la mujer/el problema, que es mundial/ conseguiría resolver./ La peseta descendió/ ¿cómo se podrá arreglar?". Aurora responde: "Pues si soy ministra yo/ tal vez la pueda levantar". Y concluyen ambos: "Estudiar debe la mujer, amor/ porque el hombre es pícaro/ y es sátiro, polígamo/ pérfido y cínico." Así, la nota reivindicativa parece que, al final, se suaviza o diluye.

Si en la opereta en un acto *La rubia del Far West* (música de Pérez Rosillo y libro de Federico Romero y Luis Germán, 1922) se reivindica el derecho de la mujer a compartir hábitos sociales con el hombre, aunque en clave cómica y casi ingenua, y en uno de los números musicales se caracteriza a la mujer como "cazadora de hombres" ("Fox de las mariposas"), en la zarzuela en 3 actos *Los gavilanes* (Jacinto Guerrero, 1923), el fox se vincula a una situación trágica para las jóvenes Nita y Emma, en la que se reivindica el derecho de la mujer a amar libremente al hombre que quiera. Es el famoso "Fox-trot de las lloronas", en que se canta: "No hay por qué gemir, no hay por qué llorar, libre es la mujer, al que quiera debe amar", en respuesta

a la pretensión de su despótico padre de tomar él la decisión de con quién habían de casarse las niñas. El número fue criticado en algunos periódicos por anacrónico, al presentar un fox cantado por unos aldeanos de la Provenza del siglo XIX. Quizá el anacronismo se deba, precisamente, a la necesidad de caracterizar musicalmente la reivindicación de las chicas.

La nota cómica es más evidente en *La rubia del Far West*, como adelantamos. Al igual que *La reina de las praderas* (opereta en 3 actos de Jacinto Guerrero, de 1922) también se desarrolla en el lejano oeste americano. Varios parroquianos de un bar pretenden a Mary Star (heroína de la historia), cuyo padre (el tabernero Douglas) organiza unas pruebas que los pretendientes deben superar. La frase del tabernero es lapidaria: “Al cumplir los veinte años, quiero que Mary, educada por mí para la lucha con el hombre, busque marido (...) Mary es una amazona, tira las armas, juega al polo (...) juego de seres fuertes, de atletas, de magnates”. El mismo Douglas afirma que “a los veinte años, una mujer debe fumar como un contraamaestre”. Poco después, tras la presentación del fanfarrón John Back, cowboy acompañado de sus secuaces, Mary Star y seis muchachas, con pamelas y unos cazamariposas, cantan a ritmo de fox: Mary: “Rubia, rubia del Far West/ cazar marido/ ¡qué difícil es!/ que sea amable, seguramente/ cariñoso y complaciente/ con su mujer”. Muchachas: “Rubia. Rubia del Far West/ las mariposas mueren en tu red/ pero a los hombres decir no puedes/ que cayeron en tus redes, alguna vez.”

Sin duda uno de los fox de mayor carga erótica es el “Fox-trot de la receta”, de *Las lloronas*, historieta vodevilesca en 2 actos de Francisco Alonso, libro de Joaquín Vela y José L. Campúa, de 1928, obra que introduce aún otro fox-trot (“Fox de las ratas de hotel”, bailado en el prólogo) y un one-step protagonizado por “las cocteleras”, que celebra el placer de beber. Trama de enredo (típica del juguete), cuadros de revista y erotismo garantizaron el éxito. La acción tiene lugar en un balneario especializado en curar a personas hipocondríacas (las lloronas), cuya directora es Agripina. La medicina que allí se aplica es música y amor libre, “a la moderna”. El doctor del balneario y las enfermeras (que se quejan de “desazón”) protagonizan el fox, en el que el médico les receta morfina y cocaína, mientras ellas contestan con alusiones picarescas. Dice el médico: “Con extracto de tebaico, cinco gramos de morfina, otros tres de cocaína y un poquito de alcanfort; por las tardes una toma, y por las noches tomas dos, y no olvides al usarlo agitarlo con calor”; a lo que ellas responden: “Yo no tomo la morfina, ni tebaico ni alcanfort, solo quiero que tus ojos me chamusquen con amor (...) ay doctor, auscúlteme usted que tengo aquí un dolor intercostal”. El doctor las reconoce a todas. Más tarde, a solicitud de Sarita, una “niña bien” enamorada del doctor al que intenta seducir, él le dice que pondrá en práctica su nuevo método: “El flert, el sport, el amor a la moderna. Es una receta infa-

