



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LETRAS MEXICANAS

**ANÁLISIS SEMIÓTICO DE CUPLÉS PERTENECIENTES AL TEATRO DE
REVISTA MEXICANO INTERPRETADOS POR MARÍA CONESA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:

ROBERTO LÓPEZ MARURE

TUTOR:

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., NOVIEMBRE DE 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS PADRES

ÁLVARO LÓPEZ REYES

FRANCISCA ANDREA MARURE PÉREZ

A MIS HERMANOS

FERNANDO LÓPEZ MARURE

CARLOS LÓPEZ MARURE

A MI HERMANA Y MADRINA DE TESIS

REBECA LÓPEZ MARURE

A TÍ, MI GATITA BLANCA, QUE LLENASTE DE INTERÉS, ALEGRÍA Y SICALIPSIS

CADA PÁGINA DE ESTE TRABAJO, CON CARIÑO.



La postura corporal así como la expresión facial crean signos específicos que son percibidos por el público y que tienen como finalidad generar sensaciones concretas. En el caso de María Conesa, mejor conocida como *La Gatita Blanca*, son de carácter sicalíptico, así como humorístico.
N. del A.

CONTENIDO

EL VALOR DEL CUPLÉ A TRAVÉS DE LA SEMIÓTICA

INTRODUCCIÓN	3
1. EL TEATRO DE REVISTA	
1.1. Antecedentes del teatro de revista	6
1.2. Características del teatro revisteril	11
1.3. Apogeo y fin del teatro de revista	16
2. LOS CUPLÉS, CANCIONES PARA EL ENTRETENIMIENTO POPULAR	
2.1. Los cuplés como instrumento de ataque social y político	20
2.2. La censura del cuplé en México	23
2.3. María Conesa y su inserción en el teatro de revista	31
3. ELEMENTOS SEMIÓTICOS PRESENTES EN LOS CUPLÉS Y EL TEATRO DE REVISTA	
3.1. El signo	43
3.2. Elementos del discurso teatral	45
3.3. Funciones del lenguaje teatral	48
3.4. Funciones del discurso del actor	49
3.5. El espacio teatral	49
3.6. El esquema clásico de la comunicación	50

4. ANÁLISIS DE CUPLÉS INTERPRETADOS POR MARÍA CONESA

4.1. Elementos semióticos a considerar	52
4.2. La Gatita Blanca	53
4.3. Ni una palabra más	60
4.4. El masaje	66
4.5. Las coplas de Don Simón	72
4.6. El Morrongo	79
4.7. Chupa Chupa	85

LOS SIGNOS: ELEMENTOS RELEVANTES PARA EL PÚBLICO

CONCLUSIÓN	92
------------------	----

BIBLIOGRAFÍA	96
---------------------------	----

ANEXOS

1	103
2	108
3	110
4	111
5	112
6	113
7	114
8	115
9	116
10	117

EL VALOR DEL CUPLÉ A TRAVÉS DE LA SEMIÓTICA

INTRODUCCIÓN

¿Qué es un signo y cómo se puede interpretar con base a un propósito y a una serie de condiciones contextuales que lo originan? Para que la comunicación se lleve a cabo debe basarse inherentemente en la articulación de signos ya sean de origen lingüístico o paralingüístico y, en lo que concierne a los seres humanos, aprendemos, creamos y aplicamos un número indeterminado de ellos, conformados en palabras, frases y cadenas discursivas. Así, el estudiar los signos comunicativos se convierte en una prioridad y nace así la semiótica o semiología “Semiótica y semiología se emplean [...] como términos sinónimos que nombran la joven ciencia interdisciplinaria que está en proceso de constitución y que contiene, por una parte, el proyecto de una teoría general de los signos –su naturaleza, sus funciones, su funcionamiento- y por otra parte un inventario y una descripción de los sistemas de signos de una comunidad histórica y de las relaciones que contraen entre sí...” (Beristáin, 1998).

A partir de esta definición planteada por Helena Beristáin (1998) se justifica el interés personal de la tesis presentada. Si bien el estudio de la semiótica ha empezado a ser contemplado para la comprensión y el estudio de distintos tipos de textos relacionados con el campo de la comunicación, podemos apreciar que en la praxis se le ha restado importancia a elementos como el signo en sí y lo que puede aportar en relación al sistema que lo crea.¹ Análisis semióticos observados en clases de taller de comunicación en el bachillerato han llegado sólo a la identificación de los signos (Una banderita, una sombra, un sombrero... los enamorados)². Generalmente se llega a considerar que dicho nivel es suficiente para que un estudiante de educación media superior y superior comprenda un mensaje final. La persona que hace un análisis semiótico necesita identificar y observar sus signos principales de forma individual, así como también encontrar su punto de relación con el contexto de producción. Si esto no ocurre, el análisis semiótico no cumplirá con su función.

El teatro de revista que se presentaba en México durante las cuatro primeras décadas del siglo XX es un sistema de signos propio de una época y de una sociedad determinada. Junto a éste, hay otro sistema perteneciente al género musical llamado cuplé, al cual puede aplicarse una metodología de estudio semiótico de forma independiente con el propósito de comprenderlo en un amplio espectro, ya que esta forma singular de canción integra en sí misma varios significados a partir de la creación de un solo signifiante, lo que da pie a ser objeto de interés académico.

¹ Aspecto que es importante atender al efectuar un estudio literario en clase, según Carlos Lomas en *El poder de las palabras*. pp. 140 y 141.

² La banderita tomada de la conocida poesía patriótica “Banderita tricolor”; la sombra extraída del famoso soneto de Sor Juana Inés de la Cruz “Detente, sombra de mi bien esquivo”, el sombrero que hace referencia a los adultos en “El Principito”; y “Los enamorados”, que hace alusión al poema de verso libre perteneciente a Jaime Sabines™. N. del A.

¿Por qué elegir el cuplé para aplicar un análisis semiótico? En primer lugar por el gran interés que representó el texto para el espectador de esa época. Este trabajo es, en sí mismo, un rescate nostálgico, de instantes musicales que el público actual desconoce o ha olvidado. A través de este escrito, se retoma y reconoce al cuplé como una pieza musical inseparable de la producción de teatro revisteril mexicano que enunciaba una carga importante de significantes interpretados, siempre con gracia y picardía, por otro elemento productor de signos paralingüísticos: la tiple cómica. Concretamente se habla aquí sobre María Conesa, recuperando y ampliando la información histórica sobre su quehacer artístico, así como de anotar la gran influencia que tuvo para los asistentes del teatro de revista, para los medios informativos y también, para el poder político.

Por otro lado, el cuplé representa un desfile de signos, propios de un contexto de producción definido que la literatura debe tomar en cuenta para su estudio de manera formal por lo que son capaces de aportar a la comprensión y recepción del lector, justificando desde otra perspectiva analítica su valor artístico que el público de teatro de revista le otorgó.

La tesis consta de cuatro capítulos: en los primeros dos se aborda la historia y descripción del teatro de revista en donde también se ofrecen varios pasajes para ubicar y ejemplificar el papel desempeñado por el agente denominado censura, el cual movió (y sigue moviendo) la creación de signos y sistemas de comunicación relevantes y complejos al mismo tiempo para sus destinatarios. La censura se expone aquí como un recurso para intentar reducir o eliminar la difusión de canciones populares en México. Además se toma en cuenta la Historia de México para ubicar un contexto que sirva como base para la comprensión del sistema de signos que dio paso al origen de la copla, así como el justificar su trascendencia y gusto, a lo largo de los años, entre el público teatral.

El tercer capítulo aborda los elementos teóricos pertenecientes al campo de estudio semiótico que se toma en cuenta en el análisis y, en el cuarto capítulo, se ofrece una selección de seis cuplés interpretados por María Conesa, incluidos entre los cuadros del género revisteril, aplicando un método de análisis semiótico personal, haciendo hincapié en el estudio de los signos más visibles entre coplas, estableciendo una relación estrecha entre los mismos y su sistema de producción.

El objetivo principal que se persigue al aplicar este análisis semiótico es demostrar que tales cuplés pueden ser revisados a través de un análisis de esta naturaleza, el reconocer que por medio de la semiótica se puede acceder a mensajes encriptados o escondidos de una forma simple que esté avalada por investigadores en la materia como Umberto Eco, Jenaro³ Talens y Fernando De Toro, entre otros.

Se presenta entonces un modelo analítico que puede ser aplicado para el conocimiento no sólo de cuplés sino de otro tipo de textos semejantes, como podrían ser poemas o canciones en general, en aquellas materias escolares de nivel medio superior y superior que aborden, por ejemplo, dichos temas

³ Sic.

en donde los estudiantes tengan dificultades para ubicar y decodificar mensajes concretos en tales producciones artísticas.

Si el cuplé fue una parte fundamental en un espectáculo de revista, el análisis semiótico será una herramienta relevante y adecuada para descifrar el por qué fue tan importante para su época. Se sabrán las razones de su éxito y su íntima vinculación con la censura, que tanto despertó el interés de sus espectadores quienes pagaban su boleto para acceder a ese mundo sicalíptico negado en la vida cotidiana y, por qué ciertas tiples como María Conesa se convirtieron en grandes portadoras de mensajes, alcanzando un alto nivel de aceptación y cariño del público por varias generaciones.

Esperando que este trabajo cumpla con la misión de generar un aporte más al conocimiento general del teatro de revista, a los cuplés que dejaron huella dentro de este mundo teatral, a un reconocimiento para María Conesa y a los maestros y teatristas interesados en aplicar este método analítico.



Los telares de fondo: elementos paralingüísticos que otorgan la referencia de un lugar definido al destinatario (deixis espacial).

Tomada de *México en Fotos*. mexicoenfotos.com

1. EL TEATRO DE REVISTA

1.1. ANTECEDENTES DEL TEATRO DE REVISTA

El teatro de revista es un género que inició y perduró en México por más de cuatro décadas (1900-1940), fue un género importante por el tipo de formato que manejaba, los artistas, los vestuarios y las canciones han sido base de otro tipo de espectáculos escénicos como el teatro de variedades, la televisión y el cine por lo que se hablará de sus inicios, su época dorada y su decaída a lo largo de este capítulo.

Narrar los antecedentes es plasmar en este trabajo los cimientos que dieron paso al surgimiento y florecimiento del teatro revisteril. Comprender el contexto social y político de esa época permite entender los signos que fueron propicios para el éxito de esta forma de espectáculo. Tomando en cuenta que para cada época se tuvo un teatro y unos cuplés con temáticas concretas, así como una dirección específica hacia un receptor en particular, es indispensable su abordaje a lo largo de estas líneas.

En el México de principios de siglo XXI es donde abundan las plazas comerciales y los cines que ofrecen al público, cada vez más megalómano, una amplia variedad de películas que cambian frecuentemente de títulos. Los medios masivos de comunicación como la televisión abierta y la radio se encuentran en crisis debido a la inclinación de los jóvenes por las llamadas redes sociales y el internet que poco a poco van ocupando un lugar preferencial en el entretenimiento popular. El teatro sigue siendo importante pero los grandes espectáculos requieren de un gran despliegue publicitario para que sean rentables a mediano y largo plazo (Un ejemplo de este fenómeno son aquellas producciones realizadas en los Teatros Telmex). Espacios escénicos importantes (como El Palacio de Bellas Artes) ofrecen funciones principalmente para el turismo extranjero que desea apreciar al Ballet Folklórico Nacional y a la Compañía Nacional de Danza. Escasean las grandes producciones nacionales y prácticamente todo lo que se monta en este nivel es importado de Europa o Estados Unidos.

Por otro lado, el resto de las puestas teatrales cuentan, generalmente, con recursos limitados y se encuentran desperdigadas en colonias como la Condesa, la Roma y el sur de la ciudad, presentándose en espacios pequeños que pueden albergar entre treinta y ochocientas personas. Haciendo referencia al teatro universitario, la Universidad Nacional Autónoma de México está a la vanguardia en el número de espectáculos que se presentan en la capital. El teatro comercial de importante captación de espectadores se da de manera constante con funciones los fines de semana y con elencos que tienen entre sus filas a artistas reconocidos en la televisión y el cine. Estamos en una época donde los periódicos, los espectaculares y el internet otorgan espacios de publicidad permanentes para que esa pequeña cantidad de público asista.

Ya no existen teatros importantes en el Centro Histórico con excepción del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, el Teatro del Pueblo (cada vez más descuidado) y el Teatro Fru Fru (en una situación estructuralmente lamentable). En general hay una falta de espectáculos teatrales y una gran ausencia de público (en comparación con el número de habitantes en el Valle de México). Ya no está de pie el Teatro Principal, su terreno pasó a ser parte de un banco, el Teatro Arbeu se transformó en sala de cine en su momento, lo mismo le ocurrió al Teatro Colón durante 1924 que alguna vez llenó de vida su escenario con sus tipos: María Conesa fue una artista gratamente recordada de este espacio plagado de revolucionarios y admiradores. Otros escenarios sufrieron un destino similar ya que alguna vez dedicaron sus funciones a las operetas, zarzuelas y obras de teatro de revista (Mora & Miquel, 2006).

El contexto social y político en donde surgió y dio cobijo a este espectáculo teatral se ubica a fines del siglo XIX. Se cuenta concretamente con algunos datos sobre la capital mexicana relacionados con el modo de vida citadina bajo el régimen porfirista como los expuestos por Vicente Quirarte en *Elogio de la Calle, Biografía Literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, quien menciona lo siguiente: para fines de siglo, especialmente en el año de 1896, la población en la capital mexicana literalmente se había duplicado, comenzaba pues una agresiva modernización y expansión de calles para hacer frente a la viabilidad de la misma (Quirarte, 2001).

Una ciudad meramente católica y que tenía a su alrededor bastantes templos e iglesias que ofrecían (y continúan ofreciendo) sus servicios eclesiásticos a toda su población demandante. También estaban presentes algunos medios de comunicación que resultaron un tanto incómodos para el régimen como *El Hijo del Ahuizote* un periódico – revista que contenía sátira política y *La Orquesta*, otro medio impreso en donde se publicaban caricaturas de ataque político los días miércoles y sábados de cada semana, dibujadas por Constantino Escalante (Escalante, s/f).

Es bien conocido que Porfirio Díaz ejerció una censura vertical y represiva contra *El Hijo del Ahuizote* (Belmont) el cual ordenó clausurar; pero sus editores, los hermanos Flores Magón, lo volvieron a imprimir bajo otros nombres como *El Nieto del Ahuizote*, *El Padre del Ahuizote* y *El bisnieto del Ahuizote*, publicaciones que tuvieron una vida muy breve. El gobierno de Díaz decretó en su momento que ningún periódico o escrito bajo la dirección de los Flores Magón podría ser publicado en México, imponiendo una pena de hasta dos años de cárcel, más una multa de cinco pesos y el decomiso de la imprenta para el impresor que violara tal disposición.

Esta clase de figuras periodísticas que actuaban en contra el régimen porfirista eran escasas: la gran mayoría toleraba y hasta simpatizaba con el presidente aunque estos no fuesen apoyados directamente por él. Probablemente aquellos periodistas eran personas prudentes y cuidaban sus publicaciones simplemente para no tener problemas de esta índole y, poder así, continuar trabajando en el mundo de la información (Quirarte, 2001).

Y fueron precisamente periodistas que gustaban del teatro los que escribieron aquellas revistas teatrales de esa época. Era algo natural que se interesaran en temas de actualidad porque eran hechos que también atraían a los ciudadanos de a pie ya que incidían directamente en su calidad de vida (pobreza, corrupción, entre otros aspectos). Ellos crearon un teatro fresco que narraba los sucesos del día a día y este ingrediente se convirtió en una moda. Se demandaban puestas en escena que criticaran golpes de Estado, las intimidaciones y corruptelas de algún mandatario o líder en turno, que fuesen cargadas con un humor crudo y sarcástico para burlarse de ellos con ingenio, originalidad y “chispa”. Entre los autores más solicitados se encontraban Carlos M. Ortega, Pablo Prida, José F. Elizondo, Lauro J. Uranga y Guz Águila” (Ortiz Bullé Goyri, 2008).

Gracias a la información encontrada de Enrique Alonso en su libro *María Conesa* se sabe que en el mundo del teatro durante el porfiriato no existió una censura férrea como ocurrió con otros medios, debido a su importancia para la capital las actividades artísticas se toleraban, e incluso se consentían. Al régimen porfirista le interesaba crear un aire de regularidad social y política, formar una especie de burbuja que mantuviera el orden aparente sobre los conflictos y pequeñas rebeliones armadas que poco a poco se multiplicaban a lo largo y ancho del territorio mexicano (Alonso, 1987).

Durante los festejos en la capital por el centenario de la Independencia la tensión en el país fue tan grave que Don Porfirio y su esposa Carmelita accedieron de buena manera a acudir al Teatro Principal en donde trabajaba María Conesa; no se sabe si fue por estrategia política o por el simple hecho de querer pasar un rato agradable y dar satisfacción al morbo infundido por todos aquellos allegados a su gabinete que estaban enamorados de la tiple (Alonso, 1987).

Don Porfirio sintió mucha simpatía por María Conesa, incluso se volvieron a encontrar en París poco después de su exilio mientras ella casualmente andaba en un retiro voluntario con su esposo. El ex presidente reconoció y admiró el talento de la bella tiple valenciana a pesar de que no era una persona que gustase de ir al teatro (Alonso, 1987).

Antes y durante la etapa revolucionaria miles de asistentes fueron a las representaciones del teatro de revista, a las zarzuelas y a las operetas. Un gran número de este público lo conformaban soldados, ya que era necesario el esparcimiento y casi una obligación, al llegar a la capital, asistir a la Basílica de Guadalupe para dar gracias y, por las noches, entretenerse en los grandes teatros especialmente para conocer y admirar a María Conesa quien tuvo durante ese periodo de tiempo su época de oro.

A pesar de la guerra interna, la sociedad mexicana estaba delimitada por el confesionario y el “qué dirán”. Pero también era una población de doble moral en muchos aspectos ya que se toleraban los burdeles en donde se servían buenas copas de vino y cerveza alemana recién introducida, para los más ricos, y lupanares repletos de prostitutas y pulque, para los hombres pobres. Se creía también en la virginidad psicológica de las señoras decentes (Alonso, 1987).

Era una especie de confrontación moral lo que se vivía entre los teatros y la sociedad recatada y de buenas costumbres: entre más se criticaban y censuraban de forma verbal los espectáculos éstos respondían con cuplés y letras cada vez más liberales o definitivamente obscenas en toda su expresión.

Mientras que en 1930 el maximato de Calles censuraba las obras de revista otros líderes políticos las fomentaban; tal fue el caso del presidente Pascual Ortiz Rubio que ofreció a Roberto Soto un apoyo económico para llevar sus puestas costumbristas folklóricas a España, enriqueciendo con ello la producción de decorados y vestuarios⁴ (Ortiz Bullé Goyri, 2008).

Las tiples como María Conesa eran personas muy mal vistas y, faltó poco, para que las tacharan de prostitutas. Por otro lado, una amplia parte de la sociedad las solicitaba, les aplaudía, las llenaba de flores y regalos, de fama, de éxitos, eran las mujeres más cotizadas por hombres de todas las clases sociales. En el caso de la Conesa, provocaba arrebatos de generales y empresarios que no dudaron en hacerle propuestas muy tentadoras e, incluso, estuvo a punto de ser raptada por el enorme deseo que desbordaba. También era una persona muy envidiada por sus colegas en escena. Este tipo de tiples, fueron muy aclamadas y tuvieron una gran aceptación en su momento, por lo que su fórmula artística prevaleció durante muchos años.

La participación femenina durante la historia del teatro español no tuvo gran relevancia debido a las costumbres, ideología e imposiciones culturales hacia la mujer que le redujeron su campo de acción social al mundo privado, a las labores y obligaciones de esposa, procreadora y hogareña. No fue sino hasta la mitad del siglo XIX cuando la participación de la mujer comenzó a ser importante para la escena dentro del teatro del género chico, especialmente para ser bailarinas y cantantes de corte cómico (Rivera Chino). Desde que se creó la figura de tiple en España esta tenía que poseer⁵ "...unas ciertas dotes de interpretación...", si bien se requería que cantase no era necesario que fuese una profesional "...sino que, al menos, no desentone demasiado" (Montijano Ruiz, 2011).

Al igual que María Conesa, la tiple principal debía ser bella, simpática, dinámica, y capaz de transmitir emociones y deseos eróticos. Aunque en escena podía haber varias tiples, también conocidas como vicetiples o vedettes, la carga del cuplé así como del baile era llevada siempre por una primera vedette como lo fue ella.

El género revisteril se volvió blando (poco exigente, en comparación con las zarzuelas del género grande) en la calidad de la voz para aceptar tesituras mucho más agudas y promovió una mayor exigencia de otras cualidades artísticas como las teatrales y habladas. Así nace la llamada *tiple cómica*,

⁴ Si bien ese apoyo gubernamental nunca llegó se hace presente un consentimiento del Estado para que las representaciones de Roberto Soto tuviesen "luz verde" ante lo cual se podía invertir sin el riesgo de perder el dinero por cierre de temporada debido a la censura. N. del A.

⁵ Conviene anotar los comentarios realizados por Antonio Cordero en relación a las características que debe poseer una tiple como: "Voz (de mediana calidad por lo menos) fuerte, afinada, extensa, flexible; sensibilidad, tener inteligencia, rapidez y suma claridad y corrección en la pronunciación; emitir la voz ancha y vigorosa en medio de dicha rapidez en la palabra; gran aliento y no menor destreza en tomarlo en abundancia y sin fatiga aparente cuando menos" (Montijano Ruiz, 2011).

constituida y donada a la revista por el género chico español (Montijano Ruíz, 2011). Cientos de ellas, atrayendo en cada función con sus sonrisas pícaras y miradas cautivadoras, "...ataviadas con bellos y coloridos vestuarios que cantaban y bailaban cuplés." y, destacando entre todo el atractivo elenco, la joya del espectáculo frívolo: María Conesa.

El teatro de revista tuvo como cimiento el llamado teatro de género chico, proveniente de España que a inicios del siglo XX se encontraba en su última etapa de vida. Según palabras de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro este género nace para cumplir con una función social que es la denuncia, usando la crítica a través de los medios escénicos en primer lugar, dejando en segundo plano la observación estética y artística de los elementos que la conforman. Tal observación la formulan cuando este tipo singular de espectáculo ha alcanzado ya su madurez a finales de 1931 (Ortiz Bullé Goyri, 2008).

Este singular teatro también maneja rasgos de un género escénico musical surgido en España durante el siglo XVII llamada *Tonadilla Escénica*, la cual consistía en una breve representación teatral de canto y bailes populares de carácter costumbrista que se interpretaba con un breve intermedio entre los distintos actos de obras con género cómico. Siguiendo los datos otorgados por Pablo Dueñas (1995) la duración de una tonadilla fue aumentando paulatinamente de un corto entreacto a una pieza más larga de hasta media hora de duración. De la misma forma el número de personajes aumentó hasta doce. Cuando llegó éste género a México se hicieron adaptaciones usando tipos y canciones populares de nuestra nación (Dueñas, 1995).

Otro género primo que adoptó el teatro de revista fue el *Sainete*, que también se desarrolló en España durante el siglo XVII y era una "...composición dramática de carácter cómico [...] (que) consistía en llevar a escena costumbres y tipos populares –y por ende temas de actualidad- en un solo acto..." (Dueñas, 1995).

Como era de esperarse al provenir de la tonadilla, el sainete, el género chico, la zarzuela y la opereta el teatro de revista tomó de todos aquellos géneros sus bases humorísticas y musicales así como su forma dramática. Alejandro Ortiz menciona que la revista tiene un inicio en México plenamente definido⁶ cuando a mitad del siglo XIX "...comenzaron a levantarse, en el centro de la Ciudad de México, teatros ambulantes llamados 'jacalones' [...] Con el tiempo [...] se constituyeron como una alternativa de diversiones públicas para las clases populares..." (Olguín, 2011).

La zarzuela española, clasificada por los investigadores como parte del género grande, deja en concreto un legado importante al teatro revisteril como el uso de canciones populares, los bailes y los

⁶ Confrontando esta afirmación Pablo Dueñas menciona, por otro lado, que no se puede precisar un momento en donde inicie propiamente este género bajo el nombre de teatro de revista en México e intenta establecerlo durante los primeros años del siglo XX cuando los autores nacionales comenzaron a nombrar sus obras como revistas para identificarlas de otros géneros teatrales. Ejemplo de ello fue José F. Elizondo quien estrenó en 1902 su parodia revisteril llamada "La gran avenida" empleando temas de actualidad en torno al desarrollo urbano de la ciudad de México (Dueñas, 1995).

estilos de moda. Cuando llegaron las primeras revistas a México muchas fueron anunciadas al público como zarzuelas y se presentaron en grandes escenarios capitalinos (Dueñas, 1995).

Dentro de los espectáculos revisteriles existieron producciones locales que se realizaban “Con decoro y lujo”, a diferencia de las tonadillas escénicas, que tenían por lo general una producción ínfima, otras producciones llegaban a tener la calidad de zarzuelas pero con los elementos nacionales antes citados. Ya intervenían en las producciones artistas conocedores del folklore mexicano como sucedió con la compañía de Roberto Soto y, de esta forma, la sociedad más refinada fue aceptando la revista en México asistiendo a las funciones (Ortiz Bullé Goyri, 2008).

Si bien se ubica a las representaciones del teatro de revista en grandes teatros como El Principal y el Esperanza Iris no era extraño que las obras de este género se representaran también en estos jacalones populares que ofrecían teatro de variedades o viceversa. Es este sentido el espacio teatral no era una necesidad primaria, a excepción de las revistas en las que intervenía María Conesa, ya que la fama y la calidad de la tiple, entre otras características, requerían siempre de un espacio con gran capacidad y comodidad tanto para el público como para ella.

Retomando el género chico español de corte popular, este llega a México en momentos de tensión social y política. A raíz de esto se adapta y se transforma dejando atrás su forma original europea y crece de forma importante en la Ciudad de México, al arrancar la Revolución. La capital deja de ser un lugar tranquilo para sus habitantes: La falta de orden policiaco se merma, crecen los asesinatos y la delincuencia; la vida en todos los niveles y actividades se trastorna y de manera constante varios regímenes revolucionarios se apropian brevemente de la capital de país conforme va avanzando el siglo XX.

1.2. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO REVISTERIL

Cuando se habla de teatro de revista ya conformado como un género en sí se entiende como un espectáculo teatral que escenifica “una serie de dramatizaciones basadas en hechos reales, actuales o pretéritos, de manera satírica, por lo general cómica, y en forma de parodia [tiene] rasgos de zarzuela, sainete o astracanada, subgéneros todos ellos emparentados entre sí...” El *astracán* en particular se centra en ser un espectáculo abundante en chistes y juegos de palabras de bajo valor artístico debido a su carácter popular tomando la apreciación de los críticos teatrales (Dueñas, 1995).

Como lo dice su nombre este espectáculo de corte popular “...pasa revista a acontecimientos de actualidad...” (Ortiz Bullé Goyri, 2008) que tiene que ver con asuntos de corte político y social exponiendo temas tabú y escandalosos para las buenas costumbres. Aparte también trató de retratar “la temperatura de una época” que tuvo un auge importante ante sucesos delicados y punitivos provenientes de la

Revolución. Tuvo por objetivos el entretenimiento, la promoción de la catarsis sexual, el dar a conocer de forma masiva una denuncia política y difundir la crítica social a un precio relativamente accesible. Es el resultado de la mezcla de otros géneros teatrales ya mencionados tanto de alta calidad escénica como de espectáculos menores, breves e ínfimos provenientes principalmente de España, de donde surge la forma teatral y el cuplé, así como la propuesta de creación escenográfica. El teatro de revista tomó rasgos de teatro musical, vestuarios y de coreografías atrevidas para los números de triples provenientes de Francia y que también tuvieron su auge en Estados Unidos, aportando géneros nuevos de baile y ritmos de moda desde la década de los veinte como el cake – walk, el foxtrot y el charleston, e incorporó en su momento todo tipo de bailes regionales tales como la guaracha y el danzón entre otros. Además representó en escena otro tipo de ritmos provenientes de otros países, como el mambo de Cuba y la samba brasileña. El teatro de revista acogió a lo largo de su vida un amplio y variado repertorio musical, de bailes, producción escénica y vestuario debido a su dinámica de cambio constante para estar a la par con los sucesos de importancia social y política del momento.

Una revista se sustenta principalmente en el libreto y la música, ambos elementos son insustituibles e interdependientes uno del otro. Atendiendo la definición del *Diccionario de la Real Academia* la revista es una obra dramática para ser puesta en música como sucede con la ópera cómica extranjera y la zarzuela. Para Juan José Montijano el término “teatro de revista” nace en España en 1864, ya con esas características citadas y se consolidó como un espectáculo importante en ese país hasta la década de los cincuenta en el siglo XX (Montijano, 2011).

Siguiendo la investigación de Pablo Dueñas (1995), se menciona que en cuanto a la música un 60 por ciento de la misma tenía que ver únicamente con la trama y que era interpretada por los mismos actores. Un 20 por ciento pertenecía a canciones de moda, a las que se les cambiaba la letra para empatarla con la trama y, el 20 por ciento restante era música que no tenía relación alguna con el argumento pero que estéticamente le sentaba bien a la puesta (Dueñas, 1995).

Es difícil intentar determinar un tipo de género musical que sólo se haya empleado en la representación de revistas, ya que ésta se nutrió en su momento de prácticamente todos los géneros utilizados en esa época, como los citados anteriormente. Pero hubo un género ligeramente preferencial al inicio del siglo XX que fue el cuplé, que es el que se tomará en cuenta para el análisis semiótico en este escrito.

Concretamente en el teatro de revista mexicano se incluyeron bailes tradicionales como el son, el huapango y el jarabe, así como la inclusión de trajes típicos regionales como los que llegó a usar María Conesa.⁷

⁷ Un ejemplo es el vestuario de tehuana usado en la revista *La India Bonita*, de Julio Sesto. Cf. Anexo 2.

Ampliando la información en torno a los elementos del teatro de variedades francés que adoptó la revista, fueron las vedettes semidesnudas y su excéntrico vestuario de mallas, plumas y “brillante pedrería” saliendo siempre a escena ejecutando bailes seductores (Ortiz Bullé Goyri, 2008). Esta peculiar forma de presentación de títeres se dio gracias al *bataclán parisino*, que fue presentado por primera vez en México en el Teatro Iris por Madame Rasimí en su espectáculo *Voilà*. Éstas se alternaban con cuadros cómicos en donde abundaban también “...modismos de barrio y juegos de palabras...” (Dueñas, 1995). Ya para 1898 también se les empezaron a llamar revistas por el hecho de incorporar entre sus cuadros picarescos sucesos de actualidad. Estos elementos fueron adoptados rápidamente en el teatro popular mexicano debido a que la cultura francesa se puso de moda en México desde 1870.

Todas las características antes citadas se combinaban provocando en el público de buenas costumbres rechazo y marginación “...damas ofendidas que abandonaban la sala sufriendo desmayos, exhortaciones del clero a no asistir a tal vilipendio” y periodistas ofendidos, como Luis Gonzaga Urbina, quienes en su momento reaccionaron de manera virulenta atacando al teatro de revista.

Sin importar los cambios constantes de gobierno, el teatro siguió de forma independiente con sus actividades prácticamente sin alteraciones; las funciones prosiguieron sin importar el régimen militar que estuviera ocupando el poder en ese momento e, inclusive, se decretaba por órdenes de los altos mandos en turno que no se suspendieran las funciones, principalmente para que sus tropas tuviesen entretenimiento y diversión. La fórmula de crear un caparazón de normalidad social desde los últimos años del porfiriato se mantuvo “Por orden de mi general Fulano de Tal que no se suspenda la función, pues esta noche vendrá al teatro con su Estado Mayor” (Monsiváis, 2003).

Las distintas compañías teatrales montaban zarzuelas al estilo español que consistían generalmente en un acto y en una serie de cuadros tratando una temática acorde con los acontecimientos vigentes de la época: un ejemplo es *El País de la Metralla*, una revista de 1913 que estaba conformada de cinco cuadros y apoteosis⁸, toda la puesta se desarrollaba en un solo acto (Morales, M. A., 1987).

Los personajes cómicos del teatro de revista tienen la característica de poseer rasgos de tipos provenientes de las clases bajas, si los personajes provienen de una clase alta o gubernamental se les tiende a interpretar de forma burlona y satírica. Este tratamiento actoral provocaba “cierta repulsión” por parte de las altas esferas del poder, quienes preferían difundir otro tipo de obras más amables con sus intereses como los géneros de comedia clásica y la zarzuela. La actuación de personajes populares tiene una amplia aceptación entre el público debido a la identificación entre éstos y su mundo real gracias al manejo del albur, el doble sentido y modismos corporales coloquiales (Dueñas, 1995). Como ejemplos emblemáticos de personajes de teatro revisteril están los pregoneros, las prostitutas, los borrachos y los pueblerinos.

⁸ Una apoteosis dentro de la terminología teatral se entiende como el último cuadro, que sirve como cierre en una puesta en escena. N. del A.

Existe una divergencia de opinión en cuanto a la producción de vestuarios: mientras que para algunos investigadores la inversión de los mismos era equiparable a los destinados para las zarzuelas, para otros autores aquellos elementos resultaban ser más sencillos, tal como lo menciona Miguel Ángel Morales (1987) en su libro *Cómicos de México* quien muestra un par de fotografías que respaldan la austeridad de los mismos: en *El País de la Metralla* aparecen dos actores cómicos (Anastasio Otero y Amalia Oviedo que interpretaron a los personajes de Chucho y Martina) que visten atuendos de persona “pobre, pero limpio” usando un pantalón de rayas, camisa con mangas encogidas y un chaleco deslavado, zapatos lustrados y portando un sombrero de ala corta típico de los mendigos de antaño. Martina con ropa de “...criadita que llevaba una canasta de comestibles al brazo...” vestido largo, limpio, con reboso y delantal, también largo y, como toque final, con cabello largo peinado con las clásicas trenzas echadas hacia atrás respectivamente⁹ (Morales, M. A., 1987).

Pero no en todos los espectáculos de teatro de revista se economizaba en vestuario: tal fue el caso de María Conesa, quien portaba en la mayoría de sus intervenciones artísticas indumentaria original, hecha en Europa y confeccionada especialmente para ella. Se tiene el dato de un vestuario que la misma María Conesa mandó a hacer en Francia le llegó a costar hasta 12,000 francos. Otra compañía que no escatimaba en gastos fue la de Roberto Soto, sus puestas revisteriles fueron un modelo para establecer este tipo de espectáculo como una referencia del teatro mexicano popular ante el mundo (Ortiz Bullé Goyri, 2008).

Por otra parte, el teatro de revista tenía historias pensadas y escritas (pero con un proceso de montaje muy apresurado). Las funciones tenían la característica de durar alrededor de una hora desarrollando un tema central que no necesariamente se continuaba. Las escenas eran interpretadas por un número reducido de actores que en un momento determinado daban lugar a un número musical (Dueñas, 1995).

La lista tanto de escritores como de compositores fue amplia, ya que existía una gran demanda para este tipo de puestas que eran cambiadas o renovadas semanalmente. Los autores de las mismas solían ser también periodistas, quienes estaban al tanto de lo más relevante dentro del mundo de la política. La rentabilidad del género atrajo también a escritores prestigiosos y músicos de concierto “...como [a] los poetas José Juan Tablada y José Gorostiza o el músico Manuel M. Ponce [y a] Manuel González Esperón” (Ortiz Bullé Goyri, 2008).

