



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Grado en Historia y Ciencias de la Música

**PRESENCIA Y REPRESENTACIONES DE LA
MUJER EN EL JAZZ EN ESPAÑA (1919-1936)**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música por

ANDREA LOBO DUEÑAS

Realizado bajo la dirección del profesor Iván Iglesias Iglesias

1 de julio de 2016

Curso Académico 2015-2016



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Grado en Historia y Ciencias de la Música

**PRESENCIA Y REPRESENTACIONES DE LA
MUJER EN EL JAZZ EN ESPAÑA (1919-1936)**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música por

ANDREA LOBO DUEÑAS

Realizado bajo la dirección del profesor Iván Iglesias Iglesias

Curso Académico 2015-2016

El autor

Vº Bº del tutor

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado es una aproximación al papel y a la imagen que tuvo la mujer en el jazz en España durante el periodo de entreguerras (1919-1936). Con esto nos referimos tanto a la música en sí misma, como a las intérpretes y todo el mundo de ocio que las rodeaba. A través de la música popular urbana de esta época, las mujeres comenzaron a emanciparse y a conseguir diversos avances en sus vidas. Sin embargo, el jazz también reprodujo una serie de estereotipos de género arraigados en la sociedad española, transgrediéndolos solo parcialmente.

*Las mujeres aunque extremadamente visibles como
seres sexuales, permanecen invisibles como seres sociales.*

Monique Wittig

ÍNDICE

Listado de figuras.....	9
Introducción.....	11
Tema y justificación.....	11
Objetivos.....	12
Estado de la cuestión.....	12
Marco teórico.....	14
Metodología y estructura.....	15
Capítulo 1: Presencia de la mujer en el jazz de entreguerras.....	16
1.1. Situación laboral de la mujer.....	16
1.2. Llegada del jazz a España.....	18
Presencia del jazz.....	18
Espacios del jazz.....	21
1.3. Las mujeres y el jazz.....	22
Mujeres en el jazz en Estados Unidos.....	22
Las mujeres en el jazz en España.....	26
Influencia del jazz en el teatro lírico español.....	33
Capítulo 2: Representaciones de la mujer en el jazz en España.....	39
1.4. El cuplé a ritmo de jazz.....	43
1.5. Principales estereotipos sobre la mujer en el jazz de entreguerras.....	47
<i>Femme fatale</i> (mujer fatal).....	47
Mujer infantilizada.....	49
Mujer indefensa.....	52
Conclusiones.....	57
Bibliografía.....	61
Páginas web.....	63

LISTADO DE FIGURAS

Figura 1. Entrevista a Josephine Baker en el semanario Mirador.

Figura 2. Cartel en el que se anunciaba la desaparición de Ruth Bayon.

Figuras 3 y 4. Anuncios de actuaciones de la orquesta “Soro y sus girls sinfónicas” en los locales barceloneses Teatro Circo y Granja Royal.

Figura 5. Anuncio en el periódico ABC de una actuación de “Melody Stars”.

Figura 6. Anuncio del depilatorio “Agua Dixor”

Figura 7: El Papa pide la colaboración de los padres de familia para desterrar los trajes inmodestos.

Figura 8: La Goyita caracterizada como una niña.

Figura 9: Espectáculos con “mitad de precios para el sexo femenino”.

INTRODUCCIÓN

TEMA Y JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo se centra en el estudio del papel que tuvo la mujer en el jazz en España entre 1919 y 1936, el período situado entre la Gran Guerra y la Guerra Civil española. Mi interés por este tema surgió ya durante el segundo curso del Grado en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, cuando dediqué el trabajo final de la asignatura “Blues y jazz” a las orquestas de swing estadounidenses compuestas por mujeres, y particularmente a una de las principales intérpretes de batería de los años treinta y cuarenta: Viola Smith.

El jazz llegó a España a finales de 1918, aunque ya había habido influencia de otras músicas afroamericanas en el país desde el siglo XIX. Si en un principio estuvo ligada a espacios aristocráticos como los grandes hoteles, desde mediados de los años veinte lo encontramos en salones de baile, cafés, cabarets y teatros, donde se filtró en géneros musicales ya existentes anteriormente en España como el cuplé o el teatro lírico. Para estudiar el jazz de esta época, por tanto, cualquier investigador actual debe desprenderse de las connotaciones actuales del jazz como un género musical autónomo y minoritario, desvinculado del entretenimiento masivo.

Por otra parte, la presencia de la mujer en el jazz de la España de entreguerras fue mucho más habitual que entre los años cincuenta y ochenta, como participantes en grandes orquestas de baile, cantantes y bailarinas. Pero esa presencia no las liberaba de los estereotipos de género, es decir, de aquellas imágenes o ideas sobre las mujeres y lo femenino aceptadas comúnmente por la sociedad de la época y a las que se otorgaba un carácter inmutable. A la hora de centrarnos en las *big bands* es un poco más complicado debido a la poca información que poseemos sobre ellas, ya que en los carteles que he encontrado no se hace más que anunciar las actuaciones.

Esta falta de información evidencia el papel secundario que cumplían las mujeres y también cómo se les trataba. En muchos casos en los que las mujeres fueron el centro de atención de la música y de los espectáculos de los años veinte y treinta, fue por algunas de sus cualidades más superficiales, como por ejemplo su belleza o su sexualidad. Por otra parte, como ha mostrado repetidas veces la musicología de género,

incluso en aquellos momentos en los que las mujeres fueron protagonistas, la historia de la música las ha ignorado o tratado parcialmente.

Este trabajo surge precisamente de cuestionar esa ausencia o papel secundario de la mujer en el jazz. También deriva de la convicción de que ese campo de los estudios de género sobre la música popular urbana de este período, poco explotado todavía en España, puede ofrecer mucha información sobre cómo era la sociedad del momento y cómo poco a poco, a través del espectáculo y la diversión, se introdujeron cambios modernizadores en la sociedad española, antes de dos acontecimientos que truncaron muchas de estas transformaciones: la Guerra Civil y la dictadura de Francisco Franco.

OBJETIVOS

El objetivo principal de este Trabajo Fin de Grado es hacer un primer acercamiento a la presencia, el papel y la imagen de las mujeres en el jazz de la España de entreguerras. En este sentido, intenta devolver de alguna manera la identidad a algunas de aquellas mujeres que gozaron de renombre en los espectáculos musicales de la época pero no merecieron que su nombre figurase entre el reparto de las obras o como miembro de una banda. Por otro lado, este trabajo pretende sintetizar los estereotipos más importantes que se crearon en torno a la mujer y que se reforzaron gracias al jazz. Estos estereotipos también tuvieron una serie de consecuencias que por un lado dañaron la imagen de la mujer, pero que por otro fueron una gran herramienta para el empoderamiento y la independencia del sexo femenino. Más secundariamente, el trabajo intenta prestar atención no solo a aquellas mujeres intérpretes que se dedicaban profesionalmente a la música, sino también a aquellas espectadoras influidas por sus imágenes de modernidad.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para la realización de este trabajo se encuentra mucha información a nivel general, pero menos a nivel específico, ya que hasta la época se han realizado pocos estudios que se centren en el papel que tuvo la mujer para la música popular urbana en España durante los años veinte y treinta. La bibliografía sobre la música en esta época

es bastante copiosa, pero se centra principalmente en la música “clásica” o “académica” de este periodo, en la que se vivió una “Edad de Plata” de la música española¹.

Sobre cuestiones de género en el jazz durante los años veinte y treinta destaca el libro de Sherrie Tucker *Swing Shift*, principal inspiración de este estudio, en el que la autora repasa la historia olvidada de las orquestas femeninas (*all-girl bands*) de los años veinte, treinta y cuarenta en Estados Unidos². Además de haber escrito *Swing Shift*, Tucker es también la coeditora de otro importante volumen que trata diversos aspectos del protagonismo y exclusión de la mujer en el jazz: *Big Ears*³. Por otra parte, también he recurrido a estudios sobre el jazz de los años treinta que dedican apartados específicos a la mujer, como *Swingin' the Dream* de Lewis Erenberg y *Swing Changes* de David Stowe.

Dentro de los estudios académicos sobre la música popular urbana en la España de este período destacan los trabajos dedicados al cuplé, sobre todo los de Serge Salaün y Pepa Anastasio⁴. A la hora de identificar a algunas de las protagonistas de este trabajo, ha sido fundamental el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. En cuanto al jazz en España, existen libros y artículos específicos de estudiosos como Jorge García, Jose María García Martínez e Iván Iglesias. La pionera historia del jazz en España de José María García Martínez, publicada en 1996, mantiene un cierto tono coloquial y presenta poco rigor con las fuentes, probablemente debido a que se trata de un libro de divulgación ajeno a los estándares académicos.

En el artículo “El trazo del jazz en España”, de Jorge García, el autor hace una historia breve pero bastante completa, abundantemente ilustrada, publicada con motivo de una exposición sobre el jazz en la Biblioteca Nacional de España⁵. También los numerosos trabajos de Iván Iglesias nos han proporcionado mucha información por dar

¹ María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres, eds. *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939* (Madrid: ICCMU, 2009).

² Sherrie Tucker. *Swing Shift. “All-girl” bands of the 1940s* (Durham: Duke University Press, 2000).

³ Sherrie Tucker y Nichole T. Rustin, eds. *Big Ears: listening for gender in jazz studies*. Durham: Duke University Press, 2008.

⁴ Serge Salaün. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990; Pepa Anastasio. “Pisa con garbo: el cuplé como performance”, *Trans: Revista transcultural de música* 13 (2009) <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>>.

⁵ Jorge García. “El trazo del jazz en España”. En *El ruido alegre: jazz en la BNE* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012).

no solo una perspectiva histórica, sino también profundizar en la sociedad del momento y en cuestiones de género⁶.

En todo caso, la información sobre la mujer se encuentra en algún apartado dentro de estos artículos sobre jazz. Es difícil encontrar estudios específicos, y cuando los hay están dedicados a una parte concreta del repertorio. Es el caso del artículo “Mujeres de fuego”, de Celsa Alonso, que a pesar de centrarse únicamente en el teatro lírico, y especialmente en las obras de Francisco Alonso, nos ha sido de gran ayuda⁷.

MARCO TEÓRICO

Las bases teóricas de este trabajo se encuentran en la musicología de género, una rama dedicada mayoritariamente a estudiar todo lo relacionado con la música y la mujer. Surgió entre las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX debido a la proliferación de movimientos feministas y una de las ramas con la que tiene mucha relación es la musicología homosexual. Algunas de las representantes actuales de la musicología feminista son Suzanne Cusick, Susan McClary o Marcia Citron. Nos hemos servido de algunos de sus textos para sentar las bases de nuestro trabajo, y también del libro *Feminismo y música* de Pilar Ramos López, debido a que es de las pocas publicaciones que hay en castellano, aunque tenga un carácter muy general.

La musicología feminista busca indagar en aquellas partes de la historia musical en las que la mujer ha sido discriminada y posteriormente olvidada. Esta marginación dentro de la experiencia musical, refuerza y es reforzada a su vez por la marginación de las mujeres en la vida real con la distinción entre géneros⁸. Esta afirmación es algo que podremos comprobar con este trabajo, puesto que la discriminación de la mujer por la sociedad es algo que influirá mucho en la producción musical de los años veinte en

⁶ Iván Iglesias y Susana Bardavío-Estevan. “Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural”, *Studi Ispanici* 37 (2012): 193-210; Iván Iglesias, “A contratiempo: una breve historia del jazz en España”, en *Jazz en español: derivas hispanoamericanas*, ed. Julián Ruesga Bono (Valencia: Generalitat Valenciana, 2015), 177-212; Iván Iglesias. “Improvisando la modernidad: el jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2010.

⁷ Celsa Alonso. “Mujeres de fuego: ritmos negros, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 18 (2009): 135-166.

⁸ Suzanne Cusick, “Gender, musicology and feminism”, en *Rethinking music*, ed. Nicholas Cook y Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 2001), 471-498.

España. Encontramos que en Estados Unidos la existencia de las *big bands* formadas por mujeres, más bien conocidas como *all girl bands*, en ocasiones ha sido negada debido a que aparecen en algunos textos de manera breve y aislada, como si fueran una novedad, cuando realmente eran mucho más comunes⁹. En la historia del swing, las *all girl bands* apenas son nombradas, y cuando lo hacen suele ser en un tono jocoso y/o denigrante. Encontramos una división por géneros en la que los hombres son habilidosos para tocar instrumentos, mientras que las mujeres son aptas para cantar y bailar. Al mismo tiempo, se vinculan estas dos últimas actividades al entretenimiento y la música de masas, con lo cual esas cantantes y bailarinas se alejan de un canon del jazz que solo considera aquellas obras y actividades vinculadas a lo instrumental y a lo artístico¹⁰.

METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

Ante la imposibilidad de encontrar artistas de los años veinte y treinta vivas, la fuente primaria más importante de este trabajo han sido las publicaciones periódicas, consultadas a partir de las hemerotecas digitales de los periódicos *ABC* de Madrid y Sevilla y *La Vanguardia*. Otra fuente fundamental han sido las grabaciones sonoras, utilizadas para analizar canciones particularmente reveladoras sobre los estereotipos femeninos de la época.

En cuanto a la estructura, el primer capítulo está dedicado a la presencia femenina en el jazz de la España de entreguerras, tras hacer un breve repaso a la situación laboral de la mujer en esa época. El segundo se centra en las diferentes representaciones y estereotipos que se tenían de la mujer en esa época y que surgieron y se consolidaron en mayor o menor medida gracias a la música. Todo esto se complementará con el análisis de algunas obras de la época, algunas de las cuales muy célebres entonces.

⁹ Sherrie Tucker, *Swing shift. "All-girl" bands of the 1940s* (Durham: Duke University Press, 2000), 1-12.

¹⁰ Lara Pellegrinelli, "Separated at Birth: Singing and History of Jazz", en *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, eds. Sherrie Tucker y Nichole Rustin (Durham: Duke University Press, 2008), 31-47.

