

Mujer, comercio y arte en *Troteras y danzaderas*

Margot VERSTEEG
University of Kansas

RESUMEN: *Troteras y danzaderas* es una novela sobre la Bohemia en la cual Pérez de Ayala se enfoca en el mundo de los espectáculos de masas para dar cabida a sus preocupaciones acerca de la mercantilización del arte en una época en la cual el teatro comercial es el único género artístico que genera dinero. Al mismo tiempo, el autor se sirve de los personajes de una cupletista y una bailarina que son receptivas al arte y alcanzan, cada una a su manera, cierta independencia cultural y financiera como *performers*, para ilustrar el poder de una educación estética para transformar al individuo —y por ende las masas. El autor da así forma a su deseo de cambios estéticos y políticos, cambios que deben reorientar y revitalizar la sociedad y corregir la espiral descendente en que se encuentra España después del Desastre.

PALABRAS CLAVE: *Troteras y danzaderas*, mercantilización del arte, Bohemia, *performers*, cupletista, bailarina, educación estética, revitalización de la sociedad.

ABSTRACT: *Troteras y danzaderas* is a novel about Bohemian artists. Pérez de Ayala depicts the world of mass spectacles in order to express his concerns about the commercialization of art at a time that commercialized theatre is the only artistic genre that produces money. At the same time, the author uses two female protagonists, a *cuplé*-singer and a dancer who are receptive to art and who obtain, each in her own way, a certain cultural and financial independence as performers, in order to illustrate the power of an aesthetic education to transform the individual —and thus the masses. The author expresses his desire for aesthetic and political change, a change that should reorientate and revitalize society and thus correct Spain's downward spiral in after the so-called Disaster.

KEYWORDS: *Troteras y danzaderas*, Commercialized art, Bohemia, Performers, *Cuplé*-singer, Dancer, Aesthetic education, Revitalization of Spanish society.

En las últimas líneas de *Troteras y danzaderas* (1913), Enrique Muslera, un joven intelectual pedante, se dirige hacia Alberto Díaz de Guzmán y le pregunta: «¿Qué ha producido España?» El alter ego de Pérez de Ayala en la novela, obviamente incomodado por la pregunta, le responde con una irritación mal escondida: «Troteras y danzaderas, amigo mío; troteras y danzaderas» (Pérez de Ayala 1923: 350). Como señala Lora Looney (2005), este bien conocido diálogo ha generado una serie de interpretaciones críticas. De tal modo, mientras José Carlos Mainer ve en las palabras de Guzmán una crítica feroz de la decadencia de la cultura española, para Andrés Amorós y María Dolores Albiac la respuesta de Guzmán no tiene otra función sino la de irritar a Muslera y escandalizar al público (Looney 2005: 74).

Aunque estas interpretaciones son acertadas, la *boutade* de Guzmán corresponde también a una doble realidad histórica y social. En el fin de siglo, el espectáculo de variedades y el cuplé, nutridos por el género del teatro lírico y las nuevas corrientes sicalípticas, se convierten en fenómenos culturales de masas altamente rentables y resultan en una cada vez más destacada presencia femenina en los escenarios. Este protagonismo de la mujer varía desde las representantes del género erótico hasta las artistas que se dedican a la modalidad más decente. Cupletistas y bailarinas como Consuelo Vello (La Fornarina), Antonia Mercé (La Argentina), Pastora Imperio y Tórtola Valencia adquieren gran fama nacional e internacional. La mujer en las tablas es una fuente de atracción y ansiedad. Por un lado sirve de objeto estético e instrumento del placer. Por otro, es también un sujeto autosuficiente que por su paradójica combinación de Eros y artificio se convierte, en las palabras de Rita Felski (1995: 4), en la quintaesencia de la modernidad.

En las primeras décadas del siglo XX, actrices, cantantes y bailarinas comparten la esfera artística de la denominada Bohemia. Los espectáculos comercializados a los que estas mujeres deben su presencia dan lugar a una innegable explotación, ya que las condiciones de trabajo son extremadamente arduas. Con todo, sin embargo, este tipo de teatro comercial les ofrece también a las *performers* la posibilidad de desarrollar sus talentos y por ende reafirmar su identidad femenina. *Troteras y danzaderas* es una novela sobre la Bohemia española en la que Pérez de Ayala se enfoca en el mundo de los espectáculos de masas para dar cabida a sus preocupaciones acerca de la mercantilización del arte en una época en la cual el teatro comercial es el único género artístico que genera dinero. Al mismo tiempo, el autor se sirve de los personajes de Rosina y Verónica, respectivamente una cupletista y una bailarina que son receptivas al arte y alcanzan, cada una a su manera, cierta independencia cultural y financiera como *performers*, para ilustrar el poder de una educación estética para transformar al individuo —y por ende las masas—. El autor da así forma a su deseo de cambios estéticos y políticos, cambios que deben reorientar y revitalizar la sociedad y corregir la espiral descendente en que se encuentra España después del Desastre¹.