libre para las niñas citroen", y ambos cantan a ritmo de fox: El doctor dice: "Las mujeres han vencido/ ya de su rival/ y por fin han conseguido/ser al hombre igual. Visten pantalón, saben conducir, y llevan el pelo puesto a lo garçon". Y Sara responde: "Nueva York nos educó". El diálogo continúa y el médico dice: "El amor está al revés". Y Sara: "La mujer ha de hacer el amor en inglés. Una niña bien que viva a todo tren, bebe güisqui y ron lo mismo que un varón; fuman Aristón con insaciable afán, y se dan al charleston al compás del jaz-ban".

El poder de la mujer sobre el hombre también está presente en el "One-step del golf" de *Me acuesto a las ocho*, ya mencionada, donde la Yankee y las vicetiples cantaban: "En el juego yo prefiero/ como en el amor siempre dominar/ y si a un hombre le hago *bogui*/ a mi juego, al fin, ha de sucumbir. (...) dale al palo, dale fuerte, que voy a lanzar un *draive* brutal". Este número se cantaba en la terraza de un hotel-casino, cuando las "niñas pera" que juegan al golf llegan al hotel a tomar el "*aperitif dansán*".

Otras obras aluden, a ritmo de fox, a la moda y al comportamiento (¿"dudoso" o moderno?) de muchas mujeres, que por tener unas pieles e ir a la moda no dudan en dejarse seducir: ¿moralmente dudoso o simplemente carente de prejuicios sexuales? *El gallo*, vodevil en dos actos de Francisco Alonso (1930) con libro de Francisco Lozano y Enrique Arroyo, es una obra coral con personajes muy variados. El famoso "Fox de las pieles" tiene lugar en el primer acto, segundo cuadro. El primer cuadro se desarrolla en un establecimiento "ultramodernista" de perfumería, peletería y corsetería en una población francesa, regentado por Nadia, que vive con Teodolino aunque no están casados, si bien todos creen que son marido y mujer. La esposa del Coronel Napoleón (un carcamal), la coronela, ha encargado un corsé sexy para la risa de todos. Genoveno y Pipiñata son soldados que hacen los recados de la coronela, y Diana la novia del último. El Coronel es un mujeriego que intenta seducir a Nadia, pero Nadia mira con buenos ojos al teniente Armando, que a su vez llega con su querida, Amelia, una mujer casada que se ha "escapado" en secreto. Entre estos personajes se desarrolla un enredo de amoríos, adulterios, celos y engaños realmente complicado. En el fox de las pieles, tras apagarse las luces de la tienda salen las vicetiples (pieles) cantando un fox que dice: "Son las pieles elegancia y *chic*/ de las féminas tentación/ y a los hombres por lo caras/les producen desazón. Hay mujer que por un *petit gris*/ da el corazón/ y daría muchas cosas más/ por un visón". Pieles voluptuosas, sugestivas, "cual brazos de un amante", de roce inquietante, "que el alma excitan de la mujer".

Distinto matiz tiene el fox-trot de las escocesas de *Las de Villadiego*, pasatiempo cómico-lírico en 2 actos de Francisco Alonso, libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, estrenada en mayo de 1933. El "Fox-trot de las escocesas" es un número bailado que alude a la modernidad de

