

EL CUERPO DESNUDO EN LOS ESCENARIOS DE LA SEGUNDA REPÚBLICA: LIBERACIÓN O COSIFICACIÓN DE LA MUJER. UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE LA OBRA *LA PIPA DE ORO*

CARMEN GUILLÉN LORENTE

Universidad de Castilla-La Mancha

A principios del siglo XX, en un contexto de creciente erotización de la cultura, los espectáculos teatrales asistieron a los primeros desnudos femeninos. En el presente ensayo se analiza el papel del cuerpo de la mujer y la diversidad de significados que de su exhibición se derivan. Para ello se toma como referencia una de las obras de mayor éxito de la Segunda República, *La pipa de oro*, cuya importancia dentro del periodo radica en ser la primera en mostrar el pecho femenino desnudo. A partir de la imbricación de la historia social, la historia de la sexualidad y la teoría feminista se aborda la doble lectura que plantea la cuestión: la perpetuación del rol tradicional de la mujer-objeto o su propia liberación. El examen discursivo del libreto y el análisis hemerográfico de su repercusión social servirán como herramientas complementarias a la hora de abordar la dualidad de la problemática. El estudio comparado de las dos posturas revela que solo la confluencia de ambas, entendiendo una como consecuencia de la otra, permite comprender globalmente un fenómeno tan complejo.

PALABRAS CLAVE: desnudo de mujer, Segunda República, teatro, cosificación, liberación.

El cos nu en els escenaris de la Segona República: alliberament o cosificació de la dona. Una aproximació a través de l'obra *La pipa de oro*

A principis del segle XX, en un context de creixent erotització de la cultura, els espectacles teatrals van assistir als primers nus femenins. En el present assaig s'analitza el paper del cos de la dona i la diversitat de significats que es deriven de la seva exhibició. Amb aquest propòsit, es pren com a referència una de les obres de major èxit de la Segona República, *La pipa de oro*, la importància de la qual dins del període rau en ser la primera en mostrar el pit femení nu. A partir de l'entrellaçament de la història social, la història de la sexualitat i la teoria feminista s'aborda la doble lectura que planteja la qüestió: la perpetuació del rol tradicional de la dona-objecte o el seu alliberament. L'examen discursiu del llibret i l'anàlisi hemerogràfic de la seva repercussió social serviran com a eines complementàries a l'hora d'abordar la dualitat de la problemàtica. L'estudi comparat d'ambdues postures revela que només la confluència de totes dues, entenent l'una com a conseqüència de l'altra, permet comprendre globalment un fenomen tan complex.

PARAULES CLAU: cos nu femení, Segona República, teatre, cosificació, alliberament.

The Naked Body in the Theatre of the Spanish Second Republic: Female Liberation or the Objectification of Women. An Approximation from the Play *La Pipa de Oro*

At the beginning of the twentieth century, in a context of growing eroticization of culture, theatrical performances featured the first female nudes. This article aims to analyze how the female body was presented in these performances and the diversity of meanings derived from its exhibition. In order to do this, I will take as a reference one of the most successful literary works of the Spanish Second Republic, *La pipa de oro*, whose importance within the period lies in being the first performance to show a naked female breast on stage. From the intersection between social history, the history of sexuality and feminist theory, I will address the double reading that this issue raises: the perpetuation of the traditional role of the “woman as object” or her own liberation. The discursive examination of the script and the hemerographic analysis of its social impact will serve as complementary tools when it comes to addressing the duality of the problem. A comparative analysis of the two positions reveals that only in the light of their convergence, considering one as the consequence of the other, can we attempt to enact a global understanding of such complex phenomenon.

KEY WORDS: female naked body, Spanish Second Republic, theater, objectification, liberation.

A finales del siglo XIX un nuevo tipo de espectáculo se instalará en los escenarios españoles de teatros y cafés: la revista musical. En sus orígenes se imbrican influencias del sainete, el vodevil, la zarzuela, el cabaret, la opereta y el cuplé, que, unidas, irán conformando el género tal y como hoy en día lo entendemos (Montijano, 2011: 448). La confluencia entre estas formas tradicionales de canción española y la penetración de fórmulas de consumo social surgidas en la Europa decimonónica —principalmente *music-hall* y *café-concert*— dieron como resultado una perfecta hibridación cultural que alcanzaría su apogeo durante las tres primeras décadas del siglo XX. La revista musical consiguió sobrevivir a la Guerra Civil y, tras las oportunas adaptaciones morales de la censura franquista (Araque, 2013: 191-202), constituyó una de las fórmulas de entretenimiento más populares en España hasta que otras formas de ocio, como la televisión, sustituyeron a los espectáculos escénicos a partir de la década de los sesenta.