Troteras y danzaderas refleja por su construcción fragmentaria y discontinuada, por los numerosos textos literarios intercalados y el uso que hace Pérez de Ayala de ciertas técnicas teatrales y del perspectivismo, la estructura misma de un espectáculo de variedades, el género comercial por excelencia. En la novela, escritores y bohemios, bailarinas, cantantes, prostitutas, *cocottes* y otras «ninfas más o menos callejeras» (Gómez de Baquero 1913: 3), además de políticos y comerciantes, se desplazan por el centro urbano de Madrid, deteniéndose sobre todo en sus espacios culturales y lugares de ocio y sociabilidad. En tanto que estos personajes inquietos hacen un recorrido por los prostíbulos, restaurantes, merenderos, ateneos, circos, teatros y *music-halls* de la metrópolis (Ricci 2009: 134), los lectores somos testigos de las di-

¹ Lora Looney (2005) ha explorado acertadamente el significado de la educación estética en *Troteras y danzaderas* pero su estudio no se centra principalmente en los personajes de las dos artistas y su contexto.

ficultades de los hambrientos literatos provinciales para triunfar en la capital y vivir de la pluma, mientras que algunas artistas de variedades reciben ingresos considerables y disfrutan de un evidente bienestar. La literatura no rinde, pero los espectáculos y las diversiones públicas florecen como nunca.

El Madrid de principios de siglo está sumergido en una crisis social, política y económica, y en la novela muchos de sus espacios culturales se encuentran en un estado destartado. El Ateneo, que debería ser el centro de la vida intelectual, no es el «foco más radiante de la intelectualidad española» (Pérez de Ayala 1923: 230) sino, según el fracasado bohemio Teófilo Pajares, un antro oscuro (230), una especie de tumba, lo que implica su carácter moribundo. En el Liceo Artístico (cuyo modelo es el Círculo de Bellas Artes), lugar de encuentro para los artistas, cae todas las noches la «golferancia en pleno de Madrid» (196) y la espuma de la prostitución madrileña (197). Las estancias y gabinetes del edificio tienen un aspecto sórdido, «de gusto depravado» (197) y abundan las mesas de juego. Otra institución degenerada es el Parlamento, donde se suele discutir «*in vacuum*, como siempre se hace en aquel lugar» (80).

La decadencia de estos focos de la intelectualidad española forma un marcado contraste con la animación que se observa en el Circo, donde prosperan los espectáculos de variedades y deben tener lugar los *débuts* de la cupletista Rosina y la bailarina Verónica. Al principio, las variedades habían sido confinadas en los cafés cantantes y teatros de dimensiones modestas (Barreiro 2005: 31). Pero, debido al éxito se han desplazado a salas cada vez más grandes. Una de estas es el Circo, basado en el famoso Circo de Price (antes Parish) en la Plaza del Rey, donde se ofrecen unas representaciones muy concurridas. Frente a la crisis del teatro serio de la que se habla a partir de 1860, el teatro comercial florece y ocupa casi el monopolio de la escena española. Si bien los géneros cultos o «nobles» viven épocas desastrosas, los géneros menores mantienen por lo menos hasta 1915 o 1920 una salud excelente. El público, de cuyo mal gusto y falta de educación se queja tanto la crítica, acude masivamente a las nuevas modalidades escénicas que son el género chico, su vertiente erótica o «sicalíptica» el género ínfimo, las variedades y el cuplé o la canción unipersonal, espectáculos todos que se basan en el nuevo protagonismo de la mujer en el ocio urbano. En una época de ruptura y mutación globales, en la cual según Marx «todo lo sólido se desvanece en el aire» (*apud* Berman 1983: 95), la escena española convencional ve la competencia de nuevas fórmulas espectaculares, más rentables comercialmente y epifenómenos de una nueva cultura urbana y de masas (Salaün 2005: 125-30).

Como creación propia de la ciudad (Zúñiga 1954: 16), el éxito de las variedades y del cuplé está innegablemente vinculado con la emergencia de una sociedad urbana, fomentada por la aceleración del proceso de emigración desde la provincia hacia las ciudades que se produce alrededor de 1900 y que genera nuevos públicos, recientemente alfabetizados y menos adinerados. Por la baratura y la informalidad, los nuevos espectáculos atraen a espectadores de toda clase, estimulando la masificación del consumo cultural y la movilidad e intersección de distintas capas sociales. En un

mismo establecimiento, se ve la afluencia de un público bastante heterogéneo. Así, en el Coliseo Real, el teatrillo donde actúa Verónica, «[h]abía un público numeroso compuesto de familias de la clase baja y muchos escritores y pintores» (Pérez de Ayala 1923: 347). Buena parte de la «élite» cultural española se deja seducir por la novedad de este tipo de representaciones y alterna con las cupletistas y bailarinas durante y después de los espectáculos (Salaün 2005: 138).

Esta simbiosis entre, por una parte, la bohemia literaria y, por otra, los diferentes niveles sociales de la sociedad, denota el triunfo irreversible de la sociedad consumista. El nuevo público de masas que acude a los espectáculos es un cuerpo compuesto de muchos individuos, y —sobre todo a partir de 1910, cuando los espectáculos se hacen más decentes— no solo de hombres. Son los mismos individuos que juntos constituyen el espectáculo cotidiano de la ciudad moderna (Hindson 2007: 20). No hay que olvidar que los géneros menores y comerciales desempeñan un papel esencial en la implantación de la modernidad y en la transformación de actitudes y mentalidades. Es por esto que Serge Salaün habla del «caballo de Troya de todas las innovaciones extranjeras» (2005: 132). En las variedades existe, como escribe Catherine Hindson (2007: 29), una relación compleja y simbiótica entre el arte y el entretenimiento, entre lo popular y lo experimental, que se revela en las actuaciones, los lugares de actuación y los espectadores de la ciudad moderna.