CAPÍTULO 1. PRESENCIA DE LA MUJER EN EL JAZZ DE ENTREGUERRAS

1.1. SITUACIÓN LABORAL DE LA MUJER

La España de los años veinte y treinta fue un periodo convulso cuyos habitantes vivieron una dictadura, una república y luego una guerra civil. En esta etapa lo que se verá en todos los aspectos de la vida es un avance hacia mejoras de diferentes tipos, empezando por la población que de manera muy lenta pero progresiva irá creciendo como resultado de una modernización del régimen demográfico¹¹.

Hubo una explosión a nivel creativo e intelectual que buscaba modernizar la sociedad. Es lo que se conoce como la Edad de Plata, periodo que va desde 1868 hasta 1936. A nivel literario fue muy importante la conocida como “generación del 27” (autores nacidos entre 1891 y 1905) formada por autores como Pedro Salinas, Federico García Lorca, Dámaso Alonso o Vicente Aleixandre entre otros¹². En cuanto a la música nos encontramos con la que se conoce como la “generación musical del 27” o como la “generación de la República”, muy influida por el Neoclasicismo. A esta generación pertenecieron Ernesto y Rodolfo Halffter, Roberto Gerhard, Julián Bautista, Rosa García Ascot o Salvador Bacarisse. Muchos de estos compositores se educaron en el entorno de la Residencia de Estudiantes. Ésta fue muy importante para el desarrollo de esta generación, debido a las actividades que organizaba en las que muchos de sus estudiantes pudieron conocer a las figuras más relevantes de la música europea¹³.

Por otro lado, también destacó como crítico musical Adolfo Salazar, el cual se convirtió en una figura eminente en la cultura española de los años veinte y treinta. Fue un referente ideológico de la vanguardia musical española en esos años, sobre todo

¹¹ Carlos Serrano y Serge Salaün, eds., *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad* (Madrid: Marcial Pons, 2006), 35.

¹² Francisco Abad Nebot, “Las ideas y expresiones “Edad de Plata” y “Generación del 27”, y otras empleadas de la época”, en *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1936*. Eds. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (Madrid: ICCMU, 2009), 30.

¹³ Leticia Sánchez de Andrés, “Antecedentes del Neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner” en *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1936*. Eds. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (Madrid: ICCMU, 2009), 49 y 66.

desde su incorporación a como crítico al diario *El Sol* y su nombramiento como Secretario de la sección musical del Ateneo de Madrid. Tuvo amistad con grandes compositores a nivel internacional, como Debussy, Ravel o Stravinsky y también con compositores españoles como Manuel de Falla o Ernesto Halffter. Fue un auténtico mecenas intelectual situado en el núcleo de la cultura española del momento¹⁴.

En cuanto a la situación de las mujeres, en primer lugar podemos decir que la Segunda República supuso una liberación para ellas, todo esto debido a que la sociedad comenzó a cambiar los estándares anteriores y aunque hubo tanto críticas como alabanzas, esto tuvo consecuencias a nivel real entre las que encontramos el acceso de las mujeres a la universidad y el sufragio universal femenino (1931). Anteriormente las mujeres estaban equiparadas a los menores de edad, los ciegos o los locos y no podían tomar ninguna decisión de tipo económico (y casi de ningún tipo) sin el consentimiento de su marido. Muy poco a poco se fue avanzando y esto fue cambiando en parte gracias a mujeres como Hildegart Rodríguez Carballeira que luchó por la libertad sexual, el derecho al control de la natalidad y la educación sexual, cuestiones que afectaban de lleno a las mujeres¹⁵.

Exceptuando el acceso a la universidad y el sufragio universal, muchas de las consecuencias producidas por la Segunda República se redujeron a la apariencia física más que a consecuencias de significado más profundo como podría ser en el hogar, donde la mujer siguió ocupando una posición de madre y esposa sumisa y encargada de la casa. Esta liberación no fue igual para todas las mujeres y varió en función de la clase social a la que pertenecieran. Por un lado, para las clases sociales altas, esto se tradujo en el acceso a la moda, el maquillaje o los deportes, pero por otro lado para las mujeres de clases sociales de menor rango, se tradujo en un mayor acceso a la educación, con su consiguiente descenso del analfabetismo y también su progresiva emancipación como exclusiva ama de casa, aunque sin abandonar sus obligaciones. En general, la sociedad del momento comenzó a comprender la necesidad de que las mujeres ocupasen y cumplieran con papeles más allá de la casa¹⁶.

¹⁴ María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres, eds., *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939* (Madrid: ICCMU, 2009), 11.

¹⁵ Yusta, "La Segunda República: significado para las mujeres", en *Historia de las mujeres en España y América Latina: del S. XX a los umbrales del S. XXI* (Ediciones Cátedra, 2005), 105-106.

¹⁶ Yusta, "La Segunda República ...", 102-103.

Únicamente un 9% de las mujeres que trabajaban estaban registradas, y éstas percibían siempre un sueldo por debajo del de los hombres, por lo que éstos comenzaron a verlas como una competencia desleal. En consecuencia, en vez de luchar por la igualdad salarial, cuando la incorporación de las mujeres al trabajo fue inevitable, los varones lucharon para que los puestos más cualificados, y por tanto mejor pagados, fuesen ocupados exclusivamente por hombres.

Se puede considerar la España de este momento como excepcional respecto al resto de países europeos ya que poseía una Constitución en la que se puede apreciar un reclamo por la igualdad entre los sexos. No obstante, este feminismo fue bastante conservador, y no es hasta 1936 cuando encontramos una organización que portaba un feminismo “moderno”, *Mujeres Libres*, formada por tres anarquistas pertenecientes a la Confederación Nacional del Trabajo (CNT). Todos los avances, todo lo ganado durante la Segunda República, se perdió con la Guerra Civil (1936-1939) y la posterior dictadura franquista¹⁷.

1.2. LLEGADA DEL JAZZ A ESPAÑA

Presencia del jazz

En España, las primeras músicas afroamericanas comenzaron a llegar a mediados del siglo XIX desde algunas de las ciudades más importantes de Europa como París y Londres, pero también desde Cuba. La zarzuela comenzó a absorber las novedades musicales que aparecían, donde podemos encontrar también influencia de los *minstrel shows* (teatro surgido en 1840 en EEUU en el que actores blancos se pintaban de negro para burlarse de los negros), que fueron muy importantes para la difusión del jazz. Encontramos en 1871 en Madrid la representación de lo que se conocía como una “bacanal de negros” en *Un día de huelga en un ingenio de los Estados Unidos*¹⁸. En estos espectáculos de ministriles era habitual la aparición del frenético baile del cakewalk.

¹⁷Yusta, “La Segunda República ...”, 120.

¹⁸Jorge García, “El trazo del jazz en España”, en *El ruido alegre: jazz en la BNE*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012. 17-18.

A partir de aquí comenzó a llegar el foxtrot, el cual se puede considerar como el predecesor del jazz, de tal manera que en España se acuñará el término foxtrot para toda la música jazz. Para la llegada del jazz a España también fueron importantes las conocidas como bandas de *tziganes*, las cuales estaban formadas en su mayoría por violines zingaros y que fueron actuando progresivamente en las ciudades más importantes de España, creando así el germen para la posterior llegada de las *big bands* americanas. Según Jorge García en su artículo “El trato del jazz en España” hubo dos hechos que popularizaron el jazz en España: por un lado la llegada de las revistas negras con la fama de Josephine Baker y por tanto un ennegrecimiento del teatro musical español, y por otro lado, la incipiente moda del charlestón¹⁹.

Aproximadamente a partir del año 1918, tanto Madrid como Barcelona fueron los centros económicos y culturales de España, ciudades que se renovaron y que buscaban ser más cosmopolitas. Se dejaron influenciar por las corrientes que provenían de otros países, lo que se puede ver en la arquitectura, con la construcción de edificios de estilo *art-decò* en Madrid y en Barcelona con la construcción de casas burguesas y locales comerciales de estilo neoclásico. Esta modernización urbana también afectó a las formas en que se daba el ocio, ya que apareció una cultura de masas llena de influencias extranjeras.

El término jazz apareció por primera vez en España en la revista *Mundo Gráfico* en enero de 1918 para referirse a un nuevo tipo de baile. Ya en los años veinte el jazz se acababa de colar en los escenarios más importantes a nivel nacional, lo que tendrá visibles consecuencias en el mundo del espectáculo. Como ya hemos dicho, éste llegó en el formato de las *big bands* cuyos sonidos comenzarán a hacerse cada vez más populares en los salones de baile, así como en teatros y cafés.

Esta llegada tan temprana del jazz se debió en gran parte a la crisis por la que pasaban por entonces los locales de ocio de París. Después de la Primera Guerra Mundial todos los establecimientos tenían que pagar unos impuestos muy altos para sufragar la reconstrucción tras la guerra, por lo que la mayoría de ellos debió prescindir de los espectáculos en sus locales. Cuando el jazz llegó a España, su significado principal fue el de “orquesta con instrumentos de viento y batería”, una definición que

¹⁹ García, “El trazo del jazz ...”, 20-23.

también se adoptó en otros países y que también se asociaba a ciertos tipos de baile como el one-step, el ragtime o el foxtrot²⁰.

El jazz llegó a España en torno a octubre de 1919, primero a Madrid, San Sebastián y Barcelona, y aparece como un entretenimiento para la aristocracia en grandes hoteles como el Palace y el Ritz. Donde tuvo más aceptación fue en Barcelona que era la ciudad más poblada y cosmopolita del país. Las primeras orquestas que visitaron España fueron la de Sam Wooding con la revista *The Chocolate Kiddies* y la orquesta de Jack Hylton. La orquesta de Sam Wooding realizó una primera gira en 1926 actuando únicamente en Barcelona y Madrid y posteriormente otra gira en 1929 por Madrid, Barcelona y San Sebastián siendo acompañada en esta ocasión por la bailarina Lulu Gould. En cuanto a la orquesta de Jack Hylton, la cual era considerada como la mejor orquesta de jazz en Europa, ésta solo actuó los días 23 y 24 de junio de 1930 en Barcelona²¹.

El punto culminante para el asentamiento del jazz en España se sitúa entre los años veinte y treinta cuando ya había cierta cultura del jazz y los aficionados comenzaban a distinguir entre el jazz más puro o aquellas músicas con un envoltorio jazzístico. En 1934 se creó la revista *Música viva*, que dedicó una parte importante de sus contenidos al jazz, pero no fue hasta 1936 cuando se publicó la primera revista española dedicada únicamente a este género musical, *Jazz Magazine*, órgano oficial del Hot Club de Barcelona²².

Durante el periodo de transición entre la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República, el jazz continuó apareciendo en los teatros, cada vez con más éxito y aceptación por parte del público. También comenzaron a surgir los primeros intérpretes españoles, como por ejemplo Reyes Castizo, de la que hablaremos en profundidad más adelante. Aquí los intelectuales españoles reaccionaron ante la nueva corriente con una mezcla de entusiasmo y curiosidad pero en otras ocasiones también se rechazó. Hay que señalar también la importancia que tuvieron tanto el cine como la radio en la creación de la moda jazzística en España.

²⁰ Iván Iglesias, "A contratiempo: una breve historia del jazz en España", en *Jazz en español: Derivas hispanoamericanas* (Valencia: Culturarts Música, Generalitat Valenciana, 2015), 178.

²¹ Iglesias, "A contratiempo ...", 180.

²² García, "El trazo del jazz ...", 27-29.

Espacios del jazz

Los espacios en los que se movió principalmente el jazz fueron en un comienzo hoteles y salones de baile, es decir, lugares distinguidos, destinados a un cierto público generalmente culto y perteneciente a determinadas clases sociales como aristócratas o intelectuales. Aunque progresivamente a partir de los años veinte el jazz se filtró en otros espectáculos, de la misma manera se comenzó a encontrar en ciudades grandes que no fuesen solo Madrid o Barcelona, y durante los meses de verano también en lugares de vacaciones²³.

Barcelona en los años treinta fue el centro para la edición de partituras y la grabación de música en la discográfica Odeón. En las partituras destinadas a las orquestas de baile podemos encontrar alguna característica llamativa en su composición, señal de la huella que dejaba el jazz. En un principio estaban formadas por los instrumentos normales dentro de una “jazz-band”, es decir, violín, trompeta en si bemol, saxofón alto en mi bemol, saxofón tenor en si bemol, piano, contrabajo y batería, aunque también en algunas ocasiones había guitarra y trombón de varas. En número estas bandas se asimilan a las *big bands* de Chicago y Nueva York de los años veinte y treinta, pero su instrumentación las hace parecer una versión más pequeña de las orquestas blancas de jazz norteamericanas (Paul Whiteman) o de las europeas (Jack Hylton)²⁴.

Por otro lado, y en cuanto a los lugares donde tenían lugar las interpretaciones y conciertos, podemos decir que eran muchos, muy dispares y en constante evolución. Uno de los lugares por donde primero llegó el jazz a España (aparte de las *big bands*) y que tuvo mucha importancia fue el cine. La primera película de estética jazzística que tuvo gran éxito fue *La sirena de los trópicos* (1927) en diciembre de 1928, cuya protagonista era Josephine Baker²⁵. Por otro lado, el estreno de *El Rey del Jazz* en 1930 fue muy importante para de la divulgación del jazz en España. Dirigida por John Murray Anderson y protagonizada por la orquesta de Paul Whiteman, se trataba de una

²³ Iglesias, “A contratiempo...”, 179.

²⁴ Iglesias, “A contratiempo...”, 180-181.

²⁵ Susana Bardavío-Estevan e Iván Iglesias, “Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural”, en *Studi Ispanici* (Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2012), 202.

película muy llamativa visualmente debido a que todos sus números musicales fueron producidos con el proceso 3 de Technicolor²⁶.