La temática de las obras estaba centrada en la crítica o el ataque político a ciertos movimientos y personajes revolucionarios: tomando como ejemplo a la sátira cómica *El País de la Metralla*, que se enfocó en ridiculizar al incipiente gobierno maderista el cual, dos meses antes de su estreno, había sido liquidado con el acontecimiento de la Decena Trágica, y apoyaba al autoimpuesto Victoriano Huerta.

⁹ Otros ejemplos de vestuarios utilizados para las revistas mexicanas eran el uso de “...faldas cortas y taparrabos hechos con sopladores de petate, sostenes hechos de jícaras michoacanas y medias color carne...” Elementos de extracción nacional que resultaron, según Sonia León Sarabia, muy escandalosos para la época. Todos estos elementos inspirados a su vez por los espectáculos de rataplán parisienses (Ortiz Bullé Goyri, 2008).

Desafortunadamente para los autores José F. Elizondo y Rafael Gascón el gobierno huertista duró poco tiempo (un año y cuatro meses) por lo que, al caer su protector fueron perseguidos por los constitucionalistas encabezados por Venustiano Carranza: a Elizondo lo obligaron a salir del país por varios años y a Gascón le orillaron al suicidio. A la larga, *El País de la Metralla* se convertiría en la obra más representativa de la dictadura militar. El periódico *El Imparcial* reseñó brevemente lo que sucedió en una de sus representaciones en el Teatro Lírico:

La llegada del señor presidente [Huerta] fue inesperada y nadie se dio cuenta, sino hasta cuando tomó asiento en el palco de autoridad... Terminada la representación, el maestro Gascón se apresuró a atender al primer magistrado, quien hizo elogios de la zarzuela mencionada. Momentos después se retiraron el general Huerta y sus acompañantes, siendo despedidos entre los acordes de nuestro himno y los aplausos de la concurrencia... (Morales, M. A., 1987).

Se cuenta que el escritor José F. Elizondo obtuvo mucho prestigio entre sus seguidores y se le calificó como “humorista infatigable”, ya que escribió varias obras a lo largo de dos décadas; siempre explotando la misma fórmula temática en todas sus puestas y llevando a escena un sentido característico del humor, propio de “Chismes de vecindad” es decir: lo que la gente común y de la calle comentaba o criticaba acerca de los sucesos políticos y sociales¹⁰.

Lo que sucedió con José F. Elizondo y Rafael Gascón es sólo un ejemplo de tantos incidentes relacionados con el teatro de revista, pero puede considerarse el primer intento fuerte de censura entre los que ostentaban el poder político sobre las representaciones de corte revisteril.

Hubo sustos, simples llamadas de atención, prohibiciones, actores y autores que estuvimos a punto de [conocer] el frío enchinchado y pulgoso de las bartolinas, se extrajo dinero del erario teatral para pagar multas, se acudió a los amparos y a las pláticas con personas razonables: que entendieran que no era para tanto... (Morales, A., 1984).

Pero la importancia de los temas abordados en el teatro de revista sí importaban y en demasía; tenían tanto peso entre el público porque fueron espectáculos que llenaban cada noche las funciones y aquellas críticas y humoradas estaban hechas con dolo y ventaja; la imagen de las personalidades políticas del momento fue deshonrada, rebajada y ridiculizada. Los generales y políticos no podían permitir tal intromisión por parte del teatro, recordando que este formato de entretenimiento crecía a un ritmo acelerado. Este riesgo profesional de escribir o montar revistas, como lo marca Alfonso Morales (1984)

¹⁰ A raíz de lo que se platica en el texto *El País de las Tandas* se puede deducir que el autor José F. Elizondo tomaba de primera mano, o de parte de terceros, todo aquello que las personas comentaban en la calle, en las plazas, en los mercados, en las cantinas y pulquerías, así como en los pequeños negocios comerciales que operaban durante su periodo de creatividad literaria. Es muy probable que el humor, así como los chistes, también hayan sido tomados de la misma gente de a pie. Como dato relevante, el éxito de la obra *El País de la Metralla* le costó al autor cinco años de exilio en La Habana, de 1914 a 1919 (Morales, A., 1984).

en *El País de las Tandas*, incluía en ocasiones destierros y lecciones más estrictas como los golpes. Pero a pesar de toda esta censura y represión las funciones siguieron y poco se pudo hacer para frenar el crecimiento del teatro de revista.

El público que acudía de forma nutrida a los espectáculos revisteriles fue la principal razón de que el género tuviese una gran permanencia durante varias décadas. Un público exigente en el sentido de querer ver una variedad constante de puestas de este tipo y que obligaba a las compañías a montar un espectáculo nuevo prácticamente cada semana. Si bien algunas obras como *Chin Chun Chan* y *El País de la Metralla* tuvieron un estándar de calidad aceptable. Al paso del tiempo este tren agresivo de creatividad dramática creó un detrimento en los libretos; aparecieron después los denominados “refritos”, principalmente en el empleo de las canciones, todo con la finalidad de atender la demanda de su público. Tal fenómeno de decaimiento artístico comenzó al arrancar la Revolución y así se mantuvo hasta los últimos años del género mientras corría la década de los cuarenta (Dueñas, 1995).

1.3. APOGEO Y FIN DEL TEATRO DE REVISTA

Debido a su formato, a sus escritores, a sus cómicos que representaban personajes pertenecientes a las clases desprotegidas y a la ridiculización de aquellos que se identificaban con las capas sociales adineradas, así como la incorporación favorita de personajes claves para la política y la Revolución, el llamado teatro de revista llegó a recaudar grandes entradas de dinero por ventilar y difundir sucesos relacionados con la vida cotidiana de forma cómica y sarcástica.

A pesar del gran riesgo de censura y castigo que podían correr todas las personas involucradas en este tipo de espectáculo valía la pena hacerlo ya que el público asistía con cierto interés y en masa. El teatro de revista contribuyó a que los asistentes se informaran y conocieran un punto de vista un tanto atrevido, irreverente y cómico acerca de la situación política y social que les rodeaba en ese entonces; siempre otorgando un aire de carácter fresco en aquellos aspectos de la vida que llegaba a tocar y transmitir a través de un escenario.

Durante ese periodo de apogeo muchos artistas cómicos y tiples hicieron carrera y fama como Anastacio¹¹ Otero “Tacho”, Leopoldo “El Cuatezón” Beristáin, Jesús Martínez “Palillo”, Lupe Rivas Cacho, Mimí Derba y Emilia Trujillo por mencionar algunos nombres (López, 1997).

Para María Conesa el teatro de revista fue sólo una forma más de hacer teatro, según lo cuenta con sus propias palabras, esto se debió a que empezó desde muy pequeña a trabajar para el género chico. A pesar de ser menor de edad, ya tenía la suficiente experiencia cuando debutó en México con *La Gatita*

¹¹ Sic.

Blanca. Después entró al teatro revisteril para seguir activa y como era lo que estaba de moda lo hizo también suyo de la misma forma que a su público.

Mientras que a María Conesa le cristalizaban la fama, el dinero, los aplausos y los jugosos contratos, los demás artistas cómicos eran censurados, perseguidos y encarcelados.¹² Un ejemplo fue cuando el gobierno huertista apoyaba el trabajo creativo de José F. Elizondo y Rafael Gascón con *El País de la Metralla*. Al mismo tiempo el cómico del momento, Leopoldo “El Cuatezón” Beristáin, fue perseguido y exiliado a Cuba durante varios meses. Otro grave periodo de censura fue cuando los constitucionalistas se hicieron con el poder. En el mes de agosto de 1915 impuso a la fuerza la circulación de su nueva moneda, establecieron también un Consejo de Guerra para perseguir y castigar a enemigos “obstruccionistas” apoyándose en su propia forma de ver la ley, en la impunidad reinante en la capital y en la hambruna provocada por la falta de suministros originarios de otros estados (Morales, M. A., 1987).

El ejército constitucionalista generaba miedo entre la población, “Y güay de aquel que osaba protestar por la conducta inconveniente de algún ‘carranclán’, de fijarle la mirada, de no darle servilmente el lado de la acera, de no cederle el asiento en el tranvía [...] el único argumento entremezclado con una buena rociada de ‘ternos’ era la pistola” (Morales, M. A., 1987).

Si bien la actividad teatral tampoco fue interrumpida por los carrancistas, sí se encaminaron a establecer juzgados militares y suspender a los civiles para tener un control total de la ciudad capital. Así empezaron las detenciones y los juicios.

Se tiene un caso de tres cómicos (Felicidad Pastor, Fernando Pastor y Valentín Asperó) aprehendidos y encarcelados en la ciudad de Puebla acusados de ser agentes de “supuesta filiación zapatista” y posteriormente condenados por rebelión, espionaje y ministración de informes a los enemigos que se oponían al establecido régimen constitucionalista. Las penas fueron de 20 años de cárcel a Felicidad, 11 meses para su hermano Fernando y Valentín Asperó. Su compañía teatral, que se dedicaba a la crítica política, estuvo en la mira de los constitucionalistas.

Otro hermano, Eduardo Pastor, también fue aprehendido por rebajar la memoria de Venustiano Carranza al participar en la obra *19-20*, escrita por José F. Elizondo. Todo este infierno para los escritores terminó cuando cayeron los constitucionalistas: todos los cargos y penas afortunadamente se les fueron perdonados y salieron libres. No sólo se fueron contra los artistas y cantantes cómicos sino que también aprehendieron a las dueñas del hotel donde los hermanos Pastor estaban hospedados por “un asunto de complicidad”. Tales acciones hicieron que en aquella época las personas con negocios propios impidieran la entrada de tales personajes para evitar así ser incriminados colocando letreros

¹² Toda esta protección se debía, principalmente, a su habilidad para las relaciones públicas, cultivando una cercanía con figuras políticas de alto rango y jefes o líderes revolucionarios en su momento. Por otro lado era una mujer extranjera, situación que le daba una cierta inmunidad diplomática, así como de cortesía y respeto de género. Por último, su gran escudo fue la fama obtenida en el país, otorgándole un “ejército de fieles seguidores” que pocas personas se atrevían a molestar por temor a una trifulca callejera o al escándalo social y político que generaría.
N. del A.

como “Prohibida la entrada a perros y a cómicos” o “Aquí no se reciben ni cómicos, ni toreros” (Morales, M. A., 1987).

Y ¿toda esta persecución tuvo en sí una razón de peso para la política? Por supuesto, existió una enorme justificación: el espectáculo revisteril tenía especial relevancia, ya que la gran mayoría de las personas no sabían leer ni escribir. Gran parte de las noticias y críticas eran recibidas sólo por tres medios, a saber: una fue la difusión de la caricatura política; otra forma era lo que se contaba entre las personas a través de los rumores, los chismes, y la última el teatro. El observar los hechos relevantes a través de un espacio escénico fue (y sigue siendo) una forma fácil de informarse, de divertirse y de ser seducido por medio de la palabra viva, los bailes, los vestuarios y las recreaciones de escenografía. Resumiendo, el teatro de revista fue una forma muy efectiva de comunicación masiva sin dejar de lado las jugosas utilidades económicas que generaba.

Hablar sobre política en el teatro resultaba prácticamente una necesidad, alimentada por ese público que deseaba contar con varios espectáculos de tal categoría en el menor tiempo posible; el mundo de aquellos que administran el poder, aunado a los acontecimientos armados que parecían no tener fin, que llevaban incluidos dentro de un mismo paquete las destituciones presidenciales constantes, sus errores y sus defectos como personas y como gobernantes eran sumamente llamativos para la sociedad, y demasiado tentadores, comercialmente hablando, por los productores de dichas piezas teatrales. A la fecha siguen siendo temáticas bastante lucrativas en México, se siguen montando revistas como *Chin Chun Chan* de José F. Elizondo por diversos grupos teatrales en el país. Obras que ya son consideradas como clásicas por su abordaje social y político como *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli, así como aquellas que han tenido un importante número de entradas como *La Señora Presidenta* son un ejemplo de ello.

Sobre esta reflexión acerca de la política se apoya el comentario de Alfonso Morales (1984) quien dice lo siguiente:

La Política Mexicana es un enigma [...] huele mal; y el público va al teatro a ventilar los malos humores [...] Durante el llamado Porfiriato, la política era una señorita recatada y modosita, un tanto cuanto irascible cuando sus caprichos no eran cumplidos al pie de la letra [...] el teatro de revista, en cambio, era un mozalbete aseado, noctámbulo y ciertamente pícaro... una relación de amor y odio entre la Política y el espectáculo revisteril (Morales, A., 1984).

Al iniciar la década de los treinta muchos acontecimientos novedosos en el país hicieron su aparición para ir poco a poco debilitando el teatro de revista: los temas relacionados con la crítica política fueron extinguiéndose al irse asentando la Revolución (Ortiz Bullé Goyri, 2008), el cine sonoro comenzó a ser una alternativa muy atractiva para el público mexicano y antiguos teatros fueron comprados por las nacientes industrias distribuidoras de filmes. También llegaba a los hogares el invento de la radio, que

obtuvo un lugar importante en el entretenimiento de masas. Pero quizás el “tiro de gracia” vino a darlo una forma incipiente de teatrillos, mucho más humildes y que se empezaron a distribuir por terrenos baldíos de la capital, en especial sobre la concurrida calle de San Juan de Letrán (ahora Lázaro Cárdenas), y que ofrecían distintos tipos de espectáculos (cantantes, magos, bailarinas, sketches cómicos, entre otros.) todo por una tanda a un precio accesible. El teatro de variedades había llegado y sería el hermano menor de éste. Ambos tipos de teatro caminaron juntos cada cual con su público por un par de décadas más.

El teatro de revista se apagó lentamente al quedarse sin escritores como en el caso de Juan Bustillo Oro y Magdaleno que llevaron sus ideas creativas de escritores de género chico a la industria cinematográfica (Ortiz Bullé Goyri, 2008) y que terminaron absorbidos por ésta (dirigiendo cintas como *En Tiempos de Don Porfirio* y *Las Tandas del Principal*), También tiples y artistas cómicos fueron migrando tanto al cine como a la naciente industria de la televisión, pero su legado sigue presente en algunas obras comerciales, universitarias e independientes de corte cómico que presentan un tipo de comicidad basado en crítica social y política tal y como se hacía a principios del siglo XX. Recordando las palabras de Jesús Martínez “Palillo” cuando fue entrevistado por el periodista Enrique Loubet Jr.:

[El chiste político] sigue siendo el mismo. Quizás sólo cambian los nombres. Es más, en algunos de los chistes no hay que cambiar ni los nombres, como en los de Fidel, que ya estaba ahí cuando yo llegué y que amenaza con asistir a mi entierro todavía como dirigente de la CTM (López, 1997).

Profecía cumplida: Jesús Martínez “Palillo” fallece a los 81 años en 1994 y Fidel Velázquez fallece a los 97 años, el 21 de junio de 1997 y con el cargo de líder de la CTM.



Jesús Martínez “Palillo”. Tomado de: <https://www.pinterest.es/pin/513551163740973299/>

2. LOS CUPLÉS, CANCIONES PARA EL ENTRETENIMIENTO POPULAR

2.1. LOS CUPLÉS COMO INSTRUMENTO DE ATAQUE SOCIAL Y POLÍTICO

La copla y cuplé como términos especializados tienen diversas acepciones y usos en nuestra lengua, ante lo cual puede crear algunas lagunas y confusiones. Para comenzar este capítulo se expondrán algunas definiciones encontradas en diversas fuentes de consulta con el propósito de unificar aquellas que determinen el significado de lo que se desea abordar en el análisis semiótico a plantear.

Como fuente de primera mano se tienen aquellas expuestas en el *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española*, en su vigésima primera edición: “Copla: proviene del latín *cópula*, unión y enlace” (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española). Como término, es un sustantivo con género femenino; y como definición general se entiende como una composición métrica o estrofa. Por otra parte, también puede ser una composición poética que contiene sólo una cuarteta de romance (una estrofa de cuatro versos), de una seguidilla (de cuatro a siete versos en los que el primer, tercer y sexto verso son heptasílabos y no riman, los demás versos son pentasílabos y riman en asonante entre el segundo y cuarto verso, así como el quinto y el séptimo), de una redondilla o de otras combinaciones breves.

El término *copla* es empleado también dentro de la jerga lingüística como componente principal para la creación de canciones populares presentes hasta nuestros días. A manera de ejemplo se tienen aquellas coplas infantiles tradicionales (Doña Blanca está cubierta / con pilares de oro y plata/ romperemos un pilar/ para ver a Doña Blanca).¹³

Un cuplé es una canción compuesta de varias coplas, generalmente de corte picaresco propio del teatro de revista y del teatro de variedades. También se le conoce al cuplé bajo el nombre de *tonadilla* y su forma popular de construcción comprende de cuatro a cinco coplas en donde existe una rima entre la primera y tercera copla y/o entre la segunda y cuarta copla.

La *copla* tiene diferentes clases: a una de ellas se le conoce como *Copla de Arte Mayor*, ésta se compone de ocho versos de doce sílabas cada uno, de los cuales riman entre sí: el primero, cuarto, quinto y octavo; el segundo y tercero, y el sexto y séptimo. Dicha estructura anclada a un nivel fónico – fonológico determinado, implica un cierto conocimiento de poesía para quienes crearon este tipo de composición literaria. Veamos el siguiente ejemplo:

**Tu aliento es el aliento de las flores
tu voz es de los cielos armonía;
es tu mirada el esplendor del día,**

¹³ Ejemplos de Coplas. Tomado de *ejemplosde.com*

y el color de la rosa es tu color.

**Tú prestas nueva vida y esperanza
a un corazón por el amor ya muerto,
tú creces de mi vida en el desierto
como crece en un páramo la flor.¹⁴**

Aquellas piezas musicales que se clasifican como Coplas de Arte Menor están las cuartetas de romance (de versos octosílabos, en donde el primer y tercer verso son libres y sólo riman el segundo y el cuarto de forma asonante), así como la seguidilla y la redondilla (que tienen versos octosílabos, con rima en el primer y cuarto verso y rima entre el segundo y tercer verso) ya mencionadas (Wikipedia).

Entre los dichos que acompañan la palabra *copla* existen dos muy notorios que son “andar en coplas” y “echar coplas”. La primera se refiere a una persona que posee fama o que es muy conocida pero que se habla frecuentemente de su mala reputación y la segunda es cuando un enunciador habla mal de alguien (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española). Desde esta perspectiva se puede comprender parte de la función que tiene la copla popular para la sociedad que es el emplearla como un elemento de ataque hacia terceras personas, trayendo consigo la mala fama de quien las canta o ejecuta. “Coplear” es la acción de crear o escribir coplas.

Para concluir con la definición que ofrece este *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* basta decir que también se entiende como *copla* una noticia remota e inoportuna o un dicho expresado o parecer emitido sin una reflexión suficiente, es decir: chismes y malos entendidos (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

Partiendo de la última definición, se denota que el uso del término copla es despectivo ya que sus acepciones como *copleador*, *coplista* y *copleero* se otorgan a un mal poeta, a aquellos creadores de rimas, de cuartetas baratas, simples e interpretadas por artistas también simples, faltos de talento y creatividad en espacios considerados ínfimos, dando como resultado espectáculos populares, de carácter sencillo y que no poseen ningún valor cultural o artístico. Un *copleero*, por su parte, es aquella persona que se dedica a hacer, cantar y vender coplas, jácaras, romances y otras poesías pero que no deja de ser un artista de segunda clase.

En la definición otorgada en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* no dista mucho en descripción de las anteriormente expuestas. La *copla* es una “Combinación métrica o grupo armónico, de determinado número de versos enlazados por un tipo de rima, y que tiene diferentes clases según el número, la especie o el orden en los versos [...] Este tipo de combinaciones son de uso generalizado en

¹⁴ Si bien el conteo de sílabas por verso en esta copla de Gustavo Adolfo Bécquer arroja endecasílabos basta con la aplicación del hiato como licencia poética para regularizarlo a dodecasílabos. N. del A.

Hispanoamérica” (Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana). Se mencionan también distintos tipos de copla que poseen variantes en cuanto a su forma, dependiendo el país como en España, Argentina, Chile, Costa Rica, Venezuela y Ecuador. El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* otorga muchos datos sobre cómo son las coplas españolas pero no ofrece una descripción ni de forma o contenido sobre las realizadas en México.

Para centrarse en este campo de estudio revisamos el libro *La Copla en México*, de Aurelio González (2007), quien compila a distintos autores. Una de ellas, María Teresa Miaja de la Peña, de la Universidad Nacional Autónoma de México, dice lo siguiente sobre las coplas mexicanas:

Después de haber revisado los cinco tomos del Cancionero folklórico de México, considero que en el caso de la poesía mexicana que aquí nos ocupa, las menciones a referencias geográficas juegan un papel fundamental en cuanto a temática recurrente, llegando a convertirse incluso en un tópico. Es evidente la presencia de menciones de lugares, ya sea regiones, estados, ciudades o incluso calles y barrios, que adquieren una especial dimensión por la carga connotativa que conllevan. Carga relacionada con los valores muchas veces más subjetivos que objetivos con que se les denota, pero carga al fin... (González, 2007).

Se comenzará por mencionar los elementos constitutivos de la copla mexicana, el primero que se nombra es sobre la alusión temática a lugares y regiones, ya sea para dar un sello de origen de la pieza musical o para subrayar la importancia icónica del mismo en varias facetas como las costumbres, gastronomía, bebidas, cultura e infraestructura en general.

Los sentimientos humanos, en especial el dolor, también forman parte de la copla nacional; las despedidas y añoranzas a estar lejos de las regiones de origen. Se habla también de los hombres y su carácter machista tradicional, heredado siglos atrás de los españoles. De la misma forma las coplas han recalcado valores positivos como la honradez y la valentía por mencionar algunos. Estas características reveladas en las coplas populares mexicanas también encasillan cómo son, según sus autores, los hombres, dependiendo de su lugar de origen (González, 2007).

Cuando se relacionan con las mujeres suceden cosas semejantes: por un lado las pueden pintar de buena manera y las exaltan por ser las mejores y las más bellas, en cada copla en donde se hable de una región en particular, y ellas resultan ser, siempre, las mejores de México.

También existen coplas que las critican “...se dan casos de mujeres malditas, feas, sucias o presumidas [...] coplas en las que se mencionan localidades que no pueden presumir de ellas, ni por sus virtudes ni por su belleza...” (González, 2007).

Miaja de la Peña comenta que estos corridos que atacan a las mujeres casi siempre son interpretados por “...alguien que resultó dolido al sentir el desprecio y que las quiere desprestigiar como parte de una

comunidad” (González, 2007). Desde el punto de vista masculino se puede decir que lo mismo ocurre en el caso de los hombres que, por el hecho de cometer errores con las mujeres, son parte también de un desprestigio exagerado en las composiciones “...carga al fin...” como dice la autora antes citada. Resumiendo: las coplas tienen una gran gama temática como el hablar de la riqueza, tradiciones, gustos, acciones humanas tanto positivas como negativas.

La música es parte inherente de la letra medida y rimada, que da como resultado la voz de los intérpretes (una voz con sus diferentes matices dando en su conjunto valores de sentido propios), y el baile proporcionando en conjunto su interés y gracia para el público que lo recibe. También da a cada copla un sello personalizado, dependiendo de los instrumentos musicales empleados por cada región y, de ahí, un nombre distintivo de género “...sones y huapangos para cantarle a las Huastecas, en jaranas para Yucatán, en chilenas para la Costa Chica, en la tambora para Sinaloa o en las polkas norteñas para los estados fronterizos...” (González, 2007).

La copla mexicana se distingue del resto de las composiciones hispanoamericanas por su cultura mestiza: las tradiciones y costumbres prehispánicas se mezclan de facto con las heredadas de España, dando una riqueza singular a cada región de México, se le da su temática, autoría, interpretación, así como un estilo de música particular.

Pero la copla en sí no es una manifestación musical propia. Toda esta riqueza y diversidad tienen su origen en España y en otros países como los Estados Unidos. Es aquí donde se da la referencia principal en el teatro de revista. María Conesa y sus coplas que llegaron de “La Madre Patria” causaron mucho interés por parte del público nacional debido a ese velo “exótico” que caracterizaba a todo aquello que proviniese de lejos, de tierras distantes, “jugando” con el espectáculo extranjero en sí al sentirse parte de él de manera exclusiva y ser así diferentes al resto de los connacionales.

2.2. LA CENSURA DEL CUPLÉ EN MÉXICO

El asunto de la censura propiamente dicha llega junto con la conquista y con la implementación de la religión católica en la recién nombrada Nueva España en el siglo XVI. En el puerto marítimo principal de San Juan de Ulúa en la Villa Rica de la Vera Cruz existió un tráfico constante de personas y mercancías provenientes de Europa y era el lugar idóneo para revisar por parte de las autoridades virreinales y eclesíásticas todo aquello que desembarcaba. En el año de 1572 se promulgó un “edicto que prohibía la importación de biblias y libros contrarios a la religión católica...” (Careaga, 1998).

Los funcionarios de La Santa Inquisición tenían una oficina ahí funcionando de manera permanente y autorizaban la entrada de libros y documentos. Además de interrogar a gente sospechosa, se revisaban de manera minuciosa todos aquellos cargamentos y baúles de dudosa procedencia. En primera instancia

se ocuparon de controlar todo material literario proveniente del protestantismo o que propiciara ideas contaminantes como el Luteranismo¹⁵ (Careaga, 1998). La Santa Inquisición ejercía su poder en el sentido de limitar y prohibir la difusión del pensamiento, así como los conocimientos en general para la Nueva España.

El brazo implacable de La Santa Inquisición también alcanzaba a la producción artística: se sabe que muchos cuplés fueron censurados desde el siglo XVIII. Este periodo histórico fue importante para la cultura incipiente de la colonia, ya que las manifestaciones artísticas buscaron varias formas de entrar a la colonia y, poco a poco, se presentaron de manera inevitable cambios en las costumbres, las ideas y en la forma de pensar y ver la vida desde una perspectiva alterna a la impuesta por la Iglesia católica.

Fue una época de mucho trabajo para los funcionarios de La Santa Inquisición, ya que los procesos inquisitorios contra herejes, bígamos, solicitantes y blasfemos se multiplicaron, esto es una prueba de que las “desviaciones” heterodoxas aumentaron de forma sensible, según lo marcan Georges Baudot y María Agueda Méndez (1997) en su libro *Amores Prohibidos*, que está dedicado a rescatar algunas de las coplas que fueron censuradas en su momento (Baudot & Agueda, 1997).

La Ilustración europea ya estaba haciendo escollos en la Nueva España, por lo que se dio un periodo difícil para mantener la ideología clásica predominante y, sobre todo, defender las llamadas “buenas costumbres”.

Se entiende por ‘buenas costumbres’ a las “...reglas impuestas por la moral social en una época dada y cuya violación puede provocar la nulidad de una convención” (Enciclopedia Jurídica). A pesar de que, en un principio, una costumbre es una acción o conducta social impuesta, a la larga una comunidad termina por aceptarla y la hace suya, siendo la misma sociedad la que vigila y castiga a toda aquella persona que no siga tal imposición; esto trae consigo una normatividad que regula la interacción armónica entre los miembros de dicha comunidad, así como las reglas de conducta entre la Iglesia y el Estado.

Esta regulación se puede presentar por niveles: un ejemplo es cuando las mujeres, al entrar a una iglesia, debían hacerlo con el velo puesto; aunque las mujeres no sabían exactamente de dónde venía esa costumbre ellas lo hicieron por mucho tiempo solamente porque así fueron educadas. Aquella mujer que no usara el velo era inmediatamente señalada y criticada; al paso del tiempo esta costumbre se fue perdiendo hasta el punto de que ahora casi ninguna lo practica. La costumbre social en este caso ha cambiado.

¹⁵ Ya desde 1571 los funcionarios de La Santa Inquisición también se enfocaban en controlar a los impresores extranjeros que radicaban en la Nueva España. Un caso de estos dio con la detención y juicio del impresor francés Pedro Ocharte por tener en su poder un libro “que describe la grandeza, las maravillas, la misericordia del Señor... y sostiene que los hombres no necesitan apelar a los santos para que intercedan por ellos, porque los brazos del Señor están abiertos para recibir a los pecadores”. El Juicio terminó en la acusación por hereje luterano a Juan Ortiz, quien formaba parte de su equipo de trabajo en la imprenta y Pedro Ocharte fue obligado a abjurar de sus errores en público durante el Auto de Fe de 1574, así como pagar una multa de doscientos pesos en oro para finalmente ser exiliado de la colonia (Careaga, 1998).

Otro nivel es cuando la convención social y moral era violentada por ser considerada escandalosa, como fue el caso de cuplés con contenidos sexuales, ya sea de forma abierta o empleando el recurso de doble sentido. Al presentarse una situación de este tipo era suficiente para que un miembro de esa comunidad levantara una denuncia ante La Santa Inquisición alegando que las buenas costumbres de pureza ideológica y cristiana estaban siendo trasgredidas; ya con la denuncia inmediatamente se buscaba al culpable y se le abría un juicio. Y es precisamente aquí en este punto donde La Santa Inquisición entraba en acción para castigar y restablecer la moral, las buenas costumbres ancestrales de conducta y el orden público, siempre y cuando existiera una denuncia por parte de alguna persona que se sintiera afectada en este terreno (Baudot & Agueda, 1997).

Los cuplés del siglo XVIII que fueron censurados tenían la característica, según se expresa en *Amores Prohibidos*, de tener letras obscenas, que hacían referencia a temas eróticos y picarescos, a promover actitudes contrarias a la moral enseñada por la Iglesia y la sociedad. Tampoco se salvaron de la censura aquellos cuplés que eran dedicados a amores que por su naturaleza heterodoxa estaban prohibidos por el Estado o la religión. “Inmoralidad y obscenidad son las dos caras de la misma moneda y contra ellas – desde tiempo inmemorial- el cristianismo lanzó sus más feroces ataques...” (Baudot & Agueda, 1997).

El ejercicio de la censura era algo común y pocas personas oponían resistencia en contra de ello, ya que los inquisidores tenían la imagen de ser personas honorables, rectas y, especialmente, puras en su conciencia ya que eran representantes de una institución a la que poco o nada se le podía criticar. Si dentro del cristianismo sus integrantes buscaban ser de naturaleza pura para ser los representantes dignos de Dios entonces todas aquellas acciones ejecutadas por ellos debían ser con el fin de llevar a la purificación de sus comunidades y a su acercamiento con lo correcto y lo divino.

Con este panorama muy bien cimentado por la religión católica, el apoyo del Estado predominante y, especialmente, por el respaldo de la comunidad La Santa Inquisición tuvo todas las herramientas necesarias para poder sancionar, reprimir y castigar de múltiples formas todas esas “desviaciones” en forma de cuplés que molestaban y ofendían la sana moral y las buenas costumbres de la Nueva España, cuplés que hablaban de amor obsceno, inmoral, impuro y prohibido, de paso también censuró todo aquello que se cantaba y hacía alusión al gobierno con burlas y críticas.

Debido a la censura férrea los compositores de cuplés escondieron sus nombres y permanecieron en el anonimato; a pesar de ello, sus cuplés causaron mucho escándalo, ya que también una parte importante de la sociedad los escuchaba de boca en boca y los popularizaba. Esta popularización no era gratuita ya que esa parte de la población tenía una identificación con el cuplé otorgándole un reflejo más acorde a su realidad. Aquellas letras, bella e inteligentemente escritas, retrataban de alguna forma aquellos deseos reprimidos que, a través de sus coplas y bailes, representaron una válvula de escape ante toda esa imposición social y cristiana.

“La Inquisición de México prohíbe el baile y coplas de *El Chuchumbé* el 27 de octubre de 1766 (fol. 299r)” (Baudot & Agueda, 1997). Aunque lamentablemente la composición musical y el baile original se perdieron es notorio el rescate¹⁶ de la mayor parte de las letras de este cuplé por parte del libro *Amores Prohibidos*, he aquí una muestra de coplas de *El Chuchumbé*:

**En la esquina está parado
un fraile de la Merced,
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé.**

**Que te pongas bien,
que te pongas mal,
el chuchumbé
te he de soplar.**

**Esta vieja santularia
que va y viene a San Francisco,
toma el Padre, daca el Padre,
y es el padre de sus hijos.**

**De mi chuchumbé,
de mi cundabal,
que te pongas bien,
que te voy a aviar.**

**El Demonio de la China
del barrio de la Merced,
y cómo se zarandeaba
metiéndole el chuchumbé.**

¹⁶ El único documento existente y al que accedieron los autores de *Amores Prohibidos* fue precisamente el que escribió Fray Nicolás Montero, quien tenía como finalidad presentar la canción como prueba ante la Santa Inquisición. Dicha compilación consta de 20 cuartetas, 4 tercetas y 14 construcciones versales pareadas o dísticos. La prohibición del Chuchumbé se mantuvo cerca de cuarenta años y, después ésta se renovó por otro periodo de tiempo semejante, comprendiendo de 1766 hasta 1802 (Historia del Chuchumbé).

Que te pongas bien,
que te pongas mal,
el chuchumbé
te he de soplar.

En la esquina hay puñaladas,
¡Ay Dios! ¿qué será de mí?
Que aquellos tontos se matan
por esto que tengo aquí.

Si vuestra merced no quiere
venir conmigo
Señor Villalba
le dará el castigo.

Y si no vienes
de buena gana
Villalba
te dará el premio.

Me casé con un soldado,
lo hicieron cabo de escuadra,
y todas las noches quiere,
su merced montar la guardia.

Sabe vuestra merced que,
sabe vuestra merced que,
“canta la misa” le han puesto
a vuestra merced.

**Mi marido se fue al puerto
por hacer burla de mí,
él de fuerza ha de volver
por lo que dejó aquí.**

**Que te pongas bien,
que te pongas mal,
con mi chuchumbé
te he de aviar.**

**Y si no te aviare,
yo te aviaré
con lo que le cuelga
a mi chuchumbé...**

En esta selección de *El Chuchumbé* se aprecia el empleo del doble sentido, así como la enunciación de personas que están involucradas con el clero, el ejército y la sociedad en general que llevan una doble moral al extremo. A pesar de que no se tiene la música se puede notar la jocosidad, lenguaje y situaciones comprometedoras, lujuriosas y vergonzosas, agregando el humor altamente pícaro, elementos que probablemente originaron el gusto y la difusión masiva del cuplé. Es justificable desde el punto de vista inquisidor que se hayan tomado medidas para censurar las letras del *El Chuchumbé* de autoría anónima. Chuchumbé es una palabra proveniente de los esclavos negros que llegaron a territorios de la Nueva España durante la conquista, por lo que se puede suponer que dicha canción sea del actual Estado de Veracruz, que fue en donde se asentaron la mayoría de las comunidades africanas y que es la cuna del actual *son jarocho*.

Tomando en cuenta que existen actualmente versiones musicalizadas de *El Chuchumbé* no se puede asegurar que el fondo musical, así como los tonos musicales empleados para cantar las coplas, sean los originales; por lo tanto se le da valor histórico respecto a esta observación dada por Georges Baudot y María Agueda Méndez.

Otro ejemplo de censura fue presentado en el año 1779 por el fraile Francisco Eligio Sánchez en contra del conocido *Son de Los Panaderos*, del cual existen distintas versiones y que se bailó en México, el Bajío, Pachuca, Acapulco y Veracruz. Este *son* es una combinación de *La jeringonza* que proviene de

España en el siglo XVI y que estuvo incluida en una “ensalada musical”¹⁷ de Mateo Flecha y que, según Eduardo M. Torner, pudo haber servido para exorcizar de una manera jocosa y divertida (Masera).

