

◆ CAPÍTULO 6

Modos trágicos: *La zapatera prodigiosa* y “Te he de querer mientras viva”

Rakhel Villamil-Acera

“Quedémonos en el ridículo; no demos paso a la tragedia”.

Carlos Arniches, *La señorita de Trevélez*
(161)

La zapatera prodigiosa de Federico García Lorca (1930) y “Te he de querer mientras viva”, copla escrita por Rafael de León y el maestro Quiroga (1959–1960), son dos textos cuyas semillas trágicas cuestionan la realidad social de las mujeres españolas entre 1930 y 1960. El estreno de *La zapatera* tiene lugar cuatro meses antes del final de la dictadura del General Primo de Rivera (1923–1930) y la proclamación de la Segunda República (1931–1939). “Te he de querer” se escribe en pleno régimen franquista (1939–1975). Las preocupaciones feministas presentes en ambos giran en torno a la necesidad de construir o defender una manera de ser mujer ausente hasta entonces. Como afirma Roberta Johnson, “like its male modernist counterparts, the feminist self is an amalgam of the old and the new, traditions and anti-tradition, the religious and the secular, reason and emotion, interior and exterior” (“Spanish Feminist Thought” 39) (Como sus homólogos modernistas masculinos, el yo femenino es una amalgama de lo nuevo y lo viejo, tradiciones y antitradiciones, lo religioso y lo secular, la razón y la emoción, el interior y el exterior). De ahí, que en el discurso de las protagonistas de ambas historias convivan enfrentadas ideas del pensamiento tradicional y del moderno. En *La zapatera* se presentan

temas como la libertad y la posición de la mujer en la sociedad en cuanto al matrimonio y al trabajo, lo que pone de manifiesto la perspectiva feminista lorquiana acorde a la de escritoras de las primeras décadas del siglo XX, como Carmen de Burgos, María Martínez Sierra, Margarita Nelken, Rosa Chacel y María Zambrano, entre otras. Como afirma Johnson, “his critique of Spanish society’s legal and cultural treatment of women coincides more with theirs than with positions taken by prominent male writers” (“Federico García Lorca” 252) (Su crítica sobre el trato legal y cultural de las mujeres en la sociedad española coincide más con sus ideas que con las de prominentes escritores).¹

Por su parte, en la canción “Te he de querer”, la voz lírica femenina reivindica la libertad de amar a un hombre que resulta ser mucho mayor que ella, mientras da testimonio de las limitaciones del pensamiento tradicional contra el que se rebela.² Manuel Vázquez-Montalván explica cómo la copla de posguerra reflejaba las experiencias vividas por la gente normal, siendo un testimonio de gran valor sociológico (*Cancionero xx*). De hecho, la música popular, en este caso la copla, fue “un enser fundamental para la supervivencia”, una vía de escape para mostrar el dolor de “una sociedad anestesiada” que, durante el franquismo, “un tiempo de silencio”, sirvió para dar voz a sentimientos silenciados (Martín Gaité 179). Para Carmen Martín Gaité, las coplas de Conquita Piquer daban muestra de la infelicidad de toda una sociedad a pesar de los esfuerzos del régimen franquista por ignorarla (*El cuarto de atrás* 151–153).³ “Te he de querer”, fue escrita más de tres décadas después de la popularización de este género musical fuertemente instrumentalizado por el franquismo. Tras el despegue del feminismo español durante las tres primeras décadas del siglo XX, décadas en las que se reivindica el divorcio, el derecho al trabajo y la libertad sexual de las mujeres entre otros derechos, el franquismo vuelve a confinar a las mujeres a su papel de “ángel del hogar”. Estos cambios hacen que convivan enfrentados el modelo femenino tradicional y el moderno. Como afirman Roberta Johnson y Maite Zubiaurre, durante la represión franquista “la Literatura será una vía de expresión de planteamientos feministas” y citan a Carmen Laforet y a Carmen Martín Gaité como ejemplos (Madruga 210). Sin duda, la copla también da testimonio de estos planteamientos.

Además de pertenecer a la industria del entretenimiento, farsa y copla, recuperan el tópico literario del viejo y la niña, el cual es “una fórmula perturbadora”, “una encrucijada inquietante. . . que no aporta soluciones o explicaciones, solo interrogantes, obstáculos que alteran el curso del amor, el tiempo o la libertad” (Fernández Cifuentes 89). Como veremos más adelante, este tema tan arraigado en la tradición literaria representa y entra en conflicto con los obstáculos de las protagonistas femeninas en su papel de “new women”.⁴ Federico García Lorca y Rafael de León se habían conocido. De hecho, Rafael de León empezó a escribir coplas inspirándose en las de García Lorca. Junto

al Maestro Quiroga escribieron las más famosas coplas interpretadas, entre otras, por Conchita Piquer o Estrellita Castro (“Ojos verdes”, “Tatuaje”, “La Parrala”, etcétera), entre muchas otras. No son pocos los críticos que han mencionado la homosexualidad de Lorca y de León y cómo la empatía de la propia opresión que sufría este colectivo se extendía hacia otros grupos marginados, en este caso las mujeres.⁵ De hecho, la rebeldía de estas mujeres va dejando semillas trágicas, huellas de una sociedad opresora que rechaza la modernidad y que, paradójicamente, ofrece una visión moderna de cómo enfrentarse a esa opresión. Explicar el significado de “semillas trágicas” y contextualizar *La zapatera* y “Te he de querer” dentro de la industria del entretenimiento pondrá de relieve el carácter trágico de estas heroínas feministas.