Otros de los lugares donde comenzó a aparecer el jazz fueron los cabarets y las salas de los hoteles más lujosos, pero sin duda los *dancings* se convirtieron en esta época en los locales por excelencia para la difusión de la música jazz del momento. Proliferaron por toda España tras la Primera Guerra Mundial y eran frecuentados por jóvenes pudientes de clase acomodada²⁷.

Por último, el teatro lírico también realizó una importante labor para la difusión del jazz. A comienzos del S.XX el sainete lírico se encontraba en crisis y comenzó a tener una actitud más frívola basada en la diversión y el erotismo, era el ambiente perfecto para las músicas jazzísticas, por lo que se produjo una fusión entre lo ya existente en la música española y la novedad traída con el jazz²⁸. Este tema lo trataremos con más profundidad más adelante.

Gracias a las búsquedas que he realizado en periódicos de la época, se puede afirmar que durante los años veinte y treinta la producción musical en España era abundantísima. Encontramos, sobre todo en las grandes ciudades como Madrid o Barcelona, espectáculos a todas horas, en diferentes lugares y a diario. Estos espectáculos se realizaban en los lugares que hemos nombrado anteriormente, los cuales van desde los cines hasta el teatro lírico, pasando por todo tipo de cafés y cabarets.

1.3. LAS MUJERES Y EL JAZZ

Mujeres en el jazz en Estados Unidos

El jazz nació a principios del siglo XX en Estados Unidos, y en este contexto podemos encontrar a las mujeres cumpliendo diferentes papeles. Éstas fueron muy importantes para el desarrollo del jazz, pero las historias se encargaron de relegar a la sombra estas actuaciones y de reducir el papel de la mujer casi exclusivamente al canto. Aunque existieron instrumentistas de gran calidad, siempre se han encontrado por

²⁶ Iglesias, "A contratiempo...", 179.

²⁷ Celsa Alonso González. "Mujeres de fuego: ritmos negros, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata", Cuadernos de Música Iberoamericana, núm. 18 (ICCMU: 2009), 138-139.

²⁸ Alonso, "Mujeres de fuego...", 137.

debajo de los instrumentistas masculinos, los cuales solo por ser hombres gozaban de mayor prestigio.

A partir de la segunda mitad de los años veinte la formación musical más popular fueron las *big bands*, bandas formadas por múltiples instrumentos generalmente de viento metal, aunque también podemos encontrar viento madera, percusión e incluso en algunas ocasiones guitarra o mandolina, piano y contrabajo. Estas bandas en su gran mayoría estaban formadas únicamente por hombres, exceptuando a las mujeres cantantes que los acompañaban. Aunque encontramos excepciones de mujeres instrumentistas como por ejemplo Lillian Hardin y Lovie Austin, pianistas que trabajaron con los músicos más influyentes del momento en Estados Unidos. A pesar de esto, fueron omitidas en la historia del jazz aunque realmente se les puede oír en algunas de las grabaciones más famosas de jazz. Lovie Austin es conocida por haber sido co-compositora de *Downhearted Blues*, aunque como intérprete no fue valorada²⁹.

Funcionaban como un grupo de hermanos, un equipo de músicos que contrarrestaron las preocupaciones de la era de la depresión con su música gracias a la sensación de libertad que proporcionaba el swing³⁰. Ya en los años treinta muchas de estas bandas tenían su única participante femenina, la cantante, o también conocida como “canary”. Estas cantantes promulgaron un modelo sobre las relaciones masculino-femeninas que quedó bastante arraigado. Aquí, mientras los hombres representaban los valores públicos, las mujeres representaban las emociones privadas. Por todo esto se convirtieron en esenciales pero con un papel secundario dentro de las bandas. Normalmente enseñaban a las mujeres como comportarse dentro de un universo dominado por los hombres³¹.

Las vocalistas afroamericanas (Ivie Anderson con la orquesta de Ellington, Ella Fitzgerald con la banda de Chick Webb, Billie Holiday con Count Basie y después con Artie Shaw y Helen Humes que reemplazó a Holiday en la orquesta de Count Basie), estaban exentas del desdén general, ya que su exposición al ambiente del jazz les permitía superar las limitaciones construidas por su sexo. En contraposición, las mujeres

²⁹ Nicole T. Rustin y Sherrie Tucker, eds., *Big ears: listening for gender in jazz studies* (Durham: Duke University Press, 2008), 48-49.

³⁰ Lewis Erenberg, *Swingin' the dream: Big band jazz and the rebirth of American culture* (USA: University of Chicago Press, 1998), 83.

³¹ Erenberg, *Swingin' the dream...* 85.

americanas blancas estaban excluidas de los ambientes urbanos negros donde se encontraba el jazz³².

Con la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial muchos músicos tuvieron que ir al frente. Ante esta situación Connie Berry advirtió en el Manhattan's Café Society sobre el impacto que iba a tener la guerra en las perspectivas de las mujeres músicas, ya que al marcharse todos los hombres jóvenes a la guerra, alguien tendría que encargarse de continuar haciendo música.

Casi no había mujeres instrumentistas ya que estaban muy mal vistas debido a una serie de tabúes y a la superioridad machista vigente en el mundo de las bandas. En algunas ocasiones, algunas bandas contrataban a mujeres para tocar instrumentos de cuerda, por ejemplo la orquesta de Earl Hines que contaba con ocho mujeres. Solo tenemos constancia de una mujer que tocó la trompeta con Woody Herman. Los ataques dirigidos hacia ellas seguían dos líneas de pensamiento. Por un lado encontramos la creencia de que las mujeres eran congénitamente incapaces de hacer *swing* y por otro lado, eran completamente incapaces de hacer swing debido a su exclusión dentro de los ambientes jazzísticos. También nos encontramos con tabúes como que había ciertos instrumentos que no eran “femeninos” y por tanto no podían ser tocados por las mujeres, básicamente los instrumentos de viento. Estas dudas sobre las capacidades musicales de las mujeres demuestran que las relaciones de género en el jazz estaban afectadas muy profundamente por la sociedad de la época³³.

A partir de los años treinta se comenzaron a formar bandas únicamente integradas por mujeres, o en algunas ocasiones formadas por mujeres y dirigidas por hombres, las conocidas como *all-girl bands*. Una rígida división de género caracterizó a las bandas de swing desde entonces. Las bandas llevadas por Ina Ray Hutton y Rita Rio alcanzaron un sustancial número de seguidores. Estas bandas femeninas disfrutaban de ciertas ventajas comerciales como por ejemplo el hecho de ser una novedad y también la posibilidad de atraer un público mayoritariamente masculino³⁴.

Encontramos versiones dispares dentro de las mismas mujeres músicas. Por ejemplo: por un lado Billie Rogers pensaba que las mujeres debido a que tenían otro

³²David Stowe, *Swing changes. Big band jazz in new deal America* (US A: Harvard University Press, 1994), 173.

³³Stowe, *Swing changes ...*, 168-170.

³⁴Stowe, *Swing changes ...*, 169.

tipo de condiciones, no podían aguantar la exigencia del trabajo, los ensayos o los conciertos. Por otro lado, Viola Smith (batería y líder de The Coquettes) no estaba de acuerdo y opinaba que pueden aguantar lo mismo que los hombres y sin problema. También podemos ver la visión de Rita Rio que a pesar de pensar que las mujeres tenían los atributos necesarios para tener éxito en una banda, también señalaba que las mujeres tienen una serie de diferencias biológicas que afectan a su musicalidad³⁵.

Una de las *all-girl bands* más conocidas de la época fue The International Sweethearts of Rhythm, pero a pesar de ser considerada como la mejor banda femenina de la época, tampoco escapaba a ser criticada por motivos de género. La banda se formó en Mississippi a finales de los años treinta para conseguir dinero y publicidad para una escuela afroamericana. En 1941 la banda dejó de estar ligada a la escuela y comenzó a hacer giras a nivel profesional. Sus primeras actuaciones fueron en el teatro Apollo de Harlem y en el salón de baile Savoy. Inmediatamente impresionaron a la audiencia y se convirtieron en una de las favoritas y más populares durante la Segunda Guerra Mundial. Aunque también recibieron críticas de todo tipo como por ejemplo las de Barry Ulanov, que decía que las piezas que tocaban eran muy complejas para la limitada técnica de las mujeres.

Como ejemplo de instrumentista podemos hablar de Mary Lou Williams (1910-1981), pianista y compositora americana de jazz, que desde muy pequeña comenzó a tocar profesionalmente. En 1925 se unió a un grupo liderado por John Williams, con quien se casó posteriormente. Cuando en 1929 Andy Kirk se hizo cargo de la banda de Terrence Holder, de la cual John era miembro, Mary Lou sirvió al grupo como pianista y arreglista adjunto hasta 1931, cuando se convirtió en un miembro regular. La fama de esta banda se debe a los arreglos, composiciones y solos de piano de Mary Lou. También proporcionó partituras a Benny Goodman, Earl Hines o Tommy Dorsey. Tras dejar la banda de Andy Kirk en 1942 formó su propio pequeño grupo en Nueva York con su segundo marido, el trompetista Shorty Baker. También sirvió brevemente como arreglista a Duke Ellington, escribiendo para él la conocida *Trumpets No End* (1946).

Mary Lou Williams se convirtió en una figura importante dentro del bop en Nueva York, proporcionando partituras a la *big band* de Dizzy Gillespie. Posteriormente pasó una temporada en Europa retirada de la música para perseguir una

³⁵Stowe, *Swing changes ...*, 171-172.

serie de intereses religiosos. Reanudó su carrera en 1957 y permaneció activa durante los sesenta y los setenta dirigiendo sus propios grupos en clubs de Nueva York³⁶.

Las mujeres en el jazz en España

A la hora de analizar el lugar que ocuparon las mujeres en estos espectáculos debemos partir de varias premisas: en primer lugar, el jazz se consideraba una música tocada por hombres; en segundo lugar, las *big bands* que llegaban de América eran masculinas (en contadas ocasiones llegó alguna femenina); y en tercer lugar, cuando venía alguna mujer acompañando a las *big bands* era como cantante o bailarina.

De todo esto deducimos que las mujeres ocupaban un papel bastante secundario en el desarrollo de esta música y todo esto se adoptó de igual manera en España. Otro resultado de todo esto, era que el papel que se tenía reservado a las mujeres era el de acompañar o decorar con su presencia física, la cual era más valorada que sus aptitudes como bailarina o cantante.

Bailarinas y/o cantantes

Como ya hemos dicho, en muchas ocasiones estas *big bands* venían acompañadas de bailarinas que incrementaban el interés sobre lo que acontecía en el escenario, convirtiéndose en ocasiones en el principal objeto de interés. A su vez, con estos bailes consiguieron establecer nuevas expresiones corporales. Entre seguramente muchas otras, hubo dos bailarinas extranjeras que pasaron por España y dejaron huella: Josephine Baker y Ruth Bayton. También comenzaron a surgir bailarinas españolas que imitaban los bailes que traían estas bailarinas extranjeras y a su vez lo fusionaban con lo ya existente en España.

Una de las bailarinas más famosas que visitó España y que tuvo mucha influencia fue Josephine Baker. Fue tanto bailarina como cantante y actriz y aunque era estadounidense, también tenía la nacionalidad francesa. Fue la primera actriz negra en protagonizar una película de éxito y tras alcanzar la fama a nivel mundial, también fue importante su contribución a la defensa de los derechos civiles en Estados Unidos.

³⁶ J. Bradford Robinson, "Williams, Mary Lou [Mary Elfrieda]", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 2001).

Fue una de las principales bailarinas del cabaret *Folies Bergère* de París donde a pesar de no ocupar siempre papeles principales, ya destacaba sobre los demás, como podemos ver en algunas descripciones de ella: “No es la estrella principal del espectáculo, el cual es un hombre cómico de mediana edad llamado Dorville, pero tal es la personalidad e impacto de ella que, en comparación, él casi se desvanece en la insignificancia”³⁷. Para los años treinta, Josephine Baker ya era bastante conocida en España, en parte gracias al cine y en parte gracias a la publicidad de aquellas imitadoras que se comparaban continuamente con ella. Entre febrero y abril de 1930 Josephine Baker dio una gira por toda España pasando por las grandes ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia e incluso por otras mucho más pequeñas como Huesca³⁸. Su debut fue el 3 de marzo de 1930 en el Principal Palace, donde actuó junto con la orquesta Demon’s Jazz y por entonces ya era conocida como “La Venus de Ébano”. También actuó en Madrid con la revista que le dio la fama en Europa, *Revue Negre*³⁹.



Figura 1: Entrevista a Josephine Baker en el semanario *Mirador*⁴⁰

Tras sus apariciones en el cine desde 1928 y sus posteriores actuaciones, en España se generó un gran interés por la nueva estética de la que era portadora así como

³⁷“She is not the nominal star of the show, who is a middle-aged male comic called Dorville, but such is her personality and impact that, compared to her, he almost fades into insignificance” en Ean Wood, *The Josephine Baker story* (Londres: Omnibus Press, 2010), Prólogo.

³⁸Bar davío- Estevan e Iglesias, “Jazz y vanguardia literaria ...”, 201.

³⁹Jordi Pujol Baulenas, *Jazz en Barcelona 1920-1965* (Barcelona: Al mendra Music, 2005), 38.

⁴⁰F. M., “Una interviú inesperat”, *Mirador: set manari de literatura, art i política*, núm. 91 (23 de octubre de 1930), pág. 5

de sus bailes, los cuales se caracterizaban por la espontaneidad, la violencia, la velocidad y el primitivismo, aunque en realidad todo estaba calculado al milímetro⁴¹. Aunque al principio creó controversia, pronto se convirtió en un buen reclamo y el público comenzó a tener preferencia por estos nuevos bailes.