El fraile Francisco Eligio, alegaba en su petición escrita ante la inquisición de dicho *son* que “...desprecia los principios de Redempsion, los medios de nuestra Intercession, y si llama como a términos del gozo y, del delirio [...] (AGN, Inquisición, 1178, fol. 24r)”.¹⁸

Los panaderos se difundió de forma amplia entre las distintas castas presentes en el México Virreinal, principalmente entre los negros, quienes enriquecieron el baile con “gestos y figuras” de sus tierras originarias, dándole un toque “blasfemo y erótico” que tenía que ser prohibido para evitar la propagación de conductas inapropiadas de la gente ante la moral e integridad eclesiástica.

De acuerdo con los apuntes de Humberto Aguirre Tinoco quien comenta que el vocablo *Son* se empezó a usar desde el siglo XVIII para designar al baile y al canto; en siglos anteriores el término sólo se empleaba para nombrar exclusivamente a la música que provenía principalmente de las provincias de Andalucía, Extremadura, Murcia y Castilla (Masera).

Dicha pieza musical se empleaba originalmente para inaugurar los fandangos y como primer *son* para animar a la gente a bailar.

Acompañando la denuncia del fraile se rescata por parte de Mariana Masera un fragmento del *Son de Los Panaderos* en donde se puede apreciar un juego de doble sentido que va encaminado al coito sexual. Las coplas hechas de cuatro estrofas poseen una rítmica regular de octosílabos entre la primer y tercer estrofa y de heptasílabos en la segunda y cuarta. Rimas consonantes predominantes que se encajan a un ritmo regular de la música que las acompaña. Se muestra un ejemplo de las mismas a continuación:

¹⁷ “Ensalada musical” se entiende como una compilación de distintos tipos de canciones, ya sea de género, temática, duración, métrica y origen, entre otros aspectos. *Las Ensaladas de Flecha* es el título otorgado a la publicación de Praga en 1581 cuyo autor es el sobrino de Mateo Flecha y que eran homónimos. N. del A.

¹⁸ Sic.

<p><i>Sale una mujer cantando y baylando desembueltamente con estas coplas:</i></p> <p><i>Sale un hombre vaylando y canta [ndo]:</i></p> <p><i>Estos dos siguen baylando con todos los que fueren saliendo.</i></p> <p><i>Sale otro hombre y muger y canta la muger:</i></p> <p><i>Canta el hombre siguen baylando los 4:</i></p> <p><i>Salen otros dos hembra y macho. Canta la hembra (que no lo hiziera una bestia Y si los judíos):</i></p> <p><i>Canta el macho (que sólo los hereges)</i></p> <p><i>Salen otros dos como ha dicho, Y siguiendo el mismo son, Canto y estribillo</i></p>	<p>Esta sí q[ue] es Panadera que no se sabe chiquear, que salga su compañero y la venga a acompañar.</p> <p>Este sí que es panadero que no se sabe chiquear, y si usted le da un besito comenzará a trabajar.</p> <p>Esta sí que es panadera que no se sabe chiquear quite se usted los calzones q[ue] me quiero festejar.</p> <p>Este si que es panadero que no se sabe chiquear. lebante usted las faldas q[ue] me quiero festejar. <i>Siguen bayilando los cuatro.</i></p> <p>Esta sí que es panadera que no se sabe chiquear haga usted un crucifixo que me quiero festejar.</p> <p>Este sí que es panadero que no se sabe chiquear haga usted una dolorosa que me quiero festejar.</p> <p>Mezclando con la soledad de Nuestra Señora y otros Santos, perros guajolotes, lagartijas, pero ban saliendo quantos concurren a el fandango, pero acompañado siempre hombre y muger, y quedandose en el puesto que les toca, baylan y cantan, formando al fin porterías de monjas, Baratillos, fandangos y todo comercio y comunicación de hombres, y mugeres hasta q[ue] no queda grande ni chico, y quanta mezcla hay sea la q[ue] fuere que no salga a hazer algo. (AGN, Inquisición 1178, fol. 25r-v)</p>
---	--

El *Chuchumbé* y el *Son de Los Panaderos* han sido tomados en cuenta por la historia como ejemplos en donde la censura en México ha sido aplicada por violentar las normas de conducta social, por ridiculizar a la iglesia y por ser un motivo de rebeldía que iba en contra de un diseño idealizado para la sociedad impuesta por el Estado Virreinal el cual se temía que se resquebrajara y que, a la larga, se perdiera el control sobre la colonia y la fe católica. A pesar de todo, los cuplés altamente picarescos se siguieron produciendo y fueron evolucionando al paso de los siglos enriqueciendo los espectáculos escénicos tanto de la zarzuela como del teatro de revista mexicano.

2.3. MARÍA CONESA Y SU INSERCIÓN EN EL TEATRO DE REVISTA

Dorotea Conesa Redó, conocida como María Conesa, fue la tiple más representativa de la zarzuela y el teatro de revista. Llega desde muy joven a un México en crisis social y política pero, contra todo pronóstico, se logra establecer y su carrera artística asciende y prospera apoyada por su familia, los empresarios teatrales y su gran talento escénico. Es por ello que sólo se aborda su vida y se expone una selección de cuplés cantados por la tiple en este escrito.

A principios del siglo veinte México estaba dividido principalmente por dos mundos sociales diametralmente opuestos: el México de los pobres, que bajo la mano dura de los terratenientes y hacendados trabajaban de sol a sol con un irrisorio salario, quienes adquirían deudas de generación en generación en las tiendas de raya que se convertían en impagables por décadas enteras, de los mineros que luchaban organizados para obtener mejores condiciones laborales y de los soldados que patrullaban constantemente entre los pueblos rebeldes en búsqueda de traidores a la patria y sofocando movimientos sociales peligrosos.

Por otra parte, el México de los acomodados y los ricos, que era gente educada y que gustaba del estilo de vida francés. Deambulaban con sus mejores ropas en la recién ampliada Alameda y eran un público consuetudinario del Gran Teatro Nacional y del Teatro Principal, apreciando generalmente óperas y zarzuelas que provenían de Francia y España respectivamente. Se cultivaba también una “tradición literaria ilustrada” en donde escritores y críticos se formaron a la usanza de Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Payno y Guillermo Prieto para describir un México que respaldara el sueño porfirista de modernidad (Funes, 2016).

El teatro de revista llega y florece en una ciudad que valora los espectáculos musicales, pero esta aceptación por parte de la crítica no fue fácil ya que era considerado como un espectáculo escandaloso. Un teatro hecho para la gente vulgar y morbosa debido a sus tiples y coplistas. Luis G. Urbina fue un crítico de esa generación literaria tradicionalista que atacó fuertemente este naciente género que “...él creía efímero...”. Un periodista y poeta apegado siempre a un afán moralizador y a un dogma siguiendo los lineamientos costumbristas para apoyar y crear una educación en los lectores y espectadores orientándolos hacia espectáculos más refinados (Funes, 2016).

Retomando a las tiples, quienes eran parte medular del teatro revisteril por presentar el atractivo visual y la sicalipsis escénica, estuvieron presentes a lo largo de cuatro décadas y muchas de ellas llenaron con sus virtudes femeninas y gracia los escenarios, pero la que más ha trascendido de todas, según Carlos Monsiváis, fue María Conesa, a quien la califica como una “...leyenda de las relaciones entre lucha armada y vida social, entre dotes artísticos y poder político, la diva suprema en el momento en que los caudillos y sus segundos hacían de los teatros su campo de batalla erótica...”. Su popularidad y vigencia

dentro de la cultura popular mexicana llegó a rebasar más de cinco décadas entre apariciones en escena, televisión y grabaciones musicales (Walter, 2002).

María Conesa tuvo una carrera artística larga y estable que prácticamente se mantuvo vigente durante toda la época dorada del teatro de revista y en otros medios como el cine y, esporádicamente, en el naciente medio televisivo hasta una edad madura. Reconocida y querida por generaciones de admiradores y de la cual, nuevamente, se retoma en este escrito su importancia e influencia social a través de el análisis semiótico de algunos de sus cuplés.

No se puede hablar del teatro del género chico y la revista sin que esté incluida María Conesa, más conocida en el mundo del espectáculo como *La Gatita Blanca*, ya que, gracias a ella, ambos géneros teatrales se fortalecieron y prolongaron su vida hasta más allá de la década de los cuarenta en México. Artista nacida en España; concretamente en Valencia el 12 de diciembre de 1892, falleciendo en la ciudad de México el 4 de septiembre de 1978 a la edad de 85 años (Wikipedia).

A pesar de que ella forjó su fama haciendo teatro considerado ínfimo o de poca calidad artística no fue de ninguna manera una tiple improvisada: desde muy pequeña tuvo clases de baile junto con su hermana Teresa y estuvo integrada a una compañía de espectáculos infantiles que realizó giras fuera de su país, tocando a Cuba y a México quien llegó a la edad de nueve años. Su preparación artística fue constante y estricta. Disciplina que supo conservar hasta los últimos años de su vida "...María es incansable y no se arredra ante ninguna empresa, y sigue fresca como una rosa, estudiando nuevos papeles y lanzándose a nuevas aventuras" (Solana, 1956).

Alentada y apoyada por sus padres -Manuel Conesa y Teresa Redó- obtuvo las condiciones idóneas para convertirse en una de las primeras tiples de España, sin embargo, la tragedia ocasionada por una tiple rival¹⁹ y que derivó en el asesinato de su hermana, el gobierno español le prohibió trabajar en teatros hasta que cumpliera la mayoría de edad. Ante ello viajó nuevamente a Cuba donde se consolidó como primera tiple y terminó de nueva cuenta en México en donde el factor de la minoría de edad no era considerado ni mucho menos penalizado (Alonso, 1987).

Si bien el teatro de revista ya existía a principios de siglo XX todavía no poseía la importancia que llegó a tener durante el periodo revolucionario; mientras esto sucedía María Conesa participaba en zarzuelas y otras producciones de menor envergadura denominadas por los críticos como género chico.

Bajo un contrato de mil pesos en el primer mes, a modo de prueba, impuesto por las hermanas Moriones, se presentó en el Teatro Principal, con la obra *La Gatita Blanca*, que la marcaría por el resto de su vida. A partir de ese éxito Don Manuel, su padre y manager, obligó a las Hermanas Moriones a pagar

¹⁹ La "Zarina" fue el nombre artístico de una tiple española que nunca logró destacar y quien, por envidia, mando a su hermano a asesinar a las hermanas Conesa mientras ellas daban una función; el asesino sólo tuvo tiempo de apuñalar a la hermana mayor antes de ser detenido en el palco donde ambas descansaban y apreciaban el desarrollo de la puesta en lo que entraban nuevamente a escena. N. del A.

por el trabajo de su hija la exorbitante cantidad de tres mil pesos al mes. Según nos narra Enrique Alonso, era la artista mejor pagada de su época. En otros medios periodísticos como la revista *Tiempo* se recalcan las enormes ganancias obtenidas por su trabajo en escena "...Entre nómina y porcentajes hubo meses en que tuvo ingresos hasta de \$35,000 pesos, en monedas de oro contante y sonante..." (Revista *Tiempo*, 1956).

Es importante este dato ya que el factor del dinero marca la necesidad de un productor para asegurar recursos ante un espectáculo exitoso, el tener contratado a un artista con una suma elevada es indicador de la calidad del mismo. Es un factor que garantizaba la temporada ya que María Conesa generaba una excelente recepción y entradas seguras por parte del público. Este caso también es algo que podríamos calificar como excepcional ya que, después de ella, no hubo ninguna tiple en México que igualara tal éxito en el teatro y que acumulara grandes recursos monetarios en condiciones semejantes de contexto hasta nuestros días.

Resulta extraño que María Conesa haya tenido tanto éxito y aceptación del público asistente y que éste se haya mantenido por décadas si se toma en cuenta que existían también otras triples que eran mucho más bellas como Celia Montalván o Lupe Rivas Cacho, por mencionar solo a un par de ellas. Es probable que el hecho de ser una triple extranjera le haya ayudado en un principio a sobresalir en este mundo teatral debido a que el mexicano recibe de manera especial a todo aquello que llega de otros países.

La censura fue también uno de los factores determinantes para que pronto se posicionara en un lugar sobresaliente, en varias ocasiones fue censurada por presentar obscenidades en escena (Walter, 2002), y esto incluyó su intervención en *La Gatita Blanca*. En un principio "olfateada" de cerca por Luis G. Urbina, quien se escandalizó de sus intervenciones diciendo, entre otras cosas, que si ella rezara el "Padrenuestro" lo volvería lascivo (Kun, 2017).

Al mismo tiempo dicha censura atrajo la atención del público y de las altas autoridades gubernamentales por su juventud, voluptuosidad, belleza y picardía. Josh Kun, investigador norteamericano, la califica como la figura máxima del teatro sicalíptico y frívolo en México. Además de presentar situaciones corporales eróticas empleaba también el uso del doble sentido en sus coplas así como el coquetear con los asistentes masculinos cercanos al escenario. Su fama creció y llegó a internacionalizarse, concretamente, durante su gira a la ciudad de Los Ángeles en febrero de 1930 causó la misma sensación y espontaneidad que provocó alguna vez en España, en Cuba y en México (Kun, 2017).

Sin embargo María Conesa tuvo varios aspectos adversos para su crecimiento artístico, uno de ellos fue la voz, tal y como lo comentó en su momento el crítico Luis G. Urbina, quien dijo lo siguiente: "Me resisto un poco a llamar artista a esta 'cantaora' y 'bailadora' que no hace otra cosa que llevar al tablado

actitudes y movimientos provocativos y sensuales [...] Su figura no es garbosa, el semblante no es bello, la voz es desaliñada y desagradable...” (Monsiváis, 2003).

Regresando a su férreo crítico Luis G. Urbina, éste tuvo una línea ortodoxa muy marcada debido a la profesionalización de los escritores que se dio a lo largo del siglo XIX siguiendo los valores y el ejemplo de Ignacio Manuel Altamirano, quien infundió para los nuevos pupilos de la literatura y el periodismo de ese entonces la educación y la disciplina para darle “coherencia a la nación” a través de sus escritos, según palabras de Miguel Ángel Castro. Otros autores que le sirvieron de ejemplo a su línea moral periodística fueron Guillermo Prieto, Manuel Payno y José T. Cuellar (Funes, 2016).

Independientemente de esas críticas negativas María Conesa encajó muy bien en el teatro de revista por sus cualidades físicas: una tiple bella y con figura esbelta. Al presentarse nuevamente en México en noviembre de 1907 con *La Gatita Blanca* estaba al final de sus catorce años siendo todavía una niña y fue algo que llamó mucho la atención por parte del público masculino. Además tuvo una gran aceptación por sus dotes histriónicas, eróticas, así como una gracia pícara y sutil. María fue calificada como una pequeña “vampiresa” de la época, despertando el morbo, el deseo y admiración de los hombres que asistieron a sus puestas (Revista Tiempo, 1956).

Si bien es válido el comentario negativo hacia María Conesa por parte de Luis G. Urbina debido a prestigio romántico de la persona que lo emitió (Quirarte, 2001). Se debe considerar que él fue un crítico parcial que sólo se centraba en el círculo de personalidades literarias que lo rodeaban, así como en sus gustos teatrales que provenían de Europa, incluyendo además el estatus social que constantemente frecuentaba. Es obvio pensar que sus preferencias artísticas no empataran con los de la mayoría del público asistente a las funciones de María Conesa.

A pesar de ello conviene destacar algunos signos que, en su conjunto, motivaron a hacer una crítica tan adversa por parte de Luis G. Urbina, signos comunicativos que guardan una clave valiosa para destacar a María Conesa por encima de las demás triples de la época, continuando con sus palabras: “...pero de toda la cara, de todos los movimientos, de todo el cuerpo chorrea malicia esta mujer; tiene una desenvoltura pringada de cinismo...” (Tovar y de Teresa, 2010).

María Conesa fue criticada por sus bailes cargados de erotismo pero esto no era algo novedoso: el tema del baile erótico era mucho más antiguo y de hecho estaba muy vigente en Francia desde 1830 con el nacimiento del cancan, que quiere decir ‘escándalo’. Es cierto de que este tipo de teatro dancístico de cabaret no tenía muy buena fama y las bailarinas eran prácticamente cortesanas de mediana categoría, pertenecientes a las clases bajas de París y que no lograban sobresalir artísticamente más allá de estos espectáculos. Sin embargo, los asistentes a los cabarets eran personas provenientes de clases adineradas y acomodadas (Esquinca, 2015).

Tomando este espectáculo como un antecedente indirecto del arte de las tiples, María Conesa hacía en cada una de sus presentaciones “un atentado al pudor” y las letras de sus cuplés resultaban “demasiado indecentes”, según las buenas costumbres de la gran sociedad mexicana. Debido a los rumores que se corrían como pólvora en la capital alrededor de lo que sucedía en el Teatro Principal donde ella se presentaba, un inspector de teatros levantó una multa directamente a María Conesa por cantar un cuplé que no encajaba con la idiosincrasia moralista de los capitalinos y, al día siguiente, se le dio respuesta a esa multa a través de los diarios por un grupo nutrido de firmas de admiradores de *La Gatita Blanca*, en donde se le avisaba a los inspectores que ellos costearían todas las reprimendas económicas dirigidas a su tiple favorita (Monsiváis, 2003).

Ya no se supo después qué pasó con esa primera multa pero al parecer nunca se pagó. A partir de este hecho el gobierno se mantuvo al margen de los espectáculos efectuados en el Teatro Principal, inclusive rechazó la idea propuesta por Luis G. Urbina para considerar la puesta de un letrero en la entrada del edificio teatral que dijera: “Teatro para hombres solos. Se prohíbe la entrada a menores de edad”. Esta medida de restricción al público era algo complicado de hacer y en el fondo era aberrante, pero por fortuna no se molestó más a las Hermanas Moriones ni a la Conesa, según señala el documento de Enrique Alonso (1987).

A Luis G. Urbina le llovieron las réplicas a su crítica negativa hacia la Conesa y surgió, como la cereza del pastel, una copla alusiva a su persona interpretada por ella misma; sabía que esto podía dañar su reputación dentro del mundo literario y periodístico, así que, sin tardarse, rectificó su postura:

Yo hablé mal de unas faldas porque vi que se levantaban mucho a la altura de unas rodillas, y que dejaban ver unas piernas esbeltas y bonitas, y las faldas que se levantan así, con música o sin música, me parecen muy provocativas y también muy poco respetables... Estoy vencido, absolutamente vencido, pero no me causa sorpresa: Ya sabía yo que nada era posible lograr. ¡Abajo la hipocresía y arriba la falda de dieciocho abriles! (Monsiváis, 2003).

Mientras la moral social y periodística recibía un duro golpe, se dieron poco a poco las condiciones para que el teatro de revista se fuera conformando en México. Las letras de los cuplés eran cada vez más atrevidas, así como las coreografías y los contenidos de las puestas. La aparición de María Conesa representaba toda una carga de significantes que al público le encantaba observar, descifrar y aplaudir, descargando así una represión moral y sexual que desembocaba en el éxito de un cuplé y la creación de un mito encarnado en mujer.

Después de su incursión en el Teatro Principal, María Conesa trabajó para distintas compañías en aquellos teatros que se encontraban funcionando por esa época como el Colón, el Fábregas, el Lírico y el Teatro Esperanza Iris, entre otros espacios, y también realizó algunas giras por el interior de la república

en su momento, participando en sus primeros años para aquellas compañías que se dedicaban a producir zarzuelas y, poco después, se encaminó en un nuevo género denominado teatro de revista (Alonso, 1987).

La revista mexicana al ir incluyendo dentro de sus cuadros teatrales la sátira política iba alternándolos con cuplés interpretados por bellas y atrevidas tiples que salían a escena únicamente con mallas casi transparentes y poco vestuario, es aquí donde María Conesa influyó de manera notable para que éste nuevo género en México tuviese la suficiente fuerza para imponerse en los gustos del público de ese entonces. “En aquellos tiempos imperaba el buen gusto, campeaba el ingenio, salíamos vestidas con elegancia y luciendo joyas, y apenas si se usaban mallas y se lucían las formas.” citando las palabras de María Conesa (De la Villa, 1951).

Retomando el asunto de censura hacia la tiple por su trabajo en escena, prácticamente no tuvo impedimento alguno que avanzará más allá de las críticas periodísticas. Otros autores, músicos y cómicos, como se mencionó con anterioridad, no tuvieron la misma suerte. Atendiendo al texto de Luis Reyes de la Maza (1968) *El teatro en México durante el porfirismo*, se menciona que la revista mexicana fue un teatro oportunista, ya que las producciones mexicanas exhibían a los gobernantes y líderes de distintas tendencias políticas, dando pie a la persecución y a la censura de los gobernantes en turno que, durante ese periodo de inestabilidad social y política, se rotaban de forma continua el poder (Reyes de la Maza, 1968).

Si bien se habla de censura para las puestas en escena de este tipo, resulta curioso que no se hayan metido con algunas producciones como en las que participó María Conesa. Es probable que, debido a su enorme popularidad, no se le haya molestado con censurarla y mucho menos con encarlarla. Si algo le pasaba a la Conesa, el régimen en turno se vería envuelto en un escándalo social y en un odio generalizado que probablemente no hubiesen podido controlar y, por otro lado, los revolucionarios estaban centrados en otros asuntos más importantes para ellos que el andar persiguiendo y censurando tiples. Se puede decir entonces que la censura y la persecución eran selectivas.

Otro factor relevante para no ser censurada fue que María Conesa causaba un enorme deseo erótico y sexual tanto en las tropas como en los altos mandos que entraban y salían frecuentemente de la ciudad. Los mismos caudillos y jefes revolucionarios fueron sus principales admiradores, acudían cada noche a sus espectáculos y, la mayoría de ellos, quedaban encantados con la hermosa y atrevida tiple (Morales, M. A., 1992).

María Conesa tenía la habilidad de crear estados eróticos en su público que no escatimaba en gastar dinero en su boleto y en llenarle de flores el escenario cada vez que terminaba su actuación. Dijo Carlos Monsiváis al respecto: “...es el ensueño báquico, la alegría dionisiaca, la promesa de la dicha pagana en ámbitos, regidos por la intolerancia, la felicidad en la mirada...” (Alonso, 1987).

Mujer diminuta, de poca voz, pero de "...hermosos ojos negros, de boca fresca, de dientes luminosamente blancos, de rostro brillante por lo expresivo [...] María Conesa no es francesita, pero merecía serlo..." y que llegó a México como una curiosidad extranjera y que se rumoreaba su gran talento artístico como la principal carta de presentación que tenía; llegó por una ocasión al Teatro Principal contratada por las exigentes Hermanas Moriones sin que se supiera o predijera la gran "mina de oro" que iba a generar, poco después la empresa Alcaraz ofreció tres mil pesos para que abandonara a las Moriones, la pelea por los contratos entre estas compañías teatrales se gestó en su momento, años después ella recibió obsequios y dinero en efectivo de generales o de algún "admirador adinerado" (Morales, M. A. 1992).

Otra cualidad sumamente importante en María Conesa fue el desempeño corporal que imprimía en sus bailes. Como se dijo antes, desde muy pequeña tuvo clases de danza en España y su primera maestra fue una persona muy estricta de origen italiano que radicaba al inicio del siglo XX en Barcelona (no se conoce la identidad de la maestra). Inculcaba la educación a la antigua usanza, ya que en cada una de sus clases se paseaba entre las alumnas con una regla de gran tamaño para marcar el compás y, cuando alguna alumna fallaba en ponerse en la posición estéticamente correcta, simplemente le soltaba un golpe a aquel miembro corporal que erraba la postura para que esa lección nunca fuese olvidada. Tal educación fue vital para el desarrollo de habilidades artísticas como la disciplina que María Conesa practicaba día con día y que ejecutó a lo largo de toda su vida.

Tal rigor y disciplina la llegaron a convertir en una estupenda bailarina erótica tan deseada por su público, en especial el masculino "...la artista hizo gala de flexibilidad portentosa, y en rítmicas ondulaciones, alegre como un pajarillo y ligera como un pez, se escurría, adoptando posiciones inverosímiles de odalisca provocativa y voluptuosa...". Todas estas cualidades la mantuvieron en el gusto preferencial del público mexicano durante las tres primeras décadas del siglo XX (Revista Tiempo, 1956).

Regresando al detalle de su voz, se ha llegado a comentar en televisión que, si bien carecía de aptitudes sonoras, ella lo compensaba con un buen desarrollo de entonación. Concretamente se dijo en el programa *Leyenda Urbana* que María Conesa le dedicaba bastante tiempo al canto, por lo menos unas tres horas diarias (María Conesa, tiple cómica, actriz y vedette leyenda urbana).

A medida que fue creciendo, su timbre de voz chillante (y hasta un tanto desagradable) mejoró notablemente tal y como se puede apreciar en su intervención para la película *Refugiados en Madrid*, de 1938, dirigida por Alejandro Galindo, protagonizada por Fernando Soler y María Conesa (García Riera, 1973).

La gran energía que desempeñaba en escena formó parte de su singular característica como tiple que fue citada durante sus intervenciones artísticas en la ciudad de la Habana:

En el Albizu [Teatro cubano] el público obligaba a María a repetir varias veces cada número musical. Esto, aunado al calor de la Habana, mermaba su salud, y la obligó en varias ocasiones a recurrir a los médicos, que indicaban descanso [...] acababa tan rendida que don Manuel [Su padre] la llevaba cargada del teatro al hotel [...] El tiempo pasaba y la delgadez de la Conesa se acentuaba, y su alegría, habitual en ella, sólo se manifestaba en escena así el público no advertía nada extraño... (Alonso, 1987).

Todas estas características artísticas presentes en María Conesa formaron parte fundamental para el desempeño, atractivo y el singular gusto del público que, al verla en escena, generó multitud de reacciones tanto escandalosas como positivas.

Muchos de los asistentes a sus funciones quedaron enamorados y se tiene registro de dos intentos de raptos; uno por parte de Francisco Villa (Mora & Miquel, 2006), y el otro por un joven General del cual no se sabe su nombre.

A pesar de que María Conesa desmintió el hecho décadas después acerca de que el General Villa quedó enamorado, se cuenta que al ser abordado en plena función en donde ella cortó con un cuchillo filoso todos los botones de su uniforme (una acción erótica a todas luces y que siempre realizaba en sus funciones al interactuar con su público) el llamado *Centauro del Norte* trató de satisfacer su capricho poniendo tropas que cubrían las entradas del teatro durante los ocho días que ocupó la capital para “esperarla”. Este capítulo de su vida sí lo narra la tiple de su propia voz y cuenta que se vio obligada a vivir durante esos días durmiendo en el cuarto de utilería del teatro sin poder salir (Pérez Verduzco).

En cuanto al segundo intento de raptos protagonizada por el joven General, ella fue rodeada por automóviles del ejército mientras se dirigía al teatro con una amiga; el General bajó de su automóvil y le dijo literalmente que se la iba a robar, ya que esa misma noche acataría órdenes de mandos superiores para retirarse de la ciudad. María, hábilmente, engañó al enamorado con el pretexto de ir por ropa para sus mudas a la casa de su amiga en donde, por otra salida, pudo escapar. En palabras de Agustín Lara recalca su poder erótico en una estrofa que dice: “La guapa me llaman, la de Lavapiés; Madrid me conoce, me tutean los chulos, yo no sé por qué” (Loeza & Granados, 2009).

Otras personalidades de la política usaron la fama de María Conesa para vengarse y ridiculizar a sus enemigos como en el caso de Álvaro Obregón, quien daba ideas a los autores de las revistas sobre las letras de los cuplés que debía cantar (Alonso, 1987).

La calidad del trabajo escénico de María Conesa se puede medir también por el tipo de escenarios en donde se presentaba, que por lo general eran importantes, de gran capacidad y con una trascendencia histórica, el Teatro Principal fue uno de estos escenarios emblemáticos.

Haciendo una breve revisión de este espacio escénico desde el siglo XVIII, en el Teatro Principal - antes llamado Coliseo- se representaron en su mayoría piezas teatrales y artistas que llegaban de España (Olavarría y Ferrari, 1895) hasta que, después de consumarse la Independencia, se miró hacia el talento nacional, por lo que su repertorio cambió para que se montaran espectáculos de autores mexicanos, entre ellos las obras teatrales de Juan Ruíz de Alarcón.

La cultura en México vino principalmente de España y así fue durante varios siglos. La promoción de la cultura española se dio por varias razones: entre ellas se encuentran el teatro español (concretamente las zarzuelas) que era de gran calidad tanto en dramaturgia como en sus composiciones musicales y producción escénica. Al público mexicano se le acostumbró a este modelo de espectáculo y aquellos que pagaban el boleto en el Teatro Principal solicitaban de forma vertical aquellos estándares heredados por varias generaciones atrás. Por ese detalle el público teatral era exigente y Las Hermanas Moriones tomaban muy en cuenta los gustos de su público.

Al debutar con la comedia *La Gatita Blanca*, en 1907, fue apreciada por el público en un principio como una artista extraña, ya que las tiples eran por lo regular chicas altas; aparte María Conesa emitía sus cuplés con una voz bastante aguda debido a su corta edad. Pero fue ganando la atención cuando comenzó a desplegar su baile en escena apoyándose en su mirada pícara y en la gran seguridad que proyectaba hacia el espectador. Sólo le bastó una primera función para que el público mexicano se entusiasmara con ella arrojándole a sus pies bastones, sacos y sombreros (Alonso, 1987).

Al día siguiente se corrió el rumor fuerte sobre aquella niña pródiga que acababa de debutar en el Teatro Principal, María Conesa triunfó y comenzaron los críticos a elogiarla y otros a atacarla. Nuevamente surgiría el fantasma de la moral, las buenas costumbres y la censura como en épocas anteriores. La mujercita de hermosas curvas, ojos profundos y maliciosos iba a descomponer la integridad de hijos y padres llenándolos de malos pensamientos pecaminosos e impropios. En este caso las malas críticas y el intento de censura iban a fraguar en su favor y el público llenaba noche con noche las funciones para confirmar con sus propios ojos lo que se decía sobre ella.

María Conesa siempre actuó bajo la etiqueta de tiple cómica y su incursión dentro de zarzuelas y revistas cómicas fue donde se movió a lo largo de toda su vida. Fue el tipo de teatro que la acogió y, aunque realizó pocas obras con un contenido más serio, ella se sentía muy cómoda trabajando en esa línea de corte cómico.

Cuando el cine nacional fue adquiriendo importancia se le invitó a participar en contadas producciones cinematográficas y, al llegar a una edad madura, también hizo algunos programas televisivos. Se dice que durante más de siete décadas ella estuvo vigente en el mundo del espectáculo. Es un tanto extraño que en la actualidad se hable entre las personas poco o nada de ella. Se ha comentado sobre su trabajo artístico de forma esporádica en unos cuantos programas radiofónicos así como en un breve programa

de televisión llamado *Leyenda Urbana*, producción del canal 40 (María Conesa, tiple cómica, actriz y vedette leyenda urbana).

No existen tampoco discos completos en venta de sus cuplés. En la actualidad está presente sólo uno titulado *María Conesa... La Gatita Blanca*, que es considerado un rescate promovido por Enrique Alonso (1986), con una calidad ínfima, ya que recopila grabaciones hechas entre 1907, 1908, 1910, 1917 y las dos últimas (*El Castigador "Antolín"* y el cuplé titulado *Madrid*) de 1949. El único ejemplar de este álbum al que se pudo tener acceso fue a través de *La Biblioteca de las Artes*, dependiente del INBA.

Dentro del plano comercial existen solo dos cuplés que se pueden adquirir vía ITUNES, versiones remasterizadas de los cuplés *El Masaje* y *El Timbre de alarma*, que pertenecen a un álbum titulado *El Inmortal Cuplé*; y dos coplas de mala calidad auditiva tituladas *El Morrongo* y *Chupa Chupa* en el álbum *Tango Passion, Vol. 25*.

En el mundo del ciberespacio, por el contrario, se pueden encontrar hasta el día de hoy más de 50 resultados en el buscador de GOOGLE relacionados con María Conesa, entre los que se ofrecen distintas biografías, fotografías, críticas, entre otros. Es interesante apreciar que en la plataforma de videos YOUTUBE se tienen materiales audiovisuales que oscilan entre las 183 y las 41,231 visitas para los videos que tienen hasta seis años en el sitio. Se señala también que la información encontrada aquí tiende a ser repetitiva y compartida por los mismos cibernautas varias veces. Es de importancia recalcar que aquellos documentos encontrados en internet son, en su inmensa mayoría, subidos al ciberespacio de manera independiente por personas que no tienen vínculos con empresas dedicadas al mundo del entretenimiento y que lo hacen por el simple gusto de compartirlo en la red.

Estos datos arrojan una interesante observación respecto a la situación actual de María Conesa como artista. Con fecha del 3 de agosto de 1977 sale una nota periodística en *Cine Mundial* hablando sobre la puesta en escena de la zarzuela titulada *La Verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón, de la que se ofrecieron dos funciones en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris con una producción básica de telares pintados y bancos sencillos pero con el vestuario suntuoso de María Conesa que siempre la caracterizó, interpretando el papel de la Tía Antonia (*Cine Mundial*). Es curioso que ésta haya sido la última presentación de la querida tiple con la misma obra teatral que la dio a conocer en México cuando era una niña.

Al fallecer el 4 de septiembre de 1978 en la Ciudad de México la industria del espectáculo la olvidó y pasó a formar parte del pasado que, alguna vez, le redituó grandes aplausos y utilidades. Tal vez aquella censura de la que se ha estado hablando a lo largo de este capítulo nunca se fue del todo y, como sus cuplés siguen siendo bastante fuertes o atrevidos para la educación y la moral actuales, la prohibición moral entró en acción para que fuese enterrada de forma permanente aquella chica que lastimaba la honra de mucha gente de buenas costumbres.

El internet contiene, como se mencionó, varias y nutridas páginas de información, así como reproducciones de cuplés completos, fragmentos de películas, entre otros materiales; por lo que se puede argumentar que aquella tiple diminuta y reina del teatro de revista sigue vigente de manera amplia entre aquellas personas interesadas en estos temas históricos y nostálgicos.