Semillas trágicas

Entendemos la tragedia como lo hace Rita Felski, “not just as a narrowly defined dramatic genre, but as a mode, sensibility, or structure of feeling” (Bronfen, “Femme Fatale” 288) (No como un género dramático definido inflexiblemente, sino como un modo, una sensibilidad, una estructura de sentimiento). Para Felski, el término “modo”, “is more elastic than ‘genre’ . . . The term thus draws our attention to the hybrid, mixed qualities of genres” (14) (Es más flexible que ‘género’ . . . De esta manera, el término dirige nuestra atención a las cualidades híbridas y mixtas de los géneros). Sin duda, este acercamiento trata de superar rígidas definiciones de tragedia y la recurrente discusión en el siglo XX sobre su (im)posibilidad.⁶

Los trabajos de Ricardo Doménech, Carlos Feal, Luis González del Valle o Dru Dougherty sobre el teatro de Federico García Lorca, entre muchos otros, subrayan la dificultad de seguir definiciones estrictas sobre los géneros literarios. Recordemos también ese repensar la tragedia y la necesidad de llevarla a escena de Ramón del Valle-Inclán, Carlos Arniches o Federico García Lorca.⁷ Sin embargo, una característica en la que coinciden Goldman y Georg Lukács es que la visión trágica del mundo “es ahistórica y responde a un pensamiento ‘de paso’” (Doménech, *García Lorca y la tragedia española* 17). De ahí, que sea en períodos de grandes transformaciones de la sociedad el contexto del que surjan manifestaciones culturales de lo trágico “que si bien aparece sometido a ciertas características permanentes, sus formas de manifestación escénica varían notablemente a lo largo de los siglos” (Cabañas Vacas 163). Hay un espacio de treinta años entre farsa y copla, dos dictaduras y una república. Este aspecto, la inestabilidad política, o más ampliamente las condiciones históricas, es lo que, según Johnson y Zubiaurre, deja huellas en el pensamiento feminista de esa época:

influyen directísimamente en la temática de un pensamiento feminista que se centrará en aspectos relativos a la relación entre las condiciones externas en la formación de una identidad propia de las mujeres y la recurrente definición de la mujer como un ser relacional, que adquiere su personalidad en el seno de la unidad familiar. . . Otra constante destacada de estos tres siglos de historia es la influencia de la religión y de la Iglesia Católica en la vida de la sociedad española. (Madruga 207)

Además del aspecto temporal, la tragedia también se caracteriza por promover tradicionalmente la desigualdad de género, “Since heroic ideologies are male-dominated, it is natural that sexism is part of the tragic vision. In the anti-heroic comic vision, there is more equality between the sexes. More comic characters are women, they have a wider variety of roles, and they often outwit men” (Morreal 351) (Como las ideologías heroicas están dominadas por los hombres es normal que el sexismo sea parte de la visión trágica. En la visión cómica antiheroica hay más equidad de género. Más personajes femeninos son mujeres, tienen mayor variedad de papeles y a menudo son más ingeniosas que ellos). Como explica Felski, algunas pensadoras feministas consideran que la tragedia implica “the fall of a solitary ‘great man’ and consequently dismissed tragedy as a genre preoccupied with the heroics of masculine overreaching” (5) (La caída de un ‘gran hombre’ solitario y, por consiguiente, rechazan la tragedia por tratarse de un género preocupado por la heroicidad de las extralimitaciones masculinas). Sin embargo, temas presentes en las tragedias griegas como el deseo, el adulterio y la maternidad entre otros, son también recurrentes en el pensamiento feminista. En definitiva, la atracción de la teoría moderna por la tragedia viene motivada por su capacidad de jugar un papel ético sin defender valores morales fijos o estables.

La naturaleza híbrida, la temporalidad y la desigualdad de género, son rasgos trágicos presentes en la farsa y en la copla que sitúan a sus heroínas en una dimensión social. Además, en *La zapatera* Lorca también explora la dimensión mítica del teatro en su particular recreación del mito de Penélope. La recreación de mitos es un recurso artístico que permite reflexionar sobre la identidad humana en un contexto social determinado. Como explica Vilches de Frutos, la zapatera y la Penélope homérica tratan de “la larga espera de una mujer, decidida a mantenerse fiel a su marido cuando éste, por voluntad propia, decide alejarse. . . Incide en las graves consecuencias del alejamiento entre dos esposos en un medio social que concibe la existencia de las mujeres como seres dependientes de algún varón” (“Identidad” 531).

Así, ambas representaciones culturales muestran la condición humana y la existencia social de las mujeres en esta época, caracterizada por “the limits

of our own agency, the inevitability of conflict, the constant possibility of acting badly or wrongly, the plurality of incompatible goods, the impossibility, in other words of “having it all” (Felski 12) (Los límites de nuestra propia agencia, la inevitabilidad del conflicto, la posibilidad constante de actuar bien o mal, la pluralidad de bienes incompatibles, la imposibilidad, en otras palabras, de “tenerlo todo”).