las británicas, pero no en el sentido licencioso, sino en el sentido de ser unas mujeres educadas y universitarias. El libreto es de gran actualidad, pues en diciembre de 1931, tras acaloradas discusiones, se había aprobado el sufragio universal femenino en España: discusiones que involucraron incluso a las diputadas Victoria Kent y Clara Campoamor, que no estaban de acuerdo en la oportunidad del momento. En el pueblo de Villadiego hay una alcaldesa, concejales, y alguacila. Por desavenencias políticas entre hombres y mujeres, en relación al voto femenino, las mujeres se han quedado en Villadiego y los hombres se han ido al pueblo vecino de Valdeperales, las mujeres de éste a Villadiego. Han separado hasta los animales del corral, machos y hembras. Todos quieren demostrar quién resiste más. Las mujeres tenemos derecho al voto y, si nos lo niegan, podemos pasar sin hombres, afirma la alguacila. Reme la alcaldesa, proclive a la promiscuidad sexual, es la más dura, pues las otras mujeres ya están hartas de la sequía sexual. En el pleno, Reme, para alentarlas, les dice que ha interceptado una carta en la que sus hombres piden a un amigo diputado comunista que les mande unas prostitutas de Madrid, “para aliviarse”, finalizando con un “¡Abajo los hombres!”. Aparece un pastor que quiere presentar queja contra la alcaldesa: está harto porque Prudencia, la tonta del pueblo a la que nadie miraba, que hace de correo y es su novia, tiene que soportar los agobios de los hombres que ahora se pegan por ella.

Así comienza la acción, mujeres que persiguen hombres, y viceversa, hombres haciendo las tareas domésticas. En medio de esto, cuadros que no tienen que ver con la acción (como un fado coreado), o alusiones a la actualidad política; como cuando el pastor comenta sobre el diputado: “Razón tenía en decir que votásemos al comunista aquél que nos ofrecía: la tierra de todos, la jorná de hora y cuarto, las uniones libres y la mujer del prójimo”; o como cuando Geno, el guardia municipal, quiere ver el cardenal que a Prudencia le ha dejado un bruto al asediarla, a lo que Prudencia (la tonta o no tan tonta) responde: “Na de cardenales que tú eres la autoridá y las autoridades tién que ser laicas”. El enredo se produce cuando llegan al pueblo Miss Fanny y Sir Play (director de la Sociedad de Historia Natural de Edimburgo), escoceses, acompañados de Fifi (muchacha española que viene de estudiar medicina en la Facultad de Edimburgo): ellas guapísimas y él entrando en años, con aspecto de sabio. Vienen en viaje de estudios con un grupo de alumnas destacadas, a estudiar la Cueva de Cerroblanco. Los pueblerinos piensan que son las putas de Madrid, y deciden repartírselas. Cuando llega el autocar, de donde bajan las escocesas, éstas bailan un Fox-trot. Las situaciones picarescas y los enredos se suceden, los hombres acaban a mamporros por ver quién se queda con Fifi. Así las cosas, aparece el novio de Fifi, un terrateniente andaluz desposeído de tierras, que se ve obligado a traba-

jar par vivir, "una deshonra". Las mujeres están al tanto de todo, deciden vengarse y acaban a garrotazo limpio. Todo se descubre y las escocesas se van, pues han elegido a Miss Fifi la madrina del regimiento de granaderos de Edimburgo: el último número es un desfile de "granaderas".

Otro número emblemático en este sentido es el Fox-trot de Pepa y Cayetano, del sainete en 3 actos *Me llaman la presumida*, de Francisco Alonso (1935), libro de Francisco Ramos de Castro y Anselmo C. Carreño: un sainete de ambiente madrileño (ubicado en tiempo del estreno) que narra las peripecias de una modista presumida (Gracia) que no se da cuenta del amor sincero de un obrero, ante los coqueteos de un pollo castigador, Cayetano. Es un desfile de personajes populares de la época y final feliz, con doble boda por amor. La música es una colección de bailes: pasacalles, habaneras, schottis, mazurca y dos fox-trot. El fox-trot de Pepa y Cayetano es un dúo cómico que habla de las nuevas costumbres de las mujeres modernas y libres, y que alude a las orquestas negras y al baile hasta morir de agotamiento. Lola y Pepa son dos mozas del barrio que afirman sin ambages que la mujer joven no tiene que casarse en lo mejor de la vida, que hay que divertirse: "Se tiene novio, pa que no digan, pero sin tomarlo en serio (...). La vida es frivolidad y regocijo", afirma Lola. Pepa, la hija de la verdulera, declara que las mujeres modernas no se casan. En el acto II, Cayetano coquetea con Pepa, la piropea y le vuelve a preguntar que por qué no se casa. Pepa le replica que ya se lo tiene dicho, ella es una mujer... moderna. Y Cayetano responde: "Y yo soy un pollo *rás*, abonao al cabaret y más moderno que tú". Ahí da comienzo el fox-trot, en el que cantan ambos. Ella dice: "Yo soy una mujer/ que no se quié casar/ que tiene que vivir y disfrutar./ En cosas del querer/ no cabe tropezar/ yo soy una mujer/ que no se quié casar". Sigue tras él: "La mujer moderna tiene que vivir. En el *cabaré* la gente se disloca, y los pollos *rás* se bailan la carioca". Cayetano: "Y con la orquesta negra se arma la balumba" (...). Y *tos* los chicos bien, hoy beben *whisly yá, permoses y cuantróses*, y Mari Brisard". Y Pepa responde: "La mujer no se priva de nada". Y los dos: "Hasta diñarla hay que bailar, Ja".

