

Sicalipsis y educación sexual a través del cuplé y los espectáculos de variedades

LIDIA CACHINERO-RODRÍGUEZ

2024. *Cuadernos de Etnomusicología* N°19

Palabras clave: Música y género, cuplé, vodevil, educación sexual, feminismo, sicalipsis.

Keywords: *Music and gender, cuplé, vaudeville, sex education, feminism, sicalipsis.*

Cita recomendada:

Cachinero-Rodríguez, Lidia. 2024. "Sicalipsis y educación sexual a través del cuplé y los espectáculos de variedades". *Cuadernos de Etnomusicología* N°19. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa).



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en:

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

SICALIPSIS Y EDUCACIÓN SEXUAL A TRAVÉS DEL CUPLÉ Y LOS ESPECTÁCULOS DE VARIEDADES¹

Lidia Cachinero-Rodríguez

Resumen

El cuplé sicalíptico marcó un cambio de paradigma cultural en la España del primer tercio del siglo XX. A través del escenario, las mujeres cantaron consignas a favor del feminismo, la participación política de las mujeres y reivindicaron el derecho al disfrute y el placer sexual femenino. Esta investigación evalúa cómo a través de los cuplés sicalípticos o eróticos, las cupletistas realizaron una pedagogía sexual, especialmente dirigida a las mujeres. Para ello, se ha realizado un análisis de las letras pertenecientes a siete estudios de caso y se han tenido en cuenta decisiones personales de numerosas cupletistas, tanto en un espacio público, como privado, que estuvieron estrechamente relacionadas con las teorías propuestas por los diferentes movimientos feministas europeos y norteamericanos en este periodo.

Palabras clave: Música y género, cuplé, vodevil, educación sexual, feminismo, sicalipsis.

Abstract

The erotic cuplé marked a cultural paradigm shift in Spain in the early 20th century. Through the stage, women sang slogans in favour of feminism and claimed the right to female sexual enjoyment and pleasure. This research evaluates how, through the erotic cuplés, female singers carried out a sexual pedagogy, especially aimed at women. For this purpose, an analysis of the lyrics belonging to seven case studies has been completed and personal decisions of numerous cupletistas have been taken into account, both in a public and private

¹ Este artículo parte de la Tesis Doctoral en depósito, titulada “El cuplé: feminismo, transformismo y homosexualidad en los espectáculos de variedades españoles”, dirigida por la Dra. Ascensión Mazuela Anguita, que se ha llevado a cabo en la Universidad de Granada entre el año 2021 y 2024.

space, which were closely related to the theories proposed by the different European and North American feminist movements in this period.

Keywords: *Music and gender; cuplé; vaudeville; sex education; feminism; sicalipsis.*

Introducción

El cuplé, en los albores del siglo XX y hasta el término de la guerra civil en España, trajo consigo un cambio de paradigma en tanto que produjo un aperturismo en la concepción relativa al erotismo y la corporalidad femenina. Este nuevo rumbo, venía precedido por el éxito de la sicalipsis y la frivolidad en el teatro español de finales del siglo XIX, rápidamente extendido a otras artes como la fotografía o la literatura, iniciando de esta manera la llamada “ola verde” (Ricci 2005: 299). Las temáticas que abordó el género cupletero fueron de lo más variadas, siendo las más comunes aquellas que trataban las relaciones amorosas, la actualidad política y la sicalipsis y el erotismo femenino, como bien explica Salaün (1990: 167-169). Para ello, se sirvió de unas estrategias musicales y narrativas que comprendían melodías pegadizas en las que se incluían habitualmente músicas llegadas del otro lado del Atlántico, como las machicas, el tango o el fox-trot, ligado a unas letras que plasmaron los deseos sexuales de las mujeres (Alonso 2015: 49-57). Estas canciones solían interpretarse en el marco de los espectáculos de variedades, aunque también fueron transmitidas a través de procesos de transmisión oral y se caracterizaban por una estructura narrativa que habitualmente plasmaban una historia con una introducción, nudo y desenlace (Salaün 1990: 15-16).

Durante las tres primeras décadas del siglo XX en España, los espectáculos sicalípticos se caracterizaron por la interpretación de un cuplé cuya letra estaba marcada por un elevado erotismo, unido a una gestualidad sugestiva por parte de la cantante, que a su vez solía aparecer con una indumentaria ligera, en ocasiones desnuda o vestida con unas mallas ceñidas de color beige, simulando su desnudez (Barreiro 2007: 98). Sin embargo, es importante señalar que el cuplé ha sido relacionado con una ideología machista, rígida y conservadora al

considerar el cuerpo femenino como objeto de estudio y consumo, en lugar de abordar la historia de las mujeres desde la perspectiva de sujetos activos en la vida cultural del momento y en las políticas del cuerpo. De este modo, buena parte de la historiografía que ha estudiado la historia del cuplé sicalíptico y sus protagonistas han finalizado con unas conclusiones dispares al tratar a las cupletistas como “atracciones de visualidad” u objetos de consumo sexual (Salaün 1990: 172). Por esta misma razón, el estudio de los cuplés sicalípticos desde los espacios de la musicología, etnomusicología, estudios de género y la antropología ha devenido en unas investigaciones que demuestran la intencionalidad reivindicativa de estas letras, estrechamente ligadas a las manifestaciones feministas y la propaganda política del primer tercio del siglo XX (Gleen 2002). Estos trabajos se han propuesto realizar un análisis de la coreografía, la gestualidad, la indumentaria, la escenografía y las letras de los cuplés bajo un enfoque metodológico con perspectiva feminista, lo que ha podido corroborar que los espectáculos de variedades sirvieron para propagar consignas a favor de la libertad sexual de las mujeres y de la emancipación femenina (Anastasio 2013: 50; 2017: 166-167; Durán 2021: 405-408; Encabo Fernández 2019: 65-78), iniciando de este modo una corriente feminista y *cuir* en los estudios de las músicas populares —y comerciales— españolas de este periodo.

