Associació Valenciana de Musicologia

La identitat de gènere de la dona a les sarsueles de canvi de segle (XIX-XX)

Xavier Mas i Sempere

En memòria del meu avi Jaume Sempere Ambit, primer músic de la nissaga Sempere i un exemple d'integritat i bonhomia

Resum

La sarsuela és el gran gènere espanyol de música popular. Ben arrelada a l'imaginari col·lectiu, és el mitjà de transport ideal per a la difusió i reproducció d'ideologies. En aquest treball realitzem una anàlisi del discurs dels seus llibrets per tal de conèixer quina identitat de gènere de la dona s'hi construeix. La reificació, la maldat i la culpabilitat de la dona, l'elogi de la castedat i la fidelitat subordinada i l'amor com a voluntat masculina són algunes de les constants que s'hi repeteixen. Sempre, en obres escrites per homes i amb un punt de vista exclusivament masculí.

Resumen

La zarzuela es el gran género español de música popular. Bien arraigada en el imaginario colectivo, es el medio de transporte ideal para la difusión y reproducción de ideologías. En este trabajo realizamos un análisis del discurso de sus libretos para conocer que identidad de género de la mujer se constituye. La cosificación, la maldad y la culpabilidad de la mujer, el elogio de la castidad y la fidelidad subordinada y el amor como una voluntad masculina son algunas de las constantes que se repiten. Siempre, en obras escritas para hombres y con un punto de vista exclusivamente masculino.

Abstract

Zarzuela is the greatest Spanish popular music genre. Deeply-rooted into the collective idiosyncrasy it is the ideal vehicle for the diffusion and reproduction of ideologies. In this article we carry out the discourse analysis of six zarzuelas in order to find out the genre identity of the woman they portray. The use of female body parts as objects, the wickedness and guilt of the woman, the praise of chastity and subject fidelity, and love as the man's desire are some of the characteristics found in these works written by men and exclusively from a masculine point of view.

1. PRESENTACIÓ

La sarsuela és, sense dubte, el gènere musical popular més important de l'Estat espanyol. L'imaginari col·lectiu d'unes quantes generacions navega entre "Mari Pepas de mi vida", "una morena y una rubia hijas del pueblo de Madrid" i moltes altres dones que han quedat fixades per mitjà del *género chico* i del *grande*. Abans de l'eclosió del cinematògraf, el divertiment per excel·lència el configuraven aquelles sessions econòmiques i pràcticament cronometrades del *teatro por horas*. També per aquells moments d'empresarial creació musical tragueren el cap alguns dels èxits més aclamats de la nostra història de la música recent. Ens podem imaginar alguns moments magnífics després de *la cuarta del Apolo*.

Els discursos que s'hagen pogut bolcar dins aquesta producció i que s'han difós exitosament, per mitjà d'unes músiques que ja formen part del paisatge sonor dels llocs que retraten, tenen una força especialment considerable. Embolcallats en la innocència de l'entreteniment i de l'oci, s'hi han reproduït alguns patrons socials de violència estructural i aniquilació simbòlica de la dona. Lògicament, som conscients que la interpretació darrera d'un discurs l'elabora el receptor i que, també, l'allunyament temporal ens canvia l'òptica respecte del públic contemporani als moments de les obres que treballem. Tot i això, per qüestió d'ordre i per les limitacions d'espai d'aquesta presentació hem cregut convenient centrar-nos, de moment, en els discursos i d'aplicar-hi la nostra visió *twenty-first century*.

2. SELECCIÓ DE TEMES I OBJECTE D'INVESTIGACIÓ

El concepte *sarsuela* és molt ample, molt vast i conflictiu per parcel·lar i etiquetar. No entrarem en aquesta qüestió i deixarem el seu debat per a fòrums i ocasions més adients. Per al present treball, ens hem centrat en obres que ens puguen proporcionar un acostament a la penúltima transició secular. El nostre breu repàs al canvi de segle XIX-XX passarà per 6 obres. Tenint en compte que no ens trobem davant d'un treball quantitatiu i, per tant, que haja de tenir la cotilla de la representativitat, ens hem basat en obres que coneixíem, que ens resultaven musicalment i argumentalment atractives i que trobàvem especialment indicades per tractar la qüestió del gènere –*gender issue*–. Així doncs, incloem

1. *¡¡El sol de Rusafa!!*, sarsuela valenciana de Juan García i llibret de Francisco Palanca, de 1861.
2. *La verbena de la paloma* (sainet líric) de Tomás Bretón i llibret de De la vega, de 1894.
3. *La Revoltosa* (sainet líric) de Ruperto Chapí i llibret de López Silva i Fernández Shaw, de 1897.
4. *La corte de faraón* (opereta bíblica) de Vicente Lleó i llibret de Perrín i de Palacios, de 1910.
5. L'alacantina i santapolera *Doloretes*, (esbós líric-dramàtic) d'Amadeu Vives i Manuel Quislant i llibret d'Arniches, de 1921.
6. Finalment, la contemporània *La del manojo de rosas* (sainet líric) de Pablo Sorozábal i llibret de Carreño i Ramos de Castro, de 1934.