La naturaleza híbrida de farsas y coplas

Las farsas comparten esa naturaleza híbrida presente en astracanes, tragedias grotescas y esperpentos que dramaturgos como Pedro Muñoz-Seca, Carlos Arniches y Ramón María del Valle-Inclán cultivaban desde la segunda década del siglo XX. Las farsas, género que también cultivó Valle-Inclán, pertenecen a la tradición literaria de los géneros menores, fuente para nuevos experimentos artísticos. Su propio origen viene determinado por su capacidad de dar voz a lo ilícito, a las contradicciones de una sociedad en proceso de transformación. Como explica Dru Douguerty, “el teatro queda limitado por sus propios géneros que, para ser, han de seguir ciertas pautas formales. La carencia así generada, la imposibilidad de presentar la experiencia humana en toda su impureza, es el solar en el que la farsa monta su tinglado” (*Palimpsestos* 123). Por eso, esta farsa ha generado una discusión crítica sobre su género. Por ejemplo, para Antonio Buero Vallejo *La zapatera* “es una peculiar recreación del tradicional romance de ciego, y en el desdén valleinclaniano por esta forma de literatura popular. . . muy probable que se escribiese bajo el recuerdo de *Don Friolera* y contra su teoría esperpéntica” (Doménech 55). Es decir, bien sea una farsa o un romance de ciego, se usa para experimentar artísticamente y para conectar con la tradición literaria de los géneros menores. En la farsa conviven lo cómico con lo trágico, como en los géneros anteriormente mencionados porque, en definitiva, “they deal with the disparity between the way things are and the way we think they should be. To use the language of humor theory, they deal with incongruities . . . The ultimate incongruity, death, is central to both tragedy and comedy” (Morreal 334) (Se enfrentan a la disparidad entre cómo son las cosas y cómo deberían ser bajo nuestro punto de vista. Según el término acuñado por las teorías del humor, se enfrentan a incongruencias. . . La incongruencia máxima, la muerte, es crucial en ambas, tragedias y comedias). De hecho, se le culpa a la zapatera de la muerte de dos mozos que se habían retado a un duelo por su amor. Una culpa incongruente porque ella ni había incitado ni era conocedora de esa situación. Hasta ese momento, *La zapatera* transcurre, “[a]s corresponds to a *farsa*, the characters are ridiculous, even grotesque,

mechanical figures over whom the audience, through the exaggeration of their appearance and actions, is made to feel superior and react accordingly, with laughter, not tears, in the face of their misfortune” (Roles 75) (Como corresponde a las farsas, los personajes son ridículos, casi grotescos, figuras mecánicas cuya exageración en su apariencia y acciones hace que la audiencia se sienta superior y reaccione como se espera, con risa, sin lágrimas frente a las adversidades). El hecho de que el zapatero y la zapatera estén caracterizados como marionetas sin nombre propio no es fortuito en esta farsa ya que esta naturaleza híbrida de las marionetas y sus sufrimientos humanos se convierte en un medio para representar un modo trágico. Como explica Dru Dougherty, “[e]n esa representación ideal, el público quedaría situado ante dos planos dramáticos: uno inmediato, la acción del muñeco, acción grotesca y deshumanizada; otro evocado, la acción del héroe desplazado por el muñeco, acción trágica y profundamente humana” (“El esperpento a escena” 45).

El discurso cómico alterna con el trágico, especialmente en las réplicas de la zapatera a las vecinas, para contrarrestar lo subversivo de su mensaje feminista, como detallaremos más adelante. Es un humor que funciona como arreglo social, para evitar “caer en la tragedia”, como las palabras de Don Gonzalo de Trevélez que abren este capítulo. La recreación del tema del viejo y la niña, la amalgama de discurso cómico y trágico y el uso del disfraz dan muestra de la naturaleza híbrida de la farsa, de su origen popular y de su capacidad artística para desenmascarar normas sociales dando pie a ambigüedades y contradicciones.

Estas ambigüedades y contradicciones también están presente en las coplas. Como explica Stephanie Sieburth:

The *copla* or *canción española* was an amalgam of popular, mass, and high-cultural genres that united new forms with traditional ones. *Coplas* were simultaneously poetry, narrative, music, theater, and sometimes dance. They drew on traditional folklore but also on the highbrow poetry and classical music of the twentieth century, which themselves had appropriated popular forms. Thus, the postwar *copla* was an exceptionally rich middlebrow compendium of traditions dating back many centuries in several genres. (*Survival Songs* 46)

(La copla o canción española era una amalgama de géneros populares y cultos que unió formas nuevas con las tradicionales. Las coplas eran simultáneamente poesía, narración, música, teatro y a veces baile. Partían

del folclore tradicional pero también de la poesía y la música del siglo XX, que ya se habían apropiado ellas mismas de formas populares. Entonces, la copla de después de la guerra era un rico compendio de tradiciones de hace siglos de varios géneros.)