Otra bailarina que pasó por España fue Ruth Bayton, a la que llamaron “La Josephine Baker de Berlín” por tener una gran reputación allí. Al igual que Baker, ésta en algunas ocasiones actuaba con un vestido de bananas y se dedicaba a las actuaciones en cafés, bares y teatros. Aunque se sabe poco de su paso por España, ésta actuó en el cabaret *Les Folies Bergere* de Valencia. Aparece en la decoración de dicho cabaret junto a Josephine Baker. Por lo que se puede observar en los periódicos, Ruth Bayton pasó temporadas en España y gozó de una gran fama. Como se puede ver en los anuncios, se la proclamaba la reina de las danzas negras e imitadora de Josephine Baker “a la que supera en arte y belleza”.



Figura 2: Cartel en el que se anunciaba la desaparición de Ruth Bayton⁴²

Posteriormente no hay información de ella, desapareció y aunque se ofrecieron recompensas por encontrarla, no se supo nada más de ella. A día de hoy se especula si

⁴¹ Bardavío- Estevan e Iglesias, “Jazz y vanguardia literaria ...”, 202-203.

⁴² Blog “Palomitas en los ojos”, “Ruth Bayton o el fantasma de la modernidad y el jazz”, <https://palomitasenlosojos.com/2013/01/02/ruth-bayton-o-el-fantasma-de-la-modernidad-y-el-jazz/> (Fecha de consulta: 19 de abril de 2016).

pudo escaparse a América Latina⁴³. Aparte de las bailarinas extranjeras que pasaron por España, también comenzaron a surgir bailarinas y cantantes españolas que tuvieron importancia. Este es el caso de Reyes Castizo, también conocida como *La Yankee* que fue cupletista y bailarina. Nació en Sevilla en 1900 y comenzó a actuar en locales de music-hall a comienzos de 1920. Cantaba cuplés y también interpretaba bailes andaluces, pero realmente destacó por los bailes americanos como el charlestón, de ahí su sobrenombre. En 1926 realizó una gira por Europa en la que se le presentó en el Olympia de París, compartiendo programa junto con Josephine Baker. A finales de 1927 debutó como actriz de revista y bailarina y a partir de entonces alternó sus actuaciones como cupletista y vedette de revistas. Su fama continuó durante 1930 en España y Europa, y aunque no fue una cupletista de gran calidad, ejemplifica la transformación que sufrió el cuplé a mediados de 1920 con la revitalización de la revista y con la influencia norteamericana⁴⁴.

Otra cantante y vedette importante en los años veinte fue la conocida como La Bella Dorita (1901-2001), cuyo verdadero nombre fue María Yáñez García. Nació en Cuevas de Almanzora, un pueblo de Almería, pero a los doce años se mudó con su familia a Barcelona donde pronto comenzó a labrarse su carrera artística. Se caracterizó siempre por insinuar las cosas más atrevidas pero no ser vulgar nunca. Según el dibujante de cuplés Álvaro Retana, desde los años veinte la Bella Dorita se fue consolidando como una gran vedette de Barcelona. Aunque el punto más alto de su carrera llegó después de la Guerra Civil⁴⁵. Antes de consolidarse como cupletista, fue tanguista en varias salas de Barcelona, pero pronto se convertiría en una de las estrellas residentes de El Molino, un café, sala de variedades de Barcelona. No componía sus cuplés pero sí que colaboraba en su composición como menciona en una entrevista realizada por TVE, aunque tampoco se menciona quien era el verdadero compositor⁴⁶.

⁴³ Blog "Palomitas en los ojos", "Ruth Bayton o el fantasma de la modernidad y el jazz", <https://palomitasenlosojos.com/2013/01/02/ruth-bayton-o-el-fantasma-de-la-modernidad-y-el-jazz/> (Fecha de consulta: 19 de abril de 2016).

⁴⁴ María Baliñas, "Yankee, La [Reyes Castizo]", en Diccionario de la música española e hispanoamericana, coord. Emilio Casares Rodicio (Madrid: ICCMU, 2002), 1048.

⁴⁵ Documentos RNE. "Bella Dorita: La estrella de El Paralelo"-01/08/2014, http://mvod.lvt.rtve.es/resources/TE_SRD/OCU/mp3/5/3/1361281608235.mp3 (Fecha de consulta 19 de junio de 2016).

⁴⁶ Enlaces de la entrevista realizada a La Bella Dorita: <https://www.youtube.com/watch?v=kIgBtCdUB7I>
<https://www.youtube.com/watch?v=JxSEIKoLJKM>

Todo esto tiene mucha relación en la época con la canción de variedades y con el cuplé. En los años veinte comenzó a haber cada vez más establecimientos donde se llevaban a cabo estos espectáculos, aunque cerraron algunos lugares míticos como en Madrid los cafés “Novedades”, “Apolo” o “El Dorado”.

A mediados de los años veinte las variedades se van a centrar más en la canción-espectáculo y sobre la revista “visual”. El lugar adecuado para todo esto es el teatro tradicional debido a la necesidad de un gran espacio. Durante la II República va a crecer el número de revistas, las cuales mayoritariamente llevan por nombre algo siempre relacionado con las mujeres. Aquí éstas se van a ir liberando poco a poco de las imposiciones anteriores y llegamos a tener obras en las que aparecen incluso desnudas o en traje de baño (aquí ya se las identifica con el término “girl”)⁴⁷.

En cuanto a las *big bands* que venían acompañadas de estas bailarinas, entre las principales que visitaron nuestro país tenemos la orquesta de Jack Hylton, Sam Wooding and his Chocolate Kiddies, o la orquesta de Harry Fleming. Más tarde, esto pasó de ser un fenómeno a convertirse en algo completamente normal, por lo que se comenzaron a formar las primeras *big bands* en España.

All-girl bands que visitaron España

Tenemos información escasa y poco precisa acerca de qué bandas visitaron España y esto se acentúa en el caso de las all-girl bands. Mientras que en Estados Unidos éstas proliferaron y se hicieron bastante conocidas, en España no fue más que un entretenimiento pasajero. Esto sucedió tanto con las bandas extranjeras que venían a España como con aquellas que surgieron en territorio nacional.

Blue Jazz Ladies fue una orquesta femenina holandesa que aunque fue menos conocida que las otras *big bands* que visitaron España también tuvo cierto éxito durante la gira que ofreció entre los meses de marzo a junio de 1933. Estaba formada por 14 mujeres multiinstrumentistas, junto con bailarinas y cantantes⁴⁸.

⁴⁷ Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*. (Madrid: Espasa Calpe, 1900), 60-64.

⁴⁸ Iglesias, “A contratiempo...” 180.

All-girl bands españolas

De las *all-girl bands* españolas poco podemos decir, dependiendo de cómo se mire. Apenas hemos podido encontrar en nuestra búsqueda el nombre de dos de estas bandas, pero no hay nada más que eso, el nombre. Hemos encontrado estas bandas gracias a la búsqueda en periódicos de la época, y solo aparece el nombre de éstas junto al lugar y la hora a la que actuaban.

Podemos escribir poco sobre Soro y sus Girls Sinfónicas porque de esta banda apenas hay información, todo lo que se ha encontrado ha sido en recortes de periódicos. De estos recortes se deduce que los años en los que la banda se encontró activa fueron principalmente entre 1935 y 1936, aunque hemos encontrado un recorte del año 1939. Los lugares donde tenían lugar las actuaciones eran en Barcelona, en el Teatro Circo Barcelonés durante 1935 y en el salón de té Granja Royal desde finales de 1935 y 1936. Llama la atención que el recorte perteneciente a 1939 se refiera a una actuación que tendrá lugar en el ya desaparecido teatro San Fernando de Sevilla.

<p>Hoy miércoles, tarde, el gran éxito IDILIO EN UN 5.º PISO por CATALINA BÀRCENA Noche, NO JUGUEIS CON ESAS COSAS, de JACINTO BENAVENTE, y el segundo acto de la comedia TRIANGULO, de GREGORIO MARTINEZ SIERRA, interpretada por CATALINA BÀRCENA Josefina Diaz y Manolo Collado</p> <p>TEATRO CIRCO BARCELONÉS Sábado y domingo, tarde y noche. Espectáculo internacional Copella, en el que toma parte la formidable</p> <p>ORQUESTA SORO y sus GIRLS SINFÓNICAS 20 artistas, 20. Vedette: CONSUELO HEREDIA</p> <p>GRAN PRICE HOY MIERCOLES, NOCHE, a las 10. FESTIVAL HOMENAJE a MANRIQUE GIL. Estampas Andaluzas con eminentes artistas de canto y baile flamencos</p>	<p>FRONTON TXIKI - ALAI Matinal, a mano: CHICURI y LASA contra ECHANIZ e IRURETA. Tarde: ANGELINES y ANGELITA contra LUMI y LOLILLA. Noche: SAGRARIO y TONI contra NATI y AURORA.</p> <p>GRANJA ROYAL Hoy, tarde: TE EXTRAORDINARIO amenizado por CRAZY BOYS ORCHESTRA y la simpática «star» LYBIA DIMAS y SORO y SUS GIRLS SINFONICAS. De 10 a 12 noche: Concerto selecto por el SEXTETO TOLDRA</p> <p>AÉREO DEL PUERTO El viaje en el AEREO es como un vuelo en avión, admirándose panoramas espléndidos.</p> <p>CARTELETA</p>
--	---

Figuras 3 y 4 Anuncios de actuaciones de la orquesta "Soro y sus girls sinfónicas" en los locales

barceloneses Teatro Circo y Granja Royal⁴⁹

En algunos de los anuncios de sus conciertos la banda iba acompañada de bailarinas y vedettes, entre las que se encontraron Consuelo Heredia, Adelita Vianor o Lybia Dimas, entre otras. De estas mujeres, al igual que de la banda, poco podemos

⁴⁹ La Vanguardia, 27 de noviembre de 1935 y 1 de enero de 1936.

decir debido a que han caído en el olvido debido a que no se conserva la información. Aunque podemos hacer una pequeña excepción con Consuelo Heredia, de la cual encontramos algunas referencias como que fue una de las primeras españolas en grabar la canción “Ojos verdes”, en 1938. Poco más podemos añadir de esta banda que parece fue olvidada en el tiempo, y de la que por únicamente conservamos su nombre y unos pocos recortes de periódicos.

Melody Stars fue una banda afincada en Madrid y dirigida por Enrique de la Hoz. Pianista y director de bandas nacido en La Roda (Albacete). De la Hoz fue el director de Radio Nacional de Cuenca y posteriormente trabajó en Latinoamérica, concretamente en Colombia, en la Radio Nacional colombiana y en la Escuela de Arte Dramático de Bogotá. A su regreso fue el responsable técnico y crítico de la Orquesta Nacional de España mientras trabajaba como Comisario de Música en el Ministerio de Educación y Ciencia. Además de todo esto, también fue uno de los iniciadores de la creación de la Orquesta Sinfónica de RTVE⁵⁰.



Figura 5: Anuncio en el periódico ABC de una actuación de "Melody Stars"⁵¹

En cuanto a la propia banda tenemos escasa información. Encontramos en algunos periódicos anuncios de las actuaciones de la banda en la discoteca, cabaret y sala de fiestas *J'Hay* que se encontraba en el número 54 de la Gran Vía, en el subterráneo de los cines Rialto. En otros anuncios encontramos que ésta misma banda seguía tocando en el local *J'Hay*, compartía escenario con la orquesta residente en el mismo local y que llevaba el mismo nombre, *Orquesta J'Hay*, junto con numerosas

⁵⁰ Blog "La Roda, mi patria chica", "Algo más de Enrique de la Hoz Díaz", <http://adol1942.blogspot.com/2013/06/algo-mas-de-enrique-de-la-hoz-diaz-hace.html> (Fecha de consulta: 16 de mayo de 2016).

⁵¹ ABC, 30 de octubre de 1948.

artistas como Manolita Ruíz, Ángela María, Gloria Lasso, Wilda Barreto, Lolita Garrido, Mercedes de León o Albano de Zuñiga entre otros.

Influencia del jazz en el teatro lírico español

Como ya hemos dicho al comienzo, todo esto alcanzaría un importante papel dentro de los teatros, que merecen una sección aparte. En esta época nos encontramos en lo que se consideró como la última etapa de la zarzuela, la de la decadencia, en la cual aparecen las variedades, es la que se puede considerar como la herencia y evolución de todas las anteriores.

La industria española del espectáculo asimiló tanto los “bailes negros”, como el jazz (aunque este realmente se asimila en los años treinta). En el panorama musical de la España de los años veinte, convivían el fox-trot, el blues y el charlestón con músicas castizas como el chotis o el flamenco. Estos estilos musicales de origen estadounidense se fueron uniendo progresivamente a los españoles y tuvieron muy buena aceptación, sobre todo durante los años de la República. Estas músicas no tuvieron problemas para confraternizar debido a que eran géneros bailables, muy ligados al cuerpo y al erotismo. Todas estas características incipientes en la música española ofrecían una serie de oportunidades para la transgresión, sobre todo para el género femenino.

A principios del siglo XX el sainete lírico se encuentra en crisis por lo que toma una vertiente que insiste en la diversión y el erotismo dando lugar al género ínfimo (obras en un acto con sicalipsis, mezcla de género chico y variedades). Todo esto explica el triunfo de una nueva doctrina del cuerpo, la sicalipsis. Según Serge Salaün, “el género ínfimo supuso una alianza del cuerpo femenino con la canción como un ansia de liberación social y cultural”. Celsa Alonso también habla de los ritmos afroamericanos dentro del teatro lírico como ligados a connotaciones culturales transgresoras en las que la mujer es protagonista.

En torno a 1904, el género ínfimo adopta la machicha brasileña y el cakewalk estadounidense y durante la Gran Guerra se abrieron los primeros “dancings”, los cuales se sumaron a los locales de variedades ya existentes. Tras pasar por los cabarets, el jazz

llegó también a los dancings. Al mismo tiempo se demandaban nuevos espectáculos, por lo que se explica el gran éxito de la revista de variedades⁵².