Sin embargo, a pesar de la amplísima acogida de la que gozaron los cuplés sicalípticos, hay un aspecto en el que las investigaciones aún no han ahondado: su intencionalidad pedagógica y la educación sexual que se realizaba a través de los espectáculos de variedades. Siguiendo a Zubiaurre, “la sicalipsis [...] ofrece ejemplos vigorosos e innovadores de la mujer moderna, dinámica y trasgresora, ese tipo de mujer que brillaba por su ausencia en la novelística generación del 98” (2005: 197-220). Partiendo de esta premisa, el objetivo del presente trabajo es evaluar cómo a través de la corporalidad, la indumentaria y las letras de los cuplés interpretados durante el primer tercio del siglo XX en España se transmitió una suerte de pedagogía sexual —especialmente dirigida a las mujeres—, en una época en la que las convicciones políticas y morales trataron de prohibir todo acceso a una visión libre y sana de la sexualidad. Para ello, han sido analizadas numerosas grabaciones sonoras digitalizadas en la

Biblioteca Nacional de España, así como las letras recogidas en múltiples antologías publicadas durante el primer tercio del siglo XX que sirven como estudios de caso. De igual modo, se han estudiado los tratados médicos y políticos vigentes en esta misma época, así como las diferentes entrevistas realizadas a las propias cupletistas a fin de comprobar qué visión general existía en la sociedad española en torno a la sexualidad femenina y cómo las cupletistas trataron de subvertir las creencias negacionistas en torno al placer femenino imperantes en este periodo dentro y fuera de los escenarios.

Asimismo, este trabajo se estructura en tres secciones. En primer lugar, se expone un breve panorama sobre la concepción de la sexualidad femenina desde el ámbito clínico y se detallan las múltiples sanciones recogidas en el Código Penal del año 1928 que se impusieron para tratar de frenar el auge de la sicalipsis o la llamada “ola verde”. A continuación, se proponen siete estudios de caso de letras de cuplés que ejercieron como un eslabón para la transmisión de diversos mensajes enmarcados en la sexualidad femenina que presentan una clara intencionalidad pedagógica, especialmente dirigida a las mujeres y se relacionan del mismo modo con las teorías propuestas por los movimientos feministas europeos y norteamericanos del primer tercio del siglo XX. En último lugar, se recogen las decisiones personales de numerosas cupletistas que siguieron estas líneas de pensamiento y se redactan a modo de conclusiones la influencia que ejerció el cuplé sicalíptico a nivel sociológico y antropológico en las tres primeras décadas del siglo XX en España.

Contexto histórico

En la España del primer tercio del siglo XX se sucedieron diversos hechos ligados al auge de la sicalipsis y de los espectáculos eróticos femeninos. La controversia suscitada por el protagonismo indiscutible de la sexualidad en la escena músico teatral popular española a inicios del siglo XX, produjo importantes reacciones en los idearios tanto progresistas, como conservadores. Por un lado, en el ámbito clínico se encuentra una evidente oposición entre las consignas feministas auspiciadas en el marco de los espectáculos de variedades y la visión decimonónica del cuerpo femenino y de la maternidad, como bien

expone Gloria G. Durán (2021). En este contexto, el doctor Gregorio Marañón articuló diversas teorías de corte biologicista en torno a la feminidad, la maternidad y la sexualidad femenina que tuvieron una gran repercusión en la sociedad española del momento en cuanto al tratamiento de las enfermedades de las mujeres o la organización familiar, entre otros aspectos. Influenciado por las teorías sobre la sexualidad de Freud (1979: 223), el doctor Gregorio Marañón propuso la existencia de un tipo de mujer caracterizada por la frigidez sexual; y un segundo modelo femenino, el de la mujer invertida, que estaba ligado a ciertas psicopatías (Celaya 2004: 156). Además, la concepción conservadora sobre la maternidad y el sentido de la vida de las mujeres para el doctor queda claramente expuesto a través de la siguiente afirmación:

Prácticamente, una buena madre durante los años de la fecundidad, que son los centrales de su vida, no podrá ser ni deberá ser apenas otra cosa que madre y la maternidad, aunque en el tiempo sea un episodio en la vida de la mujer, es biológicamente el ceje del concepto de la feminidad (Castejón Bolea 2012).

Por otro lado, en el ámbito cultural habían proliferado una ingente cantidad de literatura erótica en formato de revistas o novelas cortas que abordaban aspectos como el protagonismo de la sexualidad femenina, la homosexualidad, la bisexualidad o las identidades trans, tratando de eliminar de esta manera la concepción punitiva y binaria del sexo a inicios del siglo XX (Zubiaurre 2014; Litvak 1994). Como bien estudia Zubiaurre (2014), a esta amplísima producción literaria se unió la comercialización de postales eróticas —tanto femeninas, como masculinas—, así como la elaboración de cortometrajes y manuales de sexología o los cuplés interpretados por toda la geografía española en el marco de los espectáculos de variedades. Ahora bien, el éxito de esta producción frívola, erótica y festiva fue objeto de ataques continuos desde los sectores culturales más conservadores, donde se produjeron diversas manifestaciones en contra de lo que denominaron “la ola verde”, excusándose en la supuesta perversión de la moralidad patria causada por la sicalipsis para tratar de prohibir la venta de novelas eróticas que fueron ampliamente más consumidas en este momento que las obras de autores como Miguel de Unamuno, Pío Baroja o Azorín (Celaya 2004: 155-156). De esta manera, el escritor Ramiro de Maeztu trató de realizar una cruzada —más personal que moral— contra lo que consideró

como la degradación de la cultura española, proponiendo crear una Liga Antipornográfica Española promulgada por sí mismo y apoyada por el escritor Miguel de Unamuno en el año 1907 (Salaün 2011). Aunque este intento por censurar la ola verde en la cultura española del momento resultó un fracaso, su visión moralista y casta fue recogida en el Artículo 618 del Código Penal de 1928, redactado bajo el régimen dictatorial de Primo de Rivera, imponiendo las siguientes sanciones contra la pornografía:

Será castigado con la pena de cuatro meses a dos años de prisión y multa de 1.000 a 10.000 pesetas:

1º El que hiciere, produjere o poseyere escritos, dibujos, grabados, cuadros, impresos, imágenes, anuncios, emblemas, fotografías, cintas cinematográficas u otros objetos obscenos con fines de comercio, distribución o exhibición pública.

2º El que importare, transportare, exportare o hiciere importar, transportar o exportar, a los fines indicados, cualquiera de dichos objetos obscenos o los que pusiere de cualquier modo en circulación.

3º El que mantuviere o participare en el comercio público o privado de los referidos objetos, negociare con ellos de cualquier manera, los distribuyere o exhibiere en público o se dedicare a alquilarlos.

4º El que anunciare o diere a conocer por un medio cualquiera, con objeto de favorecer dicha circulación o tráfico punible, que una persona se dedica a la ejecución de los mencionados hechos delictivos o anunciare o diere a conocer las personas que directa o indirectamente pueden procurar los citados objetos obscenos (Cubero Izquierdo 2020: 546-547).