3. FONTS TEÒRIQUES I LITERATURA CIENTÍFICA

El nostre marc teòric té la mirada sempre posada sobre Simone de Beauvoir (1998) i tot l'aparat teòric de la teoria del camp de la construcció social de gènere que afirma que "la dona es fa, no naix». El gènere com a construcció social: «las diferencias entre los géneros no se sustentan en la determinación biològica, sinó en la construcción social del conocimiento que ha definido arbitrariamente las identidades según una Sociedad estructurada patriarcalmente» (Padilla, 2005:148), és l'element bàsic de la Sociologia que ens permet veure i comprovar l'existència d'una societat masclista i on les dones pateixen una constant violència simbòlica i estructural.

En aquest sentit, tenim ben present Mercedes Bengoechea (2007) i les seues reflexions sobre el pas de la reificació a la destrucció de la dona en els discursos masculins. L'aniquilació simbòlica de la dona es produeix en negar-li l'existència com a subjecte i reduir-la a un objecte que, en darrera instància, pot ser posseït per un home. Susan Gubar aprofundeix en aquesta línia quan escriu «woman is not simply an object […] If we think in terms of the production of culture, she is an art object» (1981: 244).

Exemples empírics d'aquest plantejament teòric n'hem trobat referits a diferents àmbits culturals i dels quals en mencionen sols alguns. Susan McClary (1989) estudià la construcció de gènere a la música dramàtica d'en Monteverdi. Padilla de la Torre i Chicharro s'aproximaven a les ficcions televisives. Respectivament, al gènere de la telenovel·la –2005– i al serial *Amar en tiempos revueltos* – 2011– .

Tot plegat, i aquesta és la nostra honesta epistemologia, amb la intenció de descobrir què s'amaga darrere d'aquests discursos i de denunciar aquelles pràctiques que, encara no superades del tot, ens fan reproduir constantment els tics discriminadors i de vinculació dominadora – subordinada d'homes i dones en la nostra societat.

4. CONTEXT HISTÒRIC

Abans d'entrar al moll de l'os, mirem de posar-nos en situació presentant un breu repàs històric. La nostra forquilla temporal viatja de 1861 a 1934. Passem, doncs, d'una obra anterior a la Revolució Gloriosa, a les embranzides del torn de partits de la Restauració borbònica, a la dictadura riverista i, finalment, a la fallida II República. El moment de constant inestabilitat política i de pràctiques com el caciquisme queden fixades, també al si de les obres, com en

el cas de *¡El sòl de Rusafa!* on un alcalde amb aspiracions de diputat diu que plantejarà a les Corts la següent apel·lació: «Siñores, es nesesario y de muy presiso s'hase que todos los aspañoles... obedescan al que mande.» Me pareix qu'esta reforma es digna de que l'alaben. «Segundo: que cuando pidan los qu'en el Gobierno s'hallen los chavos que nesesiten, que los dén y que s'aguanten, siga poco, siga mucho, y aquell que chiste, á la carsel. Tersero: que suprimixcan cuantos periódicos s'hasen, pos no conviene qu'el pueblo mos escuadriñe verdades. Qu'el dia qu'el pueblo sepa todas las cosas, es fásil que se li unflen las narises y mos córrega á pataes».

La nostra tria, en definitiva, ens deixa contemplar obres que han nascut sota Isabel II, la regència de Maria Cristina d'Àustria, el regnat d'Alfons XII i la presidència republicana de Niceto Alcalá-Zamora.

A nivell històric-social, i tal com recull Adriana Cases –2010– , el moment de canvi més destacat per al paper de la dona, en el període que aquí ens ocupa, es produeix al si de la dictadura de Primo de Rivera. Aquesta dècada, i davant l'avançament de les posicions feministes, va suposar la cessió d'una petita part de drets ciutadans a la dona per tal de conservar el nucli del sistema patriarcal. L'arquetip femení evolucionava del "ángel del hogar" a "la nueva mujer moderna". Un nou maternalisme social que mantenia la idea de complementarietat dels sexes i que conjugava el perfil professional de la dona soltera amb la maternitat i el matrimoni com a destí principal i desitjat. En el fons, emperò, una estratègica opció amb què, el règim paternalista, cedia galantment.