La revista musical, como otros géneros musicales de principios de siglo XX, integró en sus letras temas cotidianos y de crítica sociopolítica (Montijano, 2009: 82-85) que sirvieron como escaparate de las inquietudes del país. Sería, empero, su vertiente picaresca la que conseguiría perdurar dentro del imaginario colectivo español al conquistar a un público que la ensalzó durante décadas como referente dentro de los nuevos modelos de entretenimiento. Los espectáculos sicalípticos¹ se encuadraron principalmente dentro del género

¹ La primera noticia que se tiene de la palabra sicalipsis fue en el periódico *El Liberal* en abril de 1902: “Dentro de poco tiempo se pondrá a la venta una nueva e interesante publicación, a 60 céntimos cuaderno, titulada ‘Las mujeres galantes’. Esta publicación es altamente ‘sicalíptica’.

chico que, desde las últimas décadas del siglo XIX, había ido ganando terreno a otras expresiones artísticas muy enraizadas en el acervo cultural español (Fernández, 2008: 60-63). Dentro de este nuevo espectáculo, el desnudo femenino adquirió protagonismo como reclamo estético; el cuerpo de la mujer se convierte en elemento central de unos espectáculos en los que se valora esencialmente la gestualidad y la gracia de la artista a la hora de interpretar unas letras plagadas de dobles sentidos. Así, entre tropos y juegos de palabras, se configuró una de las múltiples formas que adquirió el erotismo durante el primer tercio del siglo XX (Zubiarre, 2015; Guereña, 2018). La paulatina democratización de la cultura erótica que surge en los escenarios españoles tendrá su eco en otras formas de consumo social cuyas principales vías de difusión fueron la literatura frívola en el marco de la “ola verde”,² las revistas licenciosas, y una considerable oferta de postales y fotografías de desnudos que posicionaron al erotismo como un fenómeno de masas. Todo este movimiento *multirrepresentativo* del Eros español (Salaün, 1990) giró en torno al cuerpo de la mujer, verdadero protagonista de la revolución sicalíptica de la época.

En este contexto, la escena teatral ha venido analizándose en las últimas décadas desde diferentes perspectivas. Así, la teoría performativa (Anastasio, 2009), la literatura (Montijano, 2011, 2009) o el feminismo (Clúa, 2018: 131-150) han servido en los últimos años como marco teórico para el estudio de un tema complejo que invita al estudio multidisciplinar. La historiografía sobre los espectáculos escénicos de principios de siglo se revela como un objeto analítico de enorme proyección académica y ofrece un recorrido ya importante; no obstante, el camino que queda por explorar se vislumbra aún fértil. Es precisamente en ese espacio donde pretendemos situar el presente ensayo a través de la confluencia de la historia social, la historia de la sexualidad y la teoría feminista. Nuestro objetivo será analizar el papel del cuerpo femenino dentro de este tipo de espectáculos durante el periodo republicano tomando como referencia una de las obras de mayor éxito de aquellos años,³ *La pipa de oro* [Fig. 1].

Para conocer la definición de esta palabra, completamente nueva, es preciso adquirir el primer cuaderno de ‘Las mujeres galantes’ (Ruiz Morcuende, 1919: 394).

² Se conoce como “ola verde” a “la avalancha de publicaciones con carácter erótico, pícaro, libertino, o sicalíptico, que había ido creciendo de manera escandalosa [...] hasta la orden de persecución de las mismas por parte del Gobierno de la dictadura de Primo de Rivera, ya en su final” (Amenzúa, 1993: 60).

³ La obra fue representada 470 veces a lo largo del lustro republicano, situándose como la segunda más representada del periodo (Montijano, 2009: 452).

Esta revista lírica dividida en tres actos fue estrenada con gran éxito el 4 de mayo de 1932 en el Teatro Romea de Madrid. El guion fue escrito por Enrique Paradas y Joaquín Jiménez mientras que la música, integrada principalmente por chotis y fox-trot, corrió a cargo de los maestros Ernesto Pérez Rosillo y Manuel Martínez Mollá. La obra, protagonizada por el Príncipe Cirilo, nos traslada al imaginario Condado de Babia, donde el futuro monarca recibe el encargo de su padre de recorrer el país en busca de los placeres de la vida. Con este objetivo parte, junto a su fiel amigo Gundemaro, en un peculiar recorrido que lo llevará a vivir situaciones de todo tipo (Montijano, 2009: 424-425).

La obra tiene la particularidad de ser la primera en mostrar el pecho femenino desnudo. Sin embargo, ¿fue este desnudo realmente un elemento liberador para la mujer de la época, o más bien contribuyó a perpetuar su rol de objeto de consumo para el espectador masculino? Su análisis desde esta doble lectura nos permitirá estudiar este fenómeno en un contexto donde la emancipación social femenina discurrió en paralelo a la exhibición de su cuerpo sobre las tablas.

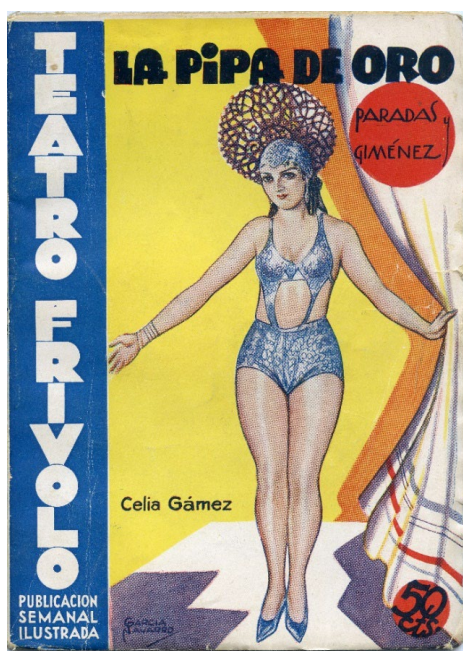


Fig. 1: Portada de la revista Teatro frívolo dedicada a *La pipa de oro* (Paradas y Jiménez, 1932).