Sin embargo, después de todo, la moraleja es que lo mejor es casarse: así, en el último acto, Pepa y Cayetano se reconcilian, y Pepa dice que se casa "aunque fuera por lo laico", que ha cambiado de opinión al ver lo ocurrido a su amiga Lola. En cuanto al "fox de los gases asfixiantes", se trata de un dúo cómico sin contenido sexual y cuya nota de modernidad tiene que ver con la simulación de un ataque de armas químicas (de ahí las máscaras anti-gas), quizá en alusión al amenazante militarismo que se extendía por Europa desde la Alemania nazi. En medio del ensayo, Pepe y Gracia rompen relaciones, pues ella quiere a Paco, y mientras Paco está en una camilla interpretando el papel de "atacao", se declaran su amor.

Solo de forma ocasional el charlestón tiene un matiz de reivindicación feminista. Un caso interesante es el del “Charlestón de las rubias” de *El ceñidor de Diana*, extravío mitológico de 1929, con música de Francisco Alonso, libro de Antonio Paso y González del Toro, en cuyo estreno intervino la Orquesta Demon’s Jazz. En el prólogo, Júpiter se lamenta de que se han acabado las bacanales. Habla con Marte, Venus y Diana. Marte persigue a Diana, entran ninfas y sátiros que bailan, y en el lance Diana pierde el ceñidor de su túnica. Júpiter la expulsa del Olimpo y la envía a la Tierra a recuperar el ceñidor. El ceñidor tiene la facultad de volver irresistible al que se lo pone. Diana va a la tierra y es testigo de una sucesión de situaciones picarescas, en una obra coral con multitud de cuadros y personajes, en la que se habla de los nuevos bailes, el charlestón y el “chimi”, el tango, el fox, y se alude a un imaginario Sindicato Feminista de Damas de la Medianoche, que se reúnen en el cabaret Fémina (incluyendo a la mujer de un Marajá indio). En el cabaret tiene lugar un número a modo de tríptico que se llama “Las rubias, las castañas y las morenas” y que constituye además el fin de fiesta. El número de las rubias es un charlestón y el de las morenas un pasodoble, produciéndose la típica dialéctica entre lo foráneo y lo castizo.

En todo caso, el charlestón se asocia con el derecho de las mujeres a disfrutar de la vida y las costumbres modernas, al igual que el hombre, o al poder de la mujer frente al hombre, aunque sea solo sexual. El charlestón más emblemático en este sentido es el de *Mujeres de fuego*, ya mencionada. La acción se desarrolla en una penitenciaría de Córcega, en un cabaret parisino y en una fábrica. Ninón (antaño vedette en el Moulin Rouge) y Carlota (comercial de una fábrica de muñecas) quieren hacer negocio vendiendo al director de la cárcel, Orencio, unas mujeres mecánicas para “aliviar” a los presos. Las muñecas están hechas de cauchotina térmica, que copia a la perfección el tacto del cutis de una mujer, su calor, de ahí su nombre: mujeres de fuego. Además hablan, suspiran, ríen, etc. Ninón quiere retomar su relación con Orencio, hombre casado. A partir de ahí se urde una trama para que Orencio recoja el pedido de muñecas en París y pueda tener una aventura con Ninón. Ambos cantan un dúo, alabando la diversión de los *dancing*, la frivolidad, el amor, la libertad. Orencio viaja a París con los ahorros de los presos y allí “desaparece”. El gendarme Regúlez, español, le va a buscar por los cabarets. En un cabaret encuentra a Carlota y a un bruto aragonés que ha adquirido las acciones del local, Doroteo, que ha ido a París en busca de su hijo, enfermo de amor. Carlota les muestra el catálogo de muñecas, el mejor remedio. Una frase de Sara, chica que pasa penas de amor, no tiene desperdicio: “Comprendo que las mujeres en amor, quieran ser comunistas” a lo que Doroteo responde que se haga socia de la Liga Roja, una sociedad de chulas madrileñas que se propone implantar el reparto de los hombres bajo el lema de “Una para todos, y todos... tan contentos”.