Estas sanciones también alcanzaron, de acuerdo con la investigadora Cubero Izquierdo, a los espectáculos de variedades, así como a los cursos y los congresos sobre la higiene sexual (2020: 547). Si bien, en la realidad artística los espectáculos sicalípticos siguieron gozando de una enorme popularidad debido a la pasividad de los censores con respecto a estas prácticas (Zubiaurre 2014: 127; Cubero Izquierdo 2020: 547). Con la llegada de la segunda república española y las políticas aperturistas que trajo consigo, el estudio sobre la sexualidad y la higiene sexual se vio decididamente favorecido, logrando grandes avances políticos y médicos en estos ámbitos que culminaron con la

impartición de cursos de educación e higiene sexual, hasta este momento prohibidos por las autoridades (Mira 2004: 203).

Análisis músico-textual

Sin embargo, la realidad en el ámbito de la escena popular española distó del trascurso científico, clínico y político de este momento. Más allá de las censuras de los cursos sobre higiene sexual o la infructuosa creación de la sección española de la Liga de la sexualidad (Durán 2021), resulta especialmente relevante que en las letras de los cuplés sicalípticos que fueron interpretados a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, ya se pudieran observar numerosos ejemplos que demuestran una clara intencionalidad pedagógica en el ámbito de la sexualidad tanto masculina como femenina. Por esta razón, estas letras trataron de advertir y prevenir, principalmente a las mujeres, de los diferentes riesgos que podían presentarse en las relaciones sexuales. La relevancia de estos mensajes debe entenderse en el contexto de los diferentes debates morales que venían produciéndose ya desde finales del siglo XIX acerca del uso de los medios anticonceptivos para prevenir los embarazos no deseados, así como la transmisión de enfermedades venéreas. Estas discusiones tuvieron su apogeo tras la epidemia de sífilis que azotó Europa durante esta época (Castejón Bolea 2004: 925). Según el doctor Castejón Bolea, los estudios de los facultativos higienistas que tuvieron como objeto la erradicación de las enfermedades venéreas, adoptaron la redacción de una serie de medidas y advertencias que tuvieron como fin alcanzar a un público masculino a modo de propaganda (2004: 927-928). Estas advertencias, promulgadas por el doctor Juan de Azúa, trataron de culpabilizar a las mujeres que ejercieron la prostitución —y por extensión a las cupletistas y actrices de variedades que fueron víctimas de la explotación sexual— de la transmisión y la propagación de las enfermedades de transmisión sexual (Castejón Bolea 2004: 930). Para evitar estos contagios, el doctor Azúa recomendó a los hombres que solicitaran a las mujeres que ejercían la prostitución una suerte de librito sanitario en el que se especificara que la mujer con la que iba a mantener relaciones “no se encontraba mala” (Castejón Bolea 2004: 931). Por lo que, no solo es que se negara cualquier tipo de educación sexual dirigida a las mujeres sino que, de igual forma, desde

el ámbito clínico se afirmó que las mujeres fueron las causantes de la propagación de las enfermedades de transmisión sexual. Según los estudios de Castejón Bolea, los facultativos clínicos aconsejaron el uso de medios anticonceptivos —principalmente los profilácticos— tanto a los hombres como a las mujeres a partir de la segunda década del siglo XX, ya que ellas fueron consideradas como las portadoras de las enfermedades venéreas (2004: 941). A pesar de ello, en muy pocas ocasiones las mujeres fueron destinatarias de los cursos sobre higiene sexual o cualquier otro tipo de pedagogía sexual.

En este marco contextual, el cuplé se configuró como un aliado fundamental para la transmisión de consejos y advertencias sobre las relaciones sexuales especialmente dirigidos a las mujeres. Cabe señalar en este punto que el hecho de que estas canciones fueran transmitidas de manera oral² y, por otro lado, se editaran, grabaran, publicitaran y comercializaran —con el elevado coste que ello suponía—, permite vislumbrar la notoriedad que habían logrado los mismos y, por tanto, la amplia recepción del mensaje que pretendían difundir.

Es necesario profundizar en este punto la importancia de las redes de cooperación entre los compositores y letristas, en su mayoría masculinos, y las propias cupletistas. En este marco, la autoría del cuplé debe entenderse como una creación compartida, donde participan simultáneamente los músicos y letristas como generadores del nuevo producto y las cupletistas, como “creadoras” finales de esta nueva pieza³. El concepto de redes de cooperación en este entorno se inserta en los postulados sociológicos que conciben la cultura como “elementos con capacidad de agencia, que crean y modifican la realidad” y no como un reflejo de las propias estructuras sociales (del Val 2022). La música y la lírica, acompañados de las indumentarias teatrales que reflejaban el auge de las nuevas feminidades y la propia *performance* de las cupletistas en escena

² En este sentido, es interesante comprobar cómo los compositores de cuplés enseñaron a músicos callejeros sus canciones. Estos músicos, a su vez, interpretaban estas composiciones cerca de los espacios laborales femeninos, por lo que la recepción de los cuplés —y por extensión, de sus mensajes— alcanzaron un amplio espectro de público femenino. Véase el reportaje realizado en 1931: Salvador Valverde, “Los ciegos y la música popular: Cómo se hacen los grandes éxitos callejeros de nuestras zarzuelas y cuplés”, *Crónica*, Madrid, 22 de marzo de 1931, n.º 71, 12-13.

³ Así se observa en las portadas de las partituras de los propios cuplés alojados en la Biblioteca Nacional, donde, por un lado, se recogen los autores del texto y la música y, por otro, el nombre de la cupletista aparece precedido por el sustantivo de “creadora”.

llevan a comprender estas redes de cooperación músico-teatrales como agentes generadores de nuevas realidades sociales y no únicamente reflejo de tales. Así, se comprende el auge de la sicalipsis y los infructuosos intentos para frenar la llamada ola verde a lo largo del periodo estudiado. Partiendo de esta premisa, los consejos y advertencias en materia sexual que se realizaron a través de los cuplés son pues reflejo de esta nueva agencia que buscó subvertir la visión casta y punitiva en torno al disfrute femenino.