5. DISSENY METODOLÒGIC

Per al desenvolupament d'aquest treball ens hem centrat en la metodologia qualitativa. L'espai i el temps que disposàvem ens feia descartar un acostament quantitatiu que, encara més, haguera sigut pot rellevant en el conjunt de la investigació. Hem emprat la tècnica de l'anàlisi del discurs, la qual ens ha permés observar quina construcció social es feia del gènere als llibrets de les sarsueles analitzades.

6. OBJECTIUS

L'objectiu d'aquesta recerca ha estat establir quina identitat de gènere de la dona s'hi construïa al si de les sarsueles al canvi de segle XIX-XX. A banda, hem volgut comprovar si el pas del temps implicava una major igualtat amb els homes i una menor violència simbòlica.

7. CORPUS EMPÍRIC

7.1. *¡¡El sol de Rusafa!!*

Aquest primer exemple, de l'horta de Russafa, ens mostra a una Pepeta, la protagonista, que és passiva receptora de l'amor de Sento. El propi títol fa referència a l'elogiós nom amb que els fadrins de Russafa qualifiquen la bonica llauradora. Un malnom que la fa sentir orgullosa i que ens demostra com, la identitat de la dona es realitza per mitjà de veus masculines. Aquesta romàntica història manté molts tics de l'amor cortés. On la dona espera fidel la tornada de l'home de la guerra –al llarg de set anys–, i ha de lluitar per evitar convertir-se en el caprici del vell alcalde. A la tornada del seu nuvi li confirma que se l'estima «lo mateix, no: te vullc mes, qu'el amor creix».

El Sento, protagonista de l'obra, no s'està d'elogiar, caient en la inevitable reificació, el cos de la seua estimada: «eixos morrets tan bonicos, tan chiquets». També ho farà més tard, en l'escena sisena, el Sergent andalús: «Sus ojos eran dos soles y su boquiya de serafín; sus dientes ricos piñones que paresian blanco marfil».

En aquesta sarsuela, la mare de la protagonista és partidària de deixar-la obrar segons la seua voluntat. Quan l'alcalde amb males arts i amenaces la força per convèncer Pepeta, ella respon «això serà si ella vòl siñor Cheroni». L'amor cortés reapareix constantment en els dramàtics soliloquis de Sento "este cor que está patint y un chemec que pòbre pegue, llagrimetes me fá eixir».

L'enfrontament entre sexes es produeix directament a l'escena huitena i es desenvolupa, curiosament a l'àmbit lingüístic. Trobats Pepeta i el Sergent, qui es dirigeix a fer pres al seu estimat Sento, ella, bilingüe, no accedeix a parlar-li en castellà directament. Serà a partir de la petició de l'andalús «hable tu lengua en cristiano que yo te entienda, salá!». La conversa acaba derivant en una curiosa taxació del cos de la valenciana «por los ojos dies miyones; por ca deo seis doblones, por ca megiya setenta. Y por esa barba.... ¡espuma! dies mil duros.... por supuesto! ocho del cueyo, y el resto, otro que arregle la suma!". Quan demostra que no es doblega, ni cedeix als embolics del militar, Pepeta es justifica en el seu rang social: «Soldat, ¿qué vosté es figura que yo no sé el castellá? Sepa, pues, que mis primeros provienen d'un gran linaque».

El diàleg dels dos enamorats de l'escena desena és una adaptació del famosíssim passatge *No es verdad ángel de amor* del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Obra estrenada el 1844 i que va incidir en moltes obres de la lírica valenciana. Com sempre, això sí, amb els textos adaptats a la tradició valenciana i modulats en to humorístic.

El final feliç, amb Sento alliberat i amb la llicència que l'indulta la seua deserció, fa possible unes núpcies pròximes on el propi públic està convidat: «Dins de dos ó tres dies, tot lo mes cuatre, se casará esta polla y este pollastre» sentència el marit per marcar el destí de la seua parella.