Algunas obras en las que participó María Conesa son:

- *A las doce y un minuto* / Música de Federico Ruiz y Letra de José F. Elizondo.
- *Agua va* / De Guz Águila.
- *Atiza* / De José F. Elizondo.
- *Chin Chun Chan* / De José F. Elizondo y música de Luis G. Jordá. 1904.
- *Damas retiradas* / De Edward Percy y Reginald Denhan. 1956.
- *El Couplet* / De Antonio Martínez Viérgol y Música de Rafael Calleja. 1912.
- *El país de los cartones* / De Carlos M. Ortega y Pablo Prida. 1915.
- *El soldado de cuota* / De Carlos M. Ortega.
- *En tiempos de Don Porfirio* / De Carlos M. Ortega y Pablo Prida.
- *Enseñanza Libre* / De Guillermo Perrín y Miguel Palacios, Música de Gerónimo Giménez. 1901.
- *La alegre trompetería* / De Antonio Paso y Música de Vicente Lleó. 1907.
- *La bella Lucerito* / De Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Música de Arturo Saco del Valle. 1907.
- *La ciudad de los camiones* / De Carlos M. Ortega y Pablo Prida, Música de Castro Padilla. 1918.
- *La gatita blanca* / De José Jackson Veyán y Jacinto Capella y Música de Gerónimo Giménez y Amadeo Vives. 1905.
- *La huerta de Don Adolfo* / De Carlos M. Ortega.
- *La India Bonita* / De Julio Sesto y Música de Jesús Corona. 1921.
- *La República Lírica* / De Carlos M. Ortega.
- *La verbena de la paloma* / De Ricardo de la Vega y Música de Tomás Bretón. 1894.
- *Las Bribonas* / De Antonio Martínez Viérgol y Música de Rafael Calleja Gómez. 1908.
- *Las musas del país* / De José F. Elizondo y Música de Fernando Méndez.
- *Las musas latinas* / De Manuel Moncayo Cubas y Música de Manuel Penella. 1913.
- *Las Percheleras* / De Miguel Mihura y Álvarez y Pérez del Toro. 1913.
- *Las tandas del principal* / De Carlos M. Ortega, coautor Francisco Benítez. 1949.
- *Molinos de viento* / De Luis Pascual Frutos y Música de Pablo Luna. 1910. (opereta)
- *Mundial Review* / Música de Germán Bilbao.
- *Peluquería nacional* / De Guz Águila.
- *Verde, blanco y colorado* / De Carlos M. Ortega.
- *Trapitos al sol* / De Carlos M. Ortega (Ortega, 1959).

Además de su incursión dentro del teatro María Conesa realizó ocho películas y una telenovela; las cintas cinematográficas son las siguientes:

- *El pobre Valbuena* / 1917.
- *Payasos Nacionales* / 1922.
- *Refugiados en Madrid* / 1938.
- *Madre a la fuerza* / 1940.
- *Una mujer con pasado* / 1948.
- *La rebelión de los fantasmas* / 1949.
- *Hijos de la mala vida* / 1949.
- *Entre tu amor y el cielo* / 1950.

Telenovela:

- *Las Abuelas* / 1965.



El teatro de revista mexicano adquirió su identidad definitiva al incluir situaciones, regionalismos, modos de hablar y vestuarios autóctonos nacionales. Tomada de *La Música y el Teatro de 1920 a 1940*. Título: María Conesa de china poblana.

https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HMIIICultura_Vida/Musica1920-2.htm

3. ELEMENTOS SEMIÓTICOS PRESENTES EN LOS CUPLÉS Y EL TEATRO DE REVISTA

Los elementos semióticos abordados en este espacio son aquellos que se aplicarán en el capítulo cuatro para realizar el análisis, si bien no son los únicos que existen sí son los necesarios para llegar a la comprensión cada una de las coplas seleccionadas de María Conesa.

El espectáculo teatral puede ser entendido como un *código*²⁰ comunicativo en sí; en donde están presentes distintos elementos que de ahora en adelante llamaremos *signos*, los cuales, tomados en conjunto, dan ejecución y vida a lo que sucede en escena y crean una recepción única para que la integridad del mismo sea mayormente recibida con agrado para el público receptor. El teatro de revista, que incluye a su vez cuplés es en conjunto una muestra determinada de signos que tienen como finalidad la transmisión de un mensaje más complejo, a este tipo de teatro lo denominaremos también como un *código* entendiéndose este último como “un sistema de señales convencional a las que se asocian ciertos mensajes” (Escandell, 2005).

3.1. EL SIGNO

Citando a Umberto Eco (2010) en relación a su definición de *signo* en su material *Tratado de Semiótica General*, “Un signo está constituido siempre por uno (o más) elementos de un PLANO DE LA EXPRESIÓN colocados convencionalmente en correlación con uno (o más) elementos de un PLANO DE CONTENIDO” (Eco, 2010). Esta correlación debe existir para que los signos se presenten, tengan lugar y un reconocimiento en la sociedad humana y son el elemento esencial de correspondencia entre un significante y un significado.

El teatro de revista, así como sus cuplés, tiene una gran abundancia de signos tanto de origen lingüístico (letras de cuplés y diálogos que en su conjunto conforman un referente, así como distintos tipos de mensajes) y paralingüísticos (escenografía, utilería, vestuario, maquillaje, luces, música, coreografías y trazo escénico, así como la actuación de los artistas) que también ayudan a construir el referente y los mensajes dirigidos a un público determinado que, a su vez, los decodificará. Todo este “desfile” de signos se presenta en un espacio físico concreto (el edificio teatral) al que los destinatarios podrán acceder con el pago de una entrada.

Pero estos signos, según nos señala Jenaro Talens²¹ (1995) en su trabajo *Elementos para una Semiótica del Texto Artístico*, son de carácter artificial. Son elementos pensados y ejecutados de distinta manera para crear en su conjunto un código, que es en su integridad un producto comunicativo falso, una mentira, y que persigue en todo momento una respuesta definida del destinatario (Eco, 2010).

²⁰ Entendiendo el término *código* como un sistema o conjunto de signos ya que, dentro del campo de la semiótica, el uso del término es muy diversificado y poco claro (Beristáin, 1998).

²¹ Sic.

El signo es la parte elemental de la semiótica y sirve para la construcción de significantes y significados. Es todo aquello que sea susceptible de ser interpretado o decodificado, ya sea una cosa, un hecho o una persona (Pablos, 2009). Aquí se abordarán tanto signos lingüísticos como no lingüísticos que son éstos últimos el complemento de los primeros y son aquellos que comprenden y conforman la comprensión del trabajo en escena de María Conesa, por medio de los bailes, el vestuario y la impresión artística.

El teatro de revista y sus cuplés, que son en su conjunto el código,²² son productores de signos que tienen necesariamente significantes y que pueden ser entendidos en complicidad con el espectador, y se dice “en complicidad” ya que se da por hecho que el teatro y las interpretaciones de cuplés son creados de manera artificial a partir de otros signos derivados de la realidad, dando como resultado un mensaje estructurado y con cierto grado de ficción, a la cual el destinatario responde de manera favorable, aceptando ese código formulado para entretener, divertir, reflexionar o producir estados erotizados. Se crea la comunicación efectiva a partir de un código artístico convencional que tiene por herramienta un conjunto de signos.

El signo como tal puede presentar los distintos tipos de funciones:

- **Función emotiva o expresiva:** Es aquella en donde la tiple tiene una responsabilidad directa porque predomina el apelo a la subjetividad del emisor, no tanto lo que ello dice o como lo dice sino QUIÉN lo dice. Al interpretar cuplés necesariamente imprime emociones que son captadas por el destinatario, quien las decodifica e interpreta.
- **Función referencial o denotativa:** Tiene que ver con el mensaje a transmitir que, en este caso, son las letras de los cuplés, pero también está relacionado con el *contexto de producción* que ambienta y rodea todo el sistema de comunicación (La época, las costumbres, el lugar e inclusive la hora en que el mensaje es producido y transmitido). El mensaje en sí de un cuplé será el referente.
- **Función poética:** Dado que un cuplé es un producto derivado de la creación artística, resulta evidente que se quiera producir un efecto estético en el destinatario; en este campo entra el análisis formal lingüístico de los cuplés, así como el empleo del juego de palabras y significados escondidos, el doble sentido y el albur.
- **Función fática:** Corresponde al canal de comunicación y a la eficiencia del mismo para transmitir el mensaje. Si bien la interpretación de cuplés originalmente se hizo en vivo en los teatros, se puede deducir la efectividad del canal a través de críticas periodísticas, la asistencia y

²² Prosiguiendo con la ubicación individual del término, se toman las características dadas por Umberto Eco en su *Tratado de Semiótica General*. Un código es “...un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN que reúne entidades presentes y entidades ausentes” El teatro de revista y el cuplé son un código en sí que representan una historia o un acontecimiento dado, siempre regido por **convenciones** que son fácilmente decodificadas por el público ó destinatario. N. del A.

permanencia del público en la sala, así como el éxito que tuvieron como parte esencial del teatro de revista a lo largo de varias décadas.

- Función metalingüística: Parte esencial en el análisis de coplas individuales ya que se tendrá a verificar si tanto el emisor como el destinatario emplean y comprenden el mismo código tanto de signos lingüísticos como no lingüísticos. Si éste elemento significativo falla se pierde todo sentido tanto de producción como de recepción de la misma.
- Función conativa o apelativa: Esta función está centrada hacia el destinatario y se entra en el hecho de que el signo pueda ser empleado para dirigirse, abrir y mantener el canal de comunicación mientras se ejecuta un cuplé. Dentro del campo lingüístico se utilizan vocativos y palabras o frases imperativas²³ (Lomas, 2017). Ejemplo: ¡Querido público! / Atención, por favor/ ¡Aplausos!/ ¡Diviértanse mucho!... entre otros.

3.2. ELEMENTOS DEL DISCURSO TEATRAL

El discurso teatral requiere de distintos componentes que, según señala Fernando De Toro (2008) en su libro *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, para que el mensaje escénico pueda cumplir plenamente con su función comunicativa, deben estar presentes e interactuar los siguientes elementos creadores y portadores de signos:

- EMISOR / DESTINATARIO

Elementos semióticos nombrados por Umberto Eco (2010) en su libro *Tratado de Semiótica General* como **Emisor** y **Destinatario** respectivamente. Un actor cómico o tiple es un elemento creador de signos de carácter artificial para ser “representados” en escena. El objetivo es que este elemento fundamental en el campo del teatro ‘signifique’ un personaje dentro del mundo del espectáculo. María Conesa ejecuta una reproducción de comportamientos empleando herramientas tanto vocales como corporales de manera intencional y controlada que van dirigidas a su destinatario o público: “...los comportamientos se convierten en signos gracias a una decisión por parte del destinatario (educado por convenciones culturales) o a una decisión por parte del emisor, para estimular el proceso de entender dichos comportamientos como signos” (Eco, 2010).

Es de sentido común que el emisor espere una respuesta de carácter interpretativo por parte del destinatario para que este proceso de comunicación se complete, tal respuesta implica el uso de signos que propicien un estímulo o interés del destinatario (Eco, 2010).

²³ Sigue vigente el modelo de Roman Jakobson quien distingue hasta seis funciones dentro del lenguaje que son los antes señalados (Lomas, 2017).

El papel del destinatario es necesario no sólo para la comprensión del mensaje, sino para que éste sea aceptado y genere una demanda de más mensajes semejantes "...Basta que el código establezca una correspondencia entre lo que se REPRESENTA y lo representado, correspondencia válida para cualquier destinatario posible..." (Eco, 2010).

- ENUNCIACIÓN / ENUNCIADO

Tomando la definición de Greimas el enunciado es, dentro del campo de la semiótica, "...toda magnitud provista de sentido, dependiente de la cadena hablada o del texto escrito, previa a cualquier análisis lingüístico o lógico..." (Greimas, 1979. apud. Beristáin, 1998).

El enunciado es el portador del referente, que a su vez conforma el mensaje, posee una lógica y conforma elementos básicos del código. Dentro de un cuplé existen enunciados con un significado mínimo, en forma de versos los cuales tienen una acumulación de signos con función poética. Aquí, al estar presente dicha función en el signo, el enunciado es capaz de ofrecer "plurimensajes" (Eco, 2010).

Una copla es en sí un significante tramposo si es que se toma de manera literal, ya que debe observarse el posible doble sentido encerrado en los enunciados. También es importante reconocer el albur para el análisis semiótico pues es una parte esencial para identificar cosas, personas y situaciones, casi siempre con un contenido erótico o meramente sexual. María Conesa siempre manejó el doble sentido en todas sus coplas y su interpretación resultaba en la creación de un producto artístico.

En cuanto a la enunciación consiste en la articulación de elementos o marcas que están detrás del enunciado y que hacen posible que éste último se conforme. (Elementos como la deixis temporal y espacial, adjetivos, pronombres, ciertos adverbios, entre otros). El *discurso teatral* tiene sus propios soportes enunciativos que son de carácter audiovisual y que acompañan a los diálogos y a los cuplés (utilería, iluminación, vestuario, escenografía) y que son signos que remiten a elementos exteriores reales. Junto con el resultante que es el enunciado antes citado crean un código, que es la puesta en escena, emitiendo así uno o varios mensajes al mismo tiempo.²⁴

- EL MENSAJE Y EL TEXTO.

Un mensaje es un contenido de cualquier índole que se desee transmitir, empleando la creación de signos y funciones determinadas, enunciados previamente contruidos, empleando un canal comunicativo y usando un sistema de significación denominado código.

²⁴ En el trabajo de María Victoria Escandell Vidal señala que la plena interpretación de un mensaje requiere, además, de otros elementos extralingüísticos. "...La interpretación no consiste sólo en descodificar correctamente el contenido del mensaje, sino también complementarlo adecuadamente con nuestro conocimiento del mundo: a la hora de interpretar..." Se puede decir, en base a esta reflexión, que los cuplés creados en su contexto e interpretados para ese destinatario en concreto perdieron ya una parte importante del mensaje total para los destinatarios actuales debido al tiempo transcurrido y por estar, innegablemente, en otro contexto de producción artística que responde a sus propias necesidades de divertimento. N. del A.

Para Helena Beristáin (1998), el mensaje puede ser entendido dentro de la teoría de la comunicación como "...una cadena finita de señales (que producen signos y a su vez significantes) producidas, mediante reglas precisas de combinación a partir de un código dado y susceptibles de ser transmitidas con un mínimo de errores, a través de un canal, desde un emisor que codifica hasta un receptor que descodifica" (Beristáin, 1998).

Un mensaje es "...el objeto intercambiado, durante el acto de comunicación, entre el emisor..." y el destinatario. Dicho mensaje conforma la mayoría de las veces un texto, cuyo contenido es un discurso a varios niveles, según la reflexión de Umberto Eco (2010), dando a entender que el texto es capaz de portar varios mensajes al mismo tiempo.

En la semiótica se entiende por texto al sistema que encierra todos los enunciados verbales que tienen una función comunicativa. "... el arte, incluido el teatro de revista, constituye un lenguaje y cada particular obra de arte constituye un texto. (Beristáin, 1998). Cada cuplé, siguiendo las definiciones antes mencionadas, se conocerá en adelante como un *texto*.

- DEIXIS / ANÁFORA.

Estos son elementos usados por Fernando de Toro (2008), concretamente se enfocan en el "soporte" que tiene una historia para desarrollarse en escena y que da un sentido lógico al mismo: deixis temporal y deixis espacial.

En la deixis espacial se transmite a través del código toda aquella información que haga referencia al lugar o lugares en donde se estén desarrollando los hechos interpretados. Se habla entonces de que los actores y las tiples deben hablar o hacer señalamientos concretos, empleando recursos teatrales, para indicar con ello en dónde están o, simplemente, que hagan alusión a un lugar determinado si es que se dedican a narrar algo ajeno al personaje y su ubicación en ese instante interpretativo.

Para la deixis temporal se hacen señalamientos acerca del tiempo actual (el aquí y ahora en el tiempo) o se hace referencia de algún momento sobre algún acontecimiento ocurrido en el pasado o sobre lo que se espera ocurrirá en el futuro. En sí el espectáculo teatral puede "jugar" con la deixis temporal, según le convenga al emisor, para crear efectos estéticos.²⁵

Los cuplés de María Conesa que serán analizados deben tener una lógica de sucesos, de acontecimientos (deixis espacial) y deben ubicarse y desarrollarse dentro de una deixis temporal para poder transmitir un mensaje. Si bien dentro del discurso teatral se complementa el mensaje con el uso de elementos extralingüísticos y que conforman tanto la deixis espacial como temporal, serán enunciados siempre y cuando se encuentre información audiovisual en las fuentes consultadas.

²⁵ Dentro de la narrativa también existen dichos saltos temporales que persiguen el mismo fin estético en sus lectores y se les conocen bajo el nombre de analepsis y prolepsis. N. del A.

El elemento retórico figurativo llamado anáfora consiste en una repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas palabras o con otras. Este recurso probablemente tenga la función de crear memorización de una manera inconsciente en el público receptor con el único fin de que recuerde y, de ser posible, para que éste no olvide el texto. La anáfora es un efecto de manipulación que tienen los cuplés y otras estructuras de canciones tanto antiguas como contemporáneas.

3.3. FUNCIONES DEL LENGUAJE TEATRAL

El teatro consiste en una convención artística, y como tal convención se compone de un conjunto de signos que tienen por finalidad la comunicación de ideas, siguiendo la anotación de Pierre Guiraud en el texto titulado *La Semiología*: "...Esta operación implica un objeto, una cosa de la que se habla o referente, signos y por lo tanto un código, un medio de transmisión y, evidentemente, un destinador²⁶ y un destinatario" (Guiraud, 1986).

Al ser el espectáculo teatral un sistema de signos se entiende que es un producto intencionalmente creativo y armado, apoyado con distintos recursos visuales o auditivos que tienen la finalidad de respaldar y transmitir el código dando como resultado la transmisión del mensaje final al destinatario. Estos recursos pueden ser realizados en tercera dimensión, con una semejanza cercana o igual a la realidad (utilería: mesas, sillas, espadas, pistolas, entre otros.). Fondos decorativos en escenografías, dando un aire de verosimilitud; en el teatro de revista se empleaban fondos escenográficos pintados en grandes telares para simular una calle, un bosque, un pueblo o una ciudad, entre otras concepciones figurativas.

Parte de los recursos del lenguaje teatral es la iluminación (que es también un código en sí mismo), pero como se estará tratando con funciones en donde la iluminación era escasa y sumamente básica a principios del siglo XX no se tomará en cuenta. La iluminación dentro del teatro de revista no tenía la importancia que tiene en la actualidad como lo es en la recreación de atmósferas temporales.²⁷

Parte esencial en el lenguaje teatral son los vestuarios, éstos son un indispensable elemento visual para el destinatario; resaltan la belleza y la gracia de las tiples y pueden dar con ello un mensaje en fracción de segundos. Incitan también al deseo erótico del espectador, al morbo y al coito imaginario con la persona que los porta.²⁸ María Conesa lo sabía y aprovechó este recurso para explotar al máximo sus

²⁶ Destinador: es el productor de un texto; dentro del campo de la semiótica a este elemento se le ha llamado también por otros nombres, como el de Locutor (Toro, 2008). Para el desarrollo del análisis semiótico se tomará el nombre de productor de mensaje por el de Emisor, manejado por Umberto Eco. N. del A.

²⁷ Respecto a este campo la iluminación a principios del siglo XX todavía se hacía usando equipos de gas que permitían ofrecer distintas intensidades de luz dependiendo de lo que el director deseara recrear en escena. Iniciaba también la sustitución de éstos por candilejas con bulbos eléctricos, mucho más seguros y potentes. N. del A.

²⁸ Ver Anexos 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9.

intervenciones, conforme va aligerándose el peso moral a través de los años el vestuario va siendo cada vez menos pesado y corto, enseñando más y más piel desnuda.

3.4. FUNCIONES DEL DISCURSO DEL ACTOR

Se entiende por actor a "...un 'hombre' [o mujer] que habla y se mueve en el escenario, pero la esencia del actor no es que sea un hombre que habla y se mueve en el escenario, sino que 'represente' a alguien, que 'signifique' un personaje..." (Talens, 1995).

Cuando la tiple interpreta un cuplé escrito por un tercero (quien sería en primera instancia el emisor) no sólo se limita a cantar la pieza, sino que aporta otro tipo de signos que complementan el mensaje y que dan por resultado la creación de un texto diferente y único; tales signos son de origen paralingüísticos o 'no verbales' y consisten en aquellos movimientos corporales, gestos, voz y talento artístico (independientemente del vestuario, escenografía, música y utilería que forman parte del discurso teatral). Es por ello que el papel del emisor pasaría del libretista o compositor a la tiple como parte rectora de la producción textual.

Tales recursos de actuación e interpretación de cuplés perseguirán imprimir un mensaje (un mensaje que es en el fondo irreal, ficticio), así como una carga emotiva, distintos estados de ánimo y, si el cuplé lo determina, signos que tengan relación con el erotismo. Si el destinatario decodifica y entra en el juego escénico de la tiple su función comunicativa como productora de signos se concreta.

María Conesa interpretaba, creaba personajes, y en la vida real era una persona completamente diferente, según sus propias palabras, tuvo a bien narrar algo al respecto: "Es cosa del teatro. Yo cambio sin saber por qué... yo fui muy atrevida en escena, y dentro de la escena estoy temblando" (Pérez Verduzco).

El resultado de su trabajo escénico fue lo que ella esperaba: crear signos que inquietaran y atrajeran a su público y que este fenómeno comunicativo se mantuviera por varias décadas. "es el clímax de la coquetería, verla es apetecerla, es admirarla, admirarla es resignarse a la posesión simbólica..." (Alonso, 1987).

3.5. EL ESPACIO TEATRAL

Indefectiblemente toda representación escénica requiere de un espacio físico para poder ejecutarse, para que la recreación de signos tenga lugar y sea posible la transmisión de éstos. El espacio puede ser desde un pedazo de calle, una plaza, un patio o habitación de unos cuantos metros cuadrados, hasta un

gran edificio del tamaño de un estadio de soccer. Puede ser un espacio cerrado o abierto, con un escenario rectangular, a la italiana, tipo arena, corral español, entre muchos otros.

Si hablamos de “representación” hay que considerar que, en su conjunto, el teatro requiere de la utilización de un sitio adecuado para cada tipo de espectáculo con el fin de emitir de manera eficiente el código, representado por signos artificiales, y crear el efecto de sentido deseado para el destinatario que, dentro del plano teatral, es el público asistente.

Sin este factor del espacio todos los elementos semióticos fallan: desde las señales que provoca el emisor, malinterpretación de signos, sus significantes hasta todo el código completo se verían comprometidos, y el espectáculo en su conjunto no cumpliría con su función de entretener, divertir, reflexionar o crear estados eróticos.

El espacio controla también la asistencia y, en el campo comercial, admite a quien tiene derecho de apreciar la función, vía el pago monetario de una entrada. Ayuda con ello a crear interés en el destinatario y le da una idea de la categoría de espectáculo dependiendo del prestigio del mismo espacio físico al que acudirá y pagará por cada boleto. El Teatro Principal, espacio arquitectónico en donde debutó María Conesa en 1907, fue en su momento el teatro más importante de México, ya que el Gran Teatro Nacional había sido demolido a inicios del siglo XX debido a la ampliación de la calle Cinco de Mayo que desemboca actualmente en la Alameda Central.

El teatro de revista contaba en ese entonces con teatros de importancia histórica e inmobiliaria y con una amplia captación de espectadores por función. Otorga para los propósitos de este trabajo una idea del tipo de público que asistía con boleto en mano, además de ofrecer elementos fiables sobre los gustos teatrales de aquella época.

3.6. EL ESQUEMA CLÁSICO DE LA COMUNICACIÓN

Desde 1949 existe un esquema que involucra a los distintos elementos de la comunicación desarrollado por Shannon y Weaver, posteriormente revisado por Roman Jakobson en 1960 (Escandell Vidal, 2005). Dicho esquema pretende establecer visualmente el lugar que corresponde a cada factor dentro de lo que se le conoce como *Teoría de la Comunicación*, así como el identificar de forma más sencilla su papel dentro del mismo. El estudio de un fenómeno comunicativo, así como su enseñanza en el mundo de la semiótica, sigue vigente hasta nuestros días. Se sabe que los investigadores del fenómeno comunicativo como Helena Beristáin (1998), Umberto Eco (2010), Jenaro Talens (1995), Anne Ubersfeld (1989), Carlos Lomas (2017), entre otros, han encontrado factores que hacen complejo el estudio de la semiótica y su pleno entendimiento. Sin embargo, tal herramienta visual ha llegado a ser de gran utilidad para adentrarse en su estudio.

Dentro del esquema comunicativo se anotan los siguientes elementos que fueron ya explicados dentro de este capítulo y que son, resumiendo:

Código: El sistema convencional de señales.

Mensaje: El resultado de la codificación, portador de la información o conjunto de informaciones que se transmiten.

Emisor: El que codifica el mensaje.

Referente: Es de lo que se habla: un hecho, un producto, una situación, una idea.

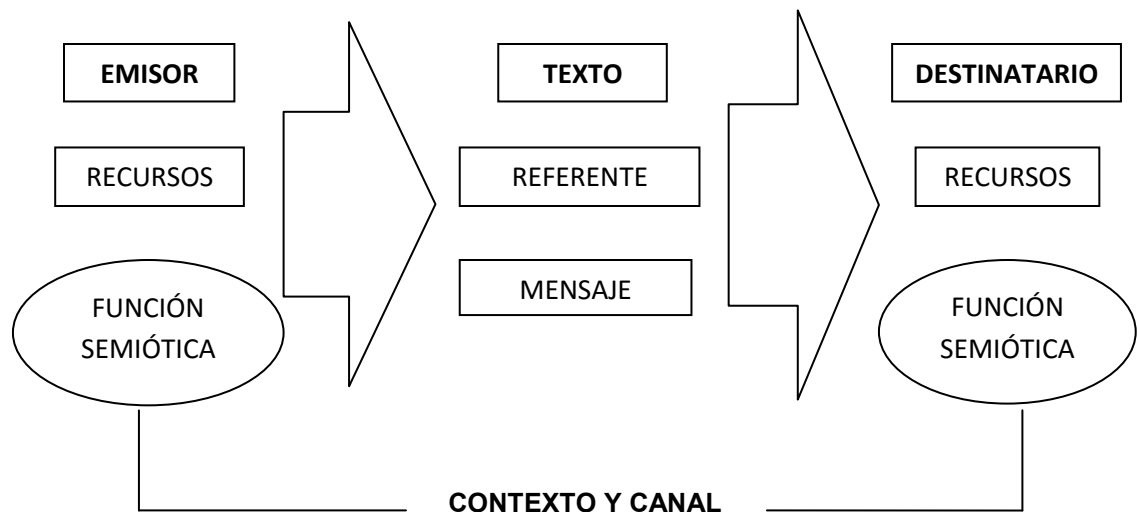
Texto: Es el mensaje que se desea transmitir u objeto de la enunciación.

Destinatario: El que descodifica el mensaje.

Canal: El medio físico por el que circula la señal.

Contexto: El conjunto de circunstancias que rodean el acto de comunicación (Escandell Vidal, 2005)

ESQUEMA DISCURSIVO ²⁹



²⁹ Se añaden para la ejecución del análisis los elementos denominados **Recursos**, que van tanto del lado del emisor como del destinatario (recursos actorales y teatrales / recursos de recepción de signos y de código, respectivamente); así como los de **Función Semiótica**, que tienen que ver con el propósito de comunicación a través de la creación de signos y la decodificación que implica el efecto de sentido interpretado por el destinatario. N. del A.

4. ANÁLISIS DE CUPLÉS INTERPRETADOS POR MARÍA CONESA

Es evidente que los cuplés fueron una parte medular del espectáculo en su conjunto para el teatro de revista y que tanto la letra, los vestuarios, el desempeño de las tiple, entre otros elementos; así como el contexto en general en el cual se ejecutaron, tuvieron un impacto en el público receptor que determinó su consecuente aceptación y éxito único para su momento. Es por eso que un análisis semiótico enfocado a los cuplés revisteriles facilitará en gran medida la comprensión, el valor y el entendimiento de los mismos.

Se presenta aquí una selección de seis cuplés que en su momento interpretó la tiple María Conesa; las razones para centrarse en esta cantante son la enorme preferencia del público que acudía cada vez que se presentaba, por los vestuarios que empleó, por la singular gracia de sus bailes y movimientos... y por su aberrante voz, un recurso que, probablemente, haya sido un factor que hipnotizara al espectador por el significado que llegó a decodificar.

4.1. ELEMENTOS SEMIÓTICOS A CONSIDERAR

Para el análisis semiótico se tomarán en cuenta los siguientes elementos:³⁰

1. Análisis lingüístico de forma (Métrica y Rima).
2. Elementos presentes en el discurso teatral (emisor, destinatario, referente, significado del mensaje del texto "Plurimensajes"³¹, deixis y anáfora a nivel semiótico).
3. Signos manejados, decodificación y su función discursiva.
4. Funciones presentes en el Lenguaje Teatral. (no lingüísticos, cuando exista referencia iconográfica disponible).³²
5. Funciones presentes del Discurso del Actor³³ (Vocal).³⁴

Dichos componentes analíticos son tomados principalmente de los libros *Semiótica del Teatro*, de Fernando De Toro (2008) y *Tratado de Semiótica General*, de Umberto Eco (2010), entre otros autores que se dedican al estudio semiótico teatral. Con ello se podrá conocer de manera específica los signos, su función comunicativa y los significados que los cuplés podrán ofrecer tanto como mensaje, dirección, propósito y recepción conforme al discurso teatral en su ejecución para el teatro de revista.

³⁰ Los elementos tomados para realizar el análisis semiótico se seleccionaron en base a lo que pueden ofrecer los cuplés en sí mismos como código y también para realizar un trabajo simplificado que debe centrarse, esencialmente, para una sencilla aplicación en clase, así como el otorgar una herramienta práctica durante el proceso de montaje de un cuplé. N. del A.

³¹ Término empleado por Umberto Eco. N. del A.

³² Sólo en el caso de aquellas coplas en las que se hayan encontrado datos descriptivos o icónicos. N. del A.

³³ Si bien se toma el elemento actor como modelo de análisis de la fuente consultada ésta se puede aplicar sin inconvenientes al caso de la tiple María Conesa ya que también retoma elementos de creación y desempeño escénico. N. del A.

³⁴ El lenguaje corporal y gestual estará limitado a la existencia y disponibilidad de referencias audiovisuales. N. del A.

Se cierra el análisis semiótico de cada copla con un esquema discursivo semiótico para visualizar las funciones de los signos involucrados. Tomando en cuenta los señalamientos de Fernando de Toro: el *discurso* es "...la lengua puesta en acción [...] es el enunciado considerado desde el punto de vista del mecanismo discursivo que lo condiciona [...] si se hace un estudio lingüístico de las condiciones de producción de este texto, se trata de un discurso..." (Toro, 2008).

Por lo que se entiende entonces es que el *discurso* forma parte del fenómeno comunicativo y que se desprende del análisis meramente lingüístico porque se centra principalmente en la enunciación del enunciado. (Toro, 2008).

Aunque dentro de los actantes enunciativos involucrados en el discurso teatral se determina de manera lógica al director de escena como el emisor (por ser el autor visual del espectáculo), se tomará aquí dentro del esquema discursivo a María Conesa como el emisor principal, basándose en lo que señala Anne Ubersfeld (1989), quien considera al actor (en este caso a la tiple) como un productor de signos y responsable de ejecutar o poner en práctica la función emotiva (Ubersfeld, 1989).

4.2. LA GATITA BLANCA

El nombre original del cuplé es el "Couplet de la Gatita", perteneciente a la zarzuela titulada "La Gatita Blanca", composición musical de Gerónimo Giménez y Amadeo Vives, estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el 23 de diciembre de 1905. Cuando llega a México se presenta en el Teatro Principal en el mes de noviembre de 1907, con María Conesa en el papel de la Gatita Blanca (Biografías de cantantes líricos, actores, directores, vedettes y cupletistas). Existen otras coplas pertenecientes a esta pieza musical, aquí sólo se retoma para el análisis la versión compilada en el álbum titulado *La Gatita Blanca*, producido por Enrique Alonso.

Número de copla	Número de versos	LA GATITA BLANCA	Métrica
1	4	Un gatito madrileño que es un pillo, de una vez me propuso que al tejado me saliera yo con él.	8 7 + 1 8 7 + 1
2	2	Y yo muy mimosa le dije que sí, siempre que conmigo se bailara un jik.	11 11
3	5	El pobre gatito se puso a bailar y desde el alero dio un salto mortal. Y yo desde arriba le dije: lo ves, por tener las uñas largas y bailar el baile inglés.	11 11 11 8 7 + 1

4	4	Otro gato gordo y viejo sus caricias me ofreció Y sobre una chimenea relaciones me pidió.	8 7 + 1 8 7 + 1
5	2	Y yo sus amores le ofrecí premiar, y así en dos patitas marqué el cake walk ³⁵ .	11 11
6	5	El pobre gatito el baile imitó y al irse de espaldas al patio cayó. Y yo dije entonces, lo ves, animal, por tener mucha barriga y bailar el cake walk.	11 11 11 8 7 + 1
7	4	Una tarde en la buhardilla un gato se presentó, y subido en una silla, su pasión me declaró.	8 7 + 1 8 7 + 1
8	2	Y aunque soy muy chica, le dije: “fu, fu”, lo cual significa: “¿A qué vienes tú?”	11 11
9	5	El muy decidido contestó: “Miau, miau”, y éste es traducido: “No tengas cuidado”, pero al poco rato viéndome, traidor, no diré lo que hizo el gato, que me da mucho rubor. ³⁶	11 11 11 8 7 + 1

Análisis lingüístico de forma: El cuplé llamado “La Gatita Blanca” posee nueve coplas: de cuatro versos el primero, cuarto y séptimo; de dos versos el segundo, el quinto y octavo; y de cinco versos el tercero, el sexto y el noveno.

- **Métrica:**³⁷ En las coplas uno, cuatro y siete con cuatro versos, de construcción octosílaba en el primer y tercer verso y heptasílaba más una en el segundo y cuarto verso, por su terminación en sílaba aguda. En las coplas dos, cinco y ocho de dos versos endecasílabos. En las coplas tres, seis y nueve de cinco versos con los tres primeros versos endecasílabos, el cuarto octosílaba y el quinto heptasílaba más una.
- **Rima:** Se puede apreciar que existe una regularidad rítmica en cuanto al número de sílabas así como el uso de la *rima asonante* o *imperfecta* en todas las coplas presentadas, a excepción del

³⁵ “Cake Walk” Númeroailable (Morales, 1984).

³⁶ El límite de extensión de cada copla se manejó por los cambios de ritmo de la música y también por los cambios de mensaje del referente. N. del A.

³⁷ En cuanto a la métrica se pretende hacer una regularización en el conteo de sílabas aplicando los recursos del Hiato y la Sinelefa. Esta regularización tiende a favorecer la observación de la calidad artística en la composición musical. N. del A.

primer y tercer verso de la séptima copla que maneja una rima consonante “buhardilla y silla” y en ambos versos a la altura de la sexta sílaba de la copla octava.

Deixis (temporal y espacial): La deixis espacial se da en el tercer verso de la primera copla, en el segundo verso de la tercera copla, en el tercer verso de la cuarta copla, en el segundo verso de la sexta copla y el primer y tercer verso de la séptima copla. Sólo se puede apreciar una deixis temporal en el primer verso de la séptima copla.

Anáfora: Existe el empleo de un recurso en la reiteración de la palabra *cake walk* y la existencia de un pleonasma “y bailar el baile inglés” en el último verso de la tercera copla. Esta construcción repetitiva tiene un objetivo que se explicará más adelante.

Referente: Es un cuplé que habla sobre el cortejo de tres gatos hacia una sola gatita pequeña, los gatos que la pretenden se van presentando ante ella de uno en uno. Pero la gatita antes de elegir a aquel gato que merezca su amor les impone una serie de pruebas de baile y, al fallar los dos primeros gatos enamorados de manera estrepitosa van siendo descartados por ella. Además, la gatita se divierte con ellos ya que no pueden seguir su propio baile: El primer gato es un pillo, el segundo gordo y viejo y el tercero un gato de edad y apasionado. Finalmente la gatita es engañada por el último minino.

Plurimensajes: Esta historia tiene un tratamiento alegórico con varios significantes. A pesar de que se habla literalmente de gatos, éstos sólo tienden a representar a cierto tipo de personas en una situación de cortejo.