Aparecen nuevos personajes, diálogos llenos de equívocos picantes, enfados y arrumacos. Doroteo afirma que comprará todas las mujeres que su hijo y el gendarme precisen. Regúlez se fija en el último modelo. Entonces, tras un oscuro, aparecen las mujeres mecánicas, vedettes y vicetiples que cantan un vals hablando de sus méritos, tras lo cual hay un nuevo oscuro y, repentinamente, aparece la fábrica de mujeres mecánicas: fantástica instalación de máquinas en movimiento, crisoles, tubos transparentes de gran diámetro por los que se ven brazos y piernas de mujer, toboganes enormes por los que descienden las recién fabricadas... La música se ha convertido en un charlestón, trepidante y frenético, que imita el ritmo de las máquinas. Tras un momento de quietud con el tema del vals, regresa el ritmo frenético mientras las mujeres cantan: "Mujeres de fuego, sabemos amor encender, y de esta ilusión que inspiramos, después nos burlamos como una mujer!... Mujeres de fuego ... y el fuego jamás nos prendió. Que acaso el hombre sin querer, pensando solo en su placer, ponernos el alma olvidó. ¡Mujer que nunca amor sintió!" Es el apoteósico final del Acto I, que se repetirá como Apoteosis final. El segundo acto es un cúmulo de enredos y despropósitos, que tiene en la rebelión de los presos, que destruyen los barrotes enardecidos por la presencia de una muñeca (que resulta ser una mujer de verdad, Beatriz), un momento estelar. Como nota hilarante, una alegoría de la ópera *Carmen*. En el último cuadro se resuelven los equívocos y finaliza la obra con una declaración de Doroteo diciendo que vuelve a París a encarar muñecas para todos.

Pasión por el cuerpo

Es frecuente que el fox-trot, blues (fox lento) y one-steps tengan letras que aludan a la celebración de la juventud, el sexo o, la promiscuidad, a veces ligado a un componente de alta comicidad y otras a la celebración del baile; ocasionalmente, explícitas alusiones eróticas o pornográficas. Un precedente, aunque de tono muy contenido, casi ingenuo, es el fox-trot de *La montería* (zarzuela en 2 actos de 1922 de Jacinto Guerrero), en este caso ligado a la celebración del baile, cuando Edmundo dice: "Quiéreme, ven a calmar mi ardor del que muerdo por tu amor. Niña gentil, encanto de mi amor, ven a bailar, que ya comienza el fox. Seré feliz mientras bailando esté, juntos los dos tu cuerpo estrecharé". En estrecha relación con este número está el "fox-blues" de Octavio y los estudiantes de *Las alondras*, ya citada, que habla de la alegría del amor, juventud y diversión. El texto dice: "Es la loca juventud/ la insolencia y el valor/y es la risa a flor de piel/que parece un cascabel/que se burla del amor". Se trata de dos precedentes ingenuos, ingenuidad que se perderá en las obras de género frívolo de los años treinta.

Un caso más explícito y descarado es el fox de los pijamas de *Me acuerdo a las ocho* de 1929, ya mencionada, protagonizado por Katy, una de las mujeres del polígamo Príncipe Tongo, africano aún caníbal que visita el hotel-casino francés donde se desarrolla la obra. Katy llega a la terraza donde acaban de cantar “las del golf” y pregunta por el famoso modisto Popelín: aparece vestida con pijama de playa elegantísimo y fumando un cigarrillo en una larga boquilla. A continuación Katy y “las de los pijamas” cantan un insinuante número.