El cuerpo desnudo a escena: empoderamiento femenino o perpetuación del *statu quo*

Durante las tres primeras décadas del siglo XX se asiste a un choque cultural entre el instinto de emancipación moral y la persistencia de comportamientos y estereotipos tradicionales que libran su batalla tanto dentro como fuera de los escenarios teatrales. De un lado, la legislación oficial⁴ intentó restringir las libertades sexuales que habían ido llegando por imitación de modelos foráneos y que promovían la liberación del consumo erótico. De otro, la sociedad reclamaba nuevas formas de entretenimiento y de saber sexual⁵ en forma de postales, novelas, revistas y, por supuesto, espectáculos. En medio de esta encrucijada la mujer desarrolla un papel que puede —y debe— entenderse a través de una perspectiva múltiple. Como ya se ha mencionado, durante los años treinta la mujer inicia un proceso de emancipación que incluye logros tan significativos como el divorcio, el aborto y, por supuesto, el derecho a voto. El traslado de todo este movimiento a los escenarios de la época estuvo representado por la liberación del cuerpo femenino que tuvo como principal resultado su desnudo. La cuestión a analizar será si, junto al carácter frívolo y festivo que resulta del binomio cuerpo-espectáculo, surge al mismo tiempo la objetualización o la liberación de la artista escénica.

La mujer como objeto de consumo sobre los escenarios españoles

El desnudo femenino se entiende a partir de enfoques muy distintos, que van desde la cosificación del cuerpo al empoderamiento de la mujer, y que presentan igual legitimidad en sus planteamientos, por lo que una respuesta simple o unívoca resulta claramente imposible. La consideración que adquiere el cuerpo femenino dependerá de factores como las creencias, los valores o los cánones estéticos de cada contexto social; en palabras de Isabel Martínez: “sobre el cuerpo recae la significación que le otorga la cultura” (2001: 35). El análisis de estas circunstancias desde un punto de vista histórico nos permite analizar cómo en aquellos años la situación de la mujer y la problemática de su cuerpo era atravesada por una paradoja que todavía hoy tiene un espacio de debate importante.

⁴ Desde mediados de la década de los años veinte del pasado siglo XX, España se adhiere a la legislación europea sobre el control de material pornográfico. Véase el “Convenio internacional para la represión de la circulación y tráfico de publicaciones obscenas” (*Gaceta de Madrid*, 1933: 938-939).

⁵ Por ejemplo, con obras como *La pequeña enciclopedia de educación sexual* (1932), *La biblioteca de educación sexual de Antonio de Velilla* (1932-1933), *Temas sexuales. Biblioteca de divulgación sexual*, la obra de Ángel M. de Lucenay (1932-1937) y *Cultura sexual* (1936-1937).

En una primera mirada, la identidad femenina sobre los escenarios españoles de aquellos años se ajusta al patrón tradicional: la mujer ocupa los espacios pasivos de la escena mientras que los hombres ejercen como parte activa de la ecuación: ellos son empresarios, compositores y, por supuesto, consumidores. Esto es, la mujer actúa como objeto y el hombre como sujeto. El traslado de este esquema a los escenarios convertiría al hombre en espectador y a la mujer en espectáculo en sí mismo (Pollock, 2015), de modo que su presencia sobre las tablas estará sujeta a la mirada escopofílica del hombre que intenta poseer el cuerpo observado (Clúa, 2007: 72). A este respecto, Salaün señala que la identidad de la artista española “oscila entre objeto estético, instrumento del placer masculino, esposa-madre, sin acceder nunca a la responsabilidad ni a la madurez social y profesional” (1990: 79). Este patrón se reproduce igualmente en la trama de las obras donde los diálogos en los que interviene la mujer suelen ser irrelevantes, sin apenas agencia en el desarrollo del argumento. Si atendemos específicamente a la revista musical *La pipa de oro*, los personajes de Gundemaro y Cirilo llegan a la localidad imaginaria de la Higuera (topónimo ya muy revelador), compuesta únicamente por mujeres, donde mantienen esta conversación con una de ellas:

ROSA.— Enseguida. (Se oprime con un dedo en el lado izquierdo del pecho y suena un timbre. Después saca del pecho un tubito por el que habla). Oiga, un ponche y un cóctel [sic] para los viajeros del quince.

CIRILO.— ¿Has visto qué teléfono?

GUNDEMARO.— Hay que ver...

CIRILO.— Ya lo creo que hay que ver. (Mirando por el escote).

GUNDEMARO.— ¿Qué es eso? ¿Qué estás mirando? ¡Fuera de ahí! (Apartándole violentamente y poniéndose a mirar).

CIRILO.— Pero, oye, ¿me quitas a mí para mirar tú?