Así es que en *Troteras y danzaderas*, novela que recrea el ambiente del Madrid de 1910 (Amorós 1973: 25), las variedades ocupan un lugar importante². En el Circo, donde la cartelera ofrece un programa «ameno y escogido» y «[t]odos los números son debuts [...] dos de ellos para repicar gordo,» el objetivo es obviamente alcanzar «un gran éxito de taquilla» (Pérez de Ayala 1923: 149). Al propietario del teatro el contenido artístico de las representaciones no le interesa ni lo más mínimo. Solo le importan los ingresos de la taquilla para poder jugárselos en casinos y chirlatas (185). La importancia del factor económico viene también subrayada por Hortensia Iñigo, actriz de pésima categoría, conocida por su avilantez y desparpajo. Esta jamona que actúa en mallas —no hubo desnudos en España hasta la II República (Barreiro 2005: 33)— comenta su picante aparición en un teatro de la clase del Circo con un «cada vez subiendo» (Pérez de Ayala 1923: 168). La observación de esta actriz de medio pelo, que se refiere obviamente a los ingresos que recibe, es, por supuesto, irónica, ya que «[l]a Iñigo en su ya larga carrera artística había recorrido todos los géneros teatrales, bajando siempre. Había comenzado de segunda dama en una conocida compañía dramática, de donde había pasado a una compañía cómica, de aquí a una de zarzuela y, por último, había caído en el género ínfimo» (168). La definitiva importancia dada a las variedades y a otros géneros menores se ve también en la suerte que corren las tres obras con la que cierra la novela: la ópera italiana del ahora exbohemia Teófilo

² Amorós (1973) se basa en una ponencia de Ramiro de Maeztu (Raniero Mazorral en la novela) para determinar la fecha de la acción de *Troteras y danzaderas*. El mismo Amorós lee la novela como una novela de clave. Todas las sugerencias de los modelos para los personajes provienen de su estudio.

Pajares en el Teatro de los Infantes (Teatro de la Princesa), el drama *Herminona* de Sixto Díaz Torcaz (Benito Pérez Galdós) en el Teatro Español y la comedia del género chico en el Coliseo Real. La única obra que cosecha un verdadero éxito es la pieza del género chico, mientras que el público no comprende la obra torcaziana (gal-dosiana). Lo que importa en la escena española de principios de siglo es, en las palabras de Pierre Bourdieu (1993: 86), el capital económico y no el capital cultural. Si bien el nivel cultural de los espectáculos no suele ser de lo más alto, los ingresos económicos son considerables.

En la sociedad capitalista, regida por el mercado y el libre cambio, muchos escritores, comenzando por Baudelaire, han equiparado la condición del artista o del escritor a la de prostituta (Fuentes 1999: 148). Tanto la producción artística como la prostitución se ven sometidas a las leyes de la explotación comercial. Alberto Díaz de Guzmán insiste en las semejanzas entre la profesión de escribir y la prostitución cuando dice a Verónica: «Tú *haces hombres*, como se dice; yo hago literatura, artículos, libros. Si la gente no nos paga o no nos acepta, nos quedamos sin comer. Tú vendes placer a tu modo; yo al mío; los dos, a costa de la vida» (Pérez de Ayala 1923: 90). La explotación comercial del teatro viene satirizada en la escena en la que unas prostitutas se hacen pagar por ofrecer una representación de «cuadros vivos». Los llamados «tableaux vivants» eran una gran atracción en los teatros de variedades, donde constituían una parte esencial —y controversial— del programa. Según escribe Catherine Hindson, en el Palace Theatre of Varieties en Londres los «tableaux vivants» fueron representados dentro de un marco de oro, y con acompañamiento musical, y mostraban a una serie de actrices mudas e inmóviles, en mallas, en posturas artísticas para el placer de los espectadores (2007: 18). Los cuadros vivos que en *Troteras y danzaderas* se representan en el prostíbulo son, por supuesto, una versión envilecida del espectáculo original: «En el centro de la estancia, sobre unas colchonetas que al efecto había introducido la encargada, las siete mujeres, desnudas, comenzaron a hacer simulaciones de amor lésbico y otra porción de nauseabundas monstruosidades» (Pérez de Ayala 1923: 306). En este ejemplo se recurre a la prostitución para enfatizar la mercantilización de los espectáculos. Además, en el imaginario popular, la profesión de la actriz-cantante-bailarina tiene muchas concomitancias con la de prostituta. Ambas utilizan su propio cuerpo para ganarse la vida, y en la práctica la línea que separa a la *performer* de la prostituta se borra con frecuencia. El ejemplo nos señala también la espectacularidad de la cultura urbana moderna y la destacada presencia de la mujer en ella.

La misma emigración hacia la ciudad que crea una nueva cultura de masas y una nueva industria de entretenimientos comerciales, genera también a las artistas y celebridades. Estas son tanto los productos de como las contributarias a esta cultura mercantilizada y espectacular, que les ofrece al mismo tiempo una plataforma desde la cual pueden ejercer cierto protagonismo en el panorama cultural. Entre los cientos de miles de provincianos que emigran hacia las ciudades, los contingentes femeninos asumen una gran importancia. Estas mujeres buscan trabajo como criadas, amas de cría, lavanderas, costureras, y las de mejor ver anhelan una carrera en las tablas. Si

bien la escena da trabajo a un gran número de artistas femeninas, muchas mujeres, sin embargo, nunca pueden realizar sus sueños. Debido al alto desempleo y el bajo nivel salarial, no tienen otro remedio que dedicarse a la prostitución. En 1899 se calcula que el 6,22% de la población femenina se dedica a la prostitución; es decir, que existe una prostituta por cada 13 o 14 hombres (Folguera 1987: 145).