7.2. *La verbena de la Paloma* i *La Revoltosa*

Aquestes dues obres, cosines germanes, poden anar del bracet perfectament. En ambdues es repeteixen una sèrie de paral·lelismes. El *chulo* galant que sofreix els jocs i la pocavergonya de la dona que estima, la *femme fatale* que s'insinua a altres homes i els deixa que li ballen l'aigua, i la lluita de sexes que s'articula per mitjà d'altres personatges o del propi cor –com ja sabem, la veu del poble en les obres escèniques–.

La dona soltera, en aquest cas, té llibertat per decidir la seua vida i s'aprofita de la devoció que desperta als homes. Això les converteix en personatges amb no gaire bona imatge. La Susana, de *La verbena*, queda disculpada per estar influenciada per una altra dona més dolenta encara –l'alcohòlica i de ronca veu tia Antonia–. La Mari Pepa, en canvi, no estarà absolta fins que accepte el Felipe. Mentrimentres serà, per tots nosaltres, una revoltosa.

La resta de dones, a més, juga un paper inquisitorial en ambdues obres. La señá Rita, en el cas de la primera, intenta fer que Julián oblide la Susana: «Si el cariño a la Susana se la ha acabao ya, y te ha dicho que contigo no quiere ya na, y la ves que a la verbena con otro se va, porque quiere la muchacha y es su voluntad, ¿a qué quieres, condenado?, ¡maldita sea la…!, perseguirla y perseguirla si ya está arreglá, y te ha dicho que contigo no quiere ya na. Pues te muerdes la lengua y te vuelves pa atrás, y le dices al otro, anda y guárdatela». En el cas de la segona, les dones de la finca encoratgen i participen de l'enrenou amb unes coples del tot lapidàries que li dediquen Atenedoro i Felipe a la Mari Pepa: «Hizo Dios el infierno con mil demonios, pa algunas fanfarriosas que yo conozco» i, també, «Tien algunas mujeres lenguas tan pícaras, que debieran picárselas pa albondiguillas». La posició d'alguns homes a favor de la revoltosa provoca que l'escena derive en una lluita entre sexes. Ells amb allò de: «No es verdad que ninguna mujer se pierda.Quien se pierde es el tonto que se la encuentra. Pero hay mujeres que pa darnos la lata nunca se pierden». Elles per la seua part a la defensiva i assenyalant les dones *revoltoses* com a culpables que, després, els homes generalitzen: «Si no hubiera mujeres tan infundiosas, luego no pagarían unas por otras. ¿Habrá tunantes?… ¡Que se vayan los hombres o que se callen!». Amb aquesta perspectiva, no és estrany que, fins avui, arribe la idea de que la dona que sedueix molts homes és una fresca i l'home que fa el mateix és un galant conqueridor.

Al llarg de tota *La Revoltosa*, Felipe no s'està de menysprear i mostrar-se tosc amb la Mari Pepa. Als companys de cartes els la defineix com a «más falsa que el beso de Judas», mentre que els recorda les virtuts de les seues actuals parelles –dos matrimonis i uns promesos–. De Gorgonia: «Dulce, frescachona, destilando por su cuerpo salud a chorros, eburnia de carnes, llena de fuego, y con un pedazo de alma que no le cabe en el pecho», de Soledad: «¿qué quieres teniendo por mujer ese manojo de bendiciones del cielo?… ¡Sencilla como una tórtola! ¡Humilde como un cordero! ¡Buena como el pan!… ¡Con ángel!… ¡Fiel! ¡Bonita! ¡Con criterio!" i d'Encarna «¿no piensas casarte, dentro de ocho días, con la moza más guapa del universo?… ¿Vas a encontrar, aunque busques con un aparato eléctrico, la frescura de su boca, ni el torneao de su cuerpo, ni la expresión de sus ojos, ni la finura de remos que tie tu novia, ni mata como su mata de pelo?… ¡Nunca!». Un llistat, sens dubte, de valors femenins i de canon de bellesa finisecular.

El compendi ideal d'home i dona, emperò, es detalla pels dos protagonistes al quadre segon. Felipe exposa el següent decàleg: «Si yo me hubiese encontrao esa mujer que me falta, ¿sabes tú cómo sería?… Ni muy alta… ni muy baja… ni muy gruesa… ni muy… / Ni muy tonta… ni muy lista… / Con unos ojos! / ¡Con unas pestañas!… ¿Ves tú cómo tú las tienes?… ¡Pues entoavía más largas! / […] / Y ella…, verás tú…, bonita como un sol, más bien plantada que el verbo, tan primorosa, tan juncal, tan vivaracha. Con unos claveles dobles entre las ondas rizadas del pelo; con un manojo de rosas frescas y blancas *(Señalando al pecho.)* aquí… en salva sea la parte; con sus buenas arracadas de oro fino, con sus botas menuditas, con su falda de céfiro, que clarea sobre la crujiente enagua; con su pañuelo finísimo de crespón, con media vara de flecos; muy cogidita de mi brazo, muy ufana». La descripció de la Mari Pepa, és molt més breu i centrada, sobretot, en l'apartat emocional i psicològic més que no pas al físic: «Pues el hombre de mis ansias ha de ser cabal juicioso… / ¡Sin vicios que le trastornen! ¡Sin mujer que le distraiga! ¡Pa mí siempre, en alma y vida! ¡Pa mí sola en cuerpo y alma!».