Amor y voluptuosidad destila el texto del “Fox-trot de los grumetes”, de la historieta cómico-vodevilesca en 3 actos *Mi costilla es un hueso*, de Francisco Alonso (1932), libro de Joaquín Vela y Enrique Sierra, que se desarrolla en Madrid, Barcelona y California (Estados Unidos). La sociedad filantrópica “El sostén de las casadas”, presidida por una mujer, entrega varios premios en metálico a las mujeres casadas más honestas. El tercer premio es para una mujer que no acude porque se ha fugado con su querido, y su marido reclama el premio, afirmando que una mujer casada y buena es fácil que falte a sus obligaciones por ambición, dinero y amor al lujo. Se hacen apuestas y se redacta un contrato: si Nicéforo logra demostrar su teoría, se disuelve la sociedad y se queda con todo el capital. Este es el punto de partida para narrar una historia de enredos, sexo, engaños y trampas para ganar la apuesta. Si en el cuadro 2 del primer acto se canta un fox (Bobito el muñeco y las muñecas del bazar) que nos habla con ironía de que el sino de la mujer es mentir (cuando, de hecho, los que urden todo el plan son hombres), en el cuadro 5, que tiene lugar en la cubierta de un transatlántico de lujo, se canta y baila el “Fox de los grumetes” (vicetiples disfrazadas), mientras Susana la vedette canta al amor: “Cuando del mar la brisa/ siento a mi alrededor/ parece que un amante/ me besa con pasión./ Brisa del mar, tú llevas/ la voluptuosidad. / Ella será delicia/ que acaricia/ brisas de la mar”. Luego sale la pareja de baile y todos bailan el fox con acompañamiento de claquette. Al final, se descubre todo el enredo y nadie gana la apuesta.

Otras veces el fox se utiliza para una insinuación sexual del hombre a la mujer. Es el caso del “Fox-trot militar” de Colette y Moisés, de *Las alondras* en el que Moisés se insinúa a la chica, con un sentido cómico y picaresco, junto a interesantes elogios a la modernidad, y a la aviación, un asunto de plena actualidad. Significado similar tiene el dúo de pareja cómica (Clarita y Capó) a ritmo de fox-trot de *La del manojo de rosas*, sainete en dos actos de Pablo Sorozábal (1934). En cuanto al charlestón y el shimmy, encontramos connotaciones similares, si bien no tan a menudo como las alusiones a la bisexualidad, ligadas a la celebración de la alegría de vivir, la bebida y el placer. Es el caso del charlestón de la fantasía lírico-humorística en un acto *Todo el año es carnaval o Momo es un carcamal*, de Pérez Rosillo, de 1927, libro de

Joaquín Vela y Ramón M^a Moreno. La obra tiene interés porque plantea una estructura entre sainete y revista y, por tanto, marca la transición a la revista europea, conservando algo de casticismo, con alegorías de tipo carnavalesco y mucha música. En ella, un "pollo charles" baila un charlestón, con ciertas connotaciones de bisexualidad.

En *Las niñas de mis ojos*, pasatiempo cómico-lírico en un acto de Francisco Alonso, de 1927, encontramos un shimmy en el que se celebra el amor con alusiones sexuales explícitas y referencias a la doble moral burguesa. Con libro de Manuel Fernández Palomero, no hay trama ni argumento, es pura diversión. El Dr. Buenavista ha inventado unos gemelos portentosos que dejan ver a través de la ropa. Al Edén de Afrodita, Gabinete Clínico-Eléctrico del médico, acude Coralina, una señorita que quiere casarse con su primo, Celedonio, un idiota que tras mirarla por los gemelos, se le despierta el deseo. Este es el arranque de varias situaciones hilarantes y bailes con coristas casi desnudas. Hay decorados ultramodernos, como el fantástico salón modernista del gabinete, con bombillas de colores, ruedas de máquinas, un aparato para dar corriente a cualquier parte del cuerpo, vitrinas de cristal con aparatos eléctricos y material de cirugía. Desfilan por el escenario niñas-radio, hombres-altavoces, deshollinadoras (que visten trajes negros excéntricos y por sombrero llevan una chimeneita echando humo), y chicas francesas bailando el shimmy ataviadas con indumentaria de tarjeta postal parisina. Son las chicas de la casa de Madame Chupetín, las señoritas anunciadoras que van a repartir las tarjetas picantes: "Adorables muñequitas de París/ mensajeras de placer y de ilusión/ sus encantos a ofrecer vienen aquí/ con su alegre travesura y sansafón, La, la." Mientras bailan, Mimí las dirige, cantando y tirando postales al público diciendo:

"Si te da vergüenza mirarme en la calle
 llévame escondida y al irte a acostar
 mírame a los ojos, bésame en la boca
 y verás los goces que te hago soñar.
 Nunca me desprecies si es que eres casado
 pues a tu señora bien puede agradar
 ver que por mi causa esa noche cuenta
 con algo muy bueno que le va a gustar."