Del mismo modo, se comprueba cómo en todos los estudios de caso están presentes las mismas técnicas musicales y narrativas. Así, lo más habitual a nivel musical fue emplear unas melodías ligeras, con un acompañamiento instrumental al servicio de la línea vocal, ritmos bailables, tonalidades mayores y formas musicales derivadas de las músicas americanas, símbolo de la modernidad en este momento. A su vez, las estrategias narrativas más empleadas para la transmisión de estos mensajes se caracterizaron por el uso de la primera persona del singular, el empleo de abundantes metáforas — frutales, animales, florales o relacionadas con la modernidad, como la electricidad o los nuevos medios de transporte—, la utilización subversiva del humor, la ironía y la sátira y la elección consciente de una terminología coloquial, cercana a los oyentes, de manera que el mensaje quedara rápidamente asimilado. El primer ejemplo propuesto que permite estudiar la intencionalidad pedagógica de los cuplés enmarcados en el subgénero de la sicalipsis se observa en la composición *Dale que le das*, interpretado por la cupletista Salud Ruiz, con letra y música del compositor Federico Chaves, grabada en el año 1917:

Al principio tuve múltiples caídas,
Pero a fuerza de ellas, pronto escarmenté.
Ahora cuando monto y hago un recorrido,
Antes de emprenderlo, me aseguro bien⁴.

⁴ Salud Ruiz y Federico Chaves. 1917. *Dale que le das*. Barcelona. Ed. Gramophone. [Consulta el 18 de abril de 2023] < <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014131>>. Transcripción realizada por la autora a partir de la grabación sonora. Todas las transcripciones de las letras al completo pueden hallarse en el Anexo I.

En esta composición se emplea la bicicleta como metáfora de las relaciones sexuales y se usa como pretexto para lanzar dos mensajes fundamentales: la importancia del placer femenino en las relaciones y el uso de métodos anticonceptivos en las mismas. Según Zubiaurre, las sufragistas norteamericanas consideraban la bicicleta como un medio de transporte símbolo de la emancipación femenina, aunque de igual manera se le relacionaba con la simbología fálica, por lo que la metáfora erótica era rápidamente asimilada por el público (2007: 219). Pero si bien la diversión sexual y el goce de la protagonista están presentes durante el transcurso de toda la canción, también se halla un consejo para disfrutar plenamente del “recorrido”, tomando las necesarias precauciones antes de iniciarlo. Una sutil metáfora que advertía sobre la necesidad de emplear los métodos anticonceptivos para evitar embarazos no deseados o las enfermedades de transmisión sexual. Por tanto, se puede afirmar que este cuplé se enmarca a su vez dentro de las teorías del movimiento del *Birth Control*—propuestos de igual modo por las sufragistas norteamericanas—, un movimiento que surgió con el objetivo de tratar de reducir la natalidad a inicios del siglo XX, ya que consideraban que la existencia de las familias numerosas empobrecían y restaban calidad de vida a las mujeres que se encargaban de los cuidados de las mismas, negándoles de esta manera cualquier tipo de emancipación o libertad femenina y perpetuando los códigos sobre la maternidad decimonónica (Martínez Cobos 2014: 31).

Otro claro ejemplo de la educación sexual que se llevó a cabo a través de los espectáculos de variedades es el cuplé *La regadera*, extraído de la revista *La alegre trompetería*, estrenada en el año 1914, con letra de Antonio Paso y música de Vicente Lleó (Salaün 1990: 227). En esta pieza, la protagonista de la canción habla de la masturbación femenina como una actividad importante a la vez que cotidiana en su vida y se propone tratar de enseñar a su amante sus gustos en las relaciones sexuales. Se observa nuevamente una melodía estrófica, al servicio del texto y unas técnicas y estrategias narrativas similares a las anteriores: la cupletista se dirigía al público como receptores de un mensaje

narrado en primera persona del singular y empleaba la metáfora de la regadera para hacer mención a la masturbación femenina⁵:

Y si hay alguno que al escucharme
gustoso acepta mi regadera,
yo le prometo que en dos lecciones
sale regando de esta manera⁶.

En este punto, se debe tener presente que la interpretación de estos cuplés es de especial relevancia si se tiene en cuenta la negación del placer sexual femenino en el ámbito clínico del momento, como se ha venido demostrando con anterioridad. El disfrute de las mujeres mediante la masturbación vuelve a estar presente de nuevo en el cuplé *Daddy Doll*, interpretado por Consuelo Hidalgo, con letra de Fidel Prado y música de Manuel Bertrán Reyna (ca. 1925). Esta letra se enmarca claramente en la modernidad porvenirista y alude al descubrimiento de la electricidad como un hito histórico que ayudó al desarrollo de los juguetes eróticos femeninos:

Todas las mujeres, para entretenerse,
Tienen un muñeco con el que jugar,
Y aunque el preferido siempre ha sido el hombre,
Ahora hay un muñeco que les gusta más.
Pues sus movimientos son más acabados
Y es tal el esmero de su construcción
Que aventaja al hombre en cualquier sentido
Por su mecanismo de gran perfección
Daddy Doll es obediente
A un mandato de mujer,

⁵ En este sentido, se debe tener en cuenta que la gestualidad y la interpretación de la cupletista favorecía la comprensión de este mensaje sobre las tablas de un escenario.

⁶ Julia Fons, Antonio Paso y Vicente Lleó. 1914. *La alegre trompetería. El vals de la regadera*. París. La Cie. The Gramophone and Typewriter Ltd. Et Sociétés Filiales. [Consulta: 18 de abril de 2023]. <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=SPK55Mm6gW/BNMADRID/60461795/9>>. Transcripción realizada por la autora.

Y se mueve fácilmente

Como ustedes van a ver [...]

El propósito de la letra de este cuplé, al igual que en el ejemplo anterior, era tratar de desmontar la visión moralista culpable y punitiva extendida a las mujeres que disfrutaban de las relaciones sexuales —solas o acompañadas— y cuyo objetivo era defender que el único fin de las mismas era la procreación. Si se tiene presente la teoría de Michel Foucault, estos discursos moralistas se encontraban inmersos en la *scientia sexualis*, tratando de ejercer de esta manera mecanismos de control tanto morales, como políticos sobre el sexo, considerándolo como una actividad prohibida y pecaminosa (2008: 37). Esta es la razón por la que se puede afirmar que tanto *Daddy Doll*, como *La regadera y Dale que le das*, son cuplés influenciados por las propuestas de los movimientos feministas europeos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuyas autoras defendían que la mujer casada tenía el mismo derecho que su marido, a sentir placer a través de las relaciones sexuales, promulgando, a su vez, el uso de métodos anticonceptivos siguiendo las propuestas del ya comentado movimiento del *Birth Control* (Martínez Cobos 2014: 34).