GUNDEMARO.— Sí, señor. Ya sabes que me dijo tu padre que mirase por ti. Y eso es lo que hago. (Volviendo a mirar). ¡Hay que ver! (Aparte) (Se la [sic] ve hasta la central).

ROSA.— Bueno. ¿Y qué sacan ustedes con mirar?

GUNDEMARO.— Efectivamente, no se saca nada. Pero es que a veces no se trata de sacar. Se trata de... de... (Paradas y Jiménez, 1932: 18)

La representación de la mujer en este tipo de narrativas siempre parece implicar la idea de la visión como un privilegio exclusivamente masculino cuyo objeto de fascinación es el cuerpo femenino (Brooks, 1993: 90). En este sentido el desnudo se planteará como el cénit de la obra y el reclamo principal de la trama en lo que debe entenderse como una apropiación del cuerpo de la mujer por parte del

mercado. De este modo no solo se produce una “espectacularización” (Clúa, 2013: 13-26) de la mujer sobre las tablas sino una especulación —en términos de consumo comercial— de su cuerpo convertido ahora en un filón que hay que rentabilizar. Se vende y se comercializa con la idea de emancipación femenina bajo cuyo paraguas “las llamadas libertades sexuales de las actrices apoyaban las fantasías eróticas del voyeurismo y fetichismo masculinos” (Zavala, 1992: 175). Las diferentes estrategias de control que tradicionalmente definieron los modos de vestir de las mujeres se transformaron entonces para controlar y rentabilizar su modo de desvestirse sobre los escenarios. Para ello se estandarizó su aspecto físico: todas eran altas, delgadas y se presentaban vestidas con el mismo atuendo, la misma peluca y reproduciendo los mismos movimientos, conformando así un auténtico “proletariado artístico” (Salaün, 2005: 125-151) [Figs. 2 y 3]. En consecuencia, la mujer artista simbolizaba la incorporación de los valores modernos dentro de la sociedad española: mujer como mercancía y como objeto reproducido industrialmente (Rodríguez, 2010: 100). Se explotaba, en términos de Hakim (2012), todo su capital erótico para que fuera rentabilizado por el lucrativo mercado escénico. Más allá de la exhibición del cuerpo de la mujer, sus intervenciones más relevantes siempre estuvieron ligadas a números muy sexualizados con retóricas lingüísticas capaces de enmascarar la obscenidad del contenido; se muestra el sexo, pero no se menciona explícitamente. Quizá el mejor ejemplo dentro del libreto de *La pipa de oro* lo encarne el *Chotis del higo*:

GUNDEMARO:

Fui siempre partidario/del fruto de la higuera / Yo dejo por el higo /
El plátano y la pera / y dejo la manzana / y hasta el melocotón.
¡Vengan higos! / ¡vengan higos! / quiero darme un atracón

TODAS:

Aquí te ofrezco el higo / La fruta más sabrosa / La más estimulante,
La más apetitosa / La fruta que a los hombres / Les gusta con pasión
Por el higo muchos de ellos / Se han quedado sin un botón / El higo que
te ofrezco yo
Es fresco, dulce y chiquitín / Cuando lo pruebes ya verás / Como vendrás
a repetir
Al higuí, al higuí / Con la mano no / Con la boca sí. (Paradas y Jiménez,
1932: 28)



Fig. 2: Imagen de algunos de los números musicales de *La pipa de oro* (*Guión. Revista de espectáculos*, 1932: 4).



Fig. 3: Autores de la letra y de la música junto a las protagonistas de la obra (*Guión. Revista de espectáculos*, 1932: 15).

El exceso de frivolidad sobre las tablas no deja de ser una respuesta social reaccionaria a la represión y censura moral de aquellos años, que la República atenuó, pero solo en parte. De hecho, durante el periodo fueron muy frecuentes las multas por la venta de material considerado pornográfico y las redadas en locales nocturnos que ofrecían espectáculos considerados obscenos.⁶ Sobre el papel, la Segunda República había conseguido avanzar en derechos sociales, educación y libertades individuales, pero el traslado de esta novedosa legislación a la cotidianidad de la vida pública y privada se vio frustrado por la persistencia de una mentalidad heredada de épocas pasadas. La estructura tradicionalmente patriarcal sobre la que se asentó el desarrollo del teatro estuvo basada en la construcción de relaciones de poder desiguales donde la diferenciación de género constituía un elemento determinante que dio lugar a que la mujer fuese objeto de vigilancia, control y deseo sexual por parte del hombre. El cuerpo femenino se presenta como un objeto de consumo masculino y evoca la idea de una mujer dispuesta a satisfacer los deseos y necesidades de los hombres como resultado del proceso de sumisión al que se ven sometidas. El análisis discursivo de la trama

⁶ “[el Sr. Companys] dio cuenta de que la Policía había dado una batida por los quioscos de periódicos, recogiendo una gran cantidad de publicaciones pornográficas. En este asunto está dispuesto a proceder con la mayor energía, clausurando aquellos quioscos que reincidan en la venta de esas publicaciones. Respecto a los cafés-concerts, en los que algunas artistas dan, por imposición de los dueños, exhibiciones inmorales, el gobernador ha impuesto multas de 50 y 75 pesetas a varios de aquéllos, y también procederá con energía para poner coto a estas extralimitaciones” (*ABC Madrid*, 1931: 27).

revela que la liberación del cuerpo femenino supuso la replicación de estereotipos tradicionales, también en lo que respecta a expectativas de la masculinidad. En referencia a la disputa entre dos mujeres por pasar la noche con él, Gundemaro responde así:

GUNDEMARO.— Bueno, bueno. No regañar. Todo puede arreglarse. Quiere decirse que ésta puede estar en la cabaña hasta la una y después de la una, las dos.