Como ya sabemos, en estos momentos se produce una emancipación de la mujer en la cual el jazz tiene un papel importante. Esto es debido a que antes de entrar en política, la mujer se posicionó culturalmente a través de las prácticas jazzísticas. En estos momentos el teatro lírico fue reflejo de todos estos cambios debido a que comienzan a aparecer coros de mujeres con mucha frecuencia y de muchos tipos, por lo que también recibió críticas de todo tipo ya que las mujeres comenzaron a ser en su mayoría protagonistas⁵³.

En 1919 la zarzuela, la opereta y el género frívolo acogen al fox-trot, el cual se convierte en uno de los ritmos básicos de la revista, junto con el que encontramos aunque con menor popularidad el *one-step*, *two-step* y el *blues*. El charlestón también se hizo muy popular, asociado a la sátira. Por otro lado *Black-botton* y *shimmy* aparecen de forma más limitada.

En torno a 1920 el jazz se identificaba con el baile, concretamente con el fox-trot, el cual llega tras acabar la guerra casi seguido del charlestón. A partir de 1926 hay más orquestas negras y todo esto se populariza entre la juventud. El jazz se encontraba por todas partes (publicidad en revistas, radio...) y aparecieron dos de sus variantes: *black-bottom* y *shimmy*. De todo esto se empapó el teatro lírico, el cual era un espectáculo de masas convertido en una práctica cultural que reflejaba la sociedad del momento. Fue un momento en el que el teatro tuvo mucha popularidad y todas las clases acudían a ver las representaciones, pero hubo una crisis debido a la gran competencia del cine.

El teatro lírico contemplaba gran cantidad de géneros que estaban muy influenciados por otras corrientes (juguete cómico, zarzuela grande, sainete lírico, revista moderna y género frívolo). Eran los más comunes, pero también los que tenían las fronteras menos claras. La revista "moderna" debió su éxito a la mezcla que hacía entre erotismo y vida moderna, además de los números musicales, escenografías, vestuario... todo este ingenio disculpaba el atrevimiento y la procacidad. Hubo sectores

⁵²Alonso. "Mujeres de fuego ...", 136-138.

⁵³Alonso. "Mujeres de fuego ...", 140-141.

críticos con la revista y los llamados “bailes negros”, pero éstos eran aquellos que estaban más interesados en la revitalización de la zarzuela y el sainete⁵⁴.

Pese a todo el lenguaje racista que había en estas obras, se crearon increíbles escenografías que retrataban ese Madrid. Aunque realmente lo que más gustaba era lo cómico de las obras, al público le encantaban aquellas obras en las que estaba presente la música mezclada con otros elementos como la promiscuidad sexual, los trucos escénicos o los bailes llamados “negros”. No se puede olvidar el jazz como un nexo de unión entre la cultura popular y la vanguardia.

También encontramos el tema de la emancipación femenina y aunque a veces encontremos una sátira del feminismo, a través de la crítica de los estereotipos de la mujer moderna, también se podía recrear una realidad social diferente. Había un culto al cuerpo femenino y también era importante el tema del feminismo, donde había personajes transgresores y muchos guiños a la actualidad socio-política. Todo esto junto con la música (fox, blues, charlestón o shimmy), tuvieron un importante papel en el cambio de los roles sociales de la mujer⁵⁵.

En un tercio de las obras estudiadas, las músicas jazzísticas se dedican a dar colorido visual con o sin texto, con números casi siempre bailados. Los *fox-trot* aluden al mundo del cabaret, con ambientaciones realistas y con una celebración del baile y del cuerpo. Hay una curiosa confraternización entre la tradición y las costumbres modernas. Como en el caso del *fox-trot*, el *charlestón*, el *black-bottom* y el *shimmy* también aparecen en cuadros donde lo importante es dar colorido visual junto con el baile. El elemento visual es muy importante debido principalmente a la influencia del cine. Además de la pura visualidad y el baile, también hay matices eróticos. En algunas ocasiones, bailes como el *fox-trot* o el *one-step* se colocan al final de la obra, en la apoteosis.

En un gran número de obras, el *fox-trot* sirve para poner música a versos que hablan de los derechos de las mujeres, la libertad, educación, igualdad entre sexos y el derecho de la mujer a disfrutar del sexo de la misma manera que el hombre. Con todo

⁵⁴Alonso, “Mujeres de fuego ...”, 143-145.

⁵⁵Alonso, “Mujeres de fuego ...”, 146.

esto, las vicetiples normalmente aparecían de personajes masculinos o representando papeles transgresores⁵⁶.

Algunas obras aluden con ritmo de fox, al modo y el comportamiento que no se sabía su calificar de dudoso o de moderno, de algunas mujeres. Es importante el *fox-trot* de las escocesas de *Las de Villadiego*, pasatiempo cómico-lírico en 2 actos de Francisco Alonso y libreto de Emilio González Castro y José Muñoz Román, estrenado en mayo de 1933. Este fox-trot trata sobre las mujeres británicas que son educadas y universitarias. En esos momentos el libreto es de actualidad ya que en España se acababa de aprobar el sufragio universal femenino (1931). De forma ocasional encontramos el *charlestón* con matices de reivindicación feminista ya que se asocia con el derecho de las mujeres a disfrutar de la vida y de las costumbres modernas al igual que el hombre o al poder de la mujer frente al hombre, aunque solo sea sexual.

En estos momentos toda la música exótica se une, mezcla, separa en una amalgama que da lugar a interesantes mestizajes. Aparecen fox-trots que van unidos a una representación de lugares exóticos y lejanos, aunque dan una nota de colorido americano con el uso del charlestón. Estos mestizajes son puntuales, curiosos y divertidos. Son híbridos que explotan de manera cómica el contraste cultural que se da entre lo castizo y lo extranjero. Aparece el chotistón, nacido de la mezcla del chotis y del charlestón⁵⁷.

Después de todo esto, podemos deducir que la música jazz se instaló en la música popular española como un síntoma del proceso modernizador en el que se encontraba el país. Los llamados “ritmos negros” se popularizaron dentro del teatro lírico, el cual los acogió y redefinió. Este teatro lírico fue capaz de fagocitar todas estas músicas debido a su extraordinaria capacidad para dar diversas propuestas y también debido a la increíble actividad y creatividad de libretistas y compositores.

Los “ritmos negros” fueron utilizados por la mujer moderna para construir su discurso emancipador y fueron un elemento fundamental para conducir la sátira social y la celebración del hedonismo como agente transgresor. Dentro del teatro lírico, las músicas jazzísticas remiten a connotaciones de frivolidad, modernidad y transgresión, también a una nueva cultura del sexo y el cuerpo (como anteriormente el tango, y la

⁵⁶ Alonso, “Mujeres de fuego ...”, 148-154.

⁵⁷ Alonso, “Mujeres de fuego ...”, 164-165.

machicha). En algunas ocasiones aplauden las costumbres modernas para las mujeres, tras lo que podemos ver como una propuesta de realidades sociales alternativas.

Aunque en algunas obras podemos ver una sátira de los cambios relacionados con el avance del feminismo, los textos de muchos fox-trots denuncian de forma explícita la necesidad de que tanto hombres como mujeres sean tratados como iguales sin necesidad de que las mujeres renuncien a su feminidad y a la atracción que ejercen sobre los hombres⁵⁸.

⁵⁸ Alonso, "Mujeres de fuego ...", 165-166.

CAPÍTULO 2. REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN EL JAZZ EN ESPAÑA

En el periodo de entreguerras, las mujeres lograron progresivamente un papel renovado en la sociedad española. Construyeron una imagen distinta de sí mismas, que no obstante chocó con algunos valores arraigados. Una de las principales herramientas para la emancipación de la mujer fue la música popular urbana, que comenzó a permitir progresivamente que las mujeres se expresaran cada vez con mayor libertad. Al mismo tiempo, no obstante, las canciones reflejaban y transmitieron algunos de los estereotipos de género presentes en la sociedad española. En este capítulo mostraré las diferentes representaciones que tuvo la mujer en España entre 1919 y 1936 en uno de los géneros musicales más exitosos y transgresores de la época, el jazz.

Me interesan particularmente tres estereotipos femeninos principales, que analizaré a partir de ejemplos musicales de este periodo. Además, analizaré la importancia que tuvo la publicidad musical en la perpetuación de los diversos estereotipos sobre las mujeres.

Como ya sabemos, dentro de la música las mujeres podían ocupar fundamentalmente dos lugares: cantantes y/o bailarinas. Por otro lado, también se encontraban las instrumentistas, que componían un grupo mucho más inusual. Por lo general, todas estas mujeres dedicadas al mundo de la música y el espectáculo cumplían con una serie de requisitos indispensables como la buena presencia y la coquetería, fundamental para atraer la atención, generalmente, del público masculino.

La creación y perpetuación de estos estereotipos surge desde la base de la sociedad, la educación. En esta época, a pesar de los crecientes esfuerzos por aumentar el nivel de alfabetización de las mujeres, no todas podían disfrutar de una educación completa. Aquellas pertenecientes a una clase media-alta se instruían en aquellas materias consideradas para mujeres, como por ejemplo costura y bordado, moral o religión. Gracias a la instrucción en estos campos, se pretendía crear buenas esposas,

madres y amas de casa, muy decorosas y capaces de llevar el hogar con diligencia y elegancia⁵⁹.

Nos encontramos ante un círculo en el que la educación crea una serie de estereotipos en torno a la figura femenina y la sociedad se encarga de confirmarlos y promoverlos. En este caso, la música fue un arma de doble filo, puesto que mediante ella se podían crear dos efectos: primero el de continuar reafirmando la visión de la mujer como sumisa, y por otro lado el de crear controversia y un empoderamiento de las mujeres músicas que encontraron en este medio su mejor expresión.

Por otro lado, la moda también fue muy importante en estos años, ya que vivió un cambio radical que influyó también de manera bastante directa en la liberación de la mujer de la opresión a la que se encontraba expuesta anteriormente. Por entonces la gran mayoría del país vestía de manera tradicional, con pañuelos, faldas oscuras y enaguas las mujeres, y los hombres con pana y paños toscos. Una gran parte de la nueva moda entró en el país, como en toda Europa, a través de las imágenes y espectáculos procedentes del extranjero, particularmente del cine. El principal modelo a seguir era el de la moda estadounidense, donde también se daba importancia a hacer deporte: los preferidos eran el esquí y el patinaje sobre hielo, por unir el movimiento y la vida social⁶⁰.

La moda de los años veinte fue una revolución para la manera de vestir en España, sobre todo para las mujeres. Éstas se liberaron de los corsés y de las enormes enaguas, y aunque los censores lo veían con malos ojos, la moda siguió modernizándose. En realidad fue cambiando todo el vestido, desde la ropa interior (con la aparición de los sujetadores en las tiendas), hasta la aparición de la “camisa-pantalón” de velos. También se pasó de un estilo oriental y recargado a una moda mucho más sobria, deportiva y joven. Las faldas se fueron acortando y estrechando, apareció la falda-pantalón y por fin el pantalón e incluso el esmoquin femenino. El accesorio más determinante en esta época fue el sombrero. Se pasó de usar enormes pamelas al pequeño sombrero conocido como “bibi”, que se lleva con el pelo corto, “a la garzona”. La moda no dibujó una nueva sociedad, pero sí a aquellos personajes que la habitaban, dando a las mujeres infinidad de posibilidades de expresarse mediante el vestido. Todo

⁵⁹ Leticia Sánchez de Andrés, “La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)”, *Trans: revista transcultural de música*, núm. 15 (2011): 2-3

⁶⁰ Salaün, *Los felices años veinte ...*, 159.

esto, obviamente, también tuvo sus detractores, que veían en esta nueva ropa formas de provocación o incluso de desfeminización de la mujer⁶¹.

Con esta nueva moda en la que cada vez con mayor frecuencia las mujeres llevaban vestidos que dejaban al descubierto brazos, piernas y axilas, comenzó la moda de la depilación femenina tal y como la conocemos ahora. Esto es muy importante debido a que se comienzan a romper las imposiciones anteriores en las que la mujer no podía mostrar nada de su cuerpo que pudiese resultar indecoroso.

EL VELLO SUPERFLUO DESAPARECE EN DOS MINUTOS...

El producto soñado por todas las mujeres para librarse del vello superfluo de brazos y piernas, es indudablemente el Agua DIXOR. Su efecto mágico hace que en dos minutos este maravilloso líquido depile por completo y sin olor alguno, dejando la piel tersa, lozana y limpia como un mármol.

Haga la prueba. Es verdaderamente sorprendente su eficacia.

He aquí algunas opiniones acerca de las bondades del Agua DIXOR, de las primeras estrellas parisinas.



Fot. Gilbert

—De todas las depilatorias, el Agua DIXOR es el que prefiero y del que estoy encantada.

JOSEPHINE BAKER
Des Folies Bergées



Fot. Manuel Fr.

—El Agua DIXOR es sencillamente maravilloso. Es sin duda el depilatorio soñado para brazos y piernas. En dos minutos desaparece el vello como por encanto.

HUGUETTE DUFOY
De la Comedia Francesa



Fot. Manuel Fr.

—El Agua DIXOR facilita la manera de depilarse de una vez, rápida y agradablemente. Yo no podría pasar sin usarlo.

REGINA BADET
De la Opera Cómica



Fot. Manuel Fr.

—DIXOR ha contribuido al éxito de la moda de la falda corta y brazos descubiertos, facilitándonos el exprimir, con su maravillosa Agua, el vello que tanto afeta a toda mujer!

JANE MARNAC
Del Casino de París



Fot. Manuel Fr.

—Los brazos y piernas descubiertas en la playa, exigen el empleo de la maravillosa Agua DIXOR. Desempeña la piel aljandiva al instante mismo. Yo la recomiendo a todas mis amigas.

NAPIERKOWSKA
De la Opera



Fot. Manuel Fr.

—En fin, es un depilatorio eficaz y agradable de emplear. El Agua DIXOR es una verdadera maravilla.