De igual manera, se han encontrado letras de cuplés que emplean el humor como estrategia para difundir mensajes a favor de una educación sexual femenina y reflejan, a su vez, cómo las mujeres establecían una red femenina cercana para aprender y aconsejarse en materia de las relaciones. Es el caso de la letra de *El tango de la vaselina*, interpretado por la cupletista Bella Dorita en el año 1933, con música de Delfín Villán y letra de José Albelda (Anders Norén 2023). Según la investigadora Pepa Anastasio, el uso del humor a través de los espectáculos de variedades suponía una clara estrategia subversiva contra las expectativas de la sociedad patriarcal (2017: 167). Siguiendo esta teoría, se puede corroborar cómo la utilización específica del humor y la sátira en la letra de este cuplé, responde a unas prácticas disidentes que tenían como fin dirigirse a las mujeres para aconsejarle sobre el empleo de lubricantes en las relaciones sexuales. En este caso, la protagonista es una mujer que se acerca a la fecha de su boda y comenta que su entorno femenino le ha obsequiado con un bote de vaselina, pero la mujer es tan “inocente” que no alcanza a comprender para qué ni dónde debe usarla. La ironía se hace patente en una letra en la que

también es relevante cómo se alude al entorno femenino como el espacio privado en el que una mujer podía hablar sobre la sexualidad en este momento:

[...] Y mi mamá para ir de viaje
Me ha comprado vaselina
[...] pero soy tan inocente
Que no alcanzo a comprender
Para qué es la vaselina
Ni en qué sitio la he de poner.
[...] Aseguran mis amigas
Las viuditas y casadas
Que poniendo vaselina
No se nota casi nada [...].

Continuando en la línea del goce femenino, la frivolidad y el hedonismo, también se hallan numerosos cuplés que tratan de contribuir a erradicar la visión moralista y casta de la sexualidad en la España del primer tercio del siglo XX, poniendo en relieve, del mismo modo, el derecho de las mujeres a disfrutar de la sexualidad independientemente de su estado civil. Este es el caso del cuplé *Tris-tras*, compuesto por Álvaro Retana y Mediavilla e interpretado por Adelita Lulú en el año 1922 (Gómez 2016: 47). En este caso, se vuelve a recurrir a la modernidad como pretexto para hablar de los deseos sexuales femeninos. Aunque no se ha podido hallar la música de esta pieza, la propia letra expone la novedad de la danza del tris-tras, exportada de Nueva York como el modo de enseñar a los hombres a “hacer el amor” a las mujeres siguiendo los pasos de este novedoso baile. Sin embargo, es especialmente relevante cómo se especifica que todas las mujeres, independientemente de su estado civil, disfrutaban “bailando” y enseñando a sus amantes masculinos esta nueva danza:

Y viudas y casadas,
Solteras, divorciadas,
Ya no bailan otra cosa allí
Que esta danza tan chic.

Y cuando un galán les hace el amor

Les contestan con primor:

-Si no sabe usted bailar bien el tris-tras-

No le puedo a usted escuchar.

De nuevo vuelve a comprobarse cómo las mujeres asumieron las reivindicaciones feministas y trataron de visibilizar el deseo sexual femenino con independencia de su situación civil, tratando de erradicar la creencia de que el sexo y las relaciones prematrimoniales eran actos pecaminosos o punitivos. El hedonismo y la frivolidad de *Tris-tras* se presenta del mismo modo en el cuplé *Juramentos*, interpretado por La Argentinita, con letra de Sánchez Carrere y música del compositor Cándido Larruga (Urquía 1919: 9). Nuevamente, se recurre a una melodía ligera, estrófica, con una estructura ABAB para voz y acompañamiento instrumental. En cuanto a las técnicas narrativas empleadas, cabe destacar el uso de la primera persona del singular en femenino, empleo de un léxico dialectal y coloquial, cercano al público y la aparición una vez más de la frivolidad, la ironía y el tópico del *carpe diem*:

¡Juramentos!

En amor se olvidan pronto,

Que este mundo es un fandango

Y el que no lo baila un tonto [...]

De igual manera se recoge esta intencionalidad en el cuplé *La despreocupada*, de Salud Ruiz, con letra de Ernesto Tecglen y música de Federico Sanna. En esta canción, la protagonista rechaza seguir las normas morales conservadoras que imperaban en aquel momento y apuesta por ser una mujer independiente, a la que poco le importaban los comentarios denigrantes y patriarcales hacia su figura. A pesar de no haberse conservado la música de esta pieza, la estructura narrativa lleva a pensar que debió de tratarse de una melodía estrófica al servicio del texto. A nivel narrativo, vuelve a destacarse el uso de la primera persona del singular en femenino, asumiendo de esta manera los postulados feministas que pretendía transmitir la letra. Asimismo, es relevante señalar cómo se presenta una evidente oposición entre la sociedad moral y casta, que trata de oprimir a la protagonista del cuplé con críticas frente a la propia mujer enunciataria, quien se

erige como adalid de la nueva modernidad, asumiendo el prototipo de mujer independiente que no ha de responder por sus actos ante nadie. Nuevamente, la influencia de las teorías feministas que apostaban por demostrar la existencia e importancia del disfrute femenino estaban presentes en la letra de este el cuplé:

[...] ¡Qué diga la gente!
Qué me importa a mí
Que digan lo que digan que más me dá,
Si haciendo lo que quiera soy feliz.
Que dicen que es pecado ser Coqueta,
Que dicen que engañar es un pecado,
Pues yo para el amor soy muy Inquieta;
Y luego que me quiten lo bailado,
¡Yo que le voy a hacer si soy así!
[...] Con lo de la opresión yo no me ajusto;
Que conste en todas partes que Protesto
Siempre que no me opriman por mi gusto;
Las otras opresiones las detesto,
Tal como el matrimonio y el corsé [...] (Urquía 1919: 45).

Esta pieza sigue la línea de otros cuplés como *Se dice* que, interpretado por Concha Piquer en el año 1915, donde también se trató de erradicar la moralidad conservadora, asumiendo que a una mujer se la iba a criticar independientemente de si se encontraba soltera, en una relación con un hombre o con otra mujer. De esta manera, se animaba a las mujeres a “amar con libertad [...] sin importar el qué dirán”, como bien estudia Lidia García (2022).