PRESIDENTA.— ¿Cómo las dos?

GUNDEMARO.— Perdón, Presidenta. He querido decir que una está conmigo hasta la una, y después de la una, la otra.

PRESIDENTA.— Bueno si usted se atreve...

GUNDEMARO.— Que si me atrevo... vamos a la cabaña... me voy con las dos y si usted quiere se puede pasar por allí después de las dos. Porque a mí no me importa aunque sean las tres.

PRESIDENTA.— ¡Así deben ser los hombres! (Paradas y Jiménez, 1932: 30)

Los esfuerzos por equiparar a hombres y mujeres en el plano democrático no tuvieron su reflejo sobre las tablas, donde los desequilibrios entre lo masculino y lo femenino continuaron reproduciendo los estereotipos culturales asociados a cada rol. De un lado, el “donjuanismo” estaba plenamente aceptado como estereotipo viril de la época, y de otro, la paradoja entre mujer pasiva y la hipersexualización del cuerpo femenino conformaron una única entidad.

Según lo expuesto, la cosificación de la mujer artista vino determinada principalmente por tres circunstancias: en primer lugar su desvinculación de la esfera creadora y lucrativa; los hombres elaboraron las tramas, las canciones, las coreografías, se enriquecieron como empresarios y disfrutaron como público, mientras que la mujer quedó al servicio de todo ese entramado. En segundo lugar, la irrelevancia de sus diálogos e intervenciones, expresamente diseñados para reforzar la idea de dominación masculina. Y por último, la exhibición de su cuerpo, que devino en la mercantilización del desnudo femenino convertido en el principal incentivo de las obras.

La artista escénica como personaje feminista

La exhibición del cuerpo de la mujer se presenta como un complejo lugar de debate cuyos significados son siempre diversos y nunca simples. La postura que defiende el desnudo femenino en los escenarios españoles como un elemento más del proceso patriarcal de cosificación de la mujer cursa con sobrados argumentos. Efectivamente su posición en el negocio lucrativo de los espectáculos de la época

se identifica claramente con el rol tradicional de mujer-objeto; sin embargo, más allá de la búsqueda de respuestas a la pregunta de si el desnudo fue o no liberador para la mujer, se puede hacer una relectura en la que el debate debe girar en torno a las consecuencias que pudo tener. Siguiendo las ideas de Judith Butler, el potencial subversivo del cuerpo desnudo se debe desligar de la propia conciencia de la transgresión; dicho de otro modo, lo crucial no es tanto la intención del acto que se lleva a cabo —en este caso el desnudo—, sino el resultado de la acción (2007). Para Butler, la noción de subversión no radica intrínsecamente en un acto, más bien es una propiedad asignada por medio de una interpretación retrospectiva que tiene en cuenta cómo surge la acción, con qué elementos del conjunto social interactúa, cómo es recibida y cómo circula (Solana, 2017). Desde esta postura el desnudo femenino no se entiende única y exclusivamente como un medio para reforzar la dominación masculina sino que puede ser pensado como una herramienta que cuestiona y desplaza algunos de sus patrones más opresivos. De hecho, las actrices encarnaron en sí mismas los valores defendidos por el entonces incipiente movimiento feminista: independencia económica, autonomía, emancipación o libertad sexual. Quizá no lo hicieran desde la intelectualidad⁷ y la propia conciencia de estar ejerciendo unas libertades muchas veces adelantadas a su tiempo,⁸ pero personificaron la antítesis de la mujer ideal desafiando el cliché tradicional de madre-esposa. En esta misma línea, Anastasio (2009) utiliza la teoría performativa⁹ y propone que desde esta nueva perspectiva “la mujer-objeto [...] se convierte si no en sujeto consciente de su capacidad para articular sus propios significados a través del *performance*, al menos en el vehículo a través del cual el escenario, las tablas, se constituye como un lugar para la creación, o contestación de significados establecidos” (s.p.).

Mediante esta resignificación se consigue desestabilizar el arquetipo mujer-pasiva/hombre-activo, rechazando la idea de mujer victimizada para construir la agencia del personaje femenino. A este respecto resulta muy interesante analizar los cambios que suceden en relación a la sexualidad; para ello, Anastasio (2016: 38)

⁷ “La mayoría de estas mujeres de espectáculo estaban lejos de pensamientos progresistas y eran más bien conservadoras en lo referente a política y en su concepto de la mujer (si se quiere hasta cierto punto machistas)” (Encabo, 2019: 27).

⁸ Hubo, sin embargo, sonadas excepciones como Pastora Imperio, firmante del derecho al voto femenino. Véase Estévez (2012).