Se da a entender que el cortejo de los gatos se da siendo los tres mininos mayores de edad. En la octava copla la gatita blanca hace referencia a su edad, siendo una menor. El dar cierta entrada al cortejo de los gatos sería un ejemplo de comportamiento mal visto por la sociedad de la época. Aunado a esto, la gatita es una pícara, por lo que tampoco es una actitud bien vista en una niña.

En la copla número cuatro se presenta una *chimenea* como un signo, en donde el “gato gordo y viejo” y la gatita se colocan en su parte superior. Nos hablan de una acción que llega al nivel de las caricias, en donde el gato gordo queda a un nivel de excitación elevado representado por la *chimenea* como un símbolo, sin embargo ella juega con él prometiéndole “premiar” sus bajos deseos y darle relaciones sexuales, aplicándole la prueba del *cake walk* para deshacerse finalmente del minino.

El tercer gato se queda con ella pero no con el consentimiento de la gatita, sino que literalmente la engaña, para después tomarla y violarla: “No diré lo que hizo el gato que me da mucho rubor”, mensaje presente en la novena copla.

Signos utilizados

- **Gato:** Animal que aparece de forma misteriosa en el antiguo Egipto, se dice a través de la historia no oficial que el gato es un regalo de los dioses. Para ciertas culturas como el budismo el gato representa para el que lo presencia la llegada de amenazas y castigos; atrae la mala suerte si es de pelaje negro. Para los celtas es un animal que otorga beneficios a las personas adultas e infantiles. Atractivo y venerado por los Incas. El tema de los gatos relacionado con el sexo femenino es un discurso tomado varias veces en los cuplés por el misterio que les rodea, su vinculación con la sensualidad, la traición y el tipo de comportamiento de este animal estrechamente ligados con la noche y la cópula. Si el gato es blanco está relacionado con la pureza desde el punto de vista religioso.
- **Cake walk:** En un tipo de baile que se desarrolló en los estados del sur de la Unión Americana y se puso de moda alrededor de 1880, llegando a Europa antes de 1908 extendiendo así su popularidad. Los pasos del baile consistían en una serie de saltos y giros bruscos que se alternaban con lentos andares flexionando la rodilla y levantando el pie a la altura de la cintura según ilustraciones y videos en donde se aprecia dicha ejecución. El cake walk se baila en parejas y en forma sincrónica (Ortiz, 1952).
- **Baile:** Es una acción que generalmente se realiza entre dos personas "...en las que se intercambian pasos siguiendo el ritmo de la música [...] el propósito del baile es entretenerse en una fiesta o jolgorio [...] y disfrutar de la música con mucho movimiento" (Diccionario de la Lengua Española). El tango tiene cierta relación con el cuplé que tiene la característica de ser un baile erótico.
- **Pillo:** Atendiendo a lo que dice el *Diccionario de la Lengua Española*, pillito es un calificativo que pertenece al campo del habla coloquial para señalar a alguien que es pícaro, sagaz, astuto y hábil para engañar a los demás. También puede hacer referencia a un ladrón en algunos países latinoamericanos. Dentro de la copla puede tener una connotación sexual y es una conducta o una forma deseada por el género femenino para iniciar el cortejo.

Funciones presentes en el Lenguaje Teatral

- **Escenografía:** Si bien no se cuenta con una referencia fiable sobre cómo se realizó la escenografía original en el Teatro Principal por el año de 1907, se tiene un ejemplo de propuesta escénica mostrada en la película *Las Abandonadas*, del año 1944, en donde se aprecia el empleo de un telar, característico del teatro de revista, con una perspectiva desde una azotea mirando hacia la parte alta de las casas de un barrio pobre londinense durante la noche.
- **Vestuario:** Las seis segundas tiples portan vestidos negros de una pieza, que dejan descubierto brazos y hombros, con falda de campana y fondo a la altura de las rodillas, usan medias de

nylon semitransparentes a la altura del muslo color negro,³⁸ antifaces negros, un tocado artificial con orejas de gato en la cabeza y guantes de manga larga al codo. Existe una foto de María Conesa caracterizada con el personaje de la gatita portando un vestido de tirantes anchos color blanco, con peluche del mismo color a la altura del pecho, distintos tipos de collares, aretes y una pulsera metálica, así como un tocado en la cabeza caracterizando así a una gatita blanca. La postura corporal nos remite al signo de un gato.³⁹

- **Música:** Los números de cuplé eran acompañados por orquestas pequeñas en donde predominan los instrumentos de viento metálicos como son flautas travesas, clarinetes, trombas, trombones y tubas que fueron aquellos que se identificaron en esta pieza.

Funciones presentes del Discurso Actoral

- **Gestos:** Gestualidad pícara, alegre y sensual.
- **Expresión verbal:** Dominio de la danza, pasos de baile *cake walk*, manejo de posturas y manos de forma felina y erótica.
- **Vocal:** Voz aguda, infantil.



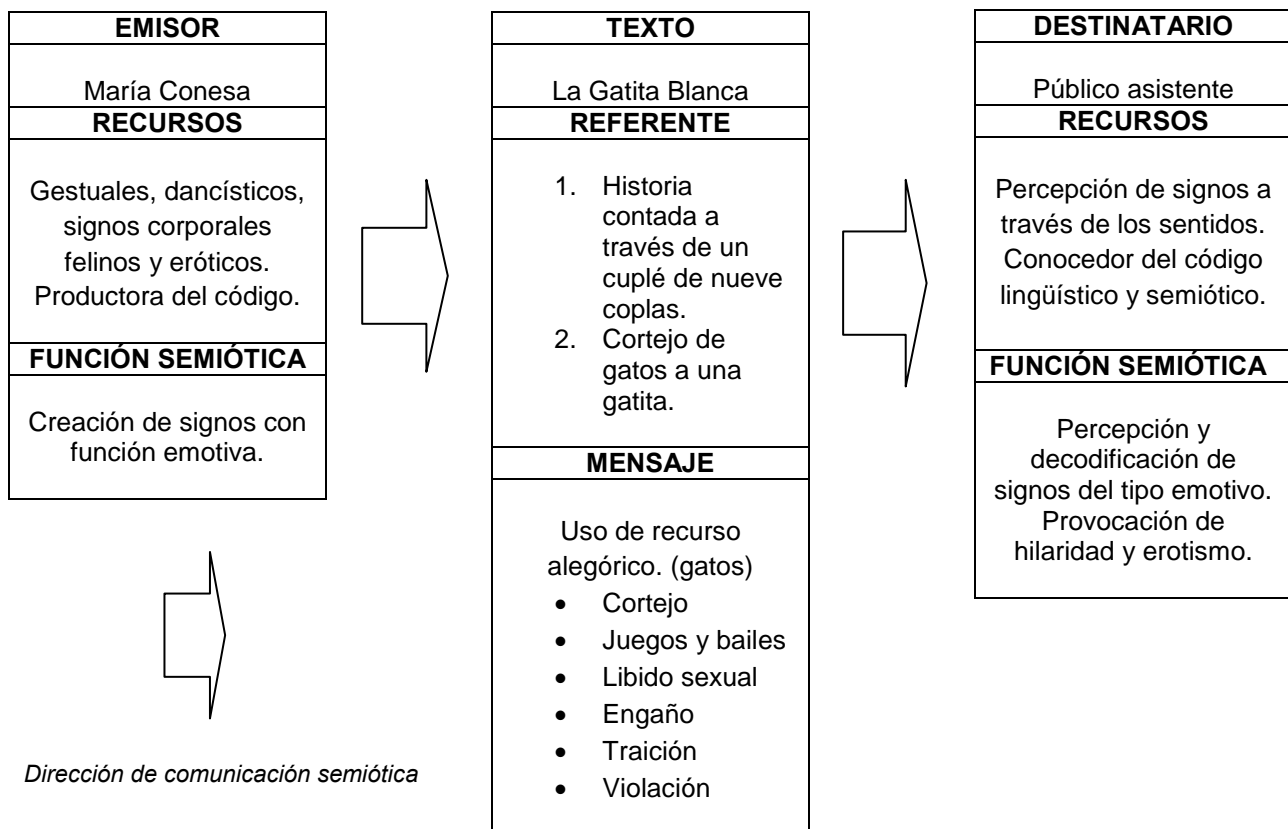
Vestuario usado por María Conesa para interpretar el cuplé de *La Gatita Blanca*.

Tomada de *Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya* de Antoni Esplugas.

³⁸ Las medias de nylon todavía no existían en la época de María Conesa. Se usaban originalmente calcetas gruesas que llegaban a la altura de la rodilla. N. del A.

³⁹ Cf. Anexo 3.

Esquema discursivo del cuplé “La Gatita Blanca”



Comentarios sobre el análisis semiótico de “La Gatita Blanca”

Es un cuplé de construcción semántica irregular, sin embargo sus coplas se adaptan a los cambios de ritmo constantes en la composición musical. Las anáforas, como se dijo en páginas anteriores, tienen la función de repetir una idea: “cake walk” se reitera al final de las coplas cinco y seis en el cierre de los últimos versos. El cake walk, como se explicó en su momento, era el baile de moda a inicios del siglo veinte y se buscó vincular la acción narrada en la copla con éste, deseando crear en el destinatario una relación estrecha y personal, facilitando así el recuerdo de la canción, fijar la tonadilla y, en cierta forma, el efecto burlesco de su interpretación. El pleonismo “bailar el baile inglés” persigue el mismo fin: la naturaleza humana tiende a recordar fácilmente un pleonismo en juego en una frase escrita de manera correcta precisamente por el error sintáctico que contiene; “bailar el baile inglés” es un pleonismo muy atractivo al oído, y se busca una identificación o efecto con algún referente en la cultura del destinatario. Si bien es una figura poco deseable en el uso de la lengua hablada, el pleonismo es un recurso que persigue en la copla una función poética y de memorización inconsciente en el espectador.

La vida activa de los gatos es tomada como base para recrear el episodio contado en “La Gatita Blanca”. Así, sabemos del desarrollo de una historia de cortejo entre gatos, y su simbología repercute favorablemente en una acción específica como lo es la seducción y conquista de una pareja y su inminente violación, algo muy común entre estos animales y en el instinto primitivo del ser humano de acuerdo al imaginario masculino en México. Todo esto lo aborda y recrea el cuplé con una carga sicalíptica bastante fuerte y provocadora, con el propósito de, ante la acometida sin pudor de los gatos, producir el efecto cómico y la risa del espectador a la que ya nos hemos referido. La sicalipsis se reafirma con las acciones de los gatos y los demás elementos simbólicos que los rodean como: la noche (con una connotación romántica y sexual); la chimenea (como una representación fálica y alusiva a elevar la temperatura ante las acciones recreadas), y el acto de pillaje, una actitud vinculada al deseo carnal. Así, los referentes enunciados y puestos en acción mediante la narrativa del cuplé, tienen una lógica sencilla y llevan al destinatario de la mano en cada uno de los episodios desarrollados dentro del mismo.

Los mensajes ocultos fueron ideados y escritos con gran ingenio por Gerónimo Giménez y Amadeo Vives, de tal manera que sólo el espectador despierto, mayor y con vivencias similares puede acceder a ellos y desentrañar sus mensajes para divertimento personal y, finalmente, grupal, si consideramos la complicidad de los demás caballeros en la sala de espectáculos. No existiría problema escénico si un espectador ingenuo o de menor edad escucha el cuplé sin comprenderlo (y por ende, divertirse), ya que sólo se quedaría con el referente o significante y no se sentiría ofendido o escandalizado y, en consecuencia, no tiene acceso al efecto sarcástico y divertirse como los demás.

En el teatro de revista era común la contratación de orquestas pequeñas, en las que los instrumentos de viento que se emplearon en el cuplé recreaban una melodía suave al oído y empleaban un ritmo relacionado con el carácter picaresco del personaje principal, que se acelera al final de la copla, simulando, por ejemplo, un coito al final de la tonadilla. Aunado a esto, se finaliza con un pequeño baile correspondiente al cake walk.

El desempeño dancístico y actoral generan la producción recreada de diversos signos eróticos, elementos paralingüísticos estrechamente relacionados con los movimientos de los gatos y su posible asociación con el plano erótico entre los humanos. El vestuario es escaso y la poca ropa en donde el peluche largo y blanco se proyecta hacia el destinatario, generándole el deseo de querer tocarlo, un poco más allá de lo que se buscaría el tocar a un gato de verdad, y más si las piernas se hallan aparentemente descubiertas. “La Gatita Blanca” remite a esa niña pícara, debido a la corta edad de María Conesa, con voz infantil y juguetona que recibe su merecido mediante un engaño y un ultraje por parte de un representante del género masculino. Todo ello es decodificado por ese destinatario despierto, de oído y mirada aguda, quien al comprender la situación participa en lo que ocasiona gozo, risas y cierto placer erótico.

“La Gatita Blanca” fue el cuplé que más identificó a María Conesa con el público, título que ella misma mantendría como homónimo hasta sus últimos días y que marcaría de algún modo el tipo de personaje que el destinatario deseaba ver en ella para sus siguientes actuaciones en el teatro de revista.

4.3. NI UNA PALABRA MÁS

El segundo cuplé a presentar, también interpretado por María Conesa, se desconoce la fecha de grabación pero se ubica entre el año de 1907 y 1910 según el timbre de voz y la calidad de la grabación encontrada. Un cuplé moralmente escandaloso para la época y aún más por la corta edad que tenía la tiple al presentarla ante su público.

Número de copla	Número de versos	NI UNA PALABRA MÁS	Métrica
1	4	Ahí viene un automóvil un paseo me di, solita con el chofer es un joven muy “fif”.	7 6 + 1 7 6 + 1
2	4	Como el auto corría con tal velocidad iba muy asustada y me puse a gritar.	7 6 + 1 7 6 + 1
3	4	En el motor la mano yo puse sin pensar, quedó todo parado... Ni una palabra más.	7 6 + 1 7 6 + 1
4	4	Al bailar ‘languidecen’ ⁴⁰ me van a excomulgar. Pues dicen que me muevo de un modo singular.	7 6 + 1 7 6 + 1
5	4	Ayer vino un sujeto y me empezó a decir: con ese movimiento tienes que reprimir,	7 6 + 1 7 6 + 1
6	4	Casados y solteros antes que así bailar, cuando llegan a casa... Ni una palabra más.	7 6 + 1 7 6 + 1

⁴⁰ Palabra no comprendida en el audio. N. del A.

7	4	Un joven que aquí viene a verme trabajar, me dijo hace unos días me quiere retratar.	7 6 + 1 7 6 + 1
8	4	Cansada ya de oírle así le dije ayer: vida... me mi retrato ¿por qué lo quiere usted?	7 6 + 1 7 6 + 1
9	4	Dijo: con su retrato disfruto yo la mar, pues sólo con mirarlo... Ni una palabra más. ⁴¹	7 6 + 1 7 6 + 1

Análisis lingüístico de forma: El cuplé de título “Ni una palabra más” tiene nueve coplas, igual que el de “La Gatita Blanca”, y todas las coplas tienen una construcción de cuatro versos.

- **Métrica:** Existe una regular extensión métrica en cada copla de versos heptasílabos para el primero y segundo y hexasílabos para el segundo y cuarto, más una sílaba por terminar el verso en aguda. Esta misma forma de extensión es igual para las nueve coplas.
- **Rima:** La rima asonante es la única presente en todas las coplas; se da en las coplas uno, cuatro, seis y siete una sola rima entre el segundo y cuarto verso. En las coplas dos, tres, cinco y nueve la rima se presenta entre los versos uno y tres, así como entre el segundo y cuarto.

Deixis (temporal y espacial): “Ni una palabra más” contiene tres situaciones distintas entre sí. En la primera, segunda y tercera copla la historia se desarrolla dentro de un automóvil; para la cuarta, quinta y sexta copla se deduce que ella está dentro de un espacio teatral, para la tercera situación el espacio teatral se repite en las tres últimas coplas. En cuanto al empleo de la deixis temporal se ubica, a través del uso de verbos conjugados en pretérito como “di, puse, quedó, vino, empezó, dijo y dije” que ubican las historias en un tiempo pasado.

Anáfora: Se da el uso constante en las coplas tres, seis y nueve en la repetición del último verso “Ni una palabra más”. Es de considerar que este verso cierra el cuplé como un broche que concluye a nivel fático el signo de comunicación al mismo tiempo que el canal, asegurando la memorización inconsciente en el destinatario.

Referente: Es un cuplé que narra sobre tres sucesos o acontecimientos que le suceden al personaje principal recreando la idea de que esas historias le ocurrieron en la vida real. La primera sucedió mientras daba un paseo en automóvil, cuando ella queda espantada sobre la forma brusca del conductor al

⁴¹ Versos hexasílabos clasificados como Arte Menor. Se les añade una sílaba para regularizarlos con los demás versos de la copla que son heptasílabos. Para los versos hexasílabos ubicados en las coplas dos y tres en el último verso, así como los existentes en las coplas cuarta y octava se aplica el recurso del hiato. N. del A.

manejar. La segunda ocurre cuando un sujeto le censura un tipo de paso de baile que llega a poner nervioso a su público y el tercer momento narrado es sobre un personaje que le hizo un retrato y que no desea entregarle al final. Con la exclamación de la frase *Ni una palabra más* cierra cada una de esas historias.

Plurimensajes: Existe en cada una de esas narraciones un manejo de doble sentido y tienen un mensaje erótico o evidentemente sexual.

El *automóvil* es un signo tomado por el destinatario con otro significado: la excitación del joven conductor que “corría a tal velocidad”. Este signo asusta a la tiple pero, al mismo tiempo, ella entra en el juego sexual al comenzar a gritar al tomar involuntariamente el miembro sexual del joven “En el motor la mano, yo puse sin pensar, quedó todo parado”.

El baile erótico se da para la segunda historia que ella misma juzga que es impropio para la religión y que asegura una acción pronta de su iglesia “Me van a excomulgar”. Un sujeto se encuentra con la tiple y la censura dándole a entender lo que le sucedería a aquellos hombres que hayan ido a verla bailar una vez que regresen a sus casas, provocándoles un posible desahogo sexual.

Para el tercer mensaje hay otro tipo de desahogo sexual, esta vez por medio de un retrato hecho a María Conesa por un joven admirador, quien niega entregárselo cuando ella se lo solicita porque “con su retrato disfruto yo la mar”. Ella se da cuenta de ese placer erótico que le provoca al admirador con su retrato.

Signos utilizados

- **Velocidad:** Se entiende por la magnitud física que expresa el espacio recorrido por un móvil en la unidad de tiempo. Entre más metros por segundo recorra el móvil mayor será la velocidad adquirida. Lo mismo se puede aplicar dentro del lenguaje coloquial al hablar de sexo en lo expuesto por el cuplé, refiriéndose al grado repentino de excitación en fracciones cortas de tiempo.
- **Motor:** Máquina inventada por el hombre, destinada a producir movimiento a expensas de otra fuente de energía. Signo tomado por el cuplé para cambiar su significado haciendo referencia al miembro masculino.
- **Grito:** Es la voz muy esforzada y levantada o una expresión que se profiere levantando mucho la voz, según el *Diccionario de la Lengua Española*. El grito es una señal vocal que se puede interpretar de varias maneras, dependiendo de la situación en la que se encuentre el emisor y lo que, inconscientemente, desea comunicar al destinatario como terror o el placer, que es este último lo que se sugiere sea decodificado en la copla.
- **Retrato:** Al hablar de retrato se ofrecen dos opciones interpretativas: la primera sugiere que es una pintura y la segunda que hace referencia a la placa fotográfica de una persona; en ambos

casos la producción de retratos implica la impresión de un instante visual que lleva implícito un tratamiento de carácter estético. En la cultura judía las personas evitan ser fotografiadas, ya que las placas pueden grabar también el alma, según sus creencias. El retrato es un signo importante y puede transmitir emociones de cualquier índole. La pornografía como generadora de emociones placenteras de índole sexual nació de forma masiva junto con la invención de la fotografía.

- **Mar:** Masa de agua salada que cubre la mayor parte de la superficie terrestre, también se entiende como “una abundancia extraordinaria de ciertas cosas”; para el cuplé se toma esta segunda definición, entendiendo este signo como la abundancia erótica y sexual del joven retratista enamorado. “Disfruto yo la mar” puede entenderse también como un orgasmo.

Funciones presentes en el Lenguaje teatral

- **Música:** Para cantar el cuplé se acompaña con una orquesta pequeña, predominan los instrumentos de viento metálicos como son flautas travesas, clarinetes, trombas, trombones y tubas atendiendo a lo escuchado en la grabación empleada para la realización del análisis.

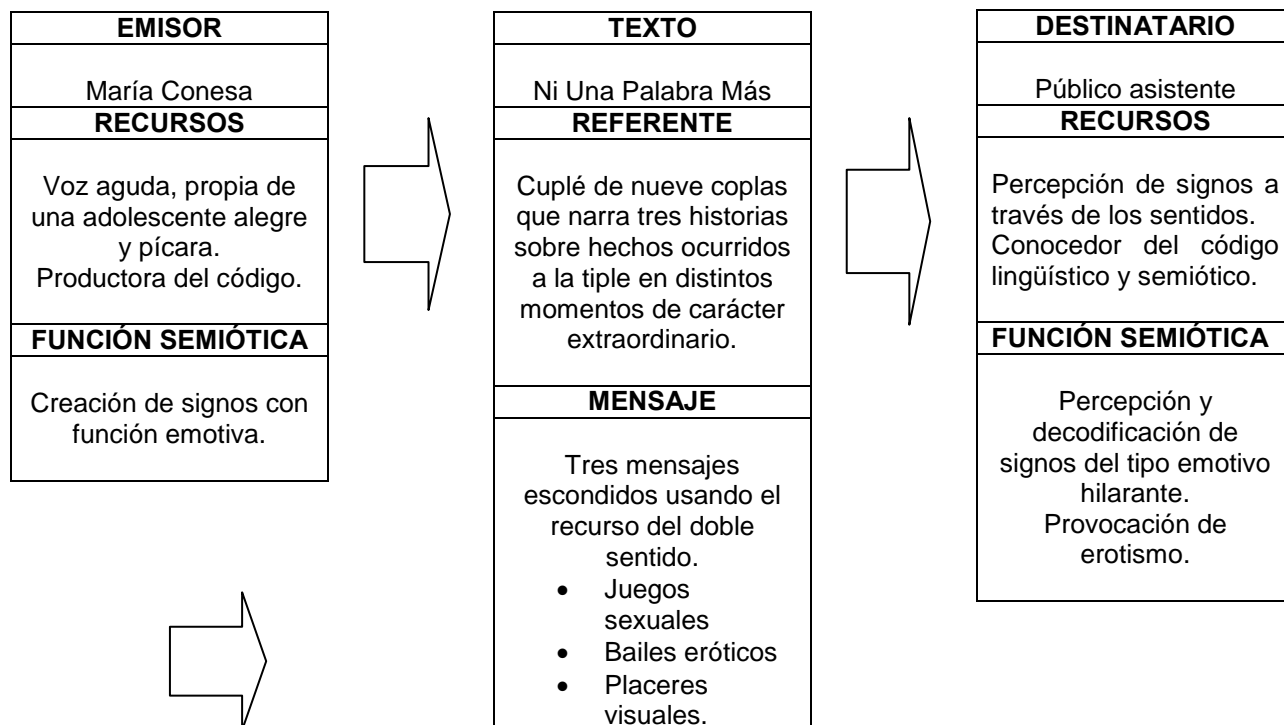
Funciones presentes en el Discurso Actoral

- **Voz:** Tonos vocales agudos, propios de una adolescente alegre y pícara.



En muchos de sus cuplés María Conesa salía con poco vestuario lo que provocaba la producción de signos eróticos plenamente identificados y disfrutados por su público. En esta fotografía porta únicamente un sarape típico mostrando una desnudez parcial muy escandalosa para la época. Tomada de *México en Fotos*. mexicoenfotos.com

Esquema discursivo del cuplé “Ni una palabra más”



Dirección de comunicación semiótica

Comentarios sobre el análisis semiótico de “Ni una palabra más”

Aunque todas las coplas tienen una extensión métrica regular, el análisis lingüístico arroja que “Ni una palabra más” no detalla un tratamiento rítmico de calidad por el exceso en el uso de rimas asonantes; incluso durante la ejecución de la pieza, algunos versos se cantan de manera forzada o “apretada” para que puedan encajar con el ritmo musical, como en el caso de los versos tres y cuatro de la octava copla.

Las tres situaciones que se narran tienen mensajes más fuertes dentro del plano erótico que el anterior cuplé de “La Gatita Blanca”: Una pareja dentro de “un automóvil”, hombre y mujer solos con un aumento de “la velocidad” que “asusta” a la tiple. Con ello, se pone a “gritar”, evocando de manera concreta la recreación de un coito. Posteriormente se habla del “motor” en el que ella pone la mano y el cual reacciona “parándose”. No hay una lógica temporal de los acontecimientos recreados, ya que esta situación debería ir, primero, antes que la acción de acelerar. Es probable que esta información haya sido puesta de manera intencional, poco después de los gritos, como una reafirmación del mensaje y que el destinatario pase por alto el orden cronológico. Un mensaje altamente sicaléptico y sumamente pícaro y divertido, hecho únicamente para los adultos.

Continuando con el segundo mensaje (desarrollado en las coplas cuatro, cinco y seis), es probable que se quiera establecer un paralelo o identificación entre los destinatarios respecto a los recuerdos eróticos que les pueda provocar la tiple mientras la contemplan en escena cuando se mueve “de modo singular”. De lograrse este efecto escénico, los espectadores estarían en condiciones de recordar los movimientos de la tiple y querrían estar junto a ella para poseerla. De ser casados, llegarían a casa y, al acostarse junto a su pareja, la tomarían sexualmente sustituyendo el instante con los recuerdos implantados por la tiple; de ser solteros desahogarían su sexualidad en ese recuerdo erótico y su imaginación. En sí esto es un experimento de manipulación por parte del cuplé hacia su destinatario, lo cual pudo llegar a ser muy efectivo.

El “retrato” es otra forma de comunicación erótica aplicada en el tercer mensaje, el cual busca ser un signo visual de alto impacto en el destinatario. En la historia contada en la última parte del cuplé el retrato se usa como un desahogo sexual (“con su retrato disfruto yo la mar”), confesión hecha por el sujeto, quien da a entender al destinatario la acción de masturbarse usando la imagen de María Conesa que él mismo retrató.

Los plurimensajes ofrecidos por el cuplé son sumamente subidos de tono, es una canción escandalosa y que atentaría “contra la moral y las buenas costumbres” de un destinatario que asistió a este espectáculo de revista y que, sin duda alguna, escuchó con atención, asombro y gozo cada copla entonada y bailada por María Conesa, una tiple cargada también de humor y gracia, única figura pequeña y bella capaz de transmitir la picardía de este cuplé.

Los mensajes del cuplé se codificaron usando el empleo del doble sentido para llevar al destinatario a decodificar de manera activa y divertida las situaciones eróticas descritas. El ejercicio del doble sentido es hábilmente manejado y con mucha gracia por parte del emisor.

El empleo anafórico del verso “Ni una palabra más”, al final de cada historia, facilita la memorización de los hechos. Se asegura de esta manera que el destinatario recuerde no solo el nombre del cuplé sino cada uno de los mensajes que forman parte del mismo. “Ni una palabra más” es un verso que no tiene una dirección de mensaje definido. Alude al destinatario y lo pone a pensar para que el mismo haga sus propias conjeturas. Se podría interpretar como “Ésta fue la historia, así pasó, no hice nada por cambiarla y, qué más te puedo decir...”, “Soy atractiva, los hombres me buscan, me hacen suya, me sueñan y hasta me retratan para su placer sexual...qué más quieres que te diga.”

4.4. EL MASAJE

Tercer cuplé para el análisis semiótico, en donde el juego de doble sentido nuevamente se hace presente. De esta pieza musical se desconoce la precisión del año en la que se grabó. Se ubica cronológicamente en las primeras dos décadas del siglo XX partiendo de diversas fuentes consultadas.

Número de copla	Número de versos	EL MASAJE	Métrica
1	4	Una profesora yo soy que aquí ha venido de París, y de masaje doy lección pues soy ya célebre en Madrid.	8 + 1 8 + 1 8 + 1 8 + 1
2	4	Tengo pompa de un gran jalón con mucha gracia y mucho ser, y aquel ⁴² que quiera adelgazar debe venir a verme a mí.	8 + 1 8 + 1 8 + 1 8 + 1
3	4	Pues doy masajes, pues doy masaje con una gracia sin igual. Si el que a probarlo va una vez desea más.	11 8 + 1 8 + 1 4 + 1
4	4	Y al empezar a ser así, la gente me suele decir: ¡No siga Usted por Dios Porque eso es muy atroz!	8 + 1 8 + 1 6 + 1 6 + 1
5	4	Un chico joven del Perú también me vino a visitar, pues la nariz se le torció a causa de una enfermedad.	8 + 1 8 + 1 8 + 1 8 + 1
6	4	Le di masaje en la nariz, le di masaje sin cesar, pero por más que trabajé no se la pude yo arreglar.	8 + 1 8 + 1 8 + 1 8 + 1
7	4	Pues doy masajes, pues doy masaje con una gracia sin igual. Si el que a probarlo va una vez Desea más.	11 8 + 1 8 + 1 4 + 1
8	4	Y al empezar a ser así, la gente me suele decir: ¡No siga Usted por Dios Porque eso es muy atroz!	8 + 1 8 + 1 6 + 2 6 + 2

⁴² Aquél: hace referencia sólo al género masculino. N. del A.

9	4	Un viejo vino a verme ayer que parecía un orejón, y con la voz sacada ya así me dijo el buen señor:	8 + 1 8 + 1 8 + 1 8 + 1
10	4	Tengo más años que un palmar y arrugadita ya la piel pero usted me la estirará, y al punto yo se la estiré.	8 + 1 8 + 1 8 + 1 8 + 1
11	4	Pues doy masajes, pues doy masaje con una gracia sin igual. Si el que a probarlo va una vez desea más.	11 8 + 1 8 + 1 4 + 1
12	4	Y al empezar a ser así, la gente me suele decir: ¡No siga Usted por Dios Porque eso es muy atroz!	8 + 1 8 + 1 6 + 2 6 + 2

Análisis lingüístico de forma: “El masaje” es un cuplé que tiene doce coplas, cada una con cuatro versos con una construcción clasificada como Arte Menor.

- **Métrica:** Para las coplas uno, dos, cinco, seis, nueve y diez tienen una extensión regular octosílabo más una, por terminar en vocal aguda, en los cuatro versos que las conforman. Las coplas principales que son la tres, cuatro, siete, ocho, once y doce tienen versos decasílabos en el primer verso, octosílabos más una, en su segundo y tercer verso y de un extraño tetrasílabo más una, al remate de las coplas tres, siete y once. Para las coplas cuatro, ocho y doce los dos primeros versos son octosílabos y hexasílabos regularizados a octosílabos para los dos últimos con la licencia de hiato.
- **Rima:** Solamente existe el empleo de la rima asonante para cumplir con la semejanza sonora al final de cada verso en la mayoría de las coplas. La copla dos no posee rima alguna y en las coplas nueve y diez se tiene rima entre los versos uno y tres, así como en el dos y cuatro. Las coplas principales (que se repiten en tres ocasiones) son la número tres, siete y once con una rima entre el primer y tercer verso. Para la segunda copla que se repite en la cuatro, ocho y doce tienen la rima en el primer y segundo verso, así como entre el tercer y cuarto verso.

Deixis (temporal y espacial): La deixis espacial se muestra a través de signos de lugar enunciados en la primera copla, una masajista que vino de “París” y que ya es famosa en “Madrid”. Se remite al pasado al hablar de dos casos que atiende observando deícticos temporales como *ayer*, *vino*, *torció*, *dí*, y *trabajé*, entre otros.

Anáfora: El fenómeno anafórico se da en las dos coplas principales que se repiten hasta tres veces (tercer y cuarto, séptimo y octavo, onceavo y doceavo cuplé), al tener una rítmica diferente de construcción que el resto de las coplas llaman auditivamente más la atención para el destinatario, propiciando la memorización inconsciente.

Referente: Es un cuplé de doce coplas que trata sobre la habilidad de una masajista que llega de París y que obtuvo fama en Madrid, profesora en el oficio, y que cuenta dos historias ocurridas con sus pacientes. El primer caso trata de un joven que llega del Perú por un problema de torcedura de nariz y que como masajista no pudo resolver y para la segunda historia se cuenta sobre un viejo con la piel arrugada que trata exitosamente. Es una canción cantada y musicalizada alegremente, además de ser sumamente “pegajosa” gracias al empleo anafórico citado.

Plurimensajes: Se inicia la decodificación del cuplé por el empleo del doble sentido encontrando los siguientes mensajes, siempre con una dirección encaminada al ejercicio del sexo:

En la segunda copla se entiende que la masajista hace su trabajo con “gracia” y hace una invitación al sexo masculino para que la visiten y, de ese modo, adelgacen. Es una invitación a tener relaciones sexuales con ella, así se justifica de algún modo la eficacia de dicha actividad para perder peso.

Para las coplas principales la gente se percata de su habilidad en los “masajes”, pidiéndole que ya no prosiga al darles una sesión con “gracia” porque la situación se vuelve “atroz”, no en el aspecto de desagradable o terrible; sino por la fiereza e intensidad con que lo hace, evidentemente, dentro del plano sexual.

El siguiente mensaje se desarrolla con un joven peruano que llega con la masajista por un problema de “torcedura de nariz”. Se puede interpretar esta situación literal por la de un problema de fractura de pene, ella masajea la “nariz” sin cesar pero, al tratarse de una fractura, no pudo solucionarlo ya que ella no es doctora, sólo da “masajes”.

En cuanto a la historia del “viejo orejón” el juego sicalíptico es más evidente para el destinatario ya que le da a la masajista una orden directa “pero usted me la estirará” y ella obedece “y al punto yo se la estiré”. Es un juego íntimo que le hace la masajista al viejo con las manos.

Signos utilizados

- **Masaje:** El signo más importante del cuplé, una operación que consiste en el empleo de las manos para presionar, frotar o golpear rítmicamente y con intensidad adecuada determinadas regiones del cuerpo y que se aplica con fines terapéuticos, deportivos, estéticos, entre otros. El fin del masaje en la canción es la promoción del líbido sexual.
- **Profesora:** Es toda aquella persona del sexo femenino que está adscrita a una cátedra o departamento, alguien que domina un arte, un oficio o una materia y que se dedica a la

enseñanza y divulgación de la misma. Dentro del cuplé *El masaje* la profesora es la que domina el oficio y da lecciones, entendiéndose que es concedora y experta en el rubro.

- **Pompa:** “Acompañamiento suntuoso, numeroso y de gran aparato, que se hace en una función de regocijo o fúnebre”. Para este signo en la primera copla es una carta de presentación ante la gente sobre lo bien que se habla de su trabajo.
- **Desea:** Del verbo desear, que es cuando alguien aspira con vehemencia a un conocimiento, posesión o disfrute de algo. También se entiende como el sentir apetencia sexual por alguien, según el *Diccionario de la Lengua Española*. Para la codificación y enunciación del signo se escoge la segunda definición.

Funciones presentes en el Lenguaje Teatral

- **Música:** Se presenta la misma situación musical que en los dos anteriores cuplés; se acompaña con una orquesta pequeña, se percibe el dominio de instrumentos de viento metálicos como son flautas travesas, clarinetes, trombas, trombones y tubas atendiendo lo escuchado en la grabación empleada.