La visión de la mujer independiente, que rehúsa la moralidad casta y las construcciones sociales que oprimían a las mujeres y las subyugaban a la mirada masculina y machista, eran rechazadas no solo en las letras de los cuplés que interpretaron, como se viene demostrando, sino también a través de las entrevistas que ofrecían las propias cupletistas y los apuntes biográficos

recopilados por Álvaro Retana⁷. De esta manera, el feminismo trascendió las tablas del escenario con unos mensajes que apostaban por la independencia económica, familiar, laboral, social y sexual de las mujeres en la España de principios del siglo XX. Se propone como estudio de caso a la propia cupletista Salud Ruiz, protagonista de los estudios de caso *Dale que le das* y *La despreocupada*, quien expuso en una entrevista ofrecida al diario *El Heraldo de Madrid* en mayo de 1928 que nunca cesaría su actividad artística en el caso de llegar a contraer matrimonio⁸. Esta misma afirmación fue realizada y cumplida por Julia Fons (Ramírez de Gamboa 2023), intérprete de *El vals de la regadera*. Este hecho se observa asimismo en la biografía de La Argentinita, intérprete de *Juramentos*, quien continuó su trayectoria artística y empresarial con independencia a sus relaciones sentimentales (Murga Castro 2014: 181-193). Otra de las intérpretes de las piezas analizadas anteriormente es Concha Piquer, quien tampoco se sometió a la moralidad tradicional, exiliándose durante unos años en Argentina para dar a luz a su hija, fruto de su relación con el torero Antonio Márquez —ilícita en el momento dado que él ya estaba casado— (Sieburth 2016: 225).

De igual modo, en el Archivo personal de Álvaro Retana alojado en el Museo Nacional del Teatro, se tiene constancia de más de quinientas biografías inéditas de cupletistas que el compositor y documentalista se encargó de recoger bajo una perspectiva feminista —en palabras del propio autor⁹—, entre las cuales se reconocen numerosos ejemplos de actrices que decidieron no casarse, o bien, no cesar su actividad músico teatral si contraían matrimonio, manteniendo de esta manera su independencia económica, personal y laboral. Así se extraen de los apuntes biográficos recopilados por Retana acerca de la trayectoria de Salud Ruiz, Custodia Romero, María Antinea, Lola Membrives, Tórtola Valencia, Úrsula López, Blanquita Pozas, Celia Ortiz o Carmelita Sevilla, por citar solo algunos testimonios.

⁷ Estas biografías quedan recopiladas en el Fondo Álvaro Retana del archivo del Museo Nacional de Artes Escénicas.

⁸ Anónimo, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 13.272, 11 de agosto de 1928, 5.

⁹ Museo Nacional del Teatro, Fondo Álvaro Retana, al. 36, 1964.

Conclusiones

Como ha podido comprobarse, la importancia del cuplé sicalíptico radicaba no solo en que tuvo como eje articulador la sexualidad, sino también en que se constituyó como un medio en el que las mujeres tomaron el control de su propia corporalidad, convirtiendo en protagonista el deseo sexual femenino. La relevancia de este hecho se debe a que el disfrute sexual femenino había sido negado por parte de los sectores más conservadores de la época, que habían llegado a patologizar en el ámbito clínico a las mujeres que disfrutaban de las relaciones, convirtiéndolas en enfermas o psicópatas a los ojos de la sociedad, como bien demuestran los trabajos de Celaya y Castejón Bolea. Las letras de estas canciones fueron el reflejo, pero también parte generadora del cambio de mentalidad que se estaba produciendo en la sociedad europea a inicios del siglo XX gracias al auge de los diferentes movimientos feministas, tomando como referentes las teorías propuestas por la crítica feminista como el *Birth Control*, el uso de los anticonceptivos para evitar las enfermedades venéreas o los embarazos no deseados, o el reconocimiento al derecho de las mujeres, independientemente de su estado civil, al disfrute sexual. Estas redes de cooperación entre los compositores, los letristas y las cupletistas derivaron, por tanto, en una vocación pedagógica en el ámbito sexual dirigida a las mujeres.

Además, el empleo de unas estrategias musicales y narrativas similares, caracterizadas por el uso de ritmos bailables, procedentes de América —y, por ende, relacionados con la modernidad—, tonalidades mayores, la presencia del humor, la ironía y la sátira como elementos subversivos o la utilización de un lenguaje coloquial, permitían que los mensajes —lanzados habitualmente en primera persona del singular y en femenino— pudieran ser rápidamente asimilables por el público. Todo esto, lleva a afirmar que la interpretación de estos cuplés en numerosos teatros de las provincias españolas, así como su transmisión oral y la grabación y comercialización de los mismos, sirvieron para tratar de erradicar la visión patriarcal en torno al cuerpo de la mujer (Clúa 2016), desmontando los discursos biologicistas que se articularon en torno a la maternidad como eje central de la feminidad y poniendo de manifiesto el derecho de las mujeres a decidir libremente sobre su propio cuerpo, en materia de uso de anticonceptivos, matrimonio, libertad sexual o maternidad. De esta manera,

las letras de los cuplés analizados reflejan la intencionalidad pedagógica en el ámbito sexual dirigidos, principalmente, a las mujeres y cantados por mujeres que no se sometieron al ideal romántico de la feminidad.

Bibliografía

Alonso, Celsa. 2015. "De *Mi costilla es un hueso a Ladronas de amor*: Discursos femeninos en el teatro frívolo desde la república al franquismo". *La cultura popular en los procesos de transformación social: Actas del VI Congreso Internacional de SELICUP*: 49-57.

Anónimo, 1928. *El Heraldo de Madrid*. Madrid 13.272: 5.

Anastasio, Pepa. 2013. "El derecho al goce: cuplé y género en las primeras décadas del siglo XX". *Lectures du genre* 11: 40-51.

_____. 2016. "Erotismo feminista en España 1910-2015: Del dildo de la Chelito al posporno de De La Purísima". *Journal of Gender and Sexuality Studies. Revista de Estudios de Género y Sexualidades* 42(1): 37-54.

_____. 2017. "La temerosa palabra: feminismo en los escenarios populares en la España de los años 1910-20". *Hecho teatral. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico* 17: 165-181.

Azúa de, Juan. 1905. *Reglamentación sanitaria de la prostitución, profilaxis y terapéutica colectivas de las enfermedades venéreas. Extracto de un informe hecho ante el Real Consejo de Sanidad, en la discusión de un proyecto de Reglamento de la Sección de Higiene de la Prostitución*. Madrid: Imprenta de

Barreiro, Javier. 2007. "Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad". *Dossiers féministes* 10: 85-100.