En la copla, se funden la tradición oral de poesía popular, la tradición flamenca y andaluza del cante jondo, la poesía de la Generación del 27 y las tonadillas del siglo XVIII. Estas últimas empiezan a sentir la influencia de la música internacional como el cuplé, el tango o el jazz. Y quizás por la carga erótica del cuplé francés de cabaret que tan popular fue en las décadas de los veinte y los treinta, las tonadillas se dejaron influenciar por los temas andaluces de las coplas, como rechazo a influencias extranjeras y como rechazo del régimen franquista al erotismo. Y es que, “la cultura popular de los veinte y treinta del siglo pasado constituye . . . un gabinete de curiosidades o cuarto de maravillas en el que los numerosos y valiosos objetos están condenados, sin embargo, a llevar una existencia semi-clandestina y siempre subversiva” (Zubiaurre 16). Este erotismo contribuyó “a mostrar en muchos casos el rostro femenino y feminista, así como la cara ambigua e incluso gay del primer tercio del siglo XX en España” (Gómez Garrido 365). La copla, sin duda, era un género híbrido que se prestaba también a mostrar lo subversivo y al doble significado de las letras por encima de cualquier ideología política. Como explica Mar Gallego, durante la Segunda República la copla se popularizó como vehículo para expresar “los sentires del pueblo” con artistas como Concha Piquer, de inclinación franquista, y Miguel de Molina, republicano y gay.⁸ El feminismo también entró en la copla de “tintes políticos que se disfrazaba de parodia y folclore” (3). Durante el franquismo, la censura se ocupó de anti-internacionalizar la industria del entretenimiento y de inculcar a “la subcultura de consumo de masas” sus objetivos políticos de “integración social y desmovilización del país vía el entretenimiento y la evasión” (Santos Juliá 629). Al ser la copla un género tan popular y arraigado, gracias en parte a su difusión en la radio y en el cine musical, logró seguir triunfando porque “los temas sentimentales que cantaban las folclóricas. . . (a pesar de ir en contra de la moral judeo-cristiana) pudieron quedarse durante el Régimen que no consideraba que lo personal—cantado por mujeres— fuera político” (4). A su vez, la glorificación del andalucismo frente a la cultura de otras regiones era parte de la agenda franquista, evidente en las letras de las coplas y en el origen andaluz de muchos artistas.⁹ También se prohibió que hombres interpretaran las coplas por considerarse clara señal de homosexualidad, lo cual hizo que muchos artistas se exiliaran. Pero como dice David Pérez, los buenos poetas como Rafael de León, letrista de “Te he de querer”, “escondían sus intenciones expresivas bajo versos narrados por una voz sin género, que en voz

de mujer serían apasionadas historias de amor, pero que en voz de hombre tendrían, además, un fuerte carácter homosexual” (63). La copla se convirtió en un género exclusivo de mujeres y en un espacio para la visibilidad de lo ilícito como antes lo había sido el cuplé. Su origen híbrido, su relación con los géneros populares y su éxito en la industria del entretenimiento hicieron que, en la copla, hasta la década de los cuarenta, viviera “una rebeldía a veces feroz contra las normas, aunque sea una rebeldía sometida y mal resuelta” (*Cancionero*, xx). En definitiva, semillas trágicas.

Desigualdad de género: heroínas trágicas

A sus 18 años, la zapatera se ve casada con un hombre de 53 años. Ambos son infelices en su matrimonio concertado, comidilla de todo el pueblo. Tras continuos desencuentros, el zapatero abandona a su mujer. Ella se ve obligada a ponerse a trabajar para mantenerse y convierte su casa en una taberna a la que van todos los hombres del pueblo a, entre otras cosas, insinuársele románticamente. Mientras tanto, las mujeres siguen rumoreando sobre la virtud de la joven. Pasado un tiempo, el zapatero vuelve vestido de titiritero y, tras revelar su identidad, la zapatera lo acoge en el hogar de nuevo, no sin un frío reencuentro. Se trata de una estructura circular, común en la tragedia y con un tema, el de la mal casada, el matrimonio por interés, o como única alternativa para la mujer, también tratado por Lorca en *Doña Rosita la soltera*, *Yerma*, *Bodas de sangre*, entre otras obras teatrales. A su vez, el tema era jugoso de explotar para el teatro cómico y, en vistas a la aprobación de la ley del divorcio en 1932 durante la Segunda República, autores como Enrique Jardiel Poncela, Pedro Muñoz Seca o Carlos Arniches no dudaron en llevar a escena su particular manera de entender esta reivindicación feminista. Como afirma María Francisca Vilches de Frutos, “durante la época republicana raro fue el escritor que no basara la comicidad en la reacción de los personajes masculinos ante los modelos de identidad femenina emergentes” (539).

En la zapatera conviven enfrentadas dos maneras distintas de ser mujer: la tradicional y la moderna. La “new woman” decide abiertamente rebelarse contra su destino de mujer domesticada que no está enamorada de su marido y cuyos deseos sexuales se inspiran en amores pasados. Ella misma resume el dilema moderno de la nueva mujer española: “por lo que veo en este pueblo no hay más que dos extremos: o monja o trapo de fregar” (García Lorca 68). O, “Yo todo menos esclava. Quiero hacer mi santa voluntad” (83). Es evidente escuchar en estas palabras las reivindicaciones de Carmen de Burgos sobre el derecho al trabajo o la denuncia de la influencia de la Iglesia Católica en la mujer de Belén de Sárraga o la visión del matrimonio de María Martínez