De ahí que en *Troteras y danzaderas* los personajes de Rosina y Verónica se hayan visto obligadas a recurrir a la prostitución para sobrevivir y mantener a los suyos. Rosina, la hija de un pescador, después de quedarse embarazada del saltimbanqui Fernando, cambia su pueblo asturiano por un burdel en una capital de provincias. Más tarde se instala en Madrid, donde se dedica primero a ser modelo fotográfico desnudo y luego a la prostitución de lujo al convertirse en la mantenida de un ministro (Pérez de Ayala 1923: 44). En el caso de la joven madrileña Verónica, toda su familia vive a expensas de las actividades callejeras de la chica. Prueba de que la carga es mucho para la joven es que ella está «quedándo[se] en los huesos» (86) y que sus senos están «algo cansados» (88). Si bien Pérez de Ayala —como hemos visto— se muestra en *Troteras y danzaderas* altamente crítico en relación a la comercialización del arte, esto no quita para que el autor considerara el arte —e incluso el de los géneros ínfimos— como una fuerza poderosa para educar a las masas y remediar el «problema España». Los personajes de Rosina y Verónica le sirven para apoyar su argumento.

Tanto Rosina como Verónica carecen de toda educación estética. Una vez puestas en contacto con el arte con mayúscula, resultan altamente receptivas y demuestran tener almas de artistas. El trabajo artístico les permite abandonar la prostitución y fraguar su propio destino, aunque optan por caminos diferentes. Rosina recurre a la canción unipersonal para «crearse» muy conscientemente como artista. Con unos números bien pulidos cruza los Pirineos y alcanza fama dentro del *star system* internacional. Esta cupletista de moda altamente cotizada introduce al público español al flujo imparable de la modernidad. Verónica, a su vez, se dedica a la modalidad de la danza, que la narración presenta como española por antonomasia. La joven bailarina, para quien el baile le viene desde dentro, es una verdadera innovadora del arte que se encuentra a la altura de artistas internacionales. Verónica es además un espíritu independiente, una nueva mujer. Ambas mujeres son artistas por sí mismas que simbolizan el poder del arte para transformar al individuo y por consecuencia la sociedad.

El interés de Rosina por el arte se muestra en que lee y canta, admira al poeta Pajares, y se deja acompañar por este al Museo del Prado. Al contrario de Teófilo Pajares, a quien el arte le deja completamente frío (es significativo que muere al final de la novela), Rosina se queda hondamente emocionada con las pinturas en el museo. Los cuadros le producen cierto éxtasis y hasta cambian su manera de percibir la gente y los objetos:

Todas estas personas y cosas, que antes me parecían tan miserables y feas, cansada como estaba de haberlas visto tantas veces, creí verlas una vez más en los cuadros del Museo, y por eso me emocionaban los cuadros, porque me recordaban las cosas de veras; y esas mismas cosas, después de verlas en los cuadros, me parecen ahora hermosas, maravillosas, como si hubiera aprendido a verlas (Pérez de Ayala 1923: 37).

Poco después de esta iluminadora experiencia estética, Rosina se estrena en las tablas. Acaba con la prostitución de lujo al romper con su adinerado protector, pero solo después de que éste ha organizado su *début*. En el escenario, la bella Rosina se dedica al cuplé. Interpretado casi siempre por mujeres, el cuplé —o la canción unipersonal— es un género híbrido, que combina canto, baile y actuación, y que permite a las cupletistas, según las habilidades artísticas de cada una, crear su número de manera única (Anastasio 2009). En el caso de Rosina, sus dotes vocales son más bien mediocres —la narración precisa que tiene poca voz y a veces desafina— pero la falta de habilidades para cantar es ampliamente recompensada por la «densa transparencia de óleo» de su voz que «se insinuaba dentro del espíritu con cariciosa suavidad» (Pérez de Ayala 1923: 61). Es que la gracia del cuplé no reside en la voz de la cupletista, sino en su interpretación. El cuplé da una primera oportunidad a las mujeres para llevar a cabo una *performance* consciente (Anastasio 2009); les da una nueva visibilidad y la posibilidad de negociar su capacidad de agencia a través de su actuación.

Las descripciones que la novela —por boca del admirador Teófilo— da de la guapa Rosina, mujer «deleitable sobremanera: inteligente, bella, efusiva, tan pronto arrebatada y devoradora, como lánguida y pueril, y en todo momento suave» (Pérez de Ayala 1923: 158), no deben engañarnos. Pérez de Ayala nos presenta a Rosina como una profesional de la escena que prepara conscientemente su actuación como mujer-objeto-espectáculo. No solo elige un nombre artístico «que cuando se pronuncie sepa dulce en los labios» (60), sino que también escoge su indumentaria para presentar su cuerpo de una manera ventajosa y original, oponiéndose a la imitación extranjera:

Rosina levantó los brazos y giró delante del espejo, examinándose. Era el vestido largo, de sociedad: una túnica-camisa estrecha, hendida por los costados, de muselina de seda gris, puesta sobre un fondo rojo cereza y sostenida por un cinturón de acero en la base de los senos. —Quiero romper con esa moda ridícula de las cupletistas españolas, tomada de las francesas. Los trajes cortos apestan, chico (Pérez de Ayala 1923: 179).