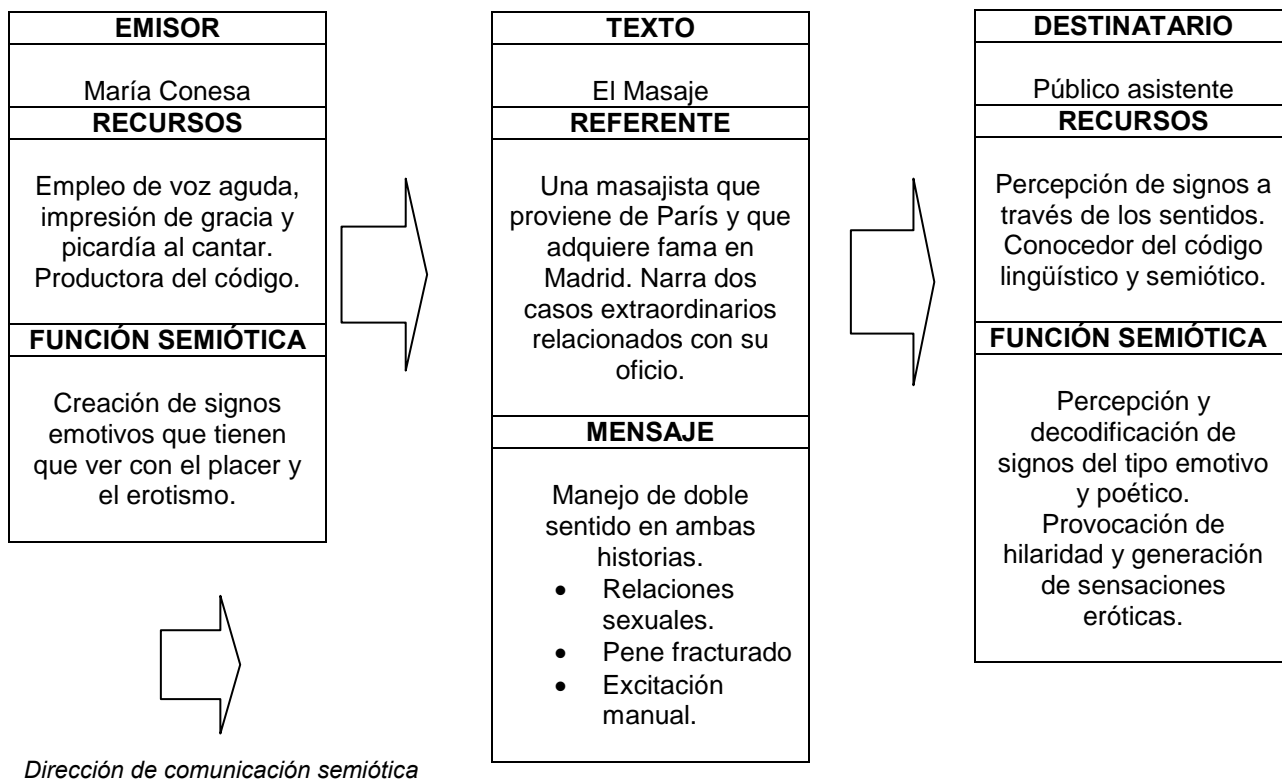
Funciones presentes del Discurso Actoral

- **Voz:** María Conesa realiza un desempeño vocal emotivo, transmitiendo seguridad, gracia y picardía. Dando especial énfasis al cantar los versos que contienen el doble sentido.



María Conesa tuvo una colección importante de vestuario, prendas que eran hechas exclusivamente para ella, generalmente importadas de Europa con el fin de resaltar su figura en escena. N. del A. Tomada de *México en Fotos*. mexicoenfotos.com

Esquema discursivo del cuplé “El Masaje”



Comentarios sobre el análisis semiótico de “El Masaje”

A nivel lingüístico, el tetrasílabo “desea más” es una anáfora, cantada además de manera sostenida en sus vocales, recalcando al destinatario su verdadero mensaje, igualmente vinculado ver con el campo erótico. A pesar de que la mayoría son de una regularidad métrica octosílabo, sus versos no son de gran calidad por el uso general de rimas asonantes; sin embargo, cumplen con la tarea de dar una similitud auditiva así como un orden rítmico a las coplas.

En el arreglo musical existen partes alternadas de ritmo lento y ritmo rápido. Semióticamente esto puede ser otro elemento mediante el cual se representa musicalmente una acción coital. Se trata de un arreglo musical sumamente creativo en el que se busca igualmente la complicidad y participación del espectador mediante su comprensión de lo que ocurre gracias a un recurso sonoro. Nuevamente, el acompañamiento musical y creativo de la orquesta con instrumentos de viento es predominante. El ejecutar estos instrumentos, aunados a un ritmo musical de alegría e inocencia, busca producir en el destinatario un efecto picaresco al relacionarse la tonadilla con una canción infantil. Por otra parte,

también se esconde una carga picaresca y de juego sexual en cada compás. “El masaje” tiene, sin lugar a dudas, un arreglo divertido para el espectador.

Retomando los plurimensajes, el cuplé recrea dos historias ocurridas a la masajista, vinculadas con situaciones “extraordinarias”. Insistimos en el entrecomillado porque dichas historias son sólo dos de muchas que podría enfrentar o vivir quien ejerce dicha profesión: ella cuenta que es una “profesora” que da lecciones de “masajes” y que viene de “París”, de donde son famosos los burdeles y las chicas cortesanías, y que al llegar a Madrid se vuelve una celebridad por las cartas de presentación antes citadas. Se sobreentiende que ella es una masajista “especial”, quien ofrece también favores sexuales. “Y aquel que quiera adelgazar, debe de venir a verme a mí”. Si bien existen masajes para perder peso es más certero interpretar que el ejercicio sexual es aún más efectivo para tal fin.

Aunado a ello, en el cuplé se señala de manera directa que ella se dirige al público masculino, identificado y anotado en la segunda copla. Una masajista que es mujer y que únicamente atiende a hombres con distintos problemas como la “torcedura de nariz” del “chico joven del Perú”. Conviene decir que en la copla se menciona que tal torcedura se dio a causa de “una enfermedad”, Este signo como tal no tiene sentido alguno para el destinatario, quien de no oírlo y verlo cantar con la carga de picardía y gracia escénica se quedaría solamente con la primera connotación de “torcedura”. Al referir y relacionar a la nariz con el miembro viril la copla adquiere otro sentido. Y por ende, se produce el efecto deseado entre los escuchas y espectadores.

Cuando en las coplas nueve y diez aparece la historia del “viejo orejón”, el mensaje resulta ser más obvio. El sujeto en cuestión va con la masajista y le da la orden: “usted me la estirará”; ante lo cual ella obedece. Se establece entonces un juego sexual de amo y sirviente, en el que la manipulación del miembro viril es el objetivo: el amo paga y ordena mientras ella recibe y ejecuta. El destinatario recibe el mensaje reaccionando de manera jocosa y perversa.

El referente en este cuplé es una masajista “especial”, capaz de crear sensaciones “sumamente intensas o atroces”, como se anuncia al final de las coplas cuatro, ocho y doce: “¡No siga Usted, por Dios, porque esto es muy atroz!” El signo *masaje* se torna algo más que una simple frotación del cuerpo con las manos para saltar al plano erótico y burlesco. Se deduce un proceso complejo derivado de la misma acción hasta alcanzar el clímax. Al mismo tiempo se enuncia un sentimiento de culpa entre sus clientes, quienes interponen a “Dios” para sentirse menos culpables por desear y buscar a la masajista, una situación de doble moral que se presenta para la burla y el regocijo del destinatario.

Los mensajes eróticos presentes en el cuplé “El masaje” son hábilmente abordados y codificados a través del uso del doble sentido encubierto en cada una de sus coplas. Aquellos signos que corresponden a la habilidad vocal producen reacciones positivas y eróticas para el destinatario masculino, quien experimenta la hilaridad y encuentra facilidad para recordar el cuplé.

4.5. LAS COPLAS DE DON SIMÓN

Este cuplé conocido como *Las coplas de Don Simón* es el último número musical perteneciente a la Revista Política *La Huerta de Don Adolfo* (1920), estrenada en el Teatro Colón, del autor y periodista *Antonio Guzmán Ávila* (*Guz Ávila*) y el compositor *José A. Palacios*. En dicha obra el autor recopiló chistes de carácter popular y sus personajes aparecían como distintas hortalizas y verduras. Una revista que criticó a la presidencia en turno así como a los generales *Álvaro Obregón*, *Pablo González*, *Juan Sánchez Azcona* y a varios diputados. María Conesa participó en la puesta durante el apogeo de su carrera artística interpretando a tres personajes: una gachupina, un aguacate y a una viejecita; este último personaje es el que canta la serie de *Coplas de Don Simón* acompañada por otro personaje, un señor de edad avanzada.

Número de copla	Número de versos	LAS COPLAS DE DON SIMÓN	Métrica
1	4	Don Simón, los ochenta he cumplido buena y sana por gracia de Dios; y del tiempo tal tan corrompido, presentando el escándalo atroz.	10 9 + 1 10 9 + 1
2	4	En mis tiempos había militares que peleaban con mucho valor, asistiendo sin miedo al combate y cumpliendo con su obligación.	10 9 + 1 10 9 + 1
3	4	Ahora todos quieren ser soldados, llevan hacha, pistola y cañón; pero a la hora de los cocolazos ahí se cagan en el pantalón.	10 9 + 1 10 9 + 1
4	4	En mis tiempos había unas doncellas que vestían con mucho rubor, se ponían vestidos honestos y no usaban el frunciletón.	10 9 + 1 10 9 + 1
5	4	Hoy se ponen tapujo en la frente, y el vestido que quede rabón. y se pintan la cara con yeso. ¡Rabos verdes, señor Don Simón!	10 9 + 1 10 9 + 1
6	4	En mis tiempos había colegiales que estudiaban con dedicación, asistiendo puntuales a clase y cumpliendo con su obligación.	10 9 + 1 10 9 + 1

7	4	Hoy estudian en el primer año, borrachera, cantina y amor; segundo año: botica y mercurio y al entierro, señor Don Simón.	10 9 + 1 10 9 + 1
8	4	En mis tiempos había unos patriotas que ensalzaban a nuestra nación. Defendiendo sus leyes, y causas, pregonando la Constitución.	10 9 + 1 10 9 + 1
9	4	Hoy nos llegan las recuas de yanquis cada vuelta de tren, un millón, que nos han de sonar el trasero por prudentes, señor don Simón.	10 9 + 1 10 9 + 1

Análisis Lingüístico de Forma: Cabe ahora mencionar que en esta selección de coplas existen cambios en algunos versos provenientes de otras versiones presentes en el tercer y cuarto verso de la primera copla y el cuarto verso de la quinta copla. Se presentan aquí nueve coplas de cuatro versos decasílabos cada una.

Métrica: Hay una medición regular en todas las construcciones, en donde el primer y tercer verso son decasílabos y el segundo y cuarto versos eneasílabos, en los que se aplica la licencia poética de incrementar una sílaba por la terminación en aguda para conseguir la regularización métrica.

Rima: Se tiene presente el uso de la rima asonante al final del segundo y cuarto versos en las coplas uno, cuatro, cinco, siete y nueve; en el primer y tercer versos en las coplas seis y ocho, para las coplas dos y tres la rima asonante está en todos sus versos. Sólo existen tres ejemplos de rima consonante en el primer y tercer verso de la primer copla y en el segundo y cuarto versos de la sexta y octava copla. Al usar en su mayoría la rima asonante sólo se pretendió crear una concordancia sonora para el canto rítmico de las mismas.

Deixis temporal y espacial: Existe en las coplas signos temporales para exponer una serie de comparaciones entre el “antes” y el “ahora” para descalificar los tiempos presentes acerca de las actitudes y las acciones que toman tanto la sociedad como la milicia. En las coplas dos, cuatro, seis y ocho se comenta el “antes” (Con la apertura de la copla en el primer verso usando la frase “En mis tiempos”) que van confrontados con el “ahora” de las coplas que les siguen: la tres, cinco, siete y nueve (usando los deícticos “Hoy” y “Ahora” en el caso de la tercera copla) *Hoy se ponen tapujo en la frente/ Ahora todos quieren ser soldados/ Hoy nos llegan las recuas de yanquis.*

La deixis espacial se deduce a lo largo de la presentación de las coplas como México, que es el lugar en donde suceden los hechos.

Anáfora: La referencia de esta figura retórica recae en el personaje de *Don Simón* en las coplas uno, cinco, siete y nueve. Aunque la repetición no es frecuente, puede ser suficiente para crear un efecto de memorización en el destinatario.

Referente: No es un cuplé propiamente, sólo una selección de nueve coplas. Trata de un encuentro de dos ancianos, Don Simón y una viejecita (interpretada en su momento por María Conesa) en donde ésta última hace alusión a favor de los soldados, del pudor de las mujeres, la educación de los jóvenes y la gente patriota de México que vivió en los tiempos del porfiriato pero que, lamentablemente en el tiempo actual, todos esos grupos sociales y militares se encuentran en una crisis de valores por lo que los exhibe y ridiculiza.

Plurimensajes: *Las Coplas de Don Simón* tienen en su conjunto un mensaje directo que es el de atacar la forma de vida de la gente actual comparándola con generaciones pasadas; sólo existe un juego de palabras de doble sentido en el último verso de la novena copla “por prudentes, señor Don Simón” ofreciendo una lectura sugestiva en la que se sustituye el signo “prudentes” por la de “pendejos” para codificar un mensaje distinto.

Signos utilizados

- **Dios:** Tomado como aquel que creó la tierra, el cielo y el universo según la religión, en el sentido figurativo es cualquier cosa que se ama con pasión y a la que se le rinde culto como al dinero. México hereda la religión católica, en la que *Dios* está conformado por una trinidad (el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo) y que la mayor parte de sus habitantes protegían, difundían y respetaban en aquellos tiempos.
- **Militares:** Son aquellas personas entrenadas para servir en la guerra y que están subordinadas a un mando. Se recuerda que durante el apogeo del teatro de revista existieron varias milicias que servían a distintos dirigentes: los constitucionalistas, los villistas, los huertistas, los zapatistas, entre otros. Para la función semiótica de las coplas se entiende que los militares del régimen porfirista eran soldados valientes.
- **Doncellas:** Una doncella es aquella mujer que no ha conocido aún un varón y que permanece casta. Ser una doncella en la época prerrevolucionaria era una cualidad femenina muy bien vista y apreciada por la sociedad mexicana.
- **Rubor:** Indirectamente como señal de pudor; concretamente es “el color que saca la vergüenza al rostro, y que le pone encendido”. Sus sinónimos son empacho y vergüenza. El rubor es un signo que determina el tipo de educación de las personas. En el sexo femenino se experimenta este signo cuando se observa o se realiza alguna acción indebida como puede ser el enseñar de más las piernas y que otras personas la vean y juzguen.
- **Colegiales:** Un colegial es toda aquella persona que asiste al colegio, en donde aprende ciertas disciplinas teóricas relacionadas con las ciencias, las humanidades, la historia, la medicina y el

arte, entre otras. En las coplas seis y siete aparece o se hace alusión a este signo que tiene en alto grado un valor necesario y promovido por una sociedad progresista.

- **Mercurio:** Es el dios de la guerra en la mitología griega. Tiene otros significados como ser el nombre del primer planeta del sistema solar. En el caso empleado por la copla se refiere al elemento químico que tiene características de ser un metal en estado líquido. Muy tóxico y venenoso. Si bien no tiene una relación con las balas es probable que haya sido elegido este signo para hacer una analogía con la bala y como una palabra que regulariza métricamente el verso tercero de la copla siete.
- **Patriotas:** Por patriota se denomina a aquella persona que pregona y defiende una identificación por un territorio y un país plenamente conformado por instituciones y que es independiente. El patriota promueve aquellos valores de pertenencia con orgullo y convicción.
- **Yanquis:** *El Diccionario Panhispánico de Dudas* de la *Real Academia Española* señala que es un término adaptado al español de la voz inglesa “Yankee”, que significa originariamente “...de Nueva Inglaterra, zona del noreste de los Estados Unidos”. Ya se usaba este término desde principios del siglo XX, como sinónimo de estadounidense. Puede ser empleado el término actualmente como un calificativo despectivo para los ciudadanos estadounidenses.

Funciones presentes en el Lenguaje Teatral

- **Vestuario:** Según nos comenta el artículo titulado *La música y el Teatro de 1920 a 1940* del *Portal Académico del CCH*. El vestuario de María Conesa fue para caracterizar a una viejecita con “peluca blanca, mantilla, y mitones largos -Guantes que dejan al descubierto la totalidad o una parte de los dedos de la mano-...” (La música y el Teatro de 1920 a 1940, 2012).
- **Música:** Se interpretaron dichas coplas sólo con el acompañamiento de una guitarra, tal y como se hacía con los corridos revolucionarios mexicanos.⁴³

Funciones presentes en el Discurso Actoral

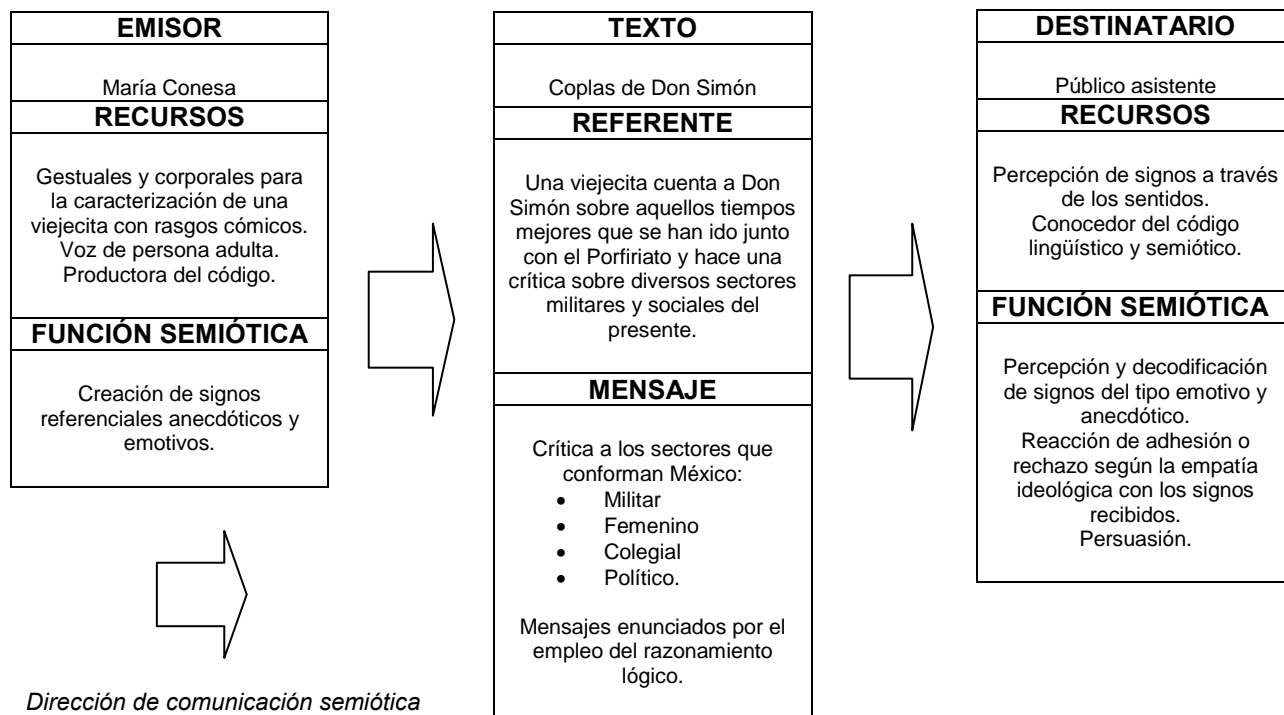
- **Gestos:** A partir de los datos encontrados en la ejecución del personaje de una viejecita se deduce que la gestualidad era exagerada (marcar de sobremanera la expresión de ojos, cejas y boca, como hacen los actores de hoy en día cuando caracterizan viejitos cómicos para provocar la hilaridad en el espectador).
- **Expresión corporal:** Uso de movimientos corporales lentos y marcados ligeramente para la caracterización de una persona anciana.
- **Vocal:** Manejo de voz un tanto temblorosa para una persona vieja, con un tono cómico y con los labios pegados a las encías, simulando la falta de dientes.

⁴³ Basándose en la pieza musical encontrada a través de la web interpretada por el antiguo dueto de Rosales y Robinson. <https://www.youtube.com/watch?v=5UARVmPXoVY>



La caracterización de su personaje en *La Huerta de Don Adolfo* fue cercana a esta fotografía, en donde usó peluca blanca y un crucifijo que simboliza la educación religiosa propia de las personas mayores de la época. El vestido difiere por lo pronunciado del escote. Tomada de *México en Fotos*. mexicoenfotos.com

Esquema discursivo de “Las Coplas de Don Simón”



Comentarios sobre el análisis semiótico “Las Coplas de Don Simón”

La selección de coplas presentada tiene sólo tres rimas consonantes y el resto de las mismas son asonantes, lo cual demerita la calidad de las mismas ya que sólo se buscó una concordancia sonora al final de sus versos. La métrica es regular en todas las coplas pero esta regularidad, aunado a que la tonada musical es repetitiva, vuelve monótona la musicalización a diferencia de los demás cuplés analizados.

Es un compendio de coplas que se acercan a la construcción métrica de un corrido (que generalmente lleva octosílabos en cada uno de sus versos). *Las Coplas de Don Simón* tienen mensajes de denuncia y crítica política que pretenden persuadir de forma directa al destinatario, manipulándolo para pensar como el emisor.

También se le denominaría a estas coplas dentro de éste género musical debido al tipo de hechos que encierran. El corrido se comenzó a utilizar para divulgar relatos que estaban relacionados con acontecimientos provenientes de la Revolución mexicana tanto sociales como políticos, los cuales están presentes en las coplas analizadas.

Están presentes signos que están vinculados de manera importante e íntima con las creencias y doctrinas de la sociedad mexicana como *Dios*, *Doncellas*, *Rubor* y *Colegiales*. *Dios* es un signo que es tratado en el primer cuplé como una licencia de autoridad para la viejecita, “buena y sana por gracia de Dios”, licencia que le permite juzgar sobre las acciones que irá denunciando en el resto de los cuplés.

Hace una crítica fuerte a las Adelitas revolucionarias que han perdido todo el rastro de doncellas debido a la forma impropia de vestir y arreglarse “y se pintan la cara con yeso” y sin un gramo de “rubor”. Lo mismo para *los colegiales*, que ahora se corrompen entre “cantina y amor” para después ser reclutados por alguna facción revolucionaria “botica y mercurio” en donde el final de sus vidas es prematuro.

Los militares y patriotas también son denunciados por la viejecita señalando que en tiempos pasados ambos fueron valientes (unos en la guerra y otros en sus ideales) y que ya no cuentan con dicho arrojo. *Las Coplas de Don Simón* remiten a aquellos tiempos que fueron mejores, aluden a la época del porfirismo, un periodo en donde el lema “Orden y progreso” tenía mucho sentido para el personaje octogenario en donde la sociedad vivía mejor a comparación del caos provocado por la Revolución y sus generales de cartón, rodeados de gente cobarde, viciosa e ignorante.

Al tocar entre las coplas los signos señalados puede ser ofensivo y comprometedor para el autor de los mismos así como para el resto de la compañía. *Las Coplas de Don Simón* es una canción rebelde política y socialmente hablando, pudo bien ser un objeto de censura para el ala de poder que se encontraba en ese momento con las riendas del país, encabezaba de forma interina por Adolfo de la Huerta (desde el primero de junio hasta el 30 de noviembre de 1920).

Como se dijo anteriormente, la revista no sólo atacaba a Adolfo de la Huerta sino a otros líderes que se peleaban por llegar a la silla presidencial, entre los que se encontraba Álvaro Obregón (el “tapado” de Plutarco E. Calles, quien llegaría hasta la presidencia en 1924). Sin embargo, la censura no se dio ya que la efímera Revolución Delahuertista tenía a los generales bastante ocupados en combate. A pesar del conflicto político, Álvaro Obregón tuvo conocimiento de la puesta y tenía el poder para censurarla pero no lo hizo. Existió para él alguien más poderoso que su interés político, una mujer llamada María Conesa.

Resulta extraño en un principio que los documentos consultados señalen que las mismas personalidades políticas atacadas en la obra asistieran de buena gana a las funciones, pero finalmente se encontró la respuesta: un artículo escrito por *Leopoldo Espinosa Benavides* (aparecida en la página web *Regio.com*), afirma que ese curioso consentimiento se debió a que el General Álvaro Obregón “...sostenía relaciones íntimas...” con María Conesa (Espinosa, 2016).

4.6. EL MORRONGO

El cuplé del Morrongo, que es considerado también como un tango, fue grabado por María Conesa en Nueva York, en el año de 1907,⁴⁴ y que viene a demostrar que los felinos son los animales más sicalípticos que existen (Gómez). Dicho cuplé forma parte de la zarzuela española *Enseñanza Libre*, de Guillermo Perrín y Miguel Palacios con música de Gerónimo Giménez, quien recibió elogios por su trabajo en este campo por parte del exigente público español. Estrenada el 11 de diciembre de 1901 en el Teatro Eslava de Madrid. Una obra que trascendió fronteras y que resultó conocida por el público de Los Ángeles, en Estados Unidos, incluso antes de que María Conesa la interpretase (Kun, 2017).

Número de copla	Número de versos	EL MORRONGO	Métrica
1	4	Arza y dale yo tengo un morrongo que cuando en la falda y así me lo pongo, arza y toma yo tengo un minino de cola muy larga, de pelo muy fino.	10 12 10 12
2	5	Si le paso la mano al indino se estira y se encoge de gusto el minino. Y le gusta pasar aquí el rato, ay arza, que toma ¡qué pícaro gato!	10 12 10 12
3	4	Ay qué fino, ay qué fino, el pelito que tiene el minino. Ay morrongo, ay morrongo, qué contento si aquí me lo pongo.	8 10 8 10
4	4	Ay qué fino, qué fino, qué fino, el pelito que tiene el minino. Ay morrongo, morrongo, morrongo, ¡Qué contento si aquí me lo pongo!	10 10 10 10
5	4	Aseguro que tengo una suegra que tiene la sangre más gorda y más negra que la bola del observatorio que sube y que baja de aquel promontorio.	10 12 10 12
6	4	Y se ha empeñado la pícara vieja que no pellizque a mi esposo en la oreja, sin saber que si no le pellizco no se pone alegre ni me mira bizco.	11 11 10 12

⁴⁴ Fecha obtenida del programa radiofónico (2011, septiembre 13). Cantoras y Autoras .Talento femenino en la música popular mexicana. México: Fonoteca Nacional.

7	4	Ay qué lata, ay qué lata, son las suegras que meten la pata. Ay qué cisco, ay qué cisco, solamente por lo del pellizco.	8 10 8 10
8	4	Ay qué lata, qué lata, qué lata son las suegras que meten la pata. Ay qué cisco, qué cisco, qué cisco, solamente por lo del pellizco.	10 10 10 10
9	4	Arza y toma, que hay un abonado que está del morrongo tan entusiasmado. Que me ha dicho que si se lo enseñe me da cuanto quiera que es grande y costeño.	10 12 10 12
10	5	Como no soy una profesora que da las lecciones en casa por hora. El que quiera aprender el morrongo que venga aquí a verlo al fin le propongo.	10 12 10 12
11	4	Ay qué guasa, ay qué guasa, si yo diera lecciones en casa. Qué chiflao, qué chiflao, debe estar el señor abonao.	8 10 6 + 2 9 + 1
12	4	Ay qué guasa, qué guasa, qué guasa, si yo diera lecciones en casa. Qué chiflao, qué chiflao, qué chiflao, debe estar el señor abonao.	10 10 10 9 + 1

Análisis lingüístico de forma: *El Morrongo*, es un cuplé de doce coplas de cuatro versos cada una.

- **Métrica:** Para las coplas uno, dos, cinco, nueve y diez, los versos tienen una extensión decasílaba en el primero y tercero, y una construcción en dodecasílabo para el segundo y cuarto. En las coplas tres, siete y once con extensión en octosílabo para el primer y tercer verso y decasílabos para el segundo y cuarto versos. Las coplas cuatro, ocho y doce se emplean decasílabos en sus cuatro versos.

La copla seis presenta una extensión irregular comparándola con las demás ya que tiene el primer y segundo versos en endecasílabos, decasílabo para el tercero y en dodecasílabo para el cuarto.

- **Rima:** Todas las coplas tienen rimas consonantes entre los versos primero y segundo, así como entre el tercero y el cuarto. Sólo existen dos rimas asonantes ubicados en la séptima y octava copla entre el tercer y cuarto verso aunque, a nivel fónico, suenan igual (cisco – pellizco).

Deixis (temporal y espacial): Toda la deixis temporal tiene signos que indican los acontecimientos del cuplé en tiempo presente “hay, da, aprender, meten, sube, baja, entre otros”. Existen también marcas deícticas espaciales que delimitan las acciones sólo en “casa”, que es donde se enseña el morrongo.

Que da las lecciones en casa por hora. El que quiera aprender el morrongo que venga aquí a verlo al fin le propongo / si yo diera lecciones en casa.

Anáfora: La repetición de coplas es una constante también en este cuplé y se da en repetir de forma íntegra la tercera y cuarta copla, séptima y octava, así como en la onceava y doceava. También se repiten en varias ocasiones los signos “morrongo”, “fino”, “lata”, “pellizco”, “chiflao” y “guasa”.

Referente: Es un cuplé, interpretado por María Conesa en el año de 1907 y que habla en un principio sobre un gatito doméstico que es muy travieso, da algunos detalles sobre cómo es su pelo y sobre cómo se comporta de forma pícaro con su dueña. Después pasa a narrar un altercado con su suegra relacionado con los pellizcos en la oreja que le da a su marido y cierra el cuplé con la historia de un abonado que se entusiasma con el morrongo de la tiple, pidiéndole que se lo enseñe dándole a cambio lo que ella desee... aceptando la propuesta, pero se burla de él y le califica de “chiflao”.

Plurimensajes: Aquí se presentan varios mensajes que están orientados al terreno erótico y sexual, escondidos bajo el recurso del doble sentido.

El primero habla sobre el miembro sexual masculino al que apoda “morrongo” y “minino” que es de “cola muy larga, de pelo muy fino”. Al acariciar al morrongo éste “se estira y se encoge... pícaro gato” además de enunciar los coitos que ella tiene con el “minino”.

Si bien habla de su suegra en la copla cinco, se maneja otro mensaje que hace alusión al coito ya que, literalmente, el signo “observatorio” no tiene sentido alguno, ante lo cual se omite en la decodificación. Al centrarse en el asunto del pellizco se puede tomar el mensaje tal cual o tomar la oreja como un signo con otro significado que es el del miembro viril.

El siguiente mensaje habla de una persona fiable económicamente acerca de su locura y emoción por la tiple y que solicita le enseñe “el morrongo”. Semióticamente hablando el morrongo es el apodo dado a su entepierna. Ante la propuesta de obtener de él cuanto ella quiera acepta finalmente enseñárselo en su casa, haciendo la aclaración al público de que ella no es una prostituta, pero que se lo enseñará al abonado para obtener algún beneficio económico.

Signos utilizados

- **Morrongo:** Es la forma coloquial de llamar al gato como se puede apreciar literalmente en el cuplé. Al igual que en el cuplé de *La Gatita Blanca*, el gato se retoma como signo principal, haciendo alusión con el sexo, la noche y la cópula. Como se dijo en su momento, el gato es tomado como un signo que tiene muchos significados para la gente y sus distintas culturas y épocas; el signo morrongo para el cuplé tiende a ser un sobrenombre para las partes genitales de ambos sexos.

- **Arza:** El significado de este signo tiene que ver con la acción de alzar algo con cualquier cosa “Arza y dale”. Alzar algo y darle. Se puede interpretar para el cuplé como la de alzar a la mujer e iniciar el acto del coito.
- **Suegra:** Madre del cónyuge de una persona. Las suegras han tenido por tradición en México una mala fama ya que suelen entrometerse, ya sea de manera ligera o profunda, en la vida conyugal de sus hijos; una suegra típica ataca por lo general a los yernos y nueras de ser compañeros no aptos o de no estar a la “altura” y “clase” de sus vástagos. Es probable que las suegras sientan celos de sus nueras por haberles quitado el cariño y las atenciones de sus hijos cuando éstos vivían con ellas.
- **Abonado:** Dícese que aquella persona que es digna de crédito y de que es sana en sus finanzas y ostenta liquidez, por lo tanto es alguien que tiene credenciales de fiabilidad y confianza ante los demás. Generalmente un abonado está relacionado con el pago monetario y al valor de su palabra para ofrecer liquidez a la gente, solicitándole recursos o algún otro bien para después pagarlos.

Funciones presentes en el Lenguaje Teatral

- **Música:** Orquesta pequeña; existe un predominio en la grabación de instrumentos musicales de viento, como flautas y trombones. Con un ritmo lento y sostenido, que contrasta con la velocidad de la letra que imprime María Conesa. En la grabación revisada existen errores de interpretación en donde a María Conesa le falta el aire para cantar de corrido los versos (copla dos, tercer verso; copla cinco, cuarto verso; copla seis, tercer verso y copla diez, cuarto verso) lo que se deduce como una grabación hecha “al vapor” y sin el debido cuidado por parte de ella al interpretar el cuplé.

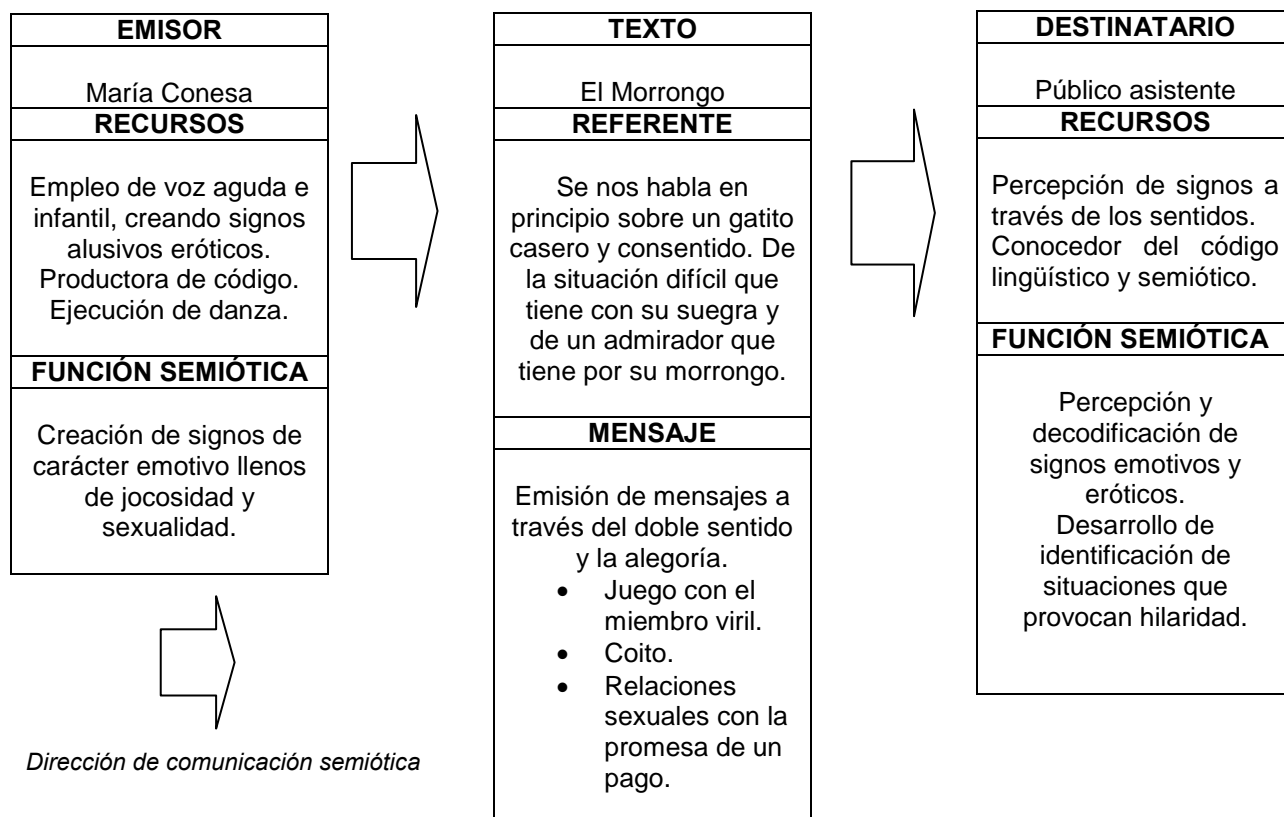


El baile fue una parte inherente en la interpretación de sus cuplés “Arza y dale yo tengo un morrongo...” promoviendo la creación de signos que llevaban a la sicalipsis escénica. N. del A. Fotografía (Durán).