PARYNIS
De la Scala

EL AGUA DIXOR
ES EL MÁS ECONÓMICO DE TODOS LOS DEPILATORIOS
De no encontrarlo en su localidad, pídale al Conc. Fbte., A. PUIG. - Valencia, 293
BARCELONA

Ministerio de Cultura 2006

Figura 6: Anuncio del depilatorio "Agua Dixor"⁶²

En la anterior imagen tenemos un ejemplo de publicidad dirigida a mujeres usando a otras mujeres como gancho publicitario. En este caso se trata del anuncio de un depilatorio muy competente y que parece ser usado por las más famosas vedettes de

⁶¹ Serrano y Salaün, "Los felices años veinte ...", 160-164.

⁶² "El agua Dixor. Es el más económico de todos los depilatorios", La Esfera, núm. 703 (1927): 40.

la época. Aquí podemos ver la fama de que tenían estas vedettes y la influencia que podían tener sobre el público femenino.

De la misma manera también podemos encontrar posturas contrarias a este destape femenino, por ejemplo en los sectores religiosos más conservadores. En la siguiente imagen tenemos un ejemplo de un llamamiento del Papa a los cabezas de familia para erradicar aquellas ropas indecorosas, con el fin de no acabar con las buenas costumbres.

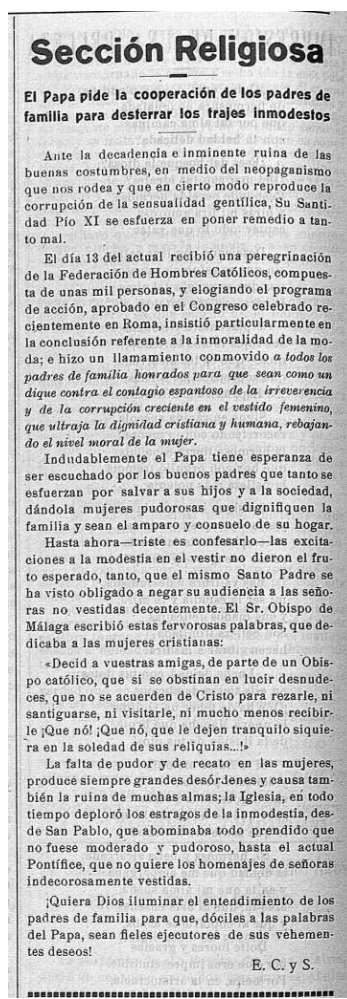


Figura 7: Petición papal del semanario Renovación⁶³.

Por lo general la mujer ha estado ligada en las obras literarias a una serie de estereotipos que la degradan. Estos estereotipos se han ido transmitiendo desde la literatura hasta la música con los libretos. Según Pilar Ramos López encontramos cuatro tipos de personajes femeninos diferentes: la *femme fatale*, la prostituta, el ángel de la

⁶³ B. C. y S., "Sección religiosa", *Renovación: semanario popular ilustrado*, núm. 25 (1926): 6.

casa y la guardiana moral del varón⁶⁴. Esto estaba vigente sobre todo en los libretos de ópera, pero se puede aplicar prácticamente de la misma manera a los diferentes tipos de mujer que podemos encontrar en la música de los años veinte y treinta en España.

Por otro lado, en gran cantidad de la música estudiada de España en los años veinte y treinta, encontramos fox-trots que piden el derecho de las mujeres a la libertad, la educación o la igualdad entre hombres y mujeres. Son algunas de las primeras reivindicaciones feministas que podemos encontrar en la época. Todo esto iba reforzado en muchas ocasiones por la escenografía, ya que a veces las vicetiples se disfrazaban de personajes masculinos como por ejemplo soldados, marineros o camareros o también de personajes transgresores como piratas, prostitutas o muñecos grotescos⁶⁵.

Estos estereotipos sobre la mujer fueron cambiando dependiendo del estilo y del papel que ocupara la mujer en cada momento. Por lo general, aquellas mujeres que cantaban solas o acompañando una banda, interpretando generalmente canciones compuestas por hombres, perpetuaban esa visión de la mujer como indefensa o infantilizada. Por otro lado, en el caso de las mujeres que participaban en un coro como tiples o vicetiples y aquellas que eran instrumentistas, solían encarnar personajes transgresores que llamaban la atención y generaban polémica entre los sectores más conservadores. Esto sucedía con los grupos formados por mujeres instrumentistas, ya que los grupos solían estar formados íntegramente por hombres (a excepción de las cantantes), por lo que los grupos femeninos son subversivos por naturaleza, al igual que sucede con los personajes típicamente masculinos y que ahora son encarnados por mujeres⁶⁶.

2.1. El cuplé a ritmo de jazz

Como vimos en el capítulo 1, la música popular española de entreguerras se vio muy influenciada por los ritmos extranjeros. Particularmente, el jazz se integró

⁶⁴ Pilar Ramos López, *Feminismo y música: una introducción crítica* (Madrid: Narcea ediciones, 2003), 81.

⁶⁵ Alonso, "Mujeres de fuego ...", 154-155.

⁶⁶ Laura Viñuela Suárez, "La construcción de las identidades de género en la música popular", *Dossiers feministas*, núm. 7 (2003): 14-19.

completamente en géneros de éxito como el cuplé o el teatro lírico. En esta música, la mujer adoptaba siempre el papel de cantante o corista.

Dentro de este papel de cantante, la mujer podía ser vista de diferentes maneras, dependiendo de lo que cantase, cómo lo cantase y la *performance* en sí misma, que incluía desde la vestimenta hasta la escenografía. No obstante, como no disponemos de vídeos de actuaciones, en las canciones analizadas dejaremos fuera los detalles visuales y nos limitaremos fundamentalmente a las relaciones entre letra y música, las maneras de interpretar el texto, así como referencias sobre la actitud recogidas en los libretos

No es posible analizar representaciones en la que las mujeres fuesen instrumentistas, puesto que no he encontrado ningún video de las *all girl bands* que hubo en España en la época (Soro y sus *girls* sinfónicas y Melody Stars) y las grabaciones que hay registradas en la Biblioteca Nacional de España son solo instrumentales o con voz masculina.

El cuplé en España proviene de la tradición del teatro lírico y de la tonadilla escénica. Son canciones de pocos minutos, cantadas por mujeres, que entre 1920 y 1936 tenían una serie de características concretas: alternancia entre partes cantadas y habladas, sucesión de unidades cortas, dramaturgia, sucesión de voces y cuerpos (casi siempre femeninos) y elementos decorativos⁶⁷. En esta época, muchas cantantes de cuplé estuvieron acompañadas por orquestas de jazz, y normalmente en los discos la música se definía como “fox-trot” o “slow-fox”.

Desde los años veinte se multiplicaron en las grandes ciudades españolas los salones de baile y cabarets, de tal manera que el teatro lírico dejó de ser el espacio privilegiado de la canción. No todos eran iguales, pero tenían una distribución similar de 14 ó 16 filas de sillas delante del escenario. Las actuaciones mantenían casi siempre una misma mecánica: aparece la estrella (la cupletista), seguida de una bailarina y posteriormente una serie de actuaciones cómicas. Fue sobre todo en Barcelona donde más proliferaron este tipo de locales, aunque también fueron frecuentes en Madrid.

Dentro de Barcelona fue muy importante para el desarrollo de este género el Paralelo, una gran avenida de Barcelona donde se concentraban una gran cantidad de teatros y cafés y que acogió muchísimos espectáculos y artistas durante la primera mitad del siglo XX. El Paralelo fue productor de grandes figuras que en ocasiones llegaron a

⁶⁷ Salaün, El cuplé ..., 35-37

hacer giras por Europa, pero también de otras que surgieron y triunfaron exclusivamente allí. Este es el caso de artistas y productores como Lo Chil, Amichatis, el profesor Rakú o Purita Montoro. El Paralelo fue el lugar más popular de la vida nocturna barcelonesa, donde algunas zarzuelas tuvieron tanto éxito que se representaban en hasta tres y cuatro teatros llenos a la vez.

Esta calle tenía unas connotaciones de vida nocturna disoluta por lo que los burgueses iban hasta allí a escondidas, ya que normalmente preferían otros lugares más formales como por ejemplo el *foyer* del Edén Concert u otros cafés-concierto similares. Gracias a todo esto, Barcelona se convirtió en la entrada y salida de Europa de grandes artistas nacionales e internacionales⁶⁸.

Dentro del cuplé, la gestualidad es muy importante, cada representación es una exhibición en la que el artista no solo muestra su voz sino también su físico y sus dotes teatrales. La historia del cuplé se basa en el nacimiento y continuación de la canción como espectáculo donde se encuentran el físico, la vestimenta, la voz y la gestualidad. Aunque la voz es lo más importante, aquí pasa de un plano exclusivamente musical a uno en el que se combina la música con el teatro. La agilidad vocal de la cantante se complementa con su gestualidad. El escenario, también nos define un espacio reducido en el que la atención del espectador se centra en la cantante.

Aquí la canción de doble intención nos sirve como puente entre la canción sicalíptica y el cuplé. El tipo de gestualidad de estas canciones de doble intención se encuentra reforzada por otros elementos como las insinuaciones de desnudez o los gestos sugerentes. Hay que recordar que hasta 1925-1930 con la aparición de nuevas tecnologías (radio, cine, disco), solo al alcance de unos pocos, siempre que se quería oír a las cantantes había que ir a verlas⁶⁹.

Sabemos que el uso del cuerpo de la mujer como espectáculo y para atraer al público masculino es bastante anterior al cuplé, puesto que anteriormente ya lo utilizaba el género chico. No obstante, el fenómeno se convierte en sistemático con el género ínfimo. Hacia 1910 todo esto decayó, pero la dictadura de Primo de Rivera no fue severa con este tipo de actuaciones. A partir de 1927 las grandes revistas marcaron el apogeo de la aparición de mujeres desnudas en escena. Aquí la sicalipsis conoció una

⁶⁸ Manuel Vázquez Montalbán, *Cien años de canción y music hall* (Barcelona: Nortésur, 1974), 103-105.

⁶⁹ Salaün, *El cuplé...*, 119-122

época dorada en la que las mujeres aparecían en cuadros de grupo. Posteriormente, la Segunda República permitió bastantes de aquellas inspiraciones eróticas de los productores de las variedades, un fenómeno que se dio tanto en los locales de las grandes ciudades como en sitios más pequeños como cabarets y cafés cantantes provinciales⁷⁰.

A partir de 1930 nos encontramos con un nuevo tipo de erotismo-espectáculo que se encuentra en nuevos soportes como las fotos, el cine o las revistas. Hay una explotación del desnudo y quizá debido a la competencia del cine, las imágenes son cada vez más provocativas. Por otro lado asistimos a un cambio en los cánones de belleza femenina, donde predominan las mujeres delgadas que tiempo antes desentonaban en los escenarios. Ahora la delgadez parece más práctica para bailar los nuevos ritmos como el fox-trot o el charlestón, al igual que favorece llevar el pelo y la falda muy cortos. A partir de los años veinte, la mayor parte de las mujeres que se dedicaban al mundo del espectáculo obedecían a este tipo de patrón ya estandarizado de belleza femenina en el que todas eran jóvenes, guapas, delgadas y se depilaban. Esto puso fin a la carrera de muchas cupletistas de la época que no cumplían con estas características⁷¹.

Tras estudiar la música de los años veinte y treinta y el papel que tuvo la mujer en todo ello, puede verse cómo a pesar de que la mujer se encontraba en una situación de dependencia del hombre y que en las canciones solo ocupaba el puesto de la mujer seductora o por el contrario el de la mujer madre y ama de casa, el hecho de convertirse en la estrella del espectáculo dio a las mujeres un sinfín de posibilidades, anteriormente impensables. Como acabamos de ver, mientras que por un lado encontramos un feminismo incipiente que busca la emancipación de la mujer, por otro lado hay sectores conservadores que siguen queriendo relegar a la mujer a la casa y sus tareas.

La música es el vivo reflejo de toda esta situación, puesto que en ella se plasman los roles que ocupaban mujeres y hombres en la sociedad. Es paradójico que toda esta música fuese compuesta por hombres, ya que cumplió un papel muy importante para la historia de las mujeres: puesto que al mismo tiempo que mediante ella los hombres daban una visión machista de las mujeres, a las mujeres les sirvió como medio para tener comportamientos que socialmente no estaban bien aceptados y

⁷⁰ Salaün, El cuplé ..., 123.

⁷¹ Salaün, El cuplé ..., 124-138.

además ganar fama. Las cupletistas fueron las artistas más cotizadas de la época, paradoja en una época en la que el mundo de la música estaba formado casi exclusivamente por hombres.

2.2. Principales estereotipos sobre la mujer en el jazz de entreguerras

Encontramos tres estereotipos principales sobre la mujer dentro de la producción de la época: la *femme fatale*, la mujer infantilizada y la mujer indefensa. Hay que tener en cuenta que estas canciones casi nunca eran compuestas por ellas mismas, sino que normalmente eran escritas por hombres y ellas únicamente se limitaban a cantar.

A pesar de hablar de tres estereotipos diferentes, estos se pueden clasificar en dos grandes modelos/categorías que son los de prostituta o virgen⁷². Estos modelos tienen comportamientos totalmente contrarios y se caracterizan por invalidar todo aquello que sea considerado “bueno” por el otro grupo. El modelo de “prostituta” es aquel que no sigue las normas que la sociedad le impone y las combate de muchos modos mediante elementos transgresores, como por ejemplo el cambio de una vestimenta tradicional a otra más moderna y en el caso de los años veinte y treinta, menos conservadora o adoptando papeles no típicos de las mujeres, como en el caso de las instrumentistas. En cambio, el modelo de “virgen” es aquel que hace todo aquello que la sociedad considera correcto y nunca se sale de lo ya establecido. Busca preservar su imagen de mujer decorosa y decente criticando en la mayoría de las ocasiones al modelo contrario de mujer.