Si hasta 1910, como escribe Javier Barreiro, lo que más importaba en las artistas de variedades era la mostración física (2005: 29), Rosina es una de las iniciadoras de una nueva época en la cual la canción empieza a reinar por sí misma y la parte más descaradamente sexual queda relegada a determinados tipos de lugares. Rosina, cuyo personaje, según escribe Amorós, vendría inspirado en Consuelo Vello, La Fornarina (Pérez de Ayala 1923: 213), es ambiciosa y vana. Su objetivo es una carrera internacional:

Dijo que no cantaba en Madrid sino a guisa de ensayo o prueba por ver si el público la atemorizaba; que en cantando dos o tres noches, rescindiría el contrato [...] por grande que fuera el éxito de su presentación; que el foco de sus ambiciones era París, y que deseaba también conocer los Estados Unidos del Norte de América (Pérez de Ayala 1923: 63).

La artista cruza los Pirineos y alcanza cierto éxito en Europa, donde contrata actuaciones en París y otras capitales europeas. En sus cartas y tarjetas postales y desde las páginas de la prensa, una prensa que se muestra siempre interesada tanto en

la carrera como en la vida de las cupletistas (Anastasio), promociona su carrera hasta alturas mitológicas. Así, sus admiradores españoles saben de sus triunfos en Rusia y Pekín (Pérez de Ayala 1923: 228, 301). Cuando después de años se digna volver —aunque solamente de paso— a España, se ha convertido en «una de las más fulgentes estrellas del género ínfimo, mimada y disputada por el público europeo» y hasta el empresario de un teatro serio le ofrece un goloso contrato para cantar tres cuplés (285).

Por su barniz de finura cosmopolita, europea y liberal, Rosina representa una imagen de modernidad para los numerosos admiradores, muchos de los cuales provienen de los medios intelectuales, que aspiran a disfrutar de sus favores. Pero si los éxitos de Rosina simbolizan la innegable ascensión social de la mujer y le brindan la posibilidad de ser independiente cultural y económicamente, queda evidente que su inserción en un sistema de representaciones altamente mercantilizadas genera otras dependencias. Como destructora *femme fatale* siempre necesitada de ingresos incluso incita a su pretendiente Teófilo a robar. Además cambia el sometimiento a su protector de alta cuna por la dependencia, esta vez elegida por ella misma, de su examante y padre de su hija, Fernando, un saltimbanqui que actuará como empresario de la cupletista y gestionará todos sus ingresos (Pérez de Ayala 1923: 320).

En el caso de Rosina, la inserción en la modernidad europea que produce el arte resulta no poco problemática ya que va acompañada de cierto menosprecio por España. Aunque le procura una nueva visibilidad internacional, también genera nuevas dependencias, por lo que no es el camino más recomendado. Esta conclusión nos viene también sugerida por un subtexto en *Troteras y danzaderas*, *La desheredada* de Pérez Galdós. Por la tensión entre arte y comercio, el personaje de Rosina es obviamente reminiscente de Isidora Rufete. Varias décadas antes de Pérez de Ayala, Galdós hace que también Isidora —personaje que es en sí mismo una pequeña obra de arte— rinda una visita al Museo del Prado, con similares propósitos de educación. En la espectacular cultura urbana decimonónica, escribe Luis Fernández Cifuentes, el museo de arte era considerado como un templo moderno para el culto de las artes visuales, y un instrumento educativo para mejorar la sensibilidad estética y la salud mental y moral de los ciudadanos (2005: 82). La visita que Isidora rinde al museo le brinda una experiencia similar a la de Rosina:

Sin haber adquirido por lecturas noción alguna del verdadero arte, ni haber visto jamás sino mamarrachos, comprendía la superioridad de lo que a su vista se presentaba; y con admiración silenciosa, su vista iba de cuadro en cuadro, hallándolos todos, o casi todos, tan acabados y perfectos, que se prometió ir con frecuencia al edificio del Prado para saborear más aquel goce inefable que hasta entonces le fuera desconocido (Pérez Galdós 2004: 117).

En el caso de Isidora, el impacto del museo viene socavado por otro objeto de interés para su mirada: los escaparates con su mercancía expuesta seductivamente, lo que lleva al narrador galdosiano a afirmar: «Madrid, a las ocho y media de la noche es un encanto, abierto bazar, exposición de alegrías y amenidades sin cuento [...] Las tiendas atraen con el charlatanismo de sus escaparates» (Pérez Galdós 2004: 274),

observación que no difiere mucho de «Madrid nocharniago es un mercado o lonja al aire libre» que leemos en *Troteras y danzaderas* (Pérez de Ayala 1923: 81). Impulsada por su afán de lujo y oportunismo, Isidora circulará entre museo y escaparates, entre arte y mercancía, entre lo estético y lo económico (Fernández Cifuentes 2005: 85), para finalmente ofrecerse al mejor postor (88), algo que en cierta manera hace también Rosina.