Costumbres modernas

Algunos fox están relacionados con la celebración de la diversión y, en concreto, de las costumbres modernas. Es el caso de uno de los tres fox de *La reina de las praderas*, de 1922, ya mencionada. Bobby, un pollo de Nueva York, se queda prendado de la vaquera Delly, y cantan un dúo en el que

hablan del amor, de la vida de la ciudad, de diversión, de juventud, de costumbres modernas, de hacer sports, de conducir un auto, de jugar al golf: “Y por las tardes suelen frecuentar, sí, el *The Dansant*, sí, y a los acordes de un bello fox-trot, en la locura alegre del *jazz-band*. La diversión mayor es el flirtear y bailar”. Es interesante hacer notar que en esta obra también hay un tango, donde se elogia la sensualidad de este baile. La celebración del placer de la bebida aparece en el “One-step de las cocteleras”, de la ya citada *Las lloronas*, de 1928.

Encontramos otro ejemplo en el one-step de *Las pavas* de 1931, ya citada, donde se canta al placer, la bebida y el music hall. En el cuadro 7 del Acto II se baila el one-step con una nota de travestismo. Una dama elegantísima y un hombre con un frac ajustado, chistera y piernas al aire (pues es una mujer en realidad), cantan: “Es la noche ideal en el loco Broadway (aquí el libreto insiste en que tiene que pronunciarse siempre “Brodguay”), van buscando placer; van, los que adoran el jazz-ban y las burbujas del champán. Divino Broadway! ¡Soy la novia fatal!” Ella a él: “Ven que en mí encontrarás un cariño ideal. En Broadway siempre hay lindas chicas como el sol; ellas son lo mejor de un ruidoso musijol (sic)”. Luego se baja el telón y al subir, escenografía modernísima que representa a Broadway y la Estatua de la Libertad, grandes rascacielos iluminados para dar la impresión de que bailan, la estatua de la libertad articulada para mover brazos y piernas. Tiene lugar entonces un gran número americano o “fantasía neoyorkina”: “Broadway dichoso, tu nombre es famoso, prometes locura de una gran aventura de grato amor. Broadway entero, gozarte yo quiero. No hay más placeres que en mi Broadway”. Se trata del final de una obra titulada “La hora azul de Broadway”, que se interpreta en una fiesta organizada en el hotel balneario de Villardorosa, con profusión de bailes americanos. Termina con gran escándalo final, en el que bailan rascacielos, la estatua y toda la compañía.

Exotismos y mestizajes

Constituyen una interesante excepción aquellos fox ligados a un colorido visual que propone el recuerdo de lugares exóticos o sencillamente lejanos. Por ejemplo, el *Fox de los bastones* (solo baile) de *La reina de las praderas*, opereta de 1922; la canción persa (fox-trot) de la revista en dos actos *Arco Iris*, de Julián Benlloch, de 1922; el fox “Las modas de Atenas” de la opereta buffa en 3 actos *El collar de Afrodita*, de Jacinto Guerrero (1925). También es el caso del blues-charles de *La leandras*, el número “Clara Bow, gentil star” que está justificado por el recuerdo de la famosa actriz americana, una nota de “colorido local”. Pero para dar una nota de colorido local americano es más habitual el charlestón.