Funciones presentes del Discurso Actoral

- **Vocal:** Voz aguda e infantil. Emitida con alegría, gracia y picardía.

Esquema discursivo del cuplé “El Morrongo”



Comentarios sobre el análisis semiótico “El Morrongo”

Además de ser uno de los cuplés más difundidos de María Conesa, *El Morrongo* es también uno de los más regulares tanto en su métrica como en el uso de rimas consonantes que elevan la calidad de la pieza artística por su construcción semántica y poética.

Para el público, el morrongo y sus diversos usos semióticos pueden causar tanto hilaridad como inquietud en el destinatario dentro del terreno moral y de las buenas costumbres. Por un lado el morrongo hace referencia a un gato que, tanto puede ser un nombre propio del minino como también puede ser una referencia coloquial que se le dé al mismo. Otro mensaje, como se dijo, es el referirse de manera popular a las partes íntimas de ambos sexos (yo tengo un morrongo/ de cola muy larga, de pelo muy fino) y que, al igual que los gatos cuando se les llega a acariciar “se estira y se encoge”. El morrongo es muy “pícaro” y se pone “contento si aquí me lo pongo” aludiendo a un coito en la segunda y tercera copla. El juego de

palabras bien realizado provoca en el destinatario una invitación al humor y al campo erótico de una manera sumamente jocosa.

El signo de la suegra se marca como aquella persona que no gusta de que la tiple y su hijo hagan cosas o acciones que no son bien vistas dentro de una sociedad educada con valores costumbristas. Cuando la “oreja” cambia su significado a “pene” la copla seis y siete adquieren sentido para el destinatario: se tiene así otro juego de palabras relacionada con los “toqueteos” y juegos sexuales entre una pareja de casados, siempre mal vistas por terceros que llegan a sorprender aquellos actos y más cuando la suegra se entera y que hace todo un alboroto (“cisco” como lo llaman en España) según lo califica la tiple.

Existe un reclamo respecto a la doble moral que hace la tiple respecto a la suegra que está marcado en la copla número cinco diciendo que la madre de su esposo también “sube y baja de aquél promontorio” y que prosigue en la copla número seis “pícara vieja”. Es decir: si a la suegra le gusta el sexo ¿por qué me reclama el que yo tenga juegos sexuales con su hijo? “Ay qué lata, ay qué lata, son las suegras que meten la pata”. Es probable que el destinatario se identifique con esta situación y que estalle en risas ante la crítica moralista que enuncia María Conesa.

El último mensaje del cuplé es donde aparece el abonado entusiasmado por que le enseñen el morrongo ante lo cual ella accede siempre y cuando él vaya a su casa. Es en esta parte donde el morrongo alude a la entrepierna femenina. También recalca “no soy una profesora que da las lecciones en casa por hora”, es un nuevo juego de palabras en donde se dice que ella no es una cortesana, que no es una profesional, pero que tal situación le resultaría muy divertida si se dedicara a dar placer por hora en casa, y dice que sería una broma “guasa” porque ella es una mujer casada. A pesar de su situación marital ella accede ante el abonado, cometiendo así una infidelidad “que venga aquí a verlo al fin le propongo”. Es una invitación para que el destinatario entre en el juego de palabras y se divierta con lo dicho en estas coplas finales.

Como se dijo anteriormente, *El Morrongo* es un cuplé bastante atrevido y subido de tono, un heredero del *El Chuchumbé* jarocho; un cuplé que desborda una crítica social respecto al sexo y a la moral de terceras personas determinado por los signos que expone y ventila. Es una liberación sexual que experimenta una mujer que, al cantar la pieza musical magnifica el escándalo social de su época y que todavía sigue vigente, es una liberación escondida finamente a través del doble sentido para el gozo de toda persona que guste del humor picaresco. Cuplés como este atentaban contra la integridad moral tanto del hombre como de la mujer por lo que eran mal vistos y censurados por críticos y periodistas como Luis G. Urbina que llegaron a presionar a las autoridades para restringir las funciones provenientes del teatro de revista.

Además, el cuplé *El Morrongo* es sumamente pegajoso, de ritmo lento, con versos cantados de forma rápida y que se asemejan a un trabalenguas, con un uso del doble sentido ventajoso e ingenioso y el más divertido de los aquí analizados desde un punto de vista personal.

4.7. CHUPA CHUPA

El cuplé llamado *Chupa Chupa* es clasificado también como tango, la letra es de María Conesa y la grabación tomada para el análisis fue musicalizada por la Orquesta de *Rafael Gascón*, en 1909.⁴⁵

Número de copla	Número de versos	CHUPA CHUPA	Métrica
1	4	A mi novia le gusta el helado y yo gozo con verla sorber, y orgulloso y feliz a su lado muchas veces la llevo al café.	10 9 + 1 10 9 + 1
2	4	Con qué gracia coge la pajita y enseguida se pone a chupar, y al mirarla contenta y bonita “En seguía la vuelo es la paz”. ⁴⁶	10 9 10 9 + 1
3	4	Toma, nena mía, toma tu sorbete, si al ver cómo chupas estoy en un brete.	6 6 6 6
4	5	Si tienes más ganas puedes pedir otro. Si al verte chupando me tienes de a loco, loco, loco.	6 6 6 6 4
5	4	Chupa, chupa, chupa, chupa nena mía, y al ver cómo chupas causas mi alegría.	6 6 6 6
6	4	Mientras que tú chupas no te he de olvidar. Y sólo contigo yo me he de casar.	6 5 + 1 6 5 + 1
7	4	El fumar es bonita costumbre sobre todo en una mujer. Y ya ves yo me enciendo un cigarro que me causa delicia y placer.	10 9 + 1 10 9 + 1

⁴⁵ Año tomado del álbum *El Tango en México*. Vol. 1, México: Museo Nacional de Culturas Populares.

⁴⁶ Frase no comprendida en el audio. N. del A.

8	4	Si el cigarro es larguito y redondo y se enciende con facilidad, aspirando su aroma me siento trastornada de felicidad.	10 9 + 1 10 9 + 1
9	4	Mi papá no quiere que así fume yo, pero fue mi novio quien me lo enseñó.	6 5 + 1 6 5 + 1
10	5	Infame ⁴⁷ cigarro que me hizo encender. Y me volvió loca, loca de placer, placer, placer.	6 5 + 1 6 5 + 1 4
11	4	Chupa, chupadito, no tengas cuidado, que no te mareas estando a mi lado.	6 6 6 6
12	4	Mientras que un cigarro tengas que chupar. Mi lindo tesoro no te he de olvidar.	6 5 + 1 6 5 + 1

Análisis lingüístico de forma: El último cuplé a analizar llamado *Chupa Chupa* tiene doce coplas de cuatro versos cada una. En las coplas cuatro y diez se añade un quinto verso, aunque éste no debería estar contado en la métrica regular ya que se hace una extensión y repetición de los signos “loca” y “placer”.

- **Métrica:** La primera copla posee una extensión decasílabo en su primer y tercer verso, así como eneasílabos para el segundo y cuarto versos en las coplas uno, dos, siete y ocho, todos regularizados a decasílabos. Coplas tres, cuatro, cinco y once con extensión hexasílabo en sus cuatro versos. Coplas seis, nueve, diez y doce de versos hexasílabos en el primer y tercer verso y de construcción pentasílabo en el segundo y cuarto versos que también fueron regularizados para empatar con sus contiguos hexasílabos. Existe un rompimiento rítmico en el tercer verso de la copla seis “y solo contigo” que inclusive se escucha forzado al momento de ser interpretado.
- **Rima:** Predomina la rima asonante entre el primer y tercer verso, así como en el segundo y cuarto verso en la mayoría de las coplas, sólo existen dos rimas consonantes en la primera y

⁴⁷ Palabra no comprendida en el audio. N. del A.

segunda copla ubicadas entre el primer y tercer verso y otras dos más, pero con rima entre el segundo y cuarto verso en las coplas tres, ocho y once.

Deixis temporal y espacial: Los signos temporales ubican la historia del cuplé en tiempo presente “Chupa nena mía”, “se enciende”, “aspirando”, “toma tu sorbete”, a excepción de un momento que refiere al pasado nombrado en la copla nueve y diez al contar detalles de cómo empezó a fumar “pero fue mi novio quién me lo enseñó/ Y me volvió loca”.

Anáfora: Existen reiteradas menciones de los signos “chupa”, “loco” y “placer”, de forma numerativa y sosteniendo las vocales de las palabras al momento de interpretarlas.

Referente: *Chupa Chupa* es una composición de María Conesa que narra la afición de la chica por los sorbetes y los helados, su novio la lleva seguido al café porque él también disfruta el ver cómo chupa ese tipo de postres. También cuenta sobre cómo empezó a degustar del cigarro gracias a su novio pero que a su papá no le gusta la forma en cómo ella fuma, sin embargo ella disfruta el acto del fumar, en especial cuando llega el momento de chupar el cigarro.

Plurimensajes: Se emplea el recurso del doble sentido para sustituir la forma literal de chupar helados, sorbetes y cigarros por la de enunciar la ejecución de sexo oral que realiza la chica. Su novio, quien se vuelve “loco” por ello, es precisamente quien la enseña. Evidentemente al papá no le gusta que su hija lo haga. Sin embargo ella reconoce que al practicar el sexo oral se llena de placer. Como todo gira en torno a ese mensaje éste es el único que se desarrolla en el cuplé.

El café donde su novio la lleva seguido a sorber el helado puede ser interpretado también como un hotel de paso.

Signos utilizados

- **Chupa:** Del verbo chupar que es sacar o traer con los labios y la lengua el jugo o la sustancia de algo ó el humedecer algo con la boca y con la lengua, el acto de chupar forma parte del juego sexual y es empleado como el inicio del coito para muchas personas de la cultura occidental, se chupan partes erógenas del cuerpo que pueden ser los labios, las orejas, los dedos, el antebrazo, los pezones y las partes genitales, entre otros puntos sensibles.
- **Nena mía:** Este símbolo se remite a una persona de corta edad empleado de manera literal o, de forma coloquial, a una persona joven o adulta a la que se tiene especial afecto. Al añadirle el posesivo “mía” tiene un sentido más personal e íntimo.
- **Sorbete:** Es un refresco de zumo de frutas con azúcar hecho con leche, agua o yemas de huevo azucaradas y aromatizadas con esencias u otras sustancias agradables al que se le da un grado de congelación. Los sorbetes son muy populares en muchos países donde se llegan a consumir. Un postre rico y apetitoso es sustituido en el cuplé por el de un miembro viril.

- **Alegría:** Es uno de los sentimientos más positivos que puede experimentar el ser humano, la alegría generalmente se puede manifestar a través de signos tanto verbales como no verbales. Una de las cosas que suelen dar alegría es ver a la pareja que está dispuesta a satisfacer los deseos sexuales y realizarlos como el sexo oral.
- **Fumar:** Se refiere este signo en primer lugar al acto de aspirar y despedir humo del tabaco, derivado de la combustión de éste a través de pipas, puros, entre otros artilugios. El fumar cigarrillos a principios del siglo XX se hizo una actividad popular, que daba distinción y clase a quienes lo hacían, suele vincularse de forma coloquial el “acto de fumar un cigarrillo” con la forma de tomar y succionar el pene.
- **Placer:** Es sinónimo de diversión o entretenimiento. Una experimentación de gozo cuando alguien disfruta en máximo grado tanto físico como espiritual de algo que el individuo considera bueno. Aquí entra todo lo relacionado con el ejercicio de la sexualidad en donde el signo del placer se hace presente.
- **Casar:** El afirmar este signo en algún momento de la copla mientras se disfruta a la novia viéndola chupar un sorbete sería incongruente, pero tendría lógica contraer matrimonio si la chica sabe “chupar el sorbete” y si esa actividad lúdica lo vuelve “loco” de placer y alegría. Signo plenamente decodificado por el público visto de esta manera.

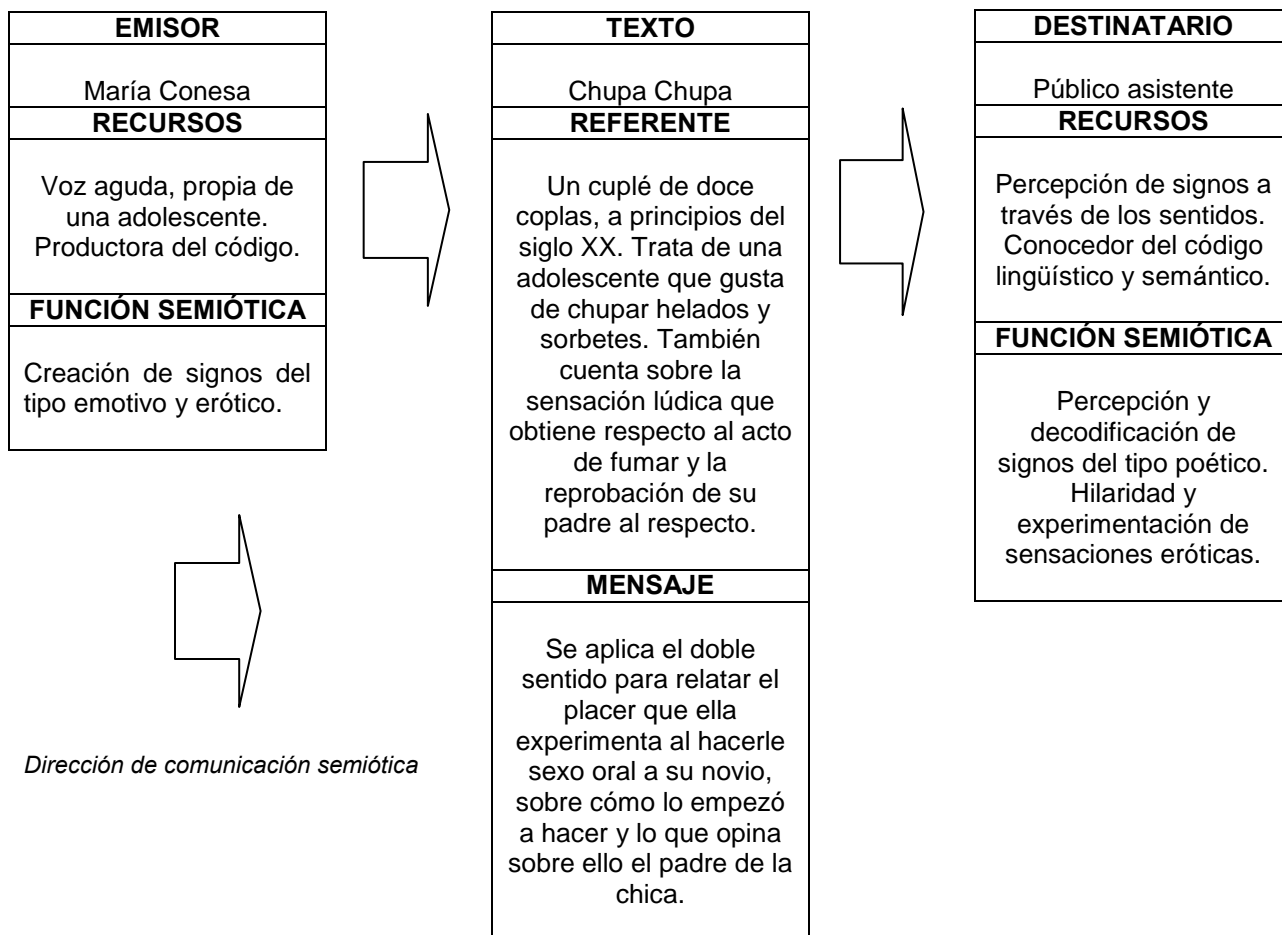
Funciones presentes en el Lenguaje Teatral

- **Música:** Se sabe por los datos consultados que la orquesta de *Rafael Gazcón* contaba con mucho prestigio, los principales instrumentos musicales que usaba eran de viento y musicalizaron, entre otras obras de zarzuela, *La Verbena de la Paloma* que vio nacer a María Conesa en el mundo de la farándula. Al igual que los demás arreglos fueron hechos con orquestas pequeñas y el ritmo es un vaivén suave, remitiendo a la delicadeza que imprime la chica al realizar esta felación descrita.

Funciones presentes del Discurso Actoral

- **Vocal:** Voz aguda, impostada en momentos álgidos del cuplé. Creando signos emotivos de placer, alegría y picardía. También se generan signos paralingüísticos que pueden interpretarse con el ritmo sostenido de una felación hasta llegar al orgasmo que corresponde a la interpretación de los versos tetrasílabos y que estarían, como se dijo, fuera del número de versos regulares de las coplas cuatro y diez.

Esquema discursivo del cuplé “Chupa Chupa”



Comentarios sobre el análisis semiótico de “Chupa Chupa”

La voz de María Conesa si bien era desagradable para muchas personas para otras resultaba, quizás, altamente erótica, ya que al cantar cuplés con contenido sicalíptico daba la sensación de tener enfrente a una niña menor de edad; creando en su conjunto discursivo situaciones prohibidas con alto grado de erotismo por el simple hecho de tener a una tiple bajita, de rasgos hermosos, con apariencia de niña perversa y pícaro que casi todos los hombres asistentes al espectáculo buscaban y deseaban poseer.

Las reiteraciones de signos clave, así como las situaciones generadas contando de varias formas el mismo mensaje propician la decodificación del tema promoviendo la memorización “Chupa, chupa, chupa/ chupa nena mía/ me tienes de a loco, loco, loco”. La musicalización es igual que en el resto de los cuplés analizados a diferencia de que, en este cuplé, el ritmo es variable ya que va de lo jocoso y rápido

para dar saltos abruptos hacia un ritmo lento con carga erótica que se presenta en las coplas tres, cuatro, cinco, seis, once y doce.

Los signos presentes en esta pieza musical son elegidos de forma acertada y que pueden tener varios significados para el receptor: se habla de *helado* y *gozo*, en donde el novio se siente *orgulloso y feliz a su lado*. La primera copla adquiere sentido cuando se observa que existe un juego de palabras. Una clave para desvelar el mensaje es que sólo la chica es la que sorbe y que él únicamente goza con verla. Si se atiende al sentido lógico y superficial del significante un helado sólo provoca un placer culinario para aquella persona que lo consume más no para quien la observe, a menos que ésta lo haga como si el postre fuese tomado en sustitución del miembro viril, jugando sexualmente con él.

Prosiguiendo el mensaje presentado en la primera copla el *café* (o cafetería) es el lugar en donde él la lleva *muchas veces*, en éste signo se sustituye el significado por un lugar más íntimo para la pareja que vendría siendo por el de un *hotel*. La segunda y tercera copla contienen una descripción hábilmente encriptada acerca de cómo ella realiza la felación “Con qué gracia coge la pajita y enseguida se pone a chupar/ Si al verte chupando me tienes de a loco, loco, loco”.

Por otro lado se sabe que el acto de fumar mencionado en la segunda parte del cuplé también es identificado como un ejercicio de placer erótico. Citando a Sigmund Freud quien postuló que aquellos grandes bebedores y fumadores también son grandes gustadores del beso y que tienen inclinación por los besos perversos. El acto de fumar, además, es un sustituto del sexo oral.⁴⁸ Aquí también se maneja el cigarrillo como un signo que hace referencia al miembro viril “Si el cigarro es larguito y redondo y se enciende con facilidad... me siento trastornada de felicidad... Y me volvió loca, loca de placer, placer placer”.

Entendiendo que las acciones realizadas con los signos del helado y el cigarrillo son el acto de felación enseñados por el novio el papá de ella descalifica y prohíbe a su hija que ejecute tales perversiones “Mi papá no quiere que así fume yo”.

Chupa Chupa es un cuplé que maneja el recurso del doble sentido en el que se describe un juego sexual sumamente placentero para una pareja, censurada por el resto de la sociedad costumbrista de ese entonces. A inicios del siglo XX el acto de la felación era clasificado como una perversión sexual altamente reprochable hasta para la ciencia médica. El mencionar estas situaciones a través del cuplé da por resultado una carga altamente atrevida en escena, creando en el destinatario un efecto de identificación. La forma pícaro de interpretarlo por María Conesa transmite a sus espectadores sensaciones hilarantes y de deseo erótico por tener enfrente a una chica que los pudiese volver “locos de placer”.

⁴⁸ Tomado de Moo, S. (2012, septiembre 10). El secreto mejor guardado de Freud. *Replicante*. <https://revistareplicante.com/el-secreto-mejor-guardado-de-freud/>

Si bien no es un cuplé de construcción lingüística perfecta pudo lograr en su momento una recepción escandalosa para aquellas personas sensibles y costumbristas pero que, seguramente, fue muy divertida, atrevida y morbosa para ese destinatario que buscaba esta clase de humor y erotismo.



Hermoso tocado con plumaje obscuro que permite mostrar los hombros perfectos de María Conesa. La postura corporal así como su expresión facial denotan signos comunicativos que despertaron el erotismo de sus admiradores. Tomada de *México en Fotos*. mexicoenfotos.com

LOS SIGNOS: ELEMENTOS RELEVANTES PARA EL PÚBLICO

CONCLUSIÓN

Corría el año de 1909. En el Teatro María Guerrero se estrenó la revista titulada *La Onda Fría*, en la que se escenificaba el tema de la lucha de clases a través de un diálogo entre una boa y un rebozo, y en donde se cantaba un cuplé llamado “Cuplé del corsé”. He aquí un fragmento:

**Un jovencito que en las lunetas
luce su rostro de querubín,
con sus miradas tan indiscretas
dice que le hago tilín, tilín.**

**Ya sus mejillas semejan rosas
arboladas por el rubor,
y está deseando, por estas cosas,
en otro sitio calmar su ardor.**

(Morales, A., 1984).

La copla presentada es una muestra evidente sobre cómo el espectáculo era recibido por el público. La reacción positiva era la calificación esperada por los productores; ofreciendo a la audiencia temas de actualidad, con ese toque humorístico y pícaro a través del cual la audiencia se sintiera identificada y fuese capaz de provocarle emociones placenteras de índole sexual.

Como suele ocurrir en el teatro de manera general, el público determina el éxito o el fracaso de una puesta. Los asistentes, según el texto de *El País de las Tandas*; llenan las salas, agotan boletajes, garantizan la permanencia de la puesta, los cuplés se popularizan y se dispersan tanto en las ciudades como en provincia, incluyendo la difusión de nuevas formas para bailar y divertirse, como le sucedió al *cake walk* en su momento (Morales, A., 1984).

El público también tiene la característica de inmortalizar las obras teatrales y, a pesar de que el teatro de revista dejó de predominar al entrar la segunda mitad del siglo XX, algunas obras de este género se siguen representando de forma esporádica, como el espectáculo revisteril *Chin Chun Chan*, escrita por José Francisco Elizondo en 1904, una puesta escénica que identifica al teatro de revista como un producto independiente del resto de las producciones de otros países, haciéndolo enteramente mexicano.

En este género teatral se establecen, como resultado de la peculiar presentación de los personajes, modelos típicos provenientes tanto de barrios populares como de clases altas, costumbres de modo de

vida (vestuarios locales, especialmente estilizados y confeccionados para la puesta en escena), así como los distintos acentos en el habla mexicana y europea.

El público recibió con beneplácito ese conjunto de signos y tuvo una especial predilección por el humor “siempre a punto de ser impúdico” Al asistente teatral mexicano desde siempre le ha gustado la política y su crítica elevada de tono, irreverente y candente; que la obra teatral fuese excéntrica, atrevida, que manejara en sus diálogos y cuplés el doble sentido o el albur, un código exclusivamente hecho para aquellos selectos destinatarios que lo pudiesen decodificar y disfrutar experimentando grandes momentos de hilaridad colectiva y compartida. Aún en la actualidad, al destinatario de a pie le fascina que lo llenen de chistes y que lo inviten a ser testigo del castigo moral y político a ciertos personajes, por medio de la burla arriba de un escenario.

A principios del siglo XX los libretistas salieron a la calle para buscar todos aquellos hechos de actualidad que pudiesen incluir en sus obras. El público quería más espectáculos de este tipo y hacia ello se enfocaron. De algún modo sabían que combinando todos estos signos crearían el espectáculo de revista y, con ello, tenían muchas posibilidades de que sus obras fuesen ampliamente solicitadas por ese espectador con características y gustos muy definidos. El teatro de revista fue todo un fenómeno y un escándalo.

Fue un espectáculo popular en el sentido más amplio del término: el público no sólo asistía y gozaba como espectador, sino que intervenía directa e indirectamente en múltiples formas. Las obras tenían éxito o fracasaban exclusivamente por la reacción del público, no por arte de la publicidad... (Morales, A., 1984).

Ninguna revista escenificada podía prescindir de sus cuplés, que como bien se mencionó, manejan un código específico, mediante el cual se cantan historias y situaciones de denuncia social y política, con un gran ingenio desplegado en el uso del doble sentido y con una carga erótica censurada o mal vista fuera de los teatros, por una sociedad controlada por imposiciones religiosas, la cual ha vivido regulándose a sí misma en su conducta moral por varias generaciones en México.

El análisis semiótico aquí ofrecido constituye una forma específica de abordar y apreciar las coplas de María Conesa, tanto en su forma de producción de signos como en la creación de ese singular código; construido y montado para aquel destinatario tan exigente y especial que, lamentablemente, se fue hace muchas décadas y que nunca más regresará al igual que su pequeña, hermosa, talentosa y perversa tiple valenciana.

Mediante el mismo análisis se procede a una aplicación de elementos semióticos para conocer a fondo tanto el contenido como los sentidos buscados en la escritura y ejecución de los cuplés. El reconocimiento de los signos por la audiencia conducía indefectiblemente a la comprensión de cada

copla y sus distintos mensajes. Damos por sentado que la aplicación de este método analítico basado en la exploración e identificación de signos es confiable para un conocimiento profundo de otro tipo de composiciones musicales, tal fue el caso de la canción de *El Chuchumbé* que, a partir de la decodificación de su signo principal “chuchumbé” derivó en una amplia variedad de significados, hasta ahora abordados en la lírica popular de la música mexicana, en específico de la costa veracruzana. Desde sus primeros usos y juegos semánticos, la palabra originaría la intervención y descalificación del Santo Oficio. En este caso, abordar una forma representacional muy específica de la cultura mexicana mediante la exploración de sus signos, fue suficiente para comprender el contexto y los sentidos producidos.

El análisis aplicado a los cuplés implica abordar los textos desde una manera “políticamente no correcta” por el tono “subido” en los sentidos dados a los textos, y por la manera en que se dirijan, indirectamente a las figuras e instituciones conservadoras de la sociedad mexicana en la época: la Iglesia, los políticos, las suegras, el pudor sexual, las diferentes clases sociales, la hipocresía de los ciudadanos comunes, entre otros. Como ya señalamos, era evidente la molestia de periodistas y otros representantes de los sectores más conservadores, quienes atacan y censuran estas piezas musicales durante sus representaciones en el teatro de revista. De igual modo, resulta evidente el regocijo de los espectadores por encontrar en la ejecución de los cuplés por la Conesa una oportunidad de escape a la moral omnipresente, hipócrita y vigilante que buscaba regular la formación identitaria masculina. Los hombres en la sala encontraban un espacio y una figura que expresaba los más profundos anhelos de la sexualidad heterosexual, blanca y con posibilidades económicas que de igual modo se enfrentaba a los cánones de una sociedad conservadora.

La propuesta de análisis aquí desarrollada puede llegar a constituir una vía de estudio o abordaje en puestas en escena cuyo abordaje textual merezca una lectura indirecta por los sentidos ofrecidos con un propósito satírico y crítico.

En cuanto a la muestra de cuplés aquí presentada fue seleccionada mediante distintos criterios aplicados como son la disponibilidad, claridad de las grabaciones y, sobre todo, por las características de sus mensajes: Esta selección fue posible gracias a una búsqueda y acercamiento a los recursos tecnológicos actuales y las ventajas que ofrecen. Es grato reconocer que, a pesar del tiempo, los cuplés de María Conesa siguen vigentes por incidir de manera tan directa en la recta y pulcra educación de amplios sectores de la población mexicana que seguirán sorprendiéndose con sus mensajes, como si por ellos no transcurrieran los años. Las piezas musicales permanecen en la memoria histórica de México, cumpliendo un papel en la formación educativa y cultural de sus ciudadanos.

Los cuplés son una llamada de atención, una herramienta efectiva para hacer mofa de nuestros errores sociales y políticos. Mientras esta situación educativa prevalezca en la sociedad mexicana estas singulares composiciones musicales seguirán siendo demasiado escandalosas, irreverentes, inmorales...

y bellas. El análisis semiótico permitió conocer de manera más directa el impacto y su trascendencia hasta nuestros días. Se tiene ahora un argumento más sólido para justificar su valor artístico, así como su permanencia y vigencia dentro del mundo teatral y musical.

Se aprendió que es factible la realización de un análisis semiótico, de que los elementos teóricos seleccionados por los autores dedicados al estudio de la semiología pueden ser aplicados para la creación de un modelo analítico basado principalmente en la observación y el desmenuzamiento de los signos: También se reconoció la aplicación de la métrica, empleada para observación de la regularidad de los versos en poesía, como una herramienta útil para acercarse en primera instancia a los cuplés apreciando, además de su creatividad sintáctica, el ritmo en su interpretación.

Otro asunto no menos importante fue reconocer que el cuplé tampoco va solo. Está mucho más allá de lo que está escrito en un papel, una partitura o un acompañamiento musical. Es un texto musical que está pensado y diseñado para ser representado en un escenario. La tiple cómica tiene una carga significativa en el proceso de creación y, sin su talento vocal o escénico, el fenómeno comunicativo semiótico no se concretaría.

Mucho se le debe a las características interpretativas de María Conesa, quien imprimió de manera muy peculiar la carga semiótica que distinguiría a los cuplés y, de manera inmediata, su recepción por la audiencia. María Conesa, la *Gatita Blanca*, la artista; la intérprete de los signos lingüísticos y paralingüísticos, la portadora del referente y de sus mensajes inmorales y eróticos, la que tuvo la capacidad para manipular y encantar a sus destinatarios, la que más prefirieron y la que más admiraron y desearon. La tiple que llegó a escandalizar a México, a sacudir de forma violenta con su baile y gracia picaresca las buenas costumbres de muchos espectadores y la que otros tantos defendieron y aplaudieron su desempeño escénico.

BIBLIOGRAFÍA

- -----Ejemplos de Coplas. *EjemploSde.com*
Recuperado de https://www.ejemplosde.com/41-literatura/1486-ejemplo_de_coplas.html
- ----- (1956, julio 23). *Revista Tiempo*.
México: Archivo CITRU.
- ----- (1956, marzo 7). Cómo conocí a María Conesa. *Siempre!*
Recuperado de <http://www.siempre.mx/2018/04/como-conoci-a-maria-conesa-1/>
- ----- (1977, agosto 3). Últimas funciones de María Conesa. *Cine Mundial*.
México: Archivo Biblioteca de las Artes.
- Acuña, R. (2011, agosto 8). María Conesa: La artista, la mujer y el mito.
Recuperado de <http://maria-conesa-tiple.blogspot.mx/>
- Alonso, E. (1986). *María Conesa... La Gatita Blanca*.
(Grabación en L.P.) México: Asociación Mexicana de estudios Fonográficos, A. C.
- Alonso, E. (1987). *María Conesa*.
México: Editorial Océano.
- Ángel, A. (2013, marzo 3) María Conesa... Leyenda de los teatros. *La voz del norte*.
Recuperado de <http://www.lavozdelnorte.com.mx/2013/03/03/maria-conesa-leyenda-de-los-teatros/>
- Baudot, G. & Agueda Méndez, M. (1997). *Amores Prohibidos*.
México: Siglo XXI Editores.
- Belmont, F. (2013, noviembre 14) "El hijo del ahuízote" en la Revolución Mexicana.
Recuperado de <https://culturacolectiva.com/historia/el-hijo-del-ahuízote-en-la-revolucion-mexicana/>
- Beristáin, H. (1998). *Diccionario de Retórica y poética*.
8ª ed., México: Editorial Porrúa.
- Biografías de cantantes líricos, actores, directores, vedettes y cupletistas.
Recuperado de <http://lazarzuela.webcindario.com/BIO/conesamaria.htm>

- Careaga Montaña, M. (1998) *La "Santa" Inquisición*.
México: Editorial Martin Careaga.
- De la Villa, A. (1951, julio 12). Último capítulo de las confidencias de María Conesa.
El Mundo.
- Dueñas, P. (1995). *Teatro Mexicano, historia y dramaturgia / XX teatro de revista (1904 - 1936)*.
México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Durán, A. María Conesa... Leyenda de los Teatros.
Recuperado de <http://www.adn40.mx/programa/leyenda-urbana/nota/2016-02-20-07-00/maria-conesa--leyenda-de-los-teatros/>
- Eco, U. (2010). *Tratado de semiótica general*.
México: Editorial de DeBolsillo.
- *Enciclopedia Jurídica*.
Recuperado de <http://www.encyclopedia-juridica.biz14.com/d/buenas-costumbres/buenas-costumbres.html>
- Escalante, C. *La orquesta 1865*.
México: Afianzadora Insurgentes.
- Escandell Vidal, M. V. (2005). *La comunicación*.
Madrid: Editorial Gredos S. A.
- Escárcega Rodríguez, F. (1988). *El teatro de revista y la política nacional de 1910 a 1940*.
México: Tesis Profesional. UNAM.
- Espinosa Benavides, L. (2016). Teatro de Revista. *Regio.com*.
Recuperado de <http://elregio.com/cultura/130516-teatro-de-revista.html>
- Esquinca, J. (2015). ¿De dónde viene el cancan? *Fahrenheit*.
Recuperado de <http://fahrenheitmagazine.com/arte/de-donde-viene-el-cancan/>
- Funes, L. (2016). *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*.
Buenos Aires: Edit. Miño y Dávila.
- García Riera, E. (1973). *Historia Documental del Cine Mexicano*.
México: Editorial ERA.
- La Gatita Blanca (Las Abandonadas, 1944). – Fragmento -
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=T5tlpCP1HDI>

- Gómez, A. Canciones para frotar el higo.
Recuperado de <http://aplomez.blogspot.mx/2016/03/canciones-para-frotar-el-higo.html>
- González, A. (2007). *La Copla en México*.
México: El Colegio de México.
- Guiraud, P. (1986). *La Semiología*.
13ª ed., México: Siglo XXI Editores.
- Historia del Chuchumbé.
.....Recuperado de <https://web.archive.org/web/20150923203612/http://www.cimat.mx/~molasar/monton/son/chuchumbe.html>
- Kun, J. (2017). *The tide was always high: The music of Latin America in Los Angeles*.
USA: University of California press.
- Lara, A. (1956, marzo 7). Cómo conocí a María Conesa. *Siempre!*
Recuperado de <http://www.siempre.mx/2018/04/como-conoci-a-maria-conesa-1/>
- Leal, J. F. (2009). *1900: Segunda parte. El cinematógrafo y los teatros*.
México: Edit. Voyeur.
- Loeza, G. & Granados, P. (2009). *Mi novia, la tristeza*.
México: Océano.
- Lomas, C. (2017). *El poder de las palabras*.
México: Editorial Santillana.
- López Marure, R. (1997). *La Evolución del Cine Cómico Mexicano a través de la Actuación de Artistas del Teatro de Carpa*. México: Tesis profesional, UNAM.
- López, R. A. (2010). *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*.
Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=L4rpcwrhcwC&pg=PA47&lpg=PA47&dq=india+bonita+de+julio+sesto&source=bl&ots=7f_I5E6d6N&sig=bcu4vVQlStVNVWrY7-M1Ej3cxFs&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiQK35xaTZAUI4YMKHbyfAkUQ6AEIPDAI#v=onepage&q=india%20bonita%20de%20julio%20sesto&f=false
- Mañón, M. (2009). *Historia del teatro Principal de México*.
México: CONACULTA / INBA.