***Femme fatale* (mujer fatal)**

La mujer fatal, o más bien conocida como *femme fatale* en francés, pertenecería al modelo de mujer transgresora. Ésta se sale de las normas y comete actuaciones que no son vistas como adecuadas o decorosas por el resto de las mujeres y en general por el resto de la sociedad conservadora. Este tipo de mujer suele estar muy sexualizada, aunque en ocasiones más bien se podría decir que es seductora. La objetivación del

⁷² Viñuela, “La construcción de las identidades de género ...”, 19

erotismo se encuentra en diferentes niveles de tratamiento, y el primero que encontramos es el de la belleza exterior. Con esta belleza física la mujer se convierte en poco más que un objeto decorativo. Este tipo de mujeres provocan varios tipos de reacciones: por un lado atracción sexual y por el otro admiración, sobre todo por parte de aquellas mujeres que las toman como modelo a seguir. Este tipo de mujer es una profesional de la pose, de los gestos y posturas, por tanto es un personaje activo e incitador que se acerca a su público. Normalmente suelen ser de clase media-alta y vestidas a la moda, preocupadas por su aspecto físico, pues es su principal carta de presentación⁷³.

Análisis de “Poco a Poco”

La grabación sonora de este cuplé, publicado como “fox”, data de 1933 y tiene como protagonista a La Bella Dorita, cantante de la que ya he hablado en el capítulo anterior. La grabación en la que se basa este análisis es solo de audio, pero sí que he encontrado dos vídeos sobre una entrevista a La Bella Dorita bastante recientes en los que habla de su trabajo en El Molino y en los que se ve también a América Imperio imitándola en el mismo escenario de El Molino.

En este cuplé, relata en primer lugar que fue a una guantería y tuvo una serie de problemas al intentar ponerle el guante el dependiente, y después que una pareja tuvo la misma clase de problemas al intentar ponerle el guante a la mujer, en este caso su propio marido. La Bella Dorita nos relata todo esto con voz muy sensual, remarcando el doble sentido sexual que tiene todo el cuplé. No nos aparece como una mujer hipersexualizada, pero sí como hemos dicho anteriormente, muy seductora, que juega durante casi toda la canción con la insinuación. La cantante habla siempre en primera persona, exceptuando el momento en el que la otra pareja entra en la guantería. La sensualidad se palpa durante toda la canción, pero sobre todo en los estribillos, donde la cantante hace numerosas pausas seguidas de gemidos y susurros con la letra del estribillo, creando expectación sobre qué va a suceder.

⁷³ Susana de Andrés del Campo, “Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República española: crónica y blanco y negro” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 539-540

En esta canción también podemos apreciar el empoderamiento que tiene la mujer en estos momentos, donde se coloca como dominante sobre el hombre y concretamente en este caso es ella la que le guía diciéndole lo que tiene que hacer.

Y al verle nervioso, así le exclamé:

-Poco a poco, por favor

Y apretando sin cesar, con dulzura y sin temor

Que me puedes lastimar, si... sigue, aprieta así

Un poquito anda vida, un poco más

Que ya noto... falta poco

¡Ay! Basta... basta... que ya está

Mujer infantilizada

El siguiente estereotipo que trataré es el de la mujer infantilizada. Nos encontramos con una mujer no demasiado sugerente y que se caracteriza por su extrema inocencia e ingenuidad, cualidades que a determinado público masculino podían resultarle muy atractivas⁷⁴. Esta inocencia se manifestaba por dos vías: las letras de las canciones y la actitud de la cantante. Las letras de los cuplés y fox-trots en los que aparece este tipo de mujer directamente señalan su desconocimiento e inocencia de algunos tipos de temas o reflejan características que se creían propias de la naturaleza femenina como por ejemplo ser caprichosas, cambiantes o simplemente difíciles de entender. Todo esto se refuerza con la actitud de la cantante, que para meterse en la piel de este personaje se aniña primeramente en su voz, la cual se vuelve mucho más suave y aguda, elimina todo rastro de sensualidad y recuerda a una adolescente o incluso a una niña.

Análisis de “La Vaselina”

El siguiente cuplé, calificado también como “fox” y titulado “La vaselina”, es de nuevo cantado por La Bella Dorita. En este caso la protagonista no tiene nada que ver con la anterior. La cantante está aquí muy infantilizada y es completamente inocente,

⁷⁴ Iván Iglesias, “Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)” (Tesis doctoral: Universidad de Valladolid, 2010), 393.

juega con su inocencia en favor del divertimento del público. Aquí su voz suena completamente infantil, sin huellas del erotismo que podemos apreciar en otros de sus cuplés. Juega con la baza contraria a la de la *femme fatale*, aniñándose y dando así una imagen de mujer-niña.

El cuplé en cuestión relata las dudas que tiene una joven novia acerca de cómo usar la vaselina que le ha comprado su madre para la noche de bodas. Comienza contando los nervios que tiene porque se va a casar y que además de comprarse el traje de boda, su madre le ha comprado vaselina. Todo el mundo le dice que es conveniente que la use la noche de bodas, pero ella no consigue entender la función de la vaselina a pesar de preguntar a aquellas experimentadas como “las viuditas y casadas”:

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 mama para ir de viaje, me ha comprado vaselina.

Todos me aseguran, que medida tal
es muy conveniente, para no andar mal.

Pero soy tan inocente, que no acierto 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 bodas, se debe de usar.

Aseguran mis amigas, las viuditas y casadas
que poniendo vaselina, no se nota casi nada

En esta primera versión de *La Vaselina*, *La Bella Dorita* está siendo acompañada por la orquesta *Crazy Boys*, una de las principales orquestas de jazz españolas de entonces⁷⁵.

Análisis de “Madre, cómprame un negro”

El siguiente análisis es de “*Madre cómprame un negro*”, del año 1928 publicado como charleston, con música de Ángel Ortiz de Villajos y letra de Alfonso Jofre y Mariano Bolaños. Es uno de los cuplés más famosos de la época y que se sigue

⁷⁵ Baulenas, *Jazz en Barcelona...*, 44-45.

interpretando prácticamente en la actualidad. Fue versionado por las cupletistas más famosas de la época como Reyes Castizo “La Yankee”, Celia Gamez o Lilian de Celis y ya más recientemente por Carmen Sevilla o Marujita Díaz. Pero la versión que nosotros vamos a analizar es la de La Goyita, cuyo nombre real era Pepita Ramos y la cual no se debe confundir con La Goya, otra gran cupletista de los años veinte cuyo nombre real era Aurora Purificación Mañanos y que fue fundamental para el desarrollo del cuplé⁷⁶.

Hemos elegido la versión de La Goyita del año 1929 por ser aquella que más cumplía con las características de infantilización de la mujer de la época. El cuplé narra que han llegado muchos negros al país y que son los que han traído el charlestón. Seguidamente habla de que las madres van al bazar con los niños para ver al negro y allí ellos quieren que su madre les compre chocolate (aquí se usa la palabra negro con doble sentido, refiriéndose al hombre y refiriéndose al chocolate). Además de decir posteriormente que el negro que lleva el bazar es muy amigo de su madre, por lo que aquí se vuelve a jugar con el doble sentido y la inocencia fingida de la mujer.

Son tantos negros los que han venido, para enseñarnos el charlestón
que las mamás se ven morás, para evitar ir al bazar,
donde esas muestras de chocolate, a los pequeños hacen exclamar:
¡Madre, cómprame un negro, cómprame un negro en el bazar!
¡Madre, cómprame un negro, cómprame un negro en el bazar!
que baile el charlestón y que toque el jazz-band.
¡Madre, yo quiero un negro, yo quiero un negro para bailar!
El otro día papá me dijo: -¡Anda, nenita, vete al bazar!
Y, al ir allí, un negro vi y yo a papá le dije así:
-¡Éste es Domingo, nuestro vecino, un gran amigo de mi mamá!

En esta grabación, la voz de la cantante es extremadamente aniñada, como también se puede escuchar en el resto de sus grabaciones (“Yo quiero un TBO”, “Ay mamá”), y podemos apreciar que reforzaba esta infantilización vistiéndose y peinándose como una niña en la mayoría de sus actuaciones, como podemos ver en la siguiente imagen.

⁷⁶Sal aün, El cuplé ..., 108-110



Figura 8: La Goyita caracterizada como una niña⁷⁷.

Como nos sucede con los anteriores ejemplos, no disponemos de ningún video de la época, por lo que nos centraremos en el análisis de su voz. Como ya hemos dicho es muy infantil y se puede apreciar que es una voz muy forzada. Durante las estrofas a pesar de usar esta voz infantil, es muy melódica, pero en el estribillo cambia la voz, que pasa a ser mucho más forzada, marcando y separando las sílabas de cada palabra y haciendo un especial énfasis sobre la “r”, aunque haciendo largo el final de cada frase.

Mujer indefensa

El último de los estereotipos que trataré es el que se conoce como mujer indefensa. Éste define a la mujer como un ser vulnerable, incapaz de defenderse por sí mismo y que depende para ello del hombre, al que normalmente es sometida. Este es uno de los estereotipos más propagados de la época, debido a que, además de aparecer en muchísimas letras de canciones, se puede apreciar en cantidad de cuentos tradicionales y de transmisión oral. Normalmente la mujer está relacionada con el hogar, pero a su vez es mucho más débil que un hombre. Además esta debilidad también suele

⁷⁷ “El arte de vivir el flamenco”, <http://www.elartedevivirelflamenco.com/cancionespanola277.html>
(Fecha de consulta: 30 de junio de 2016).

acompañar a una gran belleza⁷⁸. Es decir, este tipo de mujer es bella y admirada pero a su vez no lo suficientemente fuerte como para defenderse de sí misma, por lo que depende del hombre.

En relación con este estereotipo podemos hablar mucho de cómo se trataba a la mujer en la época, pues solo por el hecho de ser mujer se le atribuían una serie de características intrínsecas que tenía que aceptar. Entre se encuentra la de la indefensión y debilidad, o sea, incapacidad autónoma. Aunque la situación de las mujeres iba mejorando con respecto a poder realizar ciertas cosas sin la compañía de un hombre, como por ejemplo cualquier decisión de tipo económico, seguía sin verse con buenos ojos el hecho de que una mujer sola frecuentase teatros o cafés. De esto también se aprovechaban este tipo de establecimientos, poniendo precios más bajos para las mujeres, para así atraer además al público masculino que las acompañaba.

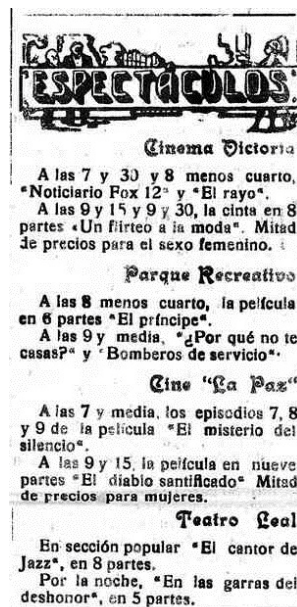


Figura 9: Espectáculos con "mitad de precios para el sexo femenino"⁷⁹

En la anterior imagen podemos ver los anuncios de diversos espectáculos (cine y teatro) en los cuales se ofrecen entradas a mitad de precio para las mujeres. Quizá esto no nos resulte tan lejano puesto que en la actualidad muchos locales de ocio, normalmente nocturno, como discotecas o bares continúan ofreciendo este tipo de

⁷⁸ Laura Filardo Llamas y Cristina Filardo Llamas, "Joven, bella e indefensa: la transmisión de los estereotipos de género a través de los cuentos infantiles", en *Mujeres rurales. Estudios multidisciplinares de género*, ed. Valentina Maya Frades (Ediciones Universidad de Salamanca, 2008), 274-276.

⁷⁹ "Espectáculos", *El Progreso*, 12 de diciembre de 1929.

ofertas para las mujeres, única y absolutamente por el deseo de aumentar su asistencia, ya que consecuentemente se atraerá más público.

Análisis de “Los Pellizcos” (Piezas de recambio, 1936)

Lo último que voy a analizar es el fox-trot “Los Pellizcos” perteneciente a la humorada lírica “*Piezas de recambio*” del año 1936. La música de esta humorada lírica es de Pablo Luna Carné y libreto de Pedro Sánchez de Neyra, Pablo Sánchez Mora y Felipe Ximénez de Sandoval⁸⁰.

Este fox-trot nos proporciona una naturalización del acoso sexual hacia la mujer. Comienza diciendo en la primera estrofa que aquella mujer que se monte en el tranvía debe saber que todo hombre que lo frecuenta tiene por costumbre manosear a las mujeres y que éstas lo deben aceptar:

Si en el metro o en el tranvía, viaja sola la mujer
que tenga por descontado lo que le ha de suceder,
porque el tío que viaja, por costumbre en el tranvía
y antes de que arranque el coche, ya ha explorado la entrevía.
Si el coche va lleno, si el coche va lleno,
y en la plataforma, y en la plataforma se tiene que estar.
Ha de resignarse, ha de resignarse,
y sin inmutarse, y sin inmutarse, dejarse sobar,
y sin inmutarse dejarse sobar

Ya en el estribillo, la mujer le pide al hombre que al menos sea discreto para que su novio no le vea las marcas, debido a que el novio se puede enfadar y atacar al hombre. Es decir, ella es de su propiedad:

No me tire, más pellizcos, que me deja usted señales,
y mi novio se mosquea al mirarme si me ve los cardenales.
Que tenga usted cuidao’, mucho cuidao’,
si pellizca vaya usted muy moderao’.

⁸⁰ “Catálogo de libretos españoles. Siglos XI X y XX”, (Madrid: Fundación Juan March, 1993), 157.