⁹ “All performance involves a consciousness of doubleness, through which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered original model of that action. Normally this comparison is made by the observer of the action [...] but the double consciousness, not the external observation, is what is most central” (Carlson en Anastasio, 2009).

sostiene que la verdadera *performance* viene determinada por la legitimidad de la mujer para sentir placer. En el contexto sociopolítico republicano, la sexualidad se sitúa como uno de los temas predilectos en la literatura científica, principalmente en el marco de la “reforma sexual” (Amenzúa, 2004: 158), donde se desarrollan abundantes e innovadoras obras que abordan cuestiones como el aborto, la educación sexual o el control de la natalidad.¹⁰ Las múltiples narrativas erótico-sexuales que surgen entonces permean con dificultad en una sociedad que todavía presenta un fuerte arraigo con la moralidad tradicional. En este sentido la artista escénica, en su papel de celebridad (Clúa, 2016), ejerce no solo como sujeto rupturista sino como vector de transmisión, como verdadero heraldo de la modernidad sexual. Para Isabel Clúa (2007: 161), la *performance* fuera del escenario se basa en la construcción de un personaje público, excéntrico, situado en los márgenes, que moviliza y rentabiliza los discursos que deberían convertirla en objeto pasivo para llenarlos de un significado controlado por ellas mismas. Las artistas actúan a través de un personaje creado para un público al que interpelan con su actuación en los escenarios pero también fuera de ellos (Anastasio, 2009). Al calor de la industria del espectáculo se generan diversas estrategias de publicidad al servicio del emergente negocio del *star-system*; principalmente revistas dedicadas enteramente al teatro frívolo,¹¹ postales y tarjetas de visita con las que las artistas promocionaban su carrera, y entrevistas en diferentes medios como la radio o la prensa. A través de estos medios se produce una transferencia de las acciones subversivas de sus personajes al plano social y personal. En un contexto en el que la correlación entre el concepto de mujer y el tándem esposamadre constituían una realidad difícilmente disociable, las protagonistas de *La pipa de oro*, preguntadas por sus novios, responden en estos términos:

—Una dice que tiene cuarenta, que es como no tener ninguno. Y la otra que lo tiene en Barcelona, lejos, por tanto, de sus posibles iras. [...]

—Novios, ninguno. Amiguitos sí. ¡Vamos reportero, no sea usted cavernícola! El novio, a estas alturas es una momia, una cosa de esas

¹⁰ Buena parte de la historiografía sobre esta temática realizada durante el periodo republicano está concentrada en el libro de las *Primeras Jornadas Eugénicas Españolas* (Noguera y Huerta, 1934) y en las múltiples publicaciones que realizó Hildegart Rodríguez como *La revolución sexual* (1931), *El problema sexual tratado por una mujer española* (1931) o *La rebeldía sexual de la juventud* (1931).

¹¹ *Teatro Frívolo*, *Guión* y *¡Tararí!* fueron durante el periodo republicano las principales publicaciones de periodismo teatral. Para un acercamiento a esta cuestión, véase Ricci (2005: 297-313).

antiguas que ponen en las vitrinas de los museos. (*Guión. Revista de espectáculos*, 1932: 9)

La respuesta resulta reveladora sobre todo si tenemos en cuenta que desde el siglo XIX surgen discursos que inventan un concepto de “normalidad” femenina, delineando su carácter ideal y perpetuando una representación de la mujer destinada a consolidarse como una criatura frágil, sensible y asexual —en el sentido de negación de su instinto. Todas las mujeres alejadas de este patrón constituyeron un ecléctico grupo que por simple antagonismo llegaron a conceptuarse como “anómalas”, enfermas y sobre todo peligrosas, porque resistían los intentos disciplinarios por parte de la sociedad burguesa y transgredían las normas de la feminidad (Navarro, 2015: 44). Esta ruptura con los códigos de género establecidos abre una brecha y ahí es precisamente donde se encuentra la subversión. La frivolidad de las obras y la exhibición del cuerpo desnudo pueden concebirse como pantalla especular para proyectar socialmente la liberación de la sexualidad femenina contribuyendo a democratizar su placer. Desde esta posición las transgresiones en la escena teatral republicana sirvieron como catalizador a la hora de transferir nuevos paradigmas. Por eso resulta especialmente interesante el análisis de estas cuestiones a través de *La pipa de oro*, que se revela como una de las obras más vanguardistas de la época al ser la primera¹² en mostrar “cinco senos desnudos” (R. M. G., 1932: 6) con todas las repercusiones sociales que eso implicó [Fig. 4]. A este respecto, el estreno de la obra en mayo de 1932 es recogido en un artículo que por su elocuencia merece ser transcrito:

Los diez senos en libertad de estas cinco muchachitas de Romea son algo, bastante, mucho más que diez senos, como diez medias manzanas. Son diez senos desafiando valientemente todo un pasado lleno de tradiciones y de triples enaguas; son diez puntitas breves pinchando en la panza hueca de una moral convencional, y son diez senos, diez, en lucha abierta contra la hipocresía, contra los sostenes y contra la belleza con truco. Son también diez senos como diez banderas de 1932 y como diez altavoces de la civilización real y republicana de la España de hoy. [...] no hemos de negar a estos diez senos alegres, a estos diez senos que se exhiben generosos, fresquitos y pimpantes, toda la importancia que tienen como signo inequívoco de avance de los tiempos. (R. M. G., 1932: 6-7)