- María Conesa.
Recuperado de <http://lazarzuela.webcindario.com/BIO/conesamaria.htm>
- María Conesa canta Chupa Chupa.
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1a1fwWHFqt0>
- María Conesa canta Ni una Palabra Más.
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lxZktRBQLx8>
- María Conesa, la famosa gatita blanca, canta El Masaje.
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=23e-qhub38Y>
- María Conesa, la gatita blanca.
Recuperado de <http://www.revistaslife.mx/maria-conesa-la-gatita-blanca/>
- María Conesa. Tango del Morrongo/ La gatita.
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wiQYZhfyBHA>
- María Conesa, tiple cómica, actriz y vedette leyenda urbana.
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hl6UEm7ixwl>
- María y Campos, A. (1956). *El Teatro del Género Chico y la Revolución Mexicana*.
México: INEHRM.
- María y Campos, A. (1956, octubre 7). Reestreno de Damas retiradas, en el teatro Sullivan.
Novedades.
- María y Campos, A. (1948, julio 17). Treinta y tres años después, reposición de El país de los cartones, una de las más típicas zarzuelas mexicanas, en el Arbeu.
Novedades.
- Masera, M. Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil del XX: algunos textos de la jeringonza en México.
Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822005000100015
- Moncada, L. M. Cronología de Teatro en México (1900- 1950).
Recuperado de http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=126&id_doc=2054
- Monsiváis, C. (2003). *Escenas de pudor y liviandad*.
México: Edit. Debolsillo.

- Montijano Ruiz, J.J. (2011). *Del libreto a la escena – breviario de artifices del teatro frívolo español: la revista*.
España: Editorial Academia del Hispanismo.
- Moo, S. (2012, septiembre 10). El secreto mejor guardado de Freud. *Replicante*.
Recuperado de <https://revistareplicante.com/el-secreto-mejor-guardado-de-freud/>
- Mora, P. & Miquel, A. (2006). *Barco en tierra: España en México*.
México: UNAM.
- Morales, A. (1984). *El País de las Tandas. Teatro de Revista 1900-1940*.
México: Museo Nacional de Culturas Populares.
- Morales, M. A. (1987). *Cómicos de México*.
México: Panorama Editorial.
- Morales, M. A. (1992, agosto 20). María Conesa, la más terrible de las tentaciones.
El Nacional. México: Archivo CITRU.
- Muñoz Castillo, F. La gatita de oro: María Conesa.
Recuperado de http://www.porestto.net/ver_notas.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=330022
- La Música y el Teatro de 1920 a 1940.
Recuperado de portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIIICultura_Vida/Musica1920-2.htm
- Navarro, C. & Miranda, J. (1988). *La música de nuestro México*.
(Programa radiofónico). México: IMER.
Recuperado de <https://www.imer.mx/12-de-diciembre-de-1892-nace-maria-conesa/>
- Olavarría y Ferrari, E. (1895). *Reseña Histórica del Teatro en México. Vol. II*.
2ª ed. México: La Europea.
- Olgún, D. (2011). *Un siglo de teatro en México*.
México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega, C. M. (1959, septiembre 8). Cómo conocí a María Conesa.
El Universal.
- Ortiz Bullé Goyri, A. (2008). *Cuatro Obras de Revista para el "Teatro de ahora"*.
México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Ortiz, O. (1952). *Historia del jazz*.
2ª ed., Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.
- Pablos Solís, G. A. (2009). *Semiótica. Signos y mapas conceptuales*.
Recuperado de <http://www.eumed.net/rev/cccss/04/gaps2.htm>
- Pérez Verduzco, G. (1975, octubre 3). Entrevista a María Conesa.
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=N5yy8SYNEhw>
- Quirarte, V. (2001). *Elogio de la Calle*.
México: Ediciones Cal y Arena.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española. Edición del tricentenario*.
Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=OLDn0QL>
- La Redacción. (1986, noviembre 8). Antes, primero, el amor al teatro. La vida y el arte de María Conesa en el recuerdo de Enrique Alonso.
Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/144818/antes-primero-el-amor-al-teatro-la-vida-y-el-arte-de-maria-conesa-en-el-recuerdo-de-enrique-alonso>
- Reyes de la Maza, L. (1968). *El Teatro en México Durante el Porfirismo*.
Tomo 3, México: Edit. UNAM.
- Rivera Chino, D.V. Nuestras tiples cómicas: algunas figuras femeninas que se desarrollaron en el género chico. Recuperado de <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/view/609/604>
- El Shotis.
Recuperado de <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/zrescued/el-shotiz+>
- Solana, R. (1956, octubre 24). Damas retiradas.
Siempre.
- Talens, J. et. al. (1995). *Elementos para una semiótica del texto artístico*.
5ª ed., España: Editorial Cátedra S. A.
- Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*.
México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Tovar y de Teresa, R. (2010). *El último brindis de Don Porfirio*.
México: Taurus Ediciones.

- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*.
Madrid: Editorial Cátedra.
- Walker, M. (2000). *Cómo escribir trabajos de investigación*.
Barcelona: Editorial Gedisa.
- Walter, A. C. (2002). *From Tejano to Tango: Essays on Latin American Popular Music*.
USA: Edit. Routledge.
- Wiki 2. Chotis.
Recuperado de <https://wiki2.org/es/Chotis>
- Wikipedia. María Conesa.
Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Conesa

ANEXO 1

ÉXITOS DE MARÍA CONESA, SUS ADMIRADORES Y LA PRENSA

Hablar de sus éxitos en este apartado sería enunciar, prácticamente, toda su carrera artística. Sin embargo, se puede hacer una selección de opiniones por parte de algunos críticos provenientes de diversas fuentes encontradas tanto en libros físicos como en notas periodísticas localizadas de la época, así como de las reacciones pertenecientes a su público en diversas fuentes de internet.

María Conesa podría ser calificada como una artista fuera de lo común, ya que el talento y la disciplina estuvieron a su lado desde muy temprana edad y, tanto el público español, así como el cubano y mexicano, eran muy participativos dentro de las zarzuelas y revistas en las que intervino de múltiples formas. La publicidad para el éxito de una revista pasaba a ser algo secundario y lo que realmente importaba para su trascendencia era la reacción positiva del público: que asistiera por su propio pie, que adquiriera su entrada (las revistas no eran espectáculos con precios populares), y que disfrutara de la función colmando con aplausos estruendosos a su diva favorita.

Su primer gran éxito ya como tiple solista lo obtuvo en el Teatro Alisu en la Habana, Cuba, cuando se presentó con *La Gatita Blanca* el primero de Noviembre de 1907, donde el público le otorgó un “éxito arrollador” (María Conesa).

Sólo le bastaron unas semanas para que regresara a México ya consagrada como primera tiple avalada por el público madrileño y cubano debutando en el Teatro Principal con *La Gatita Blanca*. Cabe resaltar que el modo de bailar y su enorme gracia picaresca hicieron que el público de ese entonces le apodara al igual que su obra, distintivo artístico que iba a portar durante toda su vida (María Conesa, la gatita...).

Si bien María Conesa llegaba a la cima rápidamente como primera tiple no era del todo perfecta “A decir de la prensa, La tiple no canta, pero baila y encanta a los tandófilos, al grado que pocos días después el público ya no acepta a otra artista que no sea la Conesa” (Moncada). La enorme aceptación del público se debió a varios factores como el participar en revistas donde el principal atractivo era la semidesnudez de las triples, así como el manejo exacto y erótico de sus movimientos corporales, su corta edad, así como su gracia y belleza. Los cuplés fueron otro factor ya que contaban con buenas letras y composiciones musicales además de tener mensajes atrevidos y picarescos. Otros éxitos teatrales fueron *Las Musas Latinas* de Manuel Pellerá y *La Alegre Trompetería*.

Sus mayores prendas no radicaban en sus facultades vocales sino en la picardía de sus actuaciones, en esos bailes acompañados de letras sugerentes que alimentaban el hambre sexual reprimida en las butacas: los cuplés con doble y hasta tercer sentido hicieron que los tandófilos la adoraran (Acuña, 2011).

Como se mencionó en su momento no a todas las personas les agradaba este género teatral, considerado de bajos gustos e insultante para la política, la iglesia y la moral conservadora de la sociedad. Comenzaron así los ataques de inspectores y críticos teatrales:

La popularidad de la Conesa fue tal que se creó el *Partido Estudiantil Conesista*, que tenía la misión defender a María de los anticonesistas, o sea, la gente que tachaba a la tiple de encender la hoguera de los malos pensamientos de los hombres, en suma, de atentados al pudor [...] estaban cautivados por la diva del cuplé, la contemplaban arrobados y apertentes con la boca abierta... (Acuña, 2011).

En 1909 debutó en el Teatro Colón “convirtiéndose en su máxima figura” (María Conesa). Otro gran éxito fue *S.M. El Cuplé* de Rafael Calleja, presentado en el mismo teatro por 1912. Reaparece en el Colón en 1914 después de salir del país tras la revolución con la obra *La Niña de los Besos* (María Conesa, la gatita...) con una gran expectación por parte de la crítica y el público. El mayor éxito de esa temporada lo obtuvo con la obra *La Bella Lucerito* de los hermanos Álvarez Quintero y música de Arturo Saco del Valle en la que el público asistente le hacía repetir varias veces el númeroailable.

La repetición de cuplés y bailes era ya una costumbre para María Conesa desde sus primeras funciones en el Teatro Albisu ya que el público siempre pedía más de ella en cada función. Una observación interesante para medir el gran interés de sus admiradores que sólo asistían al espectáculo para verla bailar y ser seducidos por la tiple noche tras noche.

A pesar del éxito que tenía entre los asistentes masculinos no fue sino hasta 1912, ya con otra visión de empresaria y artista, cuando decidió darle un giro a sus actuaciones haciéndolas menos agresivas en sexualidad y atrevimiento logrando con ello que el público femenino con educación conservadora comenzara a asistir al teatro para verla y “oírla cantar”. Se señala a través del documento de Fernando Muñoz Castillo que su mejor momento artístico fue entre los años de 1915 a 1925 cuando ella realizó giras por el interior de la república pasando por Mérida en 1918 en el Teatro Peón Contreras en donde “...la concurrencia fue enorme: lleno completo en todas las localidades, de un público ansioso no sólo de ver, oír y aplaudir a María [...] sino de cambiar de espectáculo y de emociones” (Muñoz).

Es muy conocido también el impacto que tuvo entre varios generales y altos mandos de diversas líneas o regimientos surgidos durante la Revolución: “En una representación de *Las Musas Latinas* [...] Pancho Villa se encaprichó de ella en el número de *Las percheleras* y el asedio del revolucionario fue tan

grande que tuvo que abandonar el escenario y recluirse en el teatro hasta que las tropas de Villa abandonaron la capital. El mismo éxito obtuvo entre las tropas de Zapata que abarrotaron el teatro para verla en *La Alegría del Batallón* (María Conesa).

Aunque no se ha encontrado un testimonio o documento que señale si los soldados pagaban o no su entrada también ellos se dieron un tiempo para el descanso y regocijo personal asistiendo a las tandas del Teatro Principal mientras ocupaban a la fuerza la capital del país “...Los combatientes asistían con carabina en mano a verla. Afuera del teatro detonaban los disparos; adentro los aplausos. Dos eran los principales deberes de los revolucionarios que llegaban a la Ciudad de México: visitar a la Santa María de Guadalupe en el Tepeyac y aclamar a María Conesa en el teatro” (Acuña, 2011). Durante este periodo de inestabilidad social y política se le consideró “...una diosa para los hombres de las fuerzas armadas mexicanas, quienes [...] llenaban los teatros para admirarla...” (Durán).

Al correr 1920 tiene otro gran éxito en taquilla con la revista de *La India Bonita* de Julio Sesto y música de Jesús Corona, llenando el Teatro Colón a diario (María Conesa).

En el año 1922 en el Teatro Colón se celebraron las cien representaciones de la revista *Mundial Review* de Teodoro Ramírez y música de Germán Bilbao “...en donde alcanzaba éxitos delirantes...” (María Conesa). El 14 de enero de 1923 se despidió del público del Colón tras catorce años de éxito ininterrumpido. “Triunfó en todas las manifestaciones artísticas en las que participó, gracias a su arrollador temperamento artístico, su hermosura y sus ricos y distinguidos atavíos” (María Conesa, la gatita...).

La única crítica adversa durante su carrera en el escenario se dio mientras transitaba el año de 1924 cuando regresó a México para participar en una temporada de zarzuela. Esta reaparición, según ADN 40, no tuvo el impacto que se esperaba entre el público debido a que el género frívolo “...estaba en clara decadencia” (Durán). Sin embargo, hubo críticas halagadoras como la siguiente:

El viernes 1° de noviembre se anunció el debut de la primera tiple María Conesa con las conocidas zarzuelas *San Juan de Luz* y *La Gatita Blanca*. La nueva tiple valenciana fue recibida con flores, aplausos y dianas, agradando mucho por su gracia, notable manera de bailar y rara picardía para cantar couplets, que como los de *La Gatita Blanca* le valieron estruendosa ovación (Mañón, 2010).

Como se puede apreciar las críticas periodísticas difieren aquí en cuanto a sus apreciaciones en torno a la recepción del público ante la temporada de zarzuela de esa ocasión.

Durante las funciones de su última obra llamada *La verbena de la Paloma* quien hizo el papel de La Tía Antonia por la edad que ya tenía “...tuvo un éxito de locura...”, según palabras de Enrique Alonso “...con María fueron unos llenos aterradores, había un periodista que dijo que el público no había ido a

ver ni a oír *La Verbena de la Paloma*, ni ido a ver a los otros actores: había ido a ver a la Conesa [...] entre las cosas que le gritaba el público eran: 'Eres única', 'Eres inmortal' [...] en el Casino Español le hicieron un homenaje en que la declararon 'María de México y España' ..." (La Redacción).

Debido a su éxito, picardía y belleza tuvo la oportunidad de interactuar con varios presidentes como Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, Plutarco Elías Calles, Pascual Ortiz Rubio, Venustiano Carranza y Manuel Ávila Camacho quienes fueron sus admiradores, se dice que estas amistades le otorgaron cierta influencia dentro de las altas esferas de la política mexicana (Durán).

Cuenta María Conesa que, en una función hecha en Guadalajara, cortó dieciséis corbatas; cuando los hombres se percataban de esta acción comenzaban rápidamente a quitárselas pero a veces eso no bastaba para librarse de ella ya que aquellos espectadores sin corbata tampoco se salvaban: A uno de ellos le jaló la camisa y se la cortó. El público masculino, según sus palabras, nunca le reclamó nada e inclusive algunas esposas asistentes se divertían con su acto y la llamaban para que abordase a sus parejas y las trasquilara (Verduzco, 1975).

Desde su propia experiencia nunca recibió un desaire de su público y todas aquellas personas que acudieron a verla llenaban prácticamente todas las funciones durante su larga y fructífera incursión artística y siempre la trataron con cortesía y respeto incluyendo los soldados y generales que la conocieron durante la etapa revolucionaria. (Verduzco, 1975)

Se le categorizó también como *La Reina del Género Chico* o *La Vedette del Escándalo*. La fama que tuvo se fundamentó no tanto por sus virtudes artísticas como la vocal, sino por su atrevimiento e impudicia escénica. Se sabe además de que era una excelente bailarina, siempre arropada por un público caluroso que la defendía de críticos como Luis G. Urbina (Navarro & Miranda, 1988).

Durante la segunda década del siglo veinte se formaron grupos de admiradores como los "Iristas", (quienes apoyaban a Esperanza Iris) y los "Conesistas". Como ambas artistas se hicieron rivales estos grupos armaban "grandes trifulcas callejeras" para apoyar y defender a sus respectivas estrellas (Navarro & Miranda, 1988).

Atendiendo el comentario de la redacción en ADN 40, María Conesa es calificada como una "Famosa actriz, cupletista de letras atrevidas y bailarina de seductores pasos, fue la máxima estrella del teatro frívolo de su época" (Durán).



Fotografías que recuerdan el famoso cuplé *Las Telefonistas del amor* en la revista *Chin Chun Chan* de José Francisco Elizondo, 1904. María Conesa se clasificaba a sí misma como una tiple cómica. Aquí una muestra de sus expresiones corporales y faciales. Tomadas de *México en Fotos*. mexicoenfotos.com

ANEXO 2

EL SHOTIS O CHOTÍS, PRIMO DEL CUPLÉ

“El músico Agustín Lara quedó tan impresionado al conocerla que le compuso dos temas: el shotis *La guapa* en 1934 y el vals *Monísima* en 1929” (Wiki 2). El llamado “Flaco de Oro” fue un gran admirador de María Conesa y formó parte de su larga lista de enamorados que en su momento llegó a tener.

Se habla de otro género en la biografía de María Conesa que es llamado chotís (como se le conoció en México) que tuvo su origen en Bohemia, una región ubicada dentro de la República Checa, y que se difundió ampliamente por Europa durante el siglo XIX. El chotís comprende tanto la música como un baile propio que, al crecer su popularidad, llega a varios países como Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay gracias a los migrantes polacos y alemanes. En un principio fue adoptado por las altas capas sociales para sus fiestas y, poco después, al mezclarse con instrumentos y música de cada pueblo se va regionalizando, adquiriendo tintes autóctonos de cada nación.

Finalmente llega a México alrededor de 1850 casi de la misma forma que en los demás países anteriormente citados y se presenta en “...salones de baile frecuentados por las clases altas...” (Wiki 2). El chotís no tardó mucho en adquirir un estilo menos refinado y autóctono al popularizarse en los estratos sociales más bajos o humildes.

En general su baile se ejecuta en pareja, frente a frente, acompañado musicalmente por un organillo de manivela y, a lo largo de la pieza musical, la mujer va rodeando al hombre mientras que este va girando sobre su propio eje, con las puntas de los pies rígidas sin perder de vista a la dama. Además entre cada giro se realizan tres pasos ya sea hacia adelante o hacia atrás. El nombre del baile proviene precisamente del cilindro mecánico que forma parte del organillo que se le conoce como *shotis* (Wiki 2). Actualmente se sigue bailando en el norte de México, concretamente en los estados de Tamaulipas, Nuevo León, Durango y Zacatecas. Como tuvo la característica de diversificarse y adaptarse existen distintos estilos de interpretar y bailar el chotís para cada zona geográfica (El Shotis).

El chotís es considerado un baile de salón (un baile antiguo, pero vigente) ya que, como se mencionó, tiene una fácil ejecución por lo que cualquier persona lo puede realizar, de ahí también se determina su popularidad. Al igual que el baile, la gente aprecia el sonido del organillo que acompaña de forma armónica la pieza musical y su sutil danza.

Regresando al compositor Agustín Lara quien hace un comentario sobre una de sus musas favoritas del teatro revisteril: “María fue, siempre, sujeto de leyenda [...] A María la quiere todo el mundo. Yo no pude escapar a su seducción extraordinaria” (Cómo conocí a María Conesa).

Antes de convertirse en el gran compositor de México cuenta que de joven tuvo la oportunidad de llegar al camerino de La Gatita Blanca para dejar un ramo de flores: un mandado encargado por su superior quien era el Inspector General de Policía, el Coronel Eulogio Hernández Lara, mientras transcurría el año 1915 (Lara, 2018).

Como era de esperarse fue un encuentro excitante al ver e interactuar con la *Reina del Teatro de Revista* quien lo invitó a quedarse a esa función que estaba por comenzar y, desde un palco lateral, recordó "...Yo estaba feliz escuchando los 'couplets' de la Gatita y unía mis aplausos a las ovaciones del público [...] sin sospechar que con el tiempo, aquella mujer encantadora que era la tentación de todo México, habría de ser una amiga incomparable y una compañera deliciosa en el teatro"⁴⁹ (Lara, 2018).

El chotís completo de *La Guapa* no se pudo obtener debido a su rareza. Sólo se encontró un fragmento del mismo publicado en el periódico *Por Esto!* que a continuación se muestra:

**La guapa me llaman,
la de Lavapiés;
Madrid me conoce,
me tutean los chulos
y yo no sé por qué.**



Agustín Lara y María Conesa. Tomada de *Por Esto! Yucatán*.

http://www.poresto.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=330611

⁴⁹ El texto original fue publicado el 7 de marzo de 1956 en la revista *Siempre!* No. 141. Titulado Cómo conocí a María Conesa. Esta nota es una versión digital proveniente de la misma revista. N. del A. <http://www.siempre.mx/2018/04/como-conoci-a-maria-conesa-1/>

ANEXO 3



Fotografía de la época en donde María Conesa muestra el vestuario para interpretar su personaje célebre de *La Gatita Blanca*⁵⁰. Es probable que este ejemplo gráfico nos enseñe sólo uno de varios vestuarios que tuvo para este papel en distintas puestas.

⁵⁰ Imagen tomada de *El Cuplet Catalá*. (2011, juillet 12). <http://colorsepia.o.c.f.unblog.fr/files/2011/07/mariaconesa.jpg>

ANEXO 4



En los cuplés a interpretar María Conesa siempre salía a escena con vestuario alusivo al contexto y contenido de cada pieza. Aquí se aprecia su caracterización de Tehuana⁵¹ para la obra *La India Bonita*, de *Julio Sesto*, con música de *Jesús Corona* y con la que colmaba de admiradores el *Teatro Colón* diariamente al correr el año de 1920.⁵²

⁵¹ Imagen tomada del blog *Del cuplé a la Revista*. <http://delcuplealarevista.blogspot.mx/2012/11/maria-conesa.html>

⁵² Dato obtenido de la Fonoteca Nacional.

ANEXO 5



Plumaje de distintos colores y densidades fueron un elemento característico de muchos vestuarios usados tanto por ella como por otras tiples en el teatro de revista.⁵³ El empleo de plumas pretende emular, desde tiempos antiguos, a los ángeles celestiales; están relacionadas con la pureza y se pretende crear una asociación entre éstas y las mujeres que las portan. En la Biblia simbolizan el amor, el cuidado y la protección. Dentro del espectáculo revisteril los vestuarios con mejor hechura eran solamente llevados por la primera tiple dejando los más simples para las vicetiples, por lo que también permitían diferenciar visualmente su categoría.

⁵³ Tomada de *Compañía Industrial Fotográfica*. Museo del Estanquillo Colecciones Carlos Monsiváis.
<https://artsandculture.google.com/exhibit/escenas-de-pudor-y-liviandad/FgLS4rX32KCLJg?hl=es-419>

ANEXO 6



Los vestuarios no necesariamente tenían que ser muy elaborados: algunos eran confeccionados para resaltar la figura corporal de María Conesa como se puede apreciar en esta fotografía⁵⁴. La ansiada figura de “reloj de arena”, que logra el diseño de su vestuario achicando visualmente la cintura y ensanchando tanto la parte superior como las caderas. Este efecto visual provocaba entre los espectadores masculinos el deseo sexual.

⁵⁴ Tomada de Ángel, A. (2013, marzo 3). María Conesa... Leyenda de los teatros. *La voz del norte*. <http://www.lavozdelnorte.com.mx/2013/03/03/maria-conesa-leyenda-de-los-teatros/>

ANEXO 7



Una de las fotografías más difundidas de María Conesa⁵⁵ en la que muestra un tocado y racimo de uvas así como distintas piezas de joyería en ambos antebrazos, dedos, cuello y escote creando junto con su postura corporal y gestual signos eróticos. Las joyas, que siempre han tenido un significado de estatus social y de riqueza, eran empleadas por la tiple en sus intervenciones escénicas y, hasta donde se sabe, portaba siempre pedrería auténtica. Fue precisamente esto lo que causó el mayor escándalo hacia su persona cuando fue acusada por mostrar joyas robadas y se le vinculó sentimentalmente con Juan Mérito, jefe de la banda del automóvil gris (Monsiváis, 2003). Si bien se le absolvió de los cargos, esta acusación no fue plenamente aclarada.

⁵⁵ Fotografía tomada de *México en fotos*. mexicoenfotos.com

ANEXO 8



Fotografía de Antoni Esplugas hecha sobre vidrio, en negativo de gelatina de plata, proveniente de *Generalitat de Catalunya (Arxiu Nacional de Catalunya)*, en donde podemos apreciar la pedrería en cuello, lóbulo y dedos. María Conesa debutó en el Teatro Principal con *La Gatita Blanca* en noviembre de 1907 y esta placa fue tomada entre 1910 y 1920 según datos de la fuente.⁵⁶

⁵⁶ Esplugas, A. (2017). María Dorotea Conesa Redó "la Gatita Blanca". 2024907_Ag_EU_EuropeanaPhotography_Gencat_1062

ANEXO 9



Si bien la minifalda se inventó concretamente en 1934 por la británica Mary Quant ya existía en 1922 una prenda muy cercana a la misma como la mostrada aquí por María Conesa.⁵⁷ En esta fotografía se observa un vestido de falda corta que sólo podían apreciar los espectadores dentro del teatro de revista. A la fecha la minifalda se considera una prenda agresiva eróticamente hablando y no suele usarse como parte de la vestimenta cotidiana de una mujer en la capital del país.⁵⁸

⁵⁷ Tomada de *México en Fotos*. mexicoenfotos.com

⁵⁸ N. del A.

ANEXO 10

EJEMPLIFICACIÓN DE SIGNOS COMUNICANTES

Obsérvese con detenimiento la siguiente fotografía de María Conesa:



Dentro del campo de la semiótica todo texto posee signos comunicantes que cumplen con una función: la de transmitir un mensaje para que pueda ser recibido por un destinatario.

Para Anne Ubersfeld (1989) el teatro produce grandes signos, muy concretos, para ser entendidos por un grupo amplio de personas “El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja.” Se habla de paradoja ya que, según sus palabras, es un arte que se lleva a la práctica (la ejecución de un cuplé o un cuadro de teatro de revista) produciendo redundancias de grandes signos para que puedan ser decodificados.

Si bien esta es sólo una fotografía existen signos que están a la vista y otros más encerrados en ese instante comunicativo. Dicho elemento se denominará un **TEXTO**, ateniéndose a lo que menciona Carlos Lomas (2017) en su material *El Poder de las Palabras* “Hecho comunicativo empírico que se produce por medio de la comunicación humana.” El hecho comunicativo debe ser intencional en el teatro, ficticio y, como dice Umberto Eco “Una mentira”, ya que es derivado de una creación artística y esta a su vez solo existe en la imaginación del **Emisor**.

Existe **ENUNCIACIÓN** que es todo aquello que hace posible la ejecución de un **ENUNCIADO**. Dentro del mundo de la escena existen el espacio teatral, la escenografía, la utilería, la música y los bailes entre otros elementos no lingüísticos. La fotografía lleva luz, sin color, desgaste, signos que nos hablan de una época determinada. La impresión de un fondo de telar simulando un bosque, un vestuario que consiste en un vestido entallado y largo así como a María Conesa portándolo al igual lleva un gorro de bufón al estilo irlandés, sin olvidar una postura corporal y facial determinada. Todos estos signos llevan, como se mencionó, el **ENUNCIADO** que es una “...unidad de comunicación que aporta alguna información”. Esta parte es la que corresponde a la **Función Emotiva** del lenguaje.

Y como todo enunciado, como lo marca Jakobson, comunica un **MENSAJE**, o muchos mensajes, dependiendo el **EFEECTO DE SENTIDO (Función Apelativa)** que perciba el **DESTINATARIO** según Umberto Eco (2010).

Para que el **DESTINATARIO** comprenda el mensaje debe entender el **CÓDIGO** a través del cual se intenta transmitir el mensaje o mensajes, El **CÓDIGO** es, en este ejemplo, de carácter icónico⁵⁹, es un instante fotográfico que en su conjunto presenta a María Conesa que porta un vestuario representando a una conocida bandera (debido a los tres colores que rodean el diseño del mismo), con una gorra bufonesca que también posee un logotipo con los mismos tres colores anunciados⁶⁰, posando dentro de un escenario y que incluye un telar de fondo.

El **CANAL** es la forma en que este texto llega a este anexo; es el medio informativo que corresponde a sitio web *UACJ Repositorio institucional*. <http://ri.uacj.mx/vufind/Record/128678>. Por otro lado para

⁵⁹ El término se designa a aquel signo comunicativo que pueda representar a cierto objeto con algún grado de semejanza con la realidad como puede ser un dibujo o una fotografía. *Definición ABC*. <https://www.definicionabc.com/general/iconico.php>

⁶⁰ Si bien la bandera nacional mexicana no es la única que posee tres colores y que el Texto mismo no está a color se deduce que estos signos representan al emblema nacional debido al Contexto de producción histórico del mismo. N. del A.

quien esté revisando estas líneas el canal de transmisión será este trabajo de investigación que tiene en su poder. Esta es la **Función Fática** del lenguaje.

El texto tiene deficiencias de comprensión por la distancia de tiempo que existe entre su creación y el presente de un **DESTINATARIO** actual. Se requiere información adicional para completar el mismo y se debe investigar su **CONTEXTO** de producción.

El **TEXTO** se originó bajo el siguiente **CONTEXTO** histórico: formó parte del espectáculo de revista titulado *Peluquería Nacional* de Guz Águila y Germán Bilbao que se estrenó en 1920 con un gran éxito y que trataba sobre distintos sucesos ocurridos en una peluquería. Una revista que hablaba principalmente de crítica política atacando en gran medida al General Pablo González y a personajes clave del pasado porfiriano. Una obra acomodada al gusto de Álvaro Obregón (La Música y el Teatro de 1920 a 1940).

Dado el **CONTEXTO** marcado por Jakobson se aclara para el **DESTINATARIO** el **TEXTO** y se complementa lo que por **MENSAJE** desea transmitir. Siguiendo el contexto: 1920 fue un periodo de inestabilidad social y política ya que la Revolución todavía no había concluido: presidentes iban y venían, eran perseguidos y asesinados por facciones contrarias; todos los revolucionarios que en un principio quisieron sacar de la silla presidencial a Porfirio Díaz se estaban por ese entonces aniquilando entre ellos para hacerse del poder político.

El **REFERENTE** estará listo para ser identificado y es sobre lo que trata el texto: *Fotografía de María Conesa en la Obra Peluquería Nacional de Guz Águila de 1920*. Aquí está presente una de las funciones del lenguaje establecidas por Jakobson: la **Función Referencial**.

Éste **REFERENTE** porta una cantidad de signos no verbales inherentes al **EMISOR** que vendría siendo el fotógrafo (se recuerda que en el caso de la interpretación de cuplés María Conesa es el emisor principal, ciñéndose a lo mencionado por Anne Ubersfeld).

Retomando por **MENSAJE** como "...la experiencia que se recibe y transmite con la comunicación" o "...una cadena finita de señales" que parten de un código, transmitidas por un canal desde un emisor a un **DESTINATARIO** quien será el encargado de descodificarlo.

¿Y qué es lo que descodificó el destinatario original? Aquí entra lo que Umberto Eco llama *plurimensajes* y entran en juego otras funciones del lenguaje.

Función Poética: Recae en el **EMISOR** del texto quien nos muestra a una joven María Conesa con un vestido largo, entallado, dejando ver sus curvas propias de un estándar de belleza establecida y aceptada para la época. Pose y mirada sería viendo hacia el infinito. Es una dama con cierta riqueza por la joyería que porta. Es una construcción visual estética o artística.

Función Emotiva: También es responsabilidad del **EMISOR**. María Conesa es trabajada por el fotógrafo para que ella ofrezca un gesto y postura corporal señalada con anterioridad.

Función Apelativa: Esta función recae en el **DESTINATARIO** quien vería con interés y cierto placer erótico por lo mostrado dentro de la Función Emotiva y Poética de la imagen. Pero, dependiendo de la educación social y cívica del mismo este conjunto de signos pueden ser interpretados como una agresión ya que:

1. Emula o hace alusión a la Madre Patria por el hecho de portar los colores de la bandera y, al presentarse estos en un vestido entallado, da como resultado una muestra insultante para los valores patrióticos.
2. Si se añade el gorro de bufón también con los colores patrios se ridiculiza la imagen intocable de la Madre Patria.
3. María Conesa, una tiple escandalosa e indecente, que interpreta a este personaje simbólico nacional viene a ser a todas luces una burla al país y a los incipientes valores que se intentan retomar para los ciudadanos.

A pesar de que la imagen es una **representación de la realidad** puede provocar una interpretación de signos que traspasen al mundo real, creando conflictos entre distintos grupos sociales. Lo que debería suceder es, por ejemplo, que al terminar una construcción artística ésta tiene que quedarse en el pasado pero, con el teatro de revista, no resultó así. Por eso llegó la censura, que prohíbe las obras teatrales hasta después de su conocimiento público y, con ello, también se previene para que las mismas no tengan futuro.

De la misma forma debería quedarse también el texto icónico analizado aquí mismo al cerrar este trabajo de investigación sin trascender a la vida cotidiana. En teoría se **rompería de esa manera con esa convención comunicativa**, sin embargo, tanto el teatro como la fotografía tienen el poder de influir en el mundo real y manipular al destinatario haciendo que cambie su forma de ver las cosas que lo rodean. Es por ello que la censura se aplicaba (y se sigue aplicando) a este tipo de textos en su momento de producción para evitar una transgresión o mutación ideológica de los receptores.

AGRADECIMIENTOS

Deseo externar una mención especial al **Mtro. Leonardo Herrera González**, profesor, colega y asesor de mi tesis de licenciatura, por el especial interés que tuvo en revisar puntual y detalladamente este escrito; ayudándome a obtener así el grado de Maestro en Letras Mexicanas. Muchas gracias por tu tiempo, por tu apoyo y por seguirme enseñando cosas nuevas a pesar del tiempo.

Agradezco a mi asesor **Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri** por recoger mis avances y darle sentido a esta tesis, así como invitarme a su seminario y compartirme sus experiencias. Es usted para mí un gran ejemplo a emular.