Si su receptividad estética le posibilita a Rosina conquistarse un lugar dentro de la modernidad europea, a Verónica le permite ser un espíritu independiente, una verdadera artista, como demuestra su respuesta emocional a la traducción del *Otelo* shakespeariano que Alberto lee en presencia de la joven prostituta. La narración destaca los efectos que producen en Alberto las reacciones perspicaces de la mujer, que son el resultado de su inmersión total en el drama: «Las reacciones sentimentales e intelectuales que el drama promovía eran tan simples y espontáneas, y al mismo tiempo tan variadas, que Alberto estaba maravillado y sobrecogido, como ante la iniciación de un gran secreto» (Pérez de Ayala 1923: 98). La paupérrima Verónica, que carece de toda educación escolar, se identifica con cada personaje en la obra, hasta asimilar el espíritu de cada uno y enajenarse de sí misma (104). Vive en su propio corazón la emoción del conflicto, al trascender de la emoción lírica a la emoción dramática y al espíritu trágico, cuando tiene una reacción física vehemente ante los intentos de Oteló de matar a Desdémona. En su reacción al *Otelo*, Verónica experimenta una catarsis que cambia su visión de la vida y le enseña dos grandes virtudes, la tolerancia y la justicia, ya que se da cuenta de lo relativo de la noción de la verdad absoluta. Resulta evidente que la narración presenta a Verónica como provista de la índole de una artista verdadera y como una digna compañera de la bohemia (96), de la que por otra parte anhela formar parte (92).

Vista la «exquisita receptividad» (Pérez de Ayala 1923: 113) que Alberto constata en Verónica durante la lectura de *Otelo*, el escritor decide someterla a nuevos experimentos y se pone a dibujar. Verónica, que tiene una curiosidad instintiva, transforma activamente los giros que Alberto imprime al lápiz en gestos y movimientos de su cuerpo. Cuando el escritor se pone a tararear, la chica no tarda en recogerse las faldas y entregarse por entero a la emoción del baile:

Alberto tarareó un tango, luego un garrotín [...] cantó sonatas de Mozart y Beethoven, trozos de Wagner y Brahms, cuanto se le vino a las mientes. Verónica danzaba sin tregua, como poseída sucesivamente de todos los sentimientos primarios de la raza humana en su auténtica simplicidad y energía, la ira, el terror, el éxtasis, la alegría, la pena, la lujuria, y todos ellos cuadraban bien con el aire de la música; Verónica los estilizaba, no solo con la expresión del rostro, sino también con todos y cada uno de sus miembros. Alberto pensaba en una frase de Goethe: «danza, poesía del cuerpo» (Pérez de Ayala 1923: 114).

El baile experimental de Verónica, esta fusión modernista de líneas, música y movimiento, es, contrariamente a los números puestos en escena por Rosina, completamente espontáneo. La joven, que advierte tener vocación por el baile (Pérez de Ayala 1923: 114), afirma no saber lo que hace: improvisa siguiendo un ritmo libre y

perdiendo a veces el compás. Baila porque le «sale de dentro» (115). «Es que yo no sé bailar, bailo lo que buenamente me sale», dirá después de su estreno. Verónica, que nunca ha recibido clases de baile y que carece del apoyo de su familia, tiene un estilo expresivo que la distingue de otras bailadoras. Las muy elogiadas *performances* acompañadas de música de moda (tangos) de su hermana Pilarcita representan para ella un arte mecánico y aburrido:

[d]icen que Pilarcita es el noplusultra. Eso sí, mucho trenzao de pies y vengan corcovos y piruetas que parece una langosta. Podía no; dos años lleva asistiendo a la academia de Juanito *el Marica*. Pero hijo, yo a eso no lo llamo baile. El baile ha de decir algo, ¿no te parece a ti? Hay que sentirlo, y yo lo siento. Lo otro... bah! A mí me suena como una máquina de coser (Pérez de Ayala 1923: 114).

En la narración se enfatiza esta diferencia cuando Alberto felicita a Verónica porque baila por placer y no por vanidad y porque la chica se olvida de lo que hace y no se ofrece en espectáculo; en breve, porque baila como si le fuera necesario bailar y no por encandilar a hombres de dinero (Pérez de Ayala 1923: 115), comparaciones obvias, estas, con Pilarcita y Rosina. Contrariamente a esta última, que toma gran cuidado en preparar su presencia artística, Verónica no tiene ni idea de lo que debe ponerse en su primera actuación en las tablas, y encarga la elección de su traje a su amigo Alberto.

El estreno de Verónica es elogiado unánimemente «en el tono más alto de fervor» por los amigos de Alberto, que predicán que con un maestro de sensibilidad artística tendrá un gran futuro como bailarina (Pérez de Ayala 1923: 184). Los atrevidos y renovadores movimientos del cuerpo de la danzadora —que se compara al de un animal— exigen también un nuevo vocabulario para describirlos (Hindson 2007: 44). Así es que se habla de la ductilidad de su cuerpo, la estilización de sus brazos, manos y dedos, la sugestión de su cara, la exquisitez de la euritmia plástica, y el ímpetu caudal de sus fuerzas superabundantes (184).

Si bien en *Troteras y danzaderas* el baile es un entretenimiento comercial diseñado para complacer a los espectadores y generar dinero, la danza se presenta también como experiencia mística tanto para la bailarina como el espectador (Looney 2005: 82). El debut de Verónica da lugar a una discusión sobre la importancia del baile para España, en la que Alberto y sus amigos llegan unánimemente a la conclusión que España es el país de la danza, y que la historia de España es toda ella una danza del vientre (Pérez de Ayala 1923: 183). Ya las célebres bailarinas gaditanas fueron elogiadas por los escritores de la antigüedad (184). Monte-Valdés (Valle-Inclán) alaba la danza como pintura, poesía y música y como arte primario y maternal por excelencia, mientras que Alberto ve en el baile un arte eminentemente místico y español: «Cuando el hombre no ha alcanzado aún para sus emociones el alto don de la expresión consciente, las traduce en la danza; mejor dicho, se entrega a la danza, como si estuviera poseído por un ser invisible» (182). Monte-Valdés añade que la danza, por ser el arte más efímero, sea quizás el arte más bello (183). La importancia que tiene el baile para la educación estética en el ideario de Pérez de Ayala, destaca también de un artículo que el autor escribió en 1904, y que lleva por título: «La edu-

cación. Baile español». En su colección de ensayos *Las máscaras* dedicó un elogioso ensayo a la bailarina Pastora Imperio (Pérez de Ayala 1919: 161).