Castejón Bolea, Ramón. 2004. "Las estrategias preventivas individuales en la lucha antivenérea: sexualidad y enfermedades venéreas en la España del primer tercio del siglo XX". *Hispania* LXIV/3(218): 923-946.

_____. 2013. "Marañón y la identidad sexual: Biología, sexualidad y género en la España de la década de 1920". *Arbor* 189 (759): s.p.

Celaya Carrillo, Beatriz. 2004. "La irrupción de la mujer deseante en España: discursos médicos sobre la sexualidad y su recepción por escritoras y políticas próximas a la izquierda, 1900-1936". *Arenal* 2(11): 145-170.

Clúa, Isabel. 2016. *Cuerpos de escándalo: Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Ícara.

Cubero Izquierdo, María del Carmen (ed.). 2020. Procesos contra la pornografía. La construcción del control sobre el erotismo en España: 1880-1936: *De los controles disciplinarios a los controles securitarios: Actas del II Congreso Internacional sobre la Historia de la Prisión y las Instituciones Punitivas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

De la Pava Ossa, Arturo. 2006. "¿Qué es una mujer. para el psicoanálisis? (Desde la sexualidad femenina en Freud, hasta la posición femenina en Lacan)". *Desde El Jardín De Freud* 6: 170–189.

De Urquía, José. 1919. *Tonadillas y Tonadilleras españolas*. Madrid: La Novela Teatral.

Encabo Fernández, Enrique. 2019. "Cuerpos que cantan, cuerpos que cuentan: la Fornarina y la encarnación del deseo". *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid, ICCMU: 65-78.

Foucault, Michael. 2008. *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Freud, Sigmund. 1979. *Obras completas 1931*. Amorrortu Editores: Buenos Aires.

G. Durán, Gloria. 2021. *Sicalípticas: el gran libro del cuplé y la sicalipsis*. Barcelona: Editorial La Felguera.

García García, Lidia. 2022. *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Barcelona: Ediciones Plan B.

Gleen, Susan A. 2002. *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism*. Cambridge: Harvard University Press.

Gómez, Antonio. 24 de agosto de 2016. *Canciones para frotar el higo: La pulga y otros cuplés sicalípticos de hace cien años o más. Una recopilación*. [En línea].

Latviak, Lily. 1994. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936*. Madrid: Taurus.

Martínez Cobos, Victoria. 2014. *Maternidad y anticoncepción en la España del primer tercio del siglo XX: La obra de Amparo Poch y Hildegart Rodríguez*, (dir.) Teresa Ortiz-Gómez y Zeldia Franceschi. Granada: Universidad de Granada.

Mira, Alberto. 2004. *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Egales.

Murga Castro, Idoia. 2014. "Encarnación López La Argentinista, una bailarina en el exilio (1936-1945)". *Género y exilio teatral republicano: Entre la tradición y la vanguardia. Foro Hispánico* 48: 181-193.

Norén, Anders. 2023. "La vaselina: Letra: Delfín Villán – Música: Josep Esteve Albelda – Intèrprets: La Bella Dorita". Couplets.cat. <https://cuplets.cat/cuplets/la-vaselina/> [Consulta: 18 de abril de 2023].

Ramírez de Gamboa Ramos, Olga María. "Julia Fons de Checa", *Real Academia de la Historia*. [En línea] <<https://dbe.rah.es/biografias/85634/julia-fons-de-hecka>> [Consultado el 21/06/2023].

Ricci, Evelyn. 2005. "La "ola verde" en la prensa y en los espectáculos de la II República. *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: Homenaje a Jean-François Botrel*. Bordeaux: Université Michel de Montaigne.

Rojas, Ricardo. Citado en Castejón Bolea, Ramón. 2004. "Las estrategias preventivas individuales en la lucha antivenérea: sexualidad y enfermedades venéreas en la España del primer tercio del siglo XX". *Hispania* LXIV/3(218): 923-946.

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

____ (ed.). 2011. Política y moral en el teatro comercial a principios de siglo: *Les Spectacles en Espagne (1875-1936)*. París: Presses Sorbonne Nouvelles.

Sieburth, Stephanie. 2016. *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.

Stopes, Marie. 1918. *Married Love or Love in Marriage*. Nueva York: The Critic and Guide Company. Citado en Martínez Cobos, Victoria. 2014. *Maternidad y*

anticoncepción en la España del primer tercio del siglo XX: La obra de Amparo Poch y Hildegart Rodríguez, (dir.) Teresa Ortiz-Gómez y Zeldá Franceschi. Granada: Universidad de Granada.

Val, Fernán del. 2022. "De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad". *Revista internacional de sociología* 80 (2). [Consulta: 23 de diciembre de 2024]. <<https://doi.org/10.3989/RIS.2022.80.2.20.135>>.

Valverde, Salvador. 22 de marzo de 1931. "Los ciegos y la música popular: Cómo se hacen los grandes éxitos callejeros de nuestras zarzuelas y cuplés", *Crónica*, Madrid, n.º 71, 12-13.

Zubiaurre, Maite. 2005. "Serrallos, sicalipsis y máquinas de escribir: erotismo, exotismo, y modernidad en España". *Romance Quarterly* 52 (3): 197-220.

_____. 2007. "Velocipedismo sicalíptico: erotismo visual, bicicletas y sexualidad importada en la España finisecular". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13 (2): 217-240.

_____. 2014. *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid: Cátedra.

Discografía y fuentes primarias

Bertrán Reyna, Manuel, Bertrán Reyna, Ramón, Prado, Fidel e Hidalgo, Consuelo. Ca. 1925. *Daddy Doll: canción*. Transoceanic Trading Company. [Consulta: 24 de diciembre de 2024]. <https://catalogo.bne.es/permalink/34BNE_INST/f0qo1i/alma991045278369708606> .

Fons, Julia, Paso, Antonio y Lleó, Vicente. 1914. *La alegre trompetería. El vals de la regadera*. París. La Cie. The Gramophone and Typewriter Ltd. Et Sociétés Filiales. [Consulta: 18 de abril de 2023]. <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=SPK55Mm6gW/BNMADRID/60461795/9>> .

Ruiz, Salud y Chaves, Federico. 1917. *Dale que le das*. Barcelona. Ed. Gramophone. [Consulta el 18 de abril de 2023] <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014131>>.

ANEXO 1. TRANSCRIPCIONES COMPLETAS DE LAS LETRAS DE LOS CUPLÉS

Dale que le das. Federico Chaves y Salud Ruiz, 1917.