Los mestizajes musicales, o más bien híbridos fantásticos, son puntuales, curiosos y divertidos. Podemos recordar el "Fox gitano" de la zarzuela en 2 actos, de 1924, *La leyenda del beso* de Reveriano Soutullo y Juan Vert: en este caso el número está asociado a un componente cómico que explota la dialéctica entre lo nativo y lo importado, en perfecta convivencia gracias al baile y su culto al cuerpo, entre Gorón (que canta y baila el fox) y las gitanas (que cantan las virtudes del garrotín, que "lo bailan los gitanos, porque así lo manda Dios"). Otro caso muy conocido es el charlestón, que enlaza con un fox y un polo gitano en el sainete en dos actos *Los flamencos*, de Amadeo Vives, libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, de 1928. El número se sitúa en un contexto de celebración festiva, como solía ser habitual. También destacaríamos el charlestón angloandaluz de la historieta *¿Qué pasa en Cádiz?* de 1932, de Francisco Alonso. En este caso, el número musical es una especie de metáfora de un abigarrado grupo de personajes entre los que se encuentra una gitana del Albaicín, una chula futurista, una escocesa, una estrella de Hollywood o un botones. Se trata de híbridos que explotan en clave cómica el contraste cultural entre lo castizo y lo extranjero. También se alabó el llamado "chotistón" en la prensa, una mezcla de lo castizo (el chotis) y lo "ultramoderno" (ritmo de charlestón) de *El espejo de las doncellas*, pasatiempo fantástico cómico-lírico en un acto, de 1926, ya citado.

Conclusiones

La instalación de las músicas jazzísticas en la cultura popular española fue un claro síntoma del proceso modernizador que vivió el país. Los "ritmos negros" se popularizaron masivamente cuando el teatro lírico, supuestamente "conservador", les acoge y redefine, cierto es que quizá adulterándolos y adaptándolos a un nuevo marco, incluso a la tradicional zarzuela grande. El teatro lírico fue capaz de fagocitar estas músicas debido a su extraordinaria versatilidad y variedad de propuestas, así como a la increíble actividad y creatividad de libretistas y compositores, injustamente acusados en ocasiones de tradicionalismo rancio. Por otra parte, la tradición del sainete lírico decimonónico, en su faceta más naturalista, más carnavalesca y más abierta a las novedades (tanto en el libreto como en la introducción de bailes nuevos) jugaron a favor de las músicas jazzísticas. Es verdad que fue el género frívolo el que más importancia tiene en este sentido, pero los nuevos ritmos llegan también al sainete y la zarzuela.

Los "ritmos negros" fueron utilizados por la mujer moderna para construir un discurso emancipador, y también fueron elemento fundamental para conducir la sátira social y la celebración del puro hedonismo como agente

escapista y transgresor. En el teatro lírico las músicas jazzísticas remiten a connotaciones de frivolidad, modernidad y transgresión, y a una nueva cultura del cuerpo y del sexo, al igual que el tango y, antes que él, la machi-cha. En ocasiones se aplauden las costumbres “modernas”, también para las mujeres. El disfraz y la fantasía hacen posible no solo la exageración y deformación sino la propuesta de realidades sociales alternativas. Todo un discurso de modernidad más o menos explícita.

De este modo, pese a que en algunas obras se perciba cierta sátira o ironía respecto a los cambios sociales relacionados con el avance del feminismo, conectando ciertos personajes femeninos de “dudosa” moralidad con aquellas músicas “salvajes”, los textos de muchos fox-trot, bailados y cantados, denuncian de forma explícita la necesidad de que hombres y mujeres sean tratados como iguales sin necesidad de que las mujeres renuncien a su feminidad y a la atracción que ejercen sobre los hombres. De hecho, en muchos libretos encontramos situaciones en las que queda claro que el erotismo es otra forma de poder de la mujer sobre el hombre y no al contrario. Aquellas mujeres (personajes de ficción) asumían su papel de objeto sexual y, a través de la parodia y la ironía, desarrollaban su propio discurso emancipador.

En este sentido, casi podría decirse que estamos ante unos discursos próximos al “postfeminismo” más reciente, si por tal entendemos una corriente a menudo hostil al feminismo radical que, sin excluir la necesidad de reivindicar la igualdad política, civil y laboral entre hombres y mujeres, critica los “excesos” de los discursos antimasculinos. Tengamos en cuenta que durante la república algunas reivindicaciones de las mujeres, que hasta entonces solo se habían hecho públicas en ciertas prácticas culturales ligadas al ocio popular (especialmente en el teatro musical), llegan a la vida política española: el sufragio femenino, el derecho al trabajo, al divorcio y la modernidad institucionalizada. El teatro lírico había tenido y seguía teniendo una importante misión que cumplir: familiarizar al público masivo con aquellas nuevas realidades.