Pastora Imperio es, con Tórtola Valencia y Antonia Mercé (La Argentina), una de las tres bailarinas españolas que Andrés Amorós sugiere como modelos para el personaje de Verónica (1973: 215), y por el estilo de la *performance* y por algunos datos biográficos es bien posible que haya acertado (216-7). Contrariamente a Rosina a quien Pérez de Ayala presenta como una belleza rubia, dulce, norteeuropea, Verónica tiene un físico «típicamente» español:

Era Verónica una muchacha de como de veintitrés años, algo huesuda, la cara almendrada, levemente olivácea la piel, ojos y cabellos negros sobremanera. Muy tentada de la risa, celebraba a carcajadas cualquier dicho, como si fuera un donaire. Sus labios, de extraordinaria elasticidad, se distendían graciosamente, descubriendo los blancos y frescos dientes, antes grandes que menudos (Pérez de Ayala 1923: 84-5).

Por auténticamente españoles que sean el físico y el arte de Verónica, la chica puede medirse con las mejores artistas europeas y norteamericanas. La manera en la que Verónica utiliza su cuerpo para representar una gran variedad de emociones y estados de ánimo hace pensar en el arte de *performers* extranjeras de principios del siglo XX, como Maud Allan y Loïe Fuller. La bailarina Maud Allan era considerada como una artista extraordinaria, y el periódico británico *Daily News* comparó su forma original de expresión corporal a un poema. Otro periódico, el *Standard*, añadió que los bailes de Maud Allan eran la traducción de la poesía y la música en movimientos (Hindson 2007: 49-50). ¿No había dicho Alberto que el baile era la poesía del cuerpo? (Pérez de Ayala 1923: 114). Maud Allan baila sobre todo en la música de compositores modernos. Para acompañar a Verónica, Alberto había tatareado fragmentos de Wagner y Brahms. Las líneas que dibuja Alberto (113) hacen pensar en los retratos que los pintores Toulouse-Lautrec y James Whistler hicieron de Loïe Fuller. Fuller y Allan —omnipresentes en las tarjetas postales de la época— tuvieron una gran influencia en las ideas de las mujeres del *fin de siècle*. Sus cuerpos llegaron a ser el modelo de un cuerpo que no fuera inerte, pasivo, sino el sitio de una nueva forma artística (Hindson 2007: 54). Son bien conocidas las fotos con Allan vestida de Salomé con el vientre desnudo, lo que nos recuerda las observaciones de Verónica de que el baile le sale desde dentro. Ambos representan pura energía femenina en el escenario (44).

A partir de la noche de su gran éxito, la poco convencional joven se libera de la prostitución, pero no para casarse o someterse a ningún hombre, sino para fraguarse un destino como bailarina y una existencia «humilde y honesta» como mujer independiente (Pérez de Ayala 1923: 220). Recibe un contrato en un teatro de variedades, por diez duros la noche, y es la bailarina predilecta del público. Con su sueldo sostiene a su familia y ahorra para el futuro. A pesar de su popularidad, conserva su sencillez y se muestra algo huraña con los literatos que quieren su amistad. El arte le ha hecho consciente de la existencia de diferentes puntos de vista, por lo cual es ahora simpática y tolerante para con otros (cuida desinteresadamente de Teófilo). Verónica es una

verdadera artista, un espíritu independiente, y una nueva mujer (se corta la coleta) (322).

Pérez de Ayala utiliza a Verónica y su transformación por el arte para apoyar su convicción de que España necesita una educación estética para revitalizarse y subrayar la función social del arte. Alberto Díaz de Guzmán, alter ego del autor en la novela, expresa estas ideas claramente en una discusión con su amigo Antón Tejero (traspaso de Ortega y Gasset), quien está en favor de una educación política:

¿A qué esforzarnos en dar a España una educación política que no necesita aún, ni le sería de provecho? Lo que hace falta es una educación estética que nadie se curó de darle hasta la fecha. Mire por una vez siquiera, querido Antón, alrededor suyo y hacia atrás en nuestra literatura, y verá una raza triste y ciega, que ni siquiera puede andar a tientas, porque le falta el sentido del tacto. Labor y empresa nobilísimas se nos ofrece, y es la de infundir en este cuerpo acecinado una sensibilidad; despertarle los sentidos y dotarlo de aptitud para la simpatía hacia el mundo externo (Pérez de Ayala 1923: 131-2).

Díaz de Guzmán defiende su convicción de que un pueblo que no tiene sentidos no puede tener imaginación (Pérez de Ayala 1923: 132) y que la simpatía genera tolerancia y justicia (267) también frente a las ideas de Raniero Mazorral (un ficticio Ramiro de Maeztu), quien arguye que la solución a la crisis española es la europeización mediante el progreso científico (233). Para Alberto se trata más bien de «dotar de una sensibilidad a la casta española, y esto solo lo puede hacer el arte» (245). El arte tiene, pues, una función social, y es esencial para la educación de las masas y la revitalización de la sociedad. El arte por el arte —como muestra el ejemplo de Teófilo— nunca puede sobrevivir.