Sierra, entre otras muchas voces feministas. Como afirma Roberta Johnson sobre la zapatera, “Liberty is not longer an abstract, existential concept, but a physical reality in a concrete social situation” (“Federico García Lorca” 260) (La libertad no es un concepto abstracto o existencial, sino una realidad física en una realidad social concreta). Claro que, al tratarse de una farsa, se espera que haya comicidad para amortiguar la posible crítica social. Por eso, el descaro de la zapatera viene acompañado de comicidad, eco del discurso cómico del teatro comercial de la época y de su juventud, eco del tema literario del viejo y la niña. Al ser abandonada, decide convertir su casa en una taberna y trabajar como camarera. Sin duda, una moderna Penélope que, sin tejer mientras espera la vuelta de su marido, necesita sustentarse por ella misma e, irónicamente, es criticada por ellas y hostigada sexualmente por ellos. Todos los personajes masculinos de la farsa “represent various stages of manhood, embodying various aspects of behavior as members of the patriarchal society from which they are cultivated” (Roles 76) (Representan varios estados viriles, varios aspectos de conducta como miembros de una sociedad patriarcal que los cultiva). Ya sea el amor de novela rosa, el amor cortés, el del hombre dominante y violento, todos son rechazados por la zapatera. Al trabajar y al no estar su marido, es libre e independiente y, solo por ello, se presenta como susceptible de transgredir normas sociales tradicionales.

Frente a esta perspectiva encaminada a la reafirmación de la libertad femenina se encuentran también ecos del pensamiento más tradicional, o sea, semillas trágicas. Por ejemplo, al verse sola y acosada, empieza a idealizar la imagen de su marido, como Alejandra de *Una noche de primavera sin sueño* de Enrique Jardi Poncela (1927) ante la inminencia de su divorcio. Su aislamiento es físico, vive recluida en su casa-taberna, y social, porque prefiere aislarse de las otras mujeres, coro trágico antagonista de la zapatera. En ella vive la contradicción de querer idealizar a quien la protegía, debido a su indefensión por ser una mujer joven y soltera en el ambiente rural de la época, como también denunciaban los textos de Margarita Nelken, pero del que no estaba enamorada. Aunque se pone a trabajar de tabernera sigue siendo conocida como la zapatera, profesión de su marido ausente, y aunque ella está decidida a guardar su honra y la de su marido, actividad llevada a cabo tradicionalmente por hombres, se le acusa de causar un duelo entre dos de sus pretendientes. Ser tabernera no es una profesión decente y vive un constante acoso por haber dejado de ser ese modelo de “ángel del hogar” e intentar otra manera de ser mujer. Como apunta Pilar Nieva de la Paz, el trabajo femenino durante los años veinte y treinta “pasó a ser el auténtico ‘caballo de Troya’ de las crecientes demandas de emancipación por parte de las españolas de las clases medias, que desde finales del siglo XX se incorporaban, venciendo múltiples dificultades a las ‘nuevas profesiones’”

(110). Por ejemplo, Gloria, personaje de *La condesa está triste* de Carlos Arniches también de 1930, sufre continuas burlas, incluso de su familia, por ser ingeniera, vestirse con un mono de mecánico y gafas de conducir un tren a pesar de tratarse de su atuendo profesional. En definitiva, intentar ser un nuevo tipo de mujer, independiente de la sociedad patriarcal manifestando su estado moderno.

La Penélope clásica mantuvo su virtud tejiendo en su casa y la zapatera trabajando de tabernera y ambas comparten un final contradictorio y ambiguo por el contraste entre esa imagen idealizada del marido ausente y un recibimiento que resulta frío, conformista, como si las protagonistas se hubieran resignado a ese destino, a aceptar la vuelta de quienes se habían ausentado. Sin duda, la naturaleza híbrida de la farsa contribuye a este final, susceptible de diversas lecturas porque las semillas trágicas se van arrastrando junto a esos otros modos de ser mujer. Así vista, Johnson considera que una farsa como *La zapatera*, “in the socio-historial context in which Lorca was writing, that was feminism at its best” (“Federico García Lorca” 275) (En el contexto socio-histórico en el que escribía Lorca, eso era feminismo puro).

La copla “Te he de querer” sigue la estructura tradicional: primera estrofa, estribillo, puente musical, segunda estrofa y estribillo. Como afirma Sieburth, una copla es una obra teatral en miniatura cantada por solo un cantante acompañado de una orquesta, “each song presents an initial situation, a conflict, and an ending that does not necessary solve the problem” (46) (Cada canción presenta una situación inicial, un conflicto y un final que no necesariamente resuelve el conflicto). En esta copla, la situación inicial que desencadena el conflicto son los murmullos de la gente al ver pasear por la calle a una pareja con gran diferencia de edad. Él es lo suficientemente mayor para ser su padre o para ser un buen marido. El estribillo es una declaración de amor, una reivindicación a la libertad de amar. En la segunda estrofa se admira al otro, se le pide ser fuerte y se manifiesta el deseo sexual. Al contrario que la zapatera, es la voz lírica quien desde el principio proclama el amor hacia un hombre mayor, sin duda todo un grito moderno de libertad. Si tenemos en cuenta la opinión de Alberto Mira, compartida también por David Pérez, esta canción, como muchas de las escritas por Rafael de León:

Reflejaban la experiencia emocional de aquellos cuya sexualidad el franquismo había condenado al silencio. Éstos exprimían hasta la última gota de significado de las letras para encontrar en ellas una verdad que la institución acaso no podía sospechar . . . El referente directo de las letras de Rafael de León eran amores que el franquismo consideraba marginales,

pecaminosos o incluso detestables. La dignificación que se produce de las interpretaciones emocionales de las tonadilleras constituye una respuesta a esos rigores. Pero la fuente de sentimientos estaba en una percepción de la propia posición de marginalidad. (344)

De hecho, las diferentes versiones de la canción muestran ambigüedad de género y es precisamente la relación entre el/la intérprete y su amante masculino lo que rompe estereotipos. Y, por otra parte, si la intérprete fuera heterosexual “is neither chaste nor submissive. The relationships are secret, guilty, and subject to persecution” (*Survival Songs* 152) (No es ni casta ni sumisa. Las relaciones son secretas, generan culpabilidad y son susceptibles de ser perseguidas). Independientemente del género de la voz lírica, el hecho de que proclame en público, “la Calle Real”, su deseo de amar a quien quiera da muestra de las limitaciones de la vida amorosa para las mujeres y para los homosexuales en la esfera pública. En la canción se critica que se quiera a alguien mayor que “no es bueno para marido”, lo que pone de relieve que el fin último de una relación es el matrimonio. Sin embargo, la voz lírica acaba declarando su deseo apasionado al otro “soy de tus besos cautivo/a”. Los espectáculos de variedades, como la taberna de la zapatera, atraían a una audiencia mayoritariamente masculina, que dejaba a las mujeres durmiendo en casa, y también a ese otro público que, como dice D. Pérez, sentían los espectáculos de otra manera al entender en las letras de las coplas el subtexto homosexual (58).¹⁰ Así, en esta copla se enfrenan las huellas de un modelo de pareja convencional, con el deseo de libertad de amar a quien sea por encima de edad u orientación sexual. Sin duda, y a pesar de que para la década de los sesenta la copla ya había caído en fórmulas y temas cliché, este mensaje de amar libremente, seguía siendo un canto de rebeldía.

Conclusión

Considerar la tragedia como un modo o estructura de sentimiento nos permite considerar *La zapatera* y “Te he de querer” dos representaciones culturales trágicas de ser mujer. El hecho de haber sido escritas en una treintena caracterizada por la inestabilidad política y con ansias de transformaciones sociales, favorece la inclusión del conflicto entre la tradicional imagen de “ángel del hogar” y nuevos modos de ser mujer avanzados por el feminismo español de las tres primeras décadas del siglo XX. Como resume Concepción Argente del Castillo Ocaña, Lorca “devuelve a la mujer la emoción del ser humano, la saca del corsé de los estereotipos y le da conciencia de estar viva” (Johnson 274). Las mujeres permiten a Lorca “renovar la tragedia” en este caso con una

farsa, género híbrido arraigado al teatro de los géneros menores y campo de experimentación, en donde se recrean temas inquietantes de larga tradición literaria como el del viejo y la niña y el mito de Penélope (Vilches de Frutos 529). Como la protagonista es una mujer y sus acciones y palabras son ecos de las ideas feministas de los años veinte y treinta del siglo XX es evidente su poder subversivo.

La censura del franquismo se dedicó a silenciar a la sociedad a través de la cultura de evasión, aunque se trataba de un silencio artificial, como nos describe Martín Gaité. La copla, difundida por radio y a través del cine musical llevaba en sí la contradicción de ser, por una parte, un vehículo “de la sentimentalidad de la sociedad española de posguerra, de una España del subdesarrollo y la miseria . . . un ocio ameno que compensaba las dificultades de la vida cotidiana” (629–631). Y, por otra parte, dejar al descubierto en sus letras ambiguas, en cuanto a género y en sus temas, los sentires de los marginados que sin estas canciones no hubieran tenido voz. Las mismas folklóricas eran consideradas mujeres perdidas que no vivían una vida decente. Sin embargo, fueron de las pocas mujeres que, gracias a su independencia económica, pudieron desarrollar una profesión y tener una vida sentimental que, en ocasiones, superaba lo ilícito de sus canciones y cualquier ideología. Las semillas trágicas siguen presentes para recordarnos la dificultad de las mujeres y otros grupos oprimidos como los homosexuales en su empeño por reivindicar sus derechos de trabajar, amar o simplemente vivir en paz. Con todo, esta farsa y esta copla son representaciones culturales que hacen que sus héroes y heroínas trágicos/as expresen y sigan expresando frustraciones propias de la desigualdad de género.

NOTAS

1. Miguel de Unamuno, Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró son los escritores con quien Roberta Johnson compara las ideas feministas de García Lorca.
2. Letra de canción de “Te he de querer mientras viva” (interpretada por Marifé de Triana) donde se incluyen variaciones de varias versiones: Cuando nos vieron, del brazo, / bajar platicando la Calle Real, / entre la gente/las gentes/pa las comadres del pueblo / fue la letanía de nunca acabar / Que si puede ser su pare. . . / Que es mucho lo que ha corrió. . . / Que un/ hombre así, de sus años, / no es bueno para marido.. / Fueron tantas cosas / las que yo sentí, / que al pie de mi reja, / de cara a tus ojos, / me oyeron decir: / Por mi salud, yo te juro / que eres pa mí lo primero, / Y me duele hasta la sangre / de lo mucho que te quiero. / No se me importan tus canas / ni el sentir de los demás, / lo que me importa es que sepas / que te quiero de verdad. / Soy de tus besos cautiva/o. / Y así