El desnudo femenino se entiende ya no solo como símbolo de autosuficiencia e independencia de las jóvenes, sino como alegoría de la libertad dentro de una

¹² *La pipa de oro* tuvo una indiscutible repercusión social pero, en realidad, la primera obra en la que apareció un desnudo integral fue *El príncipe Carnaval* en 1920 (Montijano, 2009: 453).

sociedad en proceso de transformación. De hecho, en un momento sociopolítico convulso, de importantes novedades a todos los niveles, la exhibición del torso femenino completamente desnudo fue calificada por la revista *Crónica* como un suceso “mucho más importante que la discusión del Estatuto de Cataluña”;¹³ de modo que la autodeterminación catalana encontró su correlato físico en la autonomía del cuerpo femenino. La novedad del “sinsostenismo” (Herce, 1932: 8) fue así alabada por la crítica y el público,¹⁴ que ensalzaron la obra como la segunda más representada durante el lustro republicano, solo superada por *Las Leandras* (Montijano, 2009: 452). Con todo, el difícil equilibrio social entre el reclamo de nuevas formas de espectáculo y el peso de una larga tradición moral tuvo también su eco en la prensa de la época, que, desde los sectores más conservadores denunciaron la exhibición del cuerpo femenino: “*La pipa de oro*, más que al oído hiere al olfato. Constituye, pues, un atentado a las más elementales normas de la higiene pública [...]. Ni frivolidad, ni picardía, ni sicalipsis, ni pornografía siquiera. Mucho peor. Groserías en alud, sin el menor atisbo inteligente, sin la menor brizna de elegancia espiritual, sin el menor respeto al respeto que escucha” (*El Sol*, 1932: 8).



Fig. 4: Imagen de las cinco *girls* con el pecho desnudo
(*Guión. Revista de espectáculos*, 1932: 7-8).

¹³ “¿[Q]ué nos importa a los hombres verdaderamente inteligentes, a los que sabemos dónde está el corazón del progreso y de la libertad, el Estatuto, la cabeza blanca de Maciá, el diente huérfano de Azaña y el servicio de peluquería que pide angustiada la cabeza de Ventura Gassol? Nada. Nos importa absolutamente nada. Son cosas que se empequeñecen, se diluyen, se borran ante el espectáculo magnífico de estas muchachas en flor” (R. M. G., 1932: 6-7).

¹⁴ “Nunca ha ganado tanto dinero Campúa en el Paralelo como el año de *La pipa de oro*” (*La Voz*, 1935: 3).

La actitud contestataria de la postura afín al tradicionalismo deja entrever que la obra fue entendida como potencial amenaza del sistema de códigos de género establecido. En el epicentro de toda la cuestión se situó la disputa por el control del cuerpo femenino, que, como hemos visto, desempeñó un papel protagonista no solo en la escena teatral sino también en la escena pública. La obra del dúo Paradas-Jiménez y de los maestros Rosillo y Mollá formó así parte del juego de distensiones sufridas por el corsé de la moralina patria que años después con la llegada del franquismo terminaría de ajustar —o más bien asfixiar— a todo el conjunto de la sociedad.

Conclusiones

La aproximación al estudio de la mercantilización del cuerpo femenino como medio de entretenimiento nos acerca a un lugar de debate en el que confluyen y cristalizan posturas, *a priori*, antagonistas. Sin embargo, la doble lectura que plantea la “espectacularización” del cuerpo de la mujer solo es entendible de manera conjunta. Del mismo modo que los orígenes de los espectáculos de variedades han de buscarse en la hibridación de estilos y músicas, el rol del cuerpo de la mujer en estos espacios necesita la combinación entre su papel de víctima del sistema patriarcal y el de heroína feminista.¹⁵ Quizá solo el equilibrio —o la tensión— entre modernidad y tradición sea la solución para acercarse a esta problemática. De hecho, estas dos vertientes no han de contemplarse de manera excluyente, ni siquiera complementaria, sino como consecuencia una de la otra. Efectivamente, la mujer y su cuerpo desnudo fueron objeto de la mirada voyeurística del hombre, pero, a la vez, la *performance* sobre el escenario los convertiría en una potencial amenaza del rol asignado a la mujer tradicional y, en definitiva, su papel —consciente o no— fue el de un sujeto transgresor. Desde esta perspectiva se redescubre a la mujer artista como promotora de un patrón de femineidad disidente al ideal que pone en jaque los modelos normativos de identidades de género. Por tanto, sería incorrecto o, al menos, incompleto atender únicamente el carácter opresivo de la exhibición del cuerpo desnudo sin contemplar las potenciales derivas que de ello pudieron resultar.