Yo soy entusiasta de la bicicleta	Que el mozo es el montar,
Y me vuelvo loca dándole al pedal,	Estarse todo el día dale que le das
Es un ejercicio que nos desarrolla	(bis).
Y estás todo el día dale que le das,	
Dale que le das, dale que le das.	

Estrillo

Manejo el freno con maestría	Ahora cuando monto y hago un recorrido,
Y subo y bajo con soltura.	Antes de emprenderlo, me aseguro bien.
Estoy montada todo el día	
Y lo hago en todas las posturas.	

No hay como el pedal,

Estrillo

La regadera. Antonio Paso y Vicente Lleó, 1914.

Tengo un jardín en mi casa	Al acostarme
Que es la mar de rebonito.	Y al levantarme
Pero no hay quien me lo riegue	Lleno de agua
Y lo tengo muy sequito.	Mi regadera.
Como no soy jardinera	Y con las faldas
Y me cansa trabajar,	Muy recogidas
Por la noche, aunque no quiera,	Lo voy regando
Me lo tengo que regar.	De esta manera:
	Ahora este macizo,

Luego esta ladera

Y un par de chorritos

En la enredadera.

Pero me fastidia

Tener que regar,

Porque acabo muy mojada

Y me tengo que mudar.

Daddy Doll. Fidel Prado, Manuel Bertrán Reyna y Consuelo Hidalgo. S.F.

Todas las mujeres, para
entretenerse,

Tienen un muñeco con el que jugar.

Y, aunque el preferido siempre ha
sido el hombre,

Ahora hay un muñeco que les gusta
más.

Pues sus movimientos son más
acabados,

Y es tal el esmero de su construcción,

Que aventaja al hombre en cualquier
sentido,

Por su mecanismo de gran
perfección.

Daddy Doll es obediente

A un mandato de mujer

Y se mueve fácilmente

Como ustedes van a ver.

Daddy Doll, Daddy Doll,

Muévete, por favor,

Mi muñeco ideal,

Daddy Doll, Daddy Doll,

Muévete, por favor,

Que yo quiero jugar.

Muévete, por favor,

Daddy Doll, Daddy Doll.

El tango de la vaselina. La Bella Dorita, 1933.

Estoy muy sobresaltada

Porque ya se acerca el día

Que del brazo de mi novio

Entraré en la vicaría.

Ya me han encargado el traje

Que es de encaje y seda fina

Y mamá, para ir de viaje,

Me ha comprado vaselina.

Todos aseguran

Que medida tal

Es muy conveniente

Para no andar mal.

Estrillo

Pero soy tan inocente

Que no alcanzo a comprender

Para qué es la vaselina

Ni en qué sitio la pondré.

Si usted ya lo sabe

Me debe explicar

Si el día de boda

Se debe de usar.

Aseguran mis amigas,

Las viuditas y casadas

Que poniendo vaselina

No se nota casi nada.

Y ayer dijo mi familia

Que en el día de la boda

Como nunca va a la iglesia

Que tampoco entrará toda.

Y como a la fuerza

No debe de ser,

Veré si con gusto

La puedo meter

Estrillo.

***El tris-tras.* Álvaro Retana, Mediavilla y Adelita Lulú, 1922.**

Las damas newyorkinas

Más bellas y más finas

Ahora han puesto de moda un baile
allá

Que le llaman el tris-tras

Y viudas y casadas,

Solteras y divorciadas,

Ya no bailan otra cosa allí

Que esta danza tan chic.

Y cuando un galán les hace el amor

Les contestan con primor:

Si usted no sabe bailar bien el tris-tras

No le puedo a usted escuchar.

Y si el pollo es chic y la quiere bien

El tris-tras llega a aprender.

Y por eso en Nueva York

Con el tris-tras se hace el amor.

Bailando así, fíjese usted,

Con esta languidez.

Estrillo

Fíjese, mi dulce amigo,
Qué bonito es el tris-tras,
Esto es una danza
De gran novedad.
Fíjese, mi dulce amigo.
Que si le llega a gustar
Y si usted lo quiere
Yo le enseñaré el tris-tras.

Como a mí me domina
La moda newyorkina,
Cuando supe que era moda allá
El famoso tris-tras
Quise al punto adoptarlo
Y me enseñó a bailarlo

Un amigo que viene de allí
Que es un hombre muy chic.
Y con tanta fe aprendí el tris-tras
Que ya no tengo rival
Y le juro a usted
Que si lo bailo yo
Se le ablandará a usted el corazón.
Porque diga usted con sinceridad
Si es posible pedir más.
Pues mi amigo es un señor
Que con el tris-tras es profesor
Y baila así, fíjese bien,
Con esta languidez.

Estrillo

Juramentos. La Argentinita, Sánchez Carrere y Larruga, ca. 1919.

El primer novio
Que tuve yo
Muy serio un día
Fue y exclamó:
-Yo te uro, reina mía,
Que has llegado a enamorarme
De tal modo, que me siento
Capaz... hasta de casarme

Estrillo

¡Juramentos! ¡Juramentos!
En el amor se olvidan pronto,
Que este mundo es un fandango
Y el que no lo baila un tonto
Luego, un maestro compositor
De esta manera
Me hizo así el amor:
-Aunque digas que esto es música

Yo te juro, mi bemol,
Que si tú me das el sí,
Soy capaz de darte el sol.

Estrillo

Hubo un torero
Loco por mí

Que a todas horas
Decía así:
-Yo te juro, rebolera,
Que si fueras mujer mía,
Pa' principio de faena
Dos de pecho te daría

Estrillo

La despreocupada. Salud Ruiz, Tecglen y F. Sanna, ca. 1919.

Yo soy una mujer despreocupada,
Hago mi voluntad sencillamente
Y de tanto fingir estoy cansada,
Para mí no hay ningún inconveniente,
Desde que pienso así me va muy
bien.

Estrillo

¡Que diga la gente!
Qué me importa a mí
Que digan lo que digan qué más me
da
Si haciendo lo que quiera yo soy feliz.

Que dicen que es pecado ser
Coqueta,
Que dicen que engañar es un
pecado.
Pues yo para el amor soy muy
inquieta;
Y luego que me quiten lo bailado
¡Yo qué le voy a hacer si soy así!

Estrillo

Con lo de la opresión yo no me ajusto,
Que conste en todas partes que
protesto
Siempre que no me opriman por mi
gusto,
Las otras opresiones las detesto.
Tal como el matrimonio y el corsé.