Esto no quiere decir que no se deba distinguir entre arte con mayúscula y con minúscula. Así es que Alberto considera «la diferencia que hay entre el Gran Arte, floración espontánea del espíritu humano y organismo que de sí propio vive, y el arte ruin y farisaico, torpe artificio, que no arte, y comprend[e] que la esencial diferencia era diferencia de concepción moral y no de técnica» (Pérez de Ayala 1923: 109). Es cierto que las canciones de consumo representadas por Rosina, por mucho que la cupletista domina su arte, no tienen el mismo nivel artístico que el baile natural y expresivo de Verónica. En cuanto a la concepción moral, le falta a Rosina la grandeza del alma de su colega artista. Rosina baila por vanidad y está demasiado consciente de lo que hace. Si bien sus golosas ganancias le brindan la independencia económica, opta por someterse a los caprichos de su amante/empresario Fernando. Por este aspecto mercenario sigue siendo una «trotera». Verónica, en cambio, baila instintivamente, con su alma e imaginación. Gana menos que su colega Rosina, pero vive una vida independiente y mantiene a su familia. Si la cupletista y *star* se aleja de España y menosprecia su patria, la bailarina mítica se mide con la vanguardia artística sin traicionar sus orígenes. Ella es una verdadera «danzadera» y el gran ejemplo a seguir para una nación que no sabe todavía expresar sus emociones de una manera consciente.

En los espacios artísticos de la Bohemia, cuyos miembros aspiran a la metamorfosis de la sociedad y la ruptura de convencionalismos (Esteban 2007: 13-21), las mujeres han sido con frecuencia consideradas como objeto. En *Troteras y danzaderas* se observa, sin embargo, que dentro de este panorama artístico, muchas mujeres ejercieron un papel activo, un verdadero protagonismo. Las mujeres potenciaron el cuplé (Rosina), espectáculos menos puritanos, y formas nuevas y vanguardistas del baile (Verónica). La manera en la que las artistas encarnan su condición de mujer choca obviamente con las directivas que rigen la encarnación de la femineidad en la España de principios de siglo (Anastasio 2009). A la vieja doña Juanita, la madre de Teófilo, los «movimientos de vientre» de Verónica no le parecen cosa decente (Pérez de Ayala 1923: 263), y la cupletista Rosina es para ella una «mujerzuela perdida» (271). A pesar de la desaprobación por parte de los segmentos más tradicionales de la sociedad, la cultura de masas, en la cual las mujeres participan como *performers* o espectadoras en espacios de sociabilidad informal, da lugar a una paulatina emancipación femenina. En *Troteras y danzaderas* Pérez de Ayala se enfoca en ese mundo de sociabilidad para ilustrar el poder del arte para generar cambios, tanto en la condición de la mujer, como en las mismas masas de las que esta sale. El arte tiene el poder de hacernos conscientes de la existencia de diferentes puntos de vista, y de inculcarnos simpatía y tolerancia para con los demás. El arte puede cambiar «troteras» (prostitutas y personas que se hacen explotar) en «danzaderas» (artistas verdaderas) y sirve de este modo para revitalizar la sociedad española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBIAC, María Dolores (1976): "La educación estética. Baile español. Un precedente desconocido de *Troteras y danzaderas*". *Ínsula* 361, 3-14.
- AMORÓS, Andrés (1973): *Vida y literatura en "Troteras y Danzaderas"*. Madrid: Castalia.
- ANASTASIO, Pepa (2009): "Pisa con garbo: el cuplé como performance". *Revista Transcultural de Música* 13, 1-10.
- BARREIRO, Javier (2005): "La Fornarina y el origen de la canción en España". *Asparkia* 16, 27-40.
- BERMAN, Marshall (1983): *All That Is Solid Melts Into Air*. New York: Verso.
- BOURDIEU, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia UP.
- ESTEBAN, José (2007): "Introducción a la bohemia". *Dossiers feministes* (Espais de Bohèmia. Actrius, cupletistas i ballarines) 10, 13-21.
- FELSKI, Rita (1995): *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard UP.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (2005): "Isidora in the Museum". En Susan Larson & Eva Woods (eds.): *Visualizing Spanish Modernity*. Oxford: Berg, 81-93.
- FOLGUERA, Pilar (1987): *Vida cotidiana en Madrid. Primer tercio del siglo a través de las fuentes orales*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- FUENTES, Víctor (ed.) (1999): *Poesía bohemia española. Antología de temas y figuras*. Ed., estudio y notas de Víctor Fuentes. Madrid: Celeste Ediciones.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo (1913): "*Troteras y danzaderas*". *Los lunes del Imparcial*, 31 de marzo, 3.

- HINDSOM, Catherine (2007): *Female Performance Practice on the Fin-de-Siècle Popular Stages of London and Paris*. Manchester: Manchester UP.
- LOONEY, Lora (2005): "Pérez de Ayala's Theory of Aesthetic Education in *Troteras y danzaderas*". *Ojancano*, abril, 67-89.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1919): *Las máscaras*. Vol. II. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1923): *Troteras y danzaderas*. Madrid: Mundo Latino.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2004). *La desheredada*. Ed. de Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 3ª ed.
- RICCI, Cristián (2009): *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*. Madrid: CSIC.
- SALAÜN, Serge (2005): "Cuplé y variedades (1890-1915)". En S. Salaün, E. Ricci & M. Salgües (eds.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos.
- ZÚÑIGA, Ángel (1954). *Una historia del cuplé*. Barcelona: Barna.