escribí en mi bandera:/ Te he de querer mientras viva,/ compañera/o, mientras viva,/ y hasta después que me muera. . . / Tú a lo mejor te imaginas/ que yo, por tus años,/ me voy a cansar/te voy a dejar/ En el cariño, serrana/o, / yo me considero/ de tu misma edad./ Y no miro a los chavales/otras mujeres, / contigo voy orgullosa/eres tú la más hermosa, / pues me llevas a tu vera/y te llevo del/de mi brazo / como quien lleva a una rosa. . . / No le tengas miedo / a mi juventud, / que pa mi persona/ no existe en el mundo / nadie más que tú. / Soy de tus besos cautiva/o./ Y así escribí en mi bandera:/ Te he de querer mientras viva, / Compañero/a, mientras viva / Y hasta después que me muera.

3. Véase “‘Te he de querer mientras viva’ de Carlos Cano”.
4. Véase “Letra de ‘Te he de querer mientras viva’ - Marife de Triana”.
5. Véase “‘Te he de querer mientras viva’, Marifé de Triana”.
6. No toda la música popular de la época tenía esa función de despertar sentires encubiertos. Por ejemplo, para Martín Gaité, los boleros que procedían de toda Hispanoamérica reforzaban el “estado de anestesia” promovido por el régimen franquista (*El cuarto de atrás* 151–153).
7. Término que se refiere a las mujeres que después de la primera Guerra Mundial “worked and lived an independent life, and manifested her modern status in her dress and hairstyles, was beginning to make an impression in the Spanish public sphere” (Johnson, “Federico García Lorca” 34) (Trabajaban y vivían una vida independiente, y manifestaban su status moderno a través de su ropa y peinados, (estas mujeres) empezaban a hacerse notar en la esfera pública española).
8. En palabras de Stephanie Sieburth, “By all accounts, León was gay. He understood what forbidden love and marginalization meant, and these would recur as themes through his songwriting career. He also knew that his friend and one of his poetic models, García Lorca, had been killed, and he would have suspected that one reason for the hatred of Lorca in his native Granada was his sexual orientation. He would have known about the beating and exile of the gay copla star, Miguel de Molina, whom he had known in prewar Madrid. And he would have been aware of the intense persecution of gay men under Franco, even if his noble blood granted him some immunity. It is hard to believe that this situation would not have created a conscious ideological ambivalence in León; in any case, his lyrics indicate a consistent identification with those who are marginal, oppressed, and suffering” (52) (Sin lugar a dudas, León era gay. Entendía lo que significaban el amor prohibido y la marginación, temas recurrentes en su carrera como letrista de canciones. También sabía que su amigo y uno de sus modelos poéticos, García Lorca, había sido asesinado y que él sospechaba que una de las razones causantes del odio a Lorca en su nativa Granada era su orientación sexual. Sabría de la tortura y exilio de la estrella gay de la copla, Miguel de Molina, a quien había conocido en el Madrid de preguerra. Y también, sería consciente de la persecución a los gays durante el régimen de Franco, incluso si su sangre noble le garantizaba cierta inmunidad. Es imposible no pensar que esta situación creara una ambivalencia ideológica en León; de cualquier modo, sus letras indican una constante identificación con aquellos que están marginados, oprimidos y sufriendo).

9. Recordemos, por ejemplo, la influencia de las ideas de Nietzsche en Europa a propósito de la muerte de la tragedia. La complicada unión de principios apolíneo y dionisiaco se rompe al dejar de lado el componente irracional dionisiaco a favor de un optimismo racionalista apolíneo, lo que desencadena la muerte de la tragedia. La vuelta a lo irracional, a lo mítico, al componente dionisiaco inherente del teatro es precisamente lo que reclaman Rafael Cansinos-Assens o Miguel de Unamuno entre otros, para la regeneración del teatro español de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX. También George Steiner niega la existencia de la tragedia después del siglo XVII, en su caso debido al auge de la clase media y al cambio de lo público a lo privado, problemáticas alejadas de la raíz originaria de la tragedia según los griegos o Shakespeare. Esto se evidencia en la diversidad social de los personajes y en el tratamiento de los temas de las obras seleccionadas para este estudio. Sin embargo, termina su reflexión dejando abiertas tres posibilidades para el futuro de la tragedia: su muerte, su continuidad bajo diversos cambios o su resurgimiento.
10. Junto a la cita con la que empieza este capítulo recordemos ese “La tragedia nuestra no es tragedia” (Valle-Inclán 161) de *Luces de bohemia* y las palabras de Lorca en 1934: “Hay que volver a la tragedia” (*Obras completas* 1709).
11. Mar Gallego explica cómo las folclóricas trabajaron junto a letristas en la composición de canciones que incluían temas tan variados como “las diferencias sociales, la privación de libertad, la suerte, el sexo prohibido y el marginado, la prostitución, la homosexualidad encubierta, el adulterio y los amores imposibles. En definitiva, la belleza de lo ilícito y su caldo de cultivo en un ambiente represivo e intolerante” (4).
12. Como explica Terenci Moix en *Suspiros*, durante el franquismo el personaje del gitano representaba Andalucía y Andalucía representaba España (16).
13. Como explica Serge Salaün, a propósito del cuplé y pertinente también a la copla, se trataba de una audiencia masculina de clase trabajadora, muchos inmigrantes de áreas rurales que al llegar a la capital buscaban, además de trabajo, nuevas formas de entretenimiento (68–78).