Y confío en que será usted reservao',
que si se entera mi novio, que es nervioso, muy nervioso,
puede darle un puñetazo que le deja a usted tocao'

En la segunda estrofa, la mujer pasa a relatar lo placentero que es que te toque este tipo de hombre y después vuelve a repetir el estribillo:

Hay gachó que ya es maestro en el arte de sobar,
y complace a las señoras en lugar de molestar.
Se cree que pellizcarte, te acaricia cariñoso,
y resulta el recorrido un trayecto delicioso.
Si el tipo es vivaz, si el tipo es vivaz
De sobra conoce cuál es su misión
Y si es pollo-pera, y si es pollo-pera
Para la viajera, para la viajera es mucho mejor

Como acabamos de ver, este fox-trot es la ejemplificación de la ideología de la época en la que se veía a la mujer como un objeto sexual. Es una de tantas composiciones de la época realizadas por hombres para ser cantadas por mujeres. Se nos presenta una mujer débil que debe responder a los deseos del hombre sin protestar y asumirlo como parte de su condición de mujer, además de tener que complacer tanto al hombre del tranvía como a su pareja.

CONCLUSIONES

La España de entreguerras supuso para la mujer la conquista de nuevos espacios, trabajos y formas de ocio. Uno de esos espacios, y el que más concierne a este trabajo, fue la música. La mujer nunca ha estado separada de la música, a lo largo de la historia se ha visto ligada a ella de una u otra forma. El papel que la mujer ha ocupado con mayor frecuencia en la historia de la música, ha sido el de ser su objeto, su fin, es decir, las canciones se dirigían a la mujer o hablaban de ella. Por otro lado, a lo largo de toda la historia también ha habido mujeres instrumentistas, pero aquí debemos separar a aquellas mujeres pertenecientes normalmente a familias adineradas que veían en la educación musical un modo de distinción para sus hijas y a aquellas que cantaban o tocaban un instrumento con el fin de ganarse la vida (como es el caso de las mujeres que aparecen en nuestro trabajo).

A lo largo de los siglos XVIII y XIX, las mujeres de familias adineradas recibían clases de teoría musical (armonía, contrapunto, composición...) y de instrumento, que normalmente era el piano, por ser el más ligado al ocio aristocrático y más aceptable para el sexo femenino. Anteriormente, algunas mujeres tocaban instrumentos de cuerda como la guitarra o el violonchelo, pero tenían vetados los aerófonos. No se consideraba decoroso que una mujer tocara un instrumento de viento, probablemente debido a sus connotaciones sexuales. En los años veinte, esas barreras se derribaron y las mujeres comenzaron a ser libres para tocar el instrumento que quisiesen sin tener que pensar en si era adecuado para hombres o mujeres. Aunque, como hemos visto, en España hubo pocas *big bands* formadas por mujeres y sobre todo pocas instrumentistas que sobresaliesen, a partir de entonces dejó de verse con malos ojos que una mujer tocara prácticamente cualquier instrumento.

Los años veinte y treinta fueron un gran periodo de cambio en muchos sentidos: en la política, la sociedad, la música, la moda y los espacios de ocio. Aquí la mujer, aunque discriminada por el hecho de serlo, siempre se encontraba presente de alguna u otra forma. Quizá podríamos decir que el origen de todos estos cambios tuvo su principal centro en torno a la música popular urbana de origen norteamericano. El jazz no solo fue un estilo musical, sino que fue todo un movimiento social que removió y cambió parte de las costumbres anteriores.

El modelo a seguir era el estadounidense, de donde se importaron música, moda y nuevas costumbres. La llegada de todo esto cambió la visión que se tenía en España de algunos aspectos sociales, y particularmente de las relaciones de género. Por entonces no tenían las tecnologías de las que disponemos en la actualidad, como mucho una radio y algunos tocadiscos, por lo que los medios de difusión fueron otros como el cine, los cafés y los teatros. Por tanto, las costumbres en este tipo de lugares fueron cambiando: en el cine aparecieron las películas musicales en las que aparecían estrellas de la época como Josephine Baker, en los cafés había ganado protagonismo el cuplé a ritmo de jazz y, por último, en los teatros triunfó el género ínfimo.

Comenzaron a formarse orquestas de jazz en España y sobre todo se mezcló con la música del teatro lírico. En este contexto comenzaron a surgir algunas *big bands* femeninas (Melody-Stars, Soro y sus girls sinfónicas), pero donde la mujer tuvo un mayor papel fue como cantante, ya fuera como cupletista junto con bandas o en el teatro lírico, donde ya se encontraba inserta con anterioridad. Dentro del teatro lírico no fueron instrumentistas pero cumplieron un gran papel como coristas y bailarinas. Esta música tenía connotaciones transgresoras y modernas que encajaron a la perfección en el teatro lírico de la época y que a su vez tuvieron un papel muy importante para la figura de la mujer. Podríamos decir que en todas las ocasiones que aparece una mujer en una obra de este tipo es para verla como un objeto y alabar sus cualidades físicas y sexuales, pero todo esto a su vez tuvo un efecto de inclusión mayor de la mujer y de apoyo a su emancipación y modernización.

No obstante, como he mostrado, aunque esta época fue mucho más liberal que las anteriores y las mujeres comenzaban a ser mejor vistas, se mantuvieron una serie de estereotipos sobre ellas que se filtraron en las canciones. He analizado tres de ellos: *femme fatale*, mujer infantilizada y mujer indefensa. Estos estereotipos se mantuvieron durante la época gracias a la sociedad en general (tanto hombres como mujeres) que veía así a las mujeres. Los hombres se encargaron de perpetuar estos estereotipos de varias maneras. Por un lado, muchos de los cuplés eran escritos por ellos, por lo que escribían sobre la visión que tenían de las mujeres. Por otro lado la publicidad también era muy sexista y trataba a las mujeres como meros objetos. También los hombres, con la asistencia a este tipo de espectáculos, apoyaban este tipo de visión sobre la mujer.

Por otro lado, las mujeres también se encargaron de perpetuar estos estereotipos. Puede parecer irónico en una época en la que las mujeres tenían cada vez más libertad,

pero a su vez se pudieron beneficiar de esta visión que el resto de la sociedad tenía sobre ellas. Hay que aclarar que esto benefició sobre todo a aquellas que se encontraban dentro del mundo del espectáculo. Porque a pesar de verlas con el velo de estos estereotipos, estas mujeres gracias a seguir aquello que les habían inculcado, tuvieron mucha más libertad que cualquier otra mujer de la época.

Estas mujeres pasaron a convertirse en las dueñas de los escenarios y a tener fama tanto a nivel internacional e internacional, lo que les permitió ser las dueñas de sus propias vidas. Estas nuevas divas tenían legiones de seguidores y gozaban de plena libertad. Cuando se comenzó a dejar entrar al resto de mujeres a los cafés concierto, éstas comenzaron a verse contagiadas por ese nuevo espíritu de libertad que ya venían viendo en los cines y en los teatros. Aunque quizá en los cafés o salones de variedades esto era de alguna forma más sicalíptico que en los teatros. En este tipo de establecimientos los desnudos eran habituales e incluso, dependiendo del humor del guardia que se encontraba en el local, llegaban a ser desnudos integrales.

Todo esto era algo totalmente nuevo para la mujer, a la que siempre le habían enseñado a ser sumisa, recatada y a no enseñar su cuerpo, debía avergonzarse de él puesto que era considerado como un símbolo de pecado. En los escenarios la mujer tomaba vida propia y podía hacer todo aquello que le habían enseñado que era incorrecto. Las letras de las canciones solían ser pícaras y sugerentes, convirtiendo a las mujeres en un ser sexual dominante. Todo esto se complementaba con el vestuario, que solía ser muy ligero o casi inexistente. Aquí se había pasado de la prohibición de enseñar cualquier parte del cuerpo de la mujer a la libertad absoluta de éstas para incluso desnudarse en público. Todo esto tuvo sus consecuencias para las mujeres que se encontraban fuera de los escenarios. Fueron tomando el control de diversos aspectos de sus vidas, cambiaron la moda (vestidos cortos, sin mangas) e incluso las formas de ocio.

No quiero olvidar a aquellas mujeres de las que no hemos conseguido encontrar apenas datos, sino solamente su nombre junto a algunas actuaciones en un periódico y que la historia se empeña en olvidar. Ellas son: Perlita Greco, Blanca Negri o Fina Requena, entre otras, artistas que en su época eran las reinas de los escenarios pero que progresivamente cayeron en el olvido.

Tras realizar este trabajo, creo necesario afrontar estudios acerca del papel de la mujer en este periodo de la historia de España, estudios que no se limiten a decir que

fueron cantantes y que alcanzaron gran fama, sino que ahonden en el papel que estas mujeres tuvieron para el desarrollo y evolución de la canción y de la música en general de este periodo. Por un lado, convendría ampliar el espectro de fuentes y consultar también las publicaciones periódicas de ciudades más pequeñas, para ver si las grandes urbes eran una excepción o un modelo a seguir. Por otro, me gustaría profundizar en la cuestión de los estereotipos ligándolo a cuestiones de teoría feminista y musicología de género, que por falta de espacio y tiempo no han sido tratados aquí. Por último, considero que las conclusiones de este trabajo deberán ponerse en relación con lo que ocurrió en otros géneros musicales que, como he intentado dejar claro, no eran entonces compartimentos autónomos y cerrados, sino que deberían verse de manera interrelacionada.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Nebot, Francisco. “Las ideas y expresiones “Edad de Plata” y “Generación del 27”, y otras empleadas en la época”. En *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1936*, eds. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres. Madrid: ICCMU, 2009.
- Alonso, Celsa. “Mujeres de fuego: ritmos negros, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 18 (ICCMU, 2009): 135-166.
- Baliñas, María. “Yankee, La [Reyes Castizo]”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: ICCMU, 2002.
- Baker, Jean-Claude y Chris Chase. *Josephine Baker: The hungry heart*. Nueva York: Cooper Square Press, 2001.
- Bardavío, Susana e Iván Iglesias. “Jazz y vanguardia literaria en la España de los años 20: un análisis pragmático-cultural”. En *Studi Ispanici*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2012.
- Bradford Robinson, J. “Williams, Mary Lou [Mary Elfrieda]”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Catálogo de libretos españoles. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1993.
- Cusick, Suzanne. “Gender, musicology and feminism”. En *Rethinking music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 471-498. Nueva York: Oxford University Press, 2001.
- De Andrés del Campo, Susana. “Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República española: crónica y blanco y negro”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Del Moral Ruiz, Carmen. *El género chico*. Madrid: Alianza editorial, 2004.
- Erenberg, Lewis. *Swingin’ the dream. Big band jazz and the rebirth of the American culture*. USA: University of Chicago Press, 1998.

- Filardo Llamas, Laura y Cristina Filardo Llamas. “Joven, bella e indefensa: la transmisión de los estereotipos de género a través de los cuentos infantiles”. En *Mujeres rurales. Estudios multidisciplinares de género*, editado por Valentina Maya Frades. Ediciones Universidad de Salamanca, 2008).
- García Martínez, Jose María. *Del Fox-Trot al jazz flamenco. El jazz en España: 1919-1996*. Madrid: Alianza editorial, 1996.
- García, Jorge. *El trazo del jazz en España*. En *El ruido alegre: jazz en la BNE*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012.
- Gómez Blesa, Mercedes. *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*. Ediciones Laberinto, 2009.
- Iglesias, Iván. “Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2010.
- Iglesias, Iván. “A contratiempo: una historia del jazz en España”. En *Jazz en español: Derivas hispanoamericanas*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2015.
- McBride, David, Leroy Hopkins & Aisha Blackshire-Belay. *Crosscurrents. African americans, africa, and Germany in the modern world*. Columbia: Candem House, 1998.
- Nagore, María, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres, eds. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009.
- Pujol Baulenas, Jordi. *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Barcelona: Almedra Music, 2005.
- Ramos López, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea ediciones, 2003.
- Sánchez de Andrés, Leticia. “Antecedentes del Neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner”. En *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939*, eds. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres. Madrid: ICCMU, 2009.
- Sánchez de Andrés, Leticia. “La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936). *Trans: Revista transcultural de música*, núm. 15 (2011): 1-29.
- Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

- Serrano, Carlos & Serge Salaün, eds. *Los felices años 20. España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons, 2006.
- Stowe, David. *Swing changes. Big band jazz in new deal America*. Durham: Harvard University Press, 1994.
- Tucker, Sherrie. *Swing Shift. "All-girl" bands of the 1940s*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Tucker, Sherrie y Nichole T. Rustin, eds. *Big Ears: listening for gender in jazz studies*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Manuel Vázquez Montalbán. *Cien años de canción y music hall*. Barcelona: Nortedur, 1974.
- Vilches, María Francisca y Dru Dougherty. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- Viñuela Suárez, Laura. "La construcción de las identidades de género en la música popular". *Dossiers feminists*, núm. 7 (2003): 11-29.
- Wald, Elijah. "Twisting girls change the world". Capítulo 16 en *How the Beatles destroyed Rock 'n' roll: an alternative history of American popular music*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2009.
- Wood, Ean. *The Josephine Baker story*. Londres: Omnibus Press, 2010.
- Yusta, Mercedes. *La Segunda República: significado para las mujeres*. En *Historia de las mujeres en España y América Latina: Del S.XX a los umbrales del S.XXI*. Ediciones Cátedra, 2005.

PÁGINAS WEB

- Blog "La Roda, mi patria chica". "Algo más de Enrique de la Hoz Díaz". <http://adol1942.blogspot.com.es/2013/06/algomas-de-enrique-de-la-hoz-diaz-hace.html> (Fecha de consulta: 16 de mayo de 2016).
- Blog "Palomitas en los ojos". "Ruth Bayton o el fantasma de la modernidad y el jazz". <https://palomitasenlosojos.com/2013/01/02/ruth-bayton-o-el-fantasma-de-la-modernidad-y-el-jazz/> (Fecha de consulta: 19 de abril de 2016).

-Documentos RNE. “Bella Dorita: La estrella de el Paralelo”-01/08/2014.
http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SRDOCU/mp3/5/3/1361281608235.mp3 (Fecha de consulta 19 de junio de 2016).

-“El arte de vivir el flamenco”,
<http://www.elartedevivirelflamenco.com/cancionespanola277.html> (Fecha de consulta: 30 de junio de 2016).