La reificació de la dona arriba a un cas paradigmàtic en *La Verbena*. Dues dones reduïdes al color del seu cabell: «Una morena y una rubia, hijas del pueblo de Madrid». Que van entretenint al vell apotecari mentre aquell es decideix per una de les dues. Una mena de poligàmia consentida i en la qual es barreja l'interès capitalista –podríem veure-hi una prostitució de baixa intensitat– i el desig de venjança de Susana per mitjà de la gelosia: «lo que es Julián me tiene que pagar esta noche los malos ratos que paso desde que hablo con él».

Pel que fa al joc de la seducció per part d'homes i dones, la qüestió apareix equilibrada. Indistintament s'hi refereixen a la seducció masculina i femenina però, això sí, sempre en boca d'una dona. Bé quan la Revoltosa ironitza amb els seus defectes: «La mujer debe tener too lo que me falta a mí… / Palmito pa camelar, boquita pa convencer y ojitos pa trastornar… / Pupila pa distinguir; y corazón pa querer, y buen gusto pa elegir…»; bé quan la Soledad canta les guajires: «Cuando clava mi moreno sus ojazos en los míos, too mi cuerpo me se enciende y me se pierde el sentío. ¡Ah! Y después que ha sucedido… / ¡Me da frío! Porque saben lo que quieren, las cosas que puen hacer. ¡Ay! ¡Ay! Los ojazos de un moreno clavaos en una mujer».

La figura de la dona objecte artístic té espai i força destacat en *La Verbena*. Del cant melismàtic se n'encarrega, en aquesta ocasió, La Cantadora que interpreta una soleá. La cançó, com no podia ser d'altra manera, desenvolupa breument una història sentimental però sense cap material argumental complex. Així doncs, trobem la postura desgraciada d'una dona que plora «lágrimas ardientes" i que li recorda a l'estimat el consell de sa mare «que no me fiara de tus ojos que miran traidores ni de tus palabras».

La violència física és un element que es troba ben present en aquests dos exemples. D'una banda, en *La Revoltosa*, Gorgonia domina el seu marit Cándido, segons indica el llibret «Cogiéndole de un brazo para llevárselo //

Llevándoselo a empellones», mentre que el seu marit rep passiu «un fuerte manotazo de Gorgonia» i no li queda més que actuar «defendiéndose de los golpes». D'altra banda, en *La Verbena*, la Susana reconeix que l'atractiu del seu xic radica, també, en la seua agressivitat. Així, acabada l'havanera i després d'un altercat, ella reconeix «cuanto más me sofoca, le quiero más y más".

La dona com a ésser analfabet i subordinat a l'home, apareix en el cas de *La Verbena* amb el taverner –que juga a les cartes– i la seua dona, la Señá Rita –qui, realment, atén el negoci. En determinat moment ell dona lliçons de civisme: «Para los pies, que las buenas formas me las han enseñado a mí cuando era chico, y yo te las he enseñado a ti cuando eras grande para que las aprendieras".

També les dues obres coincideixen en els seus finals: les dues parelles juntes i celebrant el seu amor. *La Revoltosa* assisteix al compromís de Mari Pepa de reservar-se per al seu estimat, posant fi a les insinuacions i als jocs amb altres homes: «No tengas cuidao, Felipe, que la mujer que es honrada, lo que es si quiere guardarse, en todas partes se guarda». Mentre en *La Verbena,* animats i feliços, Julián té una última reacció irada contra Don Hilarión que justifica en nom de l'amor: «ese tío cantárida me quería quitar lo que más quiero en el mundo».