¹⁵ A colación del título de Salaün “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo” (2007: 63-83).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC Madrid (1931), “La campaña antipornográfica”, *ABC Madrid*, 13/05/1931: 27.
- Amenzúa, Efigenio (1993), “Los hijos de don Santiago. Paseo por el casco histórico de la sexología”, *Revista Española de Sexología*, 49: 59-60.
- (2004), “La línea política de la reforma sexual. Memoria histórica y planes de futuro”, *Anuario de Sexología*, 8: 158.
- Anastasio, Pepa (2009), “Pisa con Garbo: El cuplé como performance”, *Revista Transcultural de Música*, 13.
<<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>>
- (2016), “Erotismo feminista en España 1910-2015: Del dildo de la Chelito al posporno de De La Purísima”, *Letras femeninas*, 42: 37-54.
- Araque, Juan Andrés (2013), “Incidencia de la censura en los años dorados de la revista musical española”, *Archivo de Arte Valenciano*, 94: 191-202.
- Brooks, Peter (1993), *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard U. P.
- Butler, Judith (2007), *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Clúa, Isabel (2007), “El cuerpo como escenario: actrices e histéricas en el fin de siècle”, *Dossiers Feministes*, 10: 157-172.
- (2013), “Ídolos de frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo”, *Lectures du genre*, 11: 13-26.
- (2016), *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin de siècle*, Barcelona, Icaria.
- (2018), “De auténticas a modernas: mujer, espectáculo y nación en el fin-de-siècle”, Ferrán Archilés i Cardona (coord.), *No sólo cívica: nación y nacionalismo cultural español*, Valencia, Tirant lo Blanch: 131-150.
- El Sol* (1932), “Información Teatral”, *El Sol* (Madrid), 05/05/1932: 8.
- Encabo, Enrique (2019), “Introducción. Más allá del canon: erotismo, deseo y frivolidad”, Enrique Encabo (ed.), *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*, Madrid, Ediciones del ICCMU: 9-38.
- Estévez, María (2012), *Reina del duende: La vida, los amores y el arte de una mujer apasionada*, Pastora Imperio, Madrid, Roca Editorial.
- Fernández, Rafael (2008), “El ocaso de la zarzuela. La zarzuela, el género chico y el cuplé (1900-1950)”, *Audio Clásica*, 131: 60-63.

- Gaceta de Madrid* (1933), “Convenio internacional para la represión de la circulación y tráfico de publicaciones obscenas, firmado en Ginebra el 12 de Septiembre de 1923”, *Gaceta de Madrid*, 24/11/1922, 328: 1242.
- Guereña, Jean-Louis (2018), *Detrás de la cortina. El sexo en España (1790-1950)*, Madrid, Cátedra.
- Hakim, Catherine (2012), *Capital erótico: el poder de fascinar a los demás*, Madrid, Debate.
- Herce (1932), “Romea ‘La pipa de oro’, revista de Paradas y Jiménez música de los maestros Rosillo y Molla”, *Luz*, 05/05/1932: 8.
- La Voz* (1935), “Conversaciones. Proyectos de Campúa”, *La Voz*, 20/03/1935: 3.
- Martínez, Isabel (2001), *Género, desarrollo psicosocial y trastornos de la imagen corporal*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- Montijano, Juan José (2009), *Historia del teatro olvidado: La Revista (1864-2009)*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada.
<<https://digibug.ugr.es/handle/10481/2735>>
- (2011), “Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: La Revista (1864-2010)”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20: 447-470.
- Navarro, Laura (2015), *Ángeles Caídos: Cupletismo y Prostitución en Barcelona (1880-1936)*, Tesis doctoral, Ohio, Ohio State University.
<https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1434261401&disposition=inline>
- Noguera, Enrique y Luis Huerta (coords.) (1934), *Libro de las Primeras Jornadas Eugenésicas Españolas: Programa. Ponencias. Genética, eugenesia y pedagogía sexual*, Madrid, Javier Morata.
- Número monográfico dedicado a *La pipa de oro* (1932), *Guión. Revista de espectáculos*, 6.
- Paradas, Enrique y Joaquín Jiménez (1936), *La pipa de oro*, Colección Teatro Frívolo, 6, Barcelona, Cisne.
- Pollock, Griselda (2015), *Visión y diferencia*, Buenos Aires, Fiordo.
- Ricci, Evelyne (2005), “La ola verde en la prensa y en los espectáculos en la II República”, Jean-Michel Desvois (coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, Burdeos, Université Michel de Montaigne: 297-313.
- R. M. G. (1932), “Nuevos Tiempos”, *Revista Crónica*, 131: 6-7.

Rodríguez, Patricia (2010), *Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las Misiones Pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas*, Tesis doctoral, Berkeley, University of California.

<<https://escholarship.org/uc/item/99m096b1>>

Ruiz Morcuende, Federico (1919), “Sicalíptico y sicalipsis”, *Revista de Filología Española*, 6: 394.

Salaün, Serge (1990), *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa.

—(2005), “Cuplé y variedades (1900-1915)”, Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos: 125-151.

—(2007), “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”, *Dossiers féministes*, 10: 63-83.

Solana, Mariela (2017), *La acción de subversión en Judith Butler*, Buenos Aires, Teseo Press.

Zavala, Iris María (1992), “Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía”, Myriam Díaz-Diocaretz e Iris María Zavala (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura Peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid, Tuero: 155-182.

Zubiarre, Maite (2015), *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*, Madrid, Cátedra.