7.3. *La corte de faraón*

L'opereta bíblica, paròdia de la verdiana *Aida* i basada en un passatge bíblic, ofereix una visió dual de la dona protagonista, Lota. D'una banda, com a ésser al que l'home no pot satisfer sexualment i, d'altra banda, com a assetjadora que tempta constantment –fins al nivell de l'amenaça física– contra l'escollida continència sexual del *casto José*. Les seues virtuts ens les canta el Gran sacerdot en l'escena primera del quadre primer: «La casta doncella más pura que el Loto que a orillas del Nilo ofrece su flor». Puresa i castedat, reservades per al guerrer que torna impedit. Una primera reificació femenina que ens assenyala, clarament, el centre d'atenció. L'esposa, a més, és oferida pel faraó al gran Putifar «en premio a tu valor». Un regal que, vistes les condicions de retorn de la guerra, fan del matrimoni el gran càstig que molta literatura popular ens ha estat venent al llarg del temps.

La figura de l'home es planteja en aquesta obra com a víctima de famolenques dones que volen sotmetre la voluntat masculina. El *casto José* s'hi refereix quan, en l'escena tercera, conta la seua història personal: «porque todas las chicas me miraban al pasar de un modo que me comían» i ell es disculpa "aunque yo no las miraba porque bajaba la vista". Realitzada la compra d'aquest esclau, els soldats que acompanyen Putifar, creuen haver trobat en el ben plantat José «al pinche de cocina» qui equivocadament interpreta que «ni corta ni pincha». Un dels molts jocs de paraules sexuals que omplin el llibret.

Novament l'amenaça de la dona queda palesa quan, acabada la cerimònia, a l'escena quarta, Lota es descriu com «la hiedra amante que tu tronco abrazaré».

La primera escena del quadre segon és tot un manual d'instruccions del matrimoni per a la dona. Les tres vídues de Tebes que *volen penetrar* al palau fan un retrat magnífic de quin havia de ser el paper de la dona en aquell moment. A la dona, en el seu rol d'esposa, se li advertia un futur «muy duro y molesto» a causa del "derecho que tiene el marido sobre la mujer". Les advertències, que pareixen previndre un seguit de maltractaments físics, avancen que al marit «nada se debe negar» explícitament i físicament ja que amb ell «en la casa entra toda, pero toda su autoridad». Es contempla que ell actuarà amb "mucha dureza" i que només seguint la corrent ella aconseguirà que ell baixe el cap. Les virtuts que ella haurà de mostrar, a tal efecte, són mostrar-se "hacendosa, primorosa [i donar-li gust] siempre cariñosa". I per suposat, seguir el següent imperatiu: "cuídalo, mímalo, no le digas a nada que no". Un paquet amb el que es pretén fer «a tu esposo feliz» i que, com veiem, encara hui es manté a l'imaginari de molts homes... i de moltes dones [!] Una dona muda, abnegada, sotmesa a la voluntat masculina i preocupada per agradar i complaure al marit.

Els trets de l'home, en canvi, es vinculen a la força bèl·lica «que eres fuerte y vigoroso tu gallardía declara» observa Lota en l'escena quarta. I, alhora, reconeix Putifar "aunque soy duro en la guerra soy muy blando con las damas". En aquest cas, amb una possible doble lectura de potència sexual.

L'escena sisena d'aquest quadre ens deixa el que podria ser una explicació més real a la negativa de José amb Loto. I és que el pastoret, a la muntanya, es dedicava a tocar«la flauta y el caramillo». La pròpia Lota insisteix reificant i desmembrant el seu propi cos: «la flor misteriosa del Loto para ti serà».

La famosa cançó babilònica prossegueix amb aquesta reificació del cos femení: «sus ojos [...] sus labios [...] sus cuerpos bellos». Dones que són, descrites de manera més animal, «hembras de Babilonia».

7.4. *Doloretes*

Aquesta obra d'aires alacantins presenta un binomi femení de contraris. D'una banda, qui dona nom a la sarsuela, Doloretes és dona «mala, y perra, y arrastrá». Elements que l'avi de Visentico resumeix amb un generalitzador «¡al fin y al remate, mujer!» i que la seua esposa es veu obligada a puntualitzar «¡Oye, tú, poco a poco... mujer mala...!». Una xicona que no ha complert la seua paraula d'esperar fidel al seu estimat al retorn de la guerra i que s'ha deixat caure als braços d'un altre jove. D'altra banda, l'enamorada i desinteressadament entregada Carmeleta, qui ha estat treballant i tenint cura dels avis del protagonista tot el temps que ell ha marxat a la guerra.

El final de l'obra dicta una dura sentència per a la Doloretes qui s'haurà de veure humiliada en públic i amb els dos homes Visentico i el seu actual nuvi– renegant d'ella. Una situació que no fa més que furgar en la ferida d'una

dona que ja manifesta, en íntim monòleg, «No sé lo que me pasa, no sé lo que deseo; ¡y me amarga la angustia como un remordimiento!».

La violència de l'home, amb un tot s'hi val per l'amor, pretén passar per sobre la voluntat de la dona. Assabentat de la seua infidelitat, manifesta «¡Por su cariño vivía! […] ¡Lo quiero! […] ¿En otro corasón? ¡Pos de allí lo arrancaré!». De fet, quan s'encara a ella, Doloretes acotxa el cap i s'autoinculpa: «¡Perdón, Visentico, perdóname! […] ¡Soy una traidora: sí, lo sé!». I es declara com a propietat d'ell: "para ti, para ti solo, tu Doloretes».

La violència i l'acarnissament de Visentico és esfereïdora i davant la possibilitat d'assassinar a l'actual pretendent de Doloretes reconeix que això seria un càstig escàs: «luego el tiempo, que pasa y borra las penas… Es poco… No me conviene. Quiero más». La sentència final és duríssima: «Tú m'has quitao la alegría, pos sin alegría t'has de quedar».

Un pas més enllà implica enfrontar, amb la participació de l'avi, a Nelo –el nou nuvi de Doloretes– amb la xicona. La jugada consisteix a mostrar-li les cartes que aquesta havia enviat a Visentico. Aquell se sentirà enganyat de veure que no és el primer a qui havia promès amor la dona. I, per si quedava alguna cosa per aclarir, l'avi Pere sentencia «¡Quédate con Doloretes si tiés valor!… ¡ahí la tienes!… ¡Hay mujeres que son peores que una puñalá!».

Les dones del cor, en aquesta ocasió, realitzen un paper de morboses xafarderes. Entre elles raonen acostar-se a veure la festa quan passe per la porta de la Doloretes –on hauria d'anar un jove a recollir-la, segons la tradició –fins i tot al preu d'haver de presenciar un enfrontament amb punyals: «¡Con tal de enterarme bien, sea lo que Dios quiera!».

El final, cru i humiliant deixa dues situacions diferents. La derrota de Doloretes que «queda sola, llorando, y viendo cómo se alejan las danzas entre la alegre multitud que las sigue» i la victòria de Visentico que enseguida tindrà els braços oberts de la pacient Carmeleta: un amor «Que no tiene que llegar… ¡porque está esperando!».

7.5. *La del Manojo de rosas*

Aquesta darrera obra que ens ocupa, és una mostra completament diferent i on, afortunadament, ja es mostra una evolució en el paper de la dona. Les dues dones que apareixen, Ascensión i Clarita –simptomàtic, emperò, que aquesta segona tinga el nom en diminutiu– tot i tindre caràcters diferents, les dues mostren la mateixa claredat d'idees i tenen assumida la seua llibertat per fer i desfer, triar i tindre uns ideals propis. Tant una com l'altra es miren molt de tindre al seu costat a un home que les respecte, que siga treballador i al que no s'hagen de subordinar.

El pare d'Ascensión, Don Daniel, que recull la imatge d'un home més tradicional, reconeixerà obertament la seua predilecció pel pretendent aviador per damunt del suposat mecànic a qui, si la filla el prefereix, li donarà «un gran disgusto». No s'està, a més, de vincular el tipus d'home que vol a la classe social: «quiero para Ascensión un hombre educado, correcto y caballeroso, y eso hay que mamarlo». Això sí, quan Ricardo, el seu preferit, arriba a demanar la mà de la seua filla, ell li pregunta per l'opinió de la florista «¿sabe usted si ella le quiere?». La voluntat de la filla, emperò anirà encaminada a trobar a un "hombre como yo, de mi igual" i, per tant, exigirà del pare «dejarme elegir a mi gusto».

Els tòpics sobre l'enfrontament de sexes també fan aparició en aquesta obra de la mà del bufó Espasa «mientras haya [al món] un hombre y una mujer, no habrá armisticio». La violència, aturada en termes verbals, s'insinua entre els dos pretendents tot i que, finalment, no arribarà la sang al riu.

Clarita, il·lustrada manicura de l'ateneu feminista, manté el seu xicot a ratlla tota l'obra. Ella és la clara personificació de la lluita del feminisme crític que defensa la llibertat de la dona i que menysprea la gelosia associant-la a la falta de confiança. El diàleg que manté amb Capó, la seua parella, és una aplicació pràctica dels principis feministes: «¡Inculto! ¿Quién eres tú para coartar mis libertades?», dit de qui es considera una «escéptica» i que exigeix de la seua parella que ha de ser «dócil como un can, no rechazar mi modernismo, y así te querré» i, a més, «ya lo sabes; yo te exijo una confianza ciega». També es deixa clar que «¡Para que yo te respete, tienes que empezar tú por respetarme!» i que "a mí ya no me atontas con gitanerías ni ratimagos, porque ahora soy más chula que tú". Tot això enmig d'uns desafiants «¿Qué me tienes que decir tú a mí?». Com ja hem dit, no es tracta d'una figura aïllada sinó que també exerceix la Ascensión rotunda i taxant quan afirma que «no ha nacido el que se burle de «la del Manojo de Rosas».

La manera de dirigir-se a elles, de tots els homes, sol incloure un to galant i amb tot de floretes. La nostra llista podria incloure termes com «guapa, rica, gitanita, chatilla, joven».

El final feliç amb el triangle amorós ben ordenat –l'aviador amb l'avioneta i Ascensión amb Joaquín– ens deixa un cert regust a derrota. La dona, per acceptar a Joaquín llança una crida on fa seu el discurs masculí de possessió de la dona i, encara més, obvia el gènere masculí per ser el *normal* –Joaquín sí que explicita que «me despreció una mujer»– així doncs: «En esta calle hace tiempo alguien me quiso engañar, y en esta calle pretendo que a mí me busquen con la verdad. Si con disfraz vestido me quisiste convencer, ahora quiero que de cara me reclames el querer».

8. CONCLUSIONS

Un cop analitzats els textos d'aquestes obres líriques podem concloure que, de manera general, es repeteixen una sèrie d'elements.

1. La reificació de la dona –desmembrament, fins i tot d'òrgans sexuals, i conversió en objecte– com a norma habitual.
2. Es valora el rol de companya (esposa o núvia) fidel i subordinada que busca el plaer i la felicitat de l'home.
3. S'elogia la castedat i la puresa de la dona.
4. Es destaquen els elements físics per a elles i els psicològics per a ells–a excepció dels trets físics agressius o bèl·lics–.
5. A les dones se les pressuposa maldat, escàs intel·lecte i amb una paraula que no té valor (hom no es pot refiar). Perviu, doncs, la idea renaixentista de Joan Timoneda de «Qui te anguila per la cua i la dona per la fe, bé pot dir que res no té».
6. Les dones, com a culpables de tots els mals des del pecat original, han de conviure amb el remordiment i l'angoixa.
7. L'amor es presenta com a voluntat de l'home i independent de la dona. Aquesta, en qualsevol cas, serà un objecte passiu propietat d'aquell.
8. Totes les històries ens posen en el punt de vista de l'home: la dona no té veu al discurs ni mirada com a espectadora, ja que sempre estem en la visió de l'home i pensem i sentim per mitjà dels personatges masculins.

L'anàlisi d'aquestes obres artístiques ens deixa una identitat femenina construïda en oposició a la de l'home –sempre subordinada i concebuda d'una manera paternalista. Tot i que podem entreveure una certa evolució històrica positiva, no és menys cert que sempre es manté al rerefons la idea d'una dona que existeix per ser posseïda per un home. Una qüestió gens estranya quan veiem ben clar que, en tots els casos, hem estat davant d'obres escrites per homes i on la dona –revoltosa, florista o solellada– era l'objecte artístic.

[...] perchè son io il poeta, essa la poesia.

BIBLIOGRAFÍA

BEAUVOIR, S. de (1998). *El segundo sexo*, Madrid, Ediciones Cátedra.

BENGOECHEA, M. (2007). «Rompo tus miembros uno a uno (Pablo Neruda): De la reificación a la destrucción en los discursos masculinos sobre la mujer», Circunstancia: revista de ciencias sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset, 12.

CHICHARRO, M. (2011). «Aprendiendo de la ficción televisiva: la recepción y los efectos socializadores de "Amar en tiempos revueltos"», Comunicar: revista científica de educomunicación, 18:36.

GUBAR, S. (1981). «"The Blank Page" and the Issues of Female Creativity», Critical Inquiry, 8:2.

MCCLARY, S. (1989). «Constructions of Gender in Monteverdi's Dramatic Music», Cambridge Opera Journal, 1:3.

PADILLA DE LA TORRE, M. R. (2005). «Ser mujer se aprende, enseña, disfruta y sufre: telenovela, cultura e identidad de género», Culturales, 1:1.