OBRAS CITADAS

- Arniches, Carlos. *La señorita de Trevélez. ¡Qué viene mi marido!* Madrid: Cátedra, 2008.
- _____. *La condesa está triste*. Madrid: La Farsa, 1930.
- Bernard, Marguerita. “Review. Nieva de la Paz, Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies, Francisca Vilches de Frutos, coords. y eds., *Mujer, Literatura y esfera pública: España 1900–1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008.” *Anales de la literatura española contemporánea* 36.2 (2011): 509–515.
- Cabañas Vacas, Pilar. *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899–1920)*. Sada, A Coruña: Ediciós do Castro, 1995.

- Castellón Alcalá, Heraclia. “Mecanismos discursivos de la copla o canción popular”. *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria* 16–17 (2002–2003): 131–151.
- Doménech, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- _____. “Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español”. *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*. Ed. Dru Dougherty y María Francisca Vilches. Madrid: Fundamentos, 1990. 333–343.
- Dougherty, Dru. “El esperpento a escena”. *España Contemporánea* 11.2 (1998): 43–60.
- _____. *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- _____. “El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca”. *Anales de literatura española contemporánea* 11.1/2 (1986): 91–110.
- Feal, Carlos. *Lorca: tragedia y mito*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989.
- Felski, Rita (ed.). *Rethinking Tragedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Fernández Cifuentes, Luis. “El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de García Lorca”. *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia, 1918–1939*. Madrid: CSIC: Fundación Federico García Lorca, 1992. 89–102.
- Gallego, Mar. “Folclóricas: heroínas de lo ilícito durante la represión franquista”. *La Pí-kara*. 31 octubre 2013.
- García Lorca, Federico. *La zapatera prodigiosa*. Madrid: Alianza, 1990.
- _____. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960.
- Gómez Garrido, Marta. “Reseña. Zubiaurre, Maite. *Culturas del erotismo en España 1898–1939*. Madrid: Cátedra, 2014.” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 33 (2015): 388–392.
- González del Valle, Luis. *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*. Nueva York: Eliseo Torres, 1975.
- Huerta Calvo, Javier. “La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX”. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918–1839*. Madrid: CSIC, Fundación Federico García Lorca, 1992. 285–94.
- Iglesias Feijoo, Luis. “La recepción crítica de *Divinas palabras*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18.3 (1993): 639–691.
- Jardiel Poncela, Enrique. *Una noche de primavera sin sueño. Comedia humorística en tres actos*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1967.
- Johnson, Roberta. “Federico García Lorca’s Theater and Spanish Feminism”. *Anales de literatura española contemporánea* 33.2 (2008): 251–281.
- _____. “Spanish Feminist Thought of the Modernist Era”. *Anales de literatura española contemporánea* 35.1 (2010): 35–61.
- Johnson, Roberta y Zubiaurre, Maite (eds.) *Antología del pensamiento feminista español (1726–2011)*. Valencia: Cátedra-Universitat de Valencia, 2012.
- “Letra de ‘Te he de querer mientras viva’ - Marife de Triana”. *Coveralia.com*. Sin fecha.
- Madrugá Bajo, Marta. “Reseña. Johnson, Roberta, Zubiaurre, Maite (eds.), *Antología del pensamiento feminista español (1726–2011)*. Colección Feminismos, ed.

- Cátedra-Universitat de Valencia, 2012.” *Daimon. Revista Internacional de filosofía* 63, 2014: 207–211.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Madrid: Ediciones Destino, 1990.
- Mira Nouselles, Alberto. *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Egales, 2004.
- Moix, Terenci. *Suspiros de España: La copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993.
- Morreall, John. “The Comic and Tragic Visions of Life”. *Humor: International Journal of Humor Research* 11.4 (1998): 333–355.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*. Barcelona: Alianza Editorial, 1973.
- Nieva de la Paz, Pilar. *Roles de género y cambio social en la literatura del siglo XX*. Ámsterdam: Rodopi, 2009.
- Pérez, David. “La homosexualidad en la canción española”. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 6 (2009): 55–71.
- Roles, Cary Talbott. “The Making of a Tragic Heroine: *La zapatera prodigiosa*”. *Mester* 21.1 (1992): 73–85.
- Salaün, Serge. *El cuplé (1900–1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Santos Juliá, José; García Delgado, Luis; Jiménez, Juan Carlos; Fussi, Juan Pablo. *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Sieburth, Stephanie. *Survival Songs: Conchita Piquer’s coplas and Franco’s Regime of Terror*. Toronto; Búfalo: Toronto University Press, 2014.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1961.
- “‘Te he de querer mientras viva’ de Carlos Cano”. *Letras.com*. Sin fecha.
- “‘Te he de querer mientras viva’, Marifé de Triana”. *Musixmatch.com*. Sin fecha.
- Valle-Inclán, Ramón María de. *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.
- Vázquez Montalván, Manuel. *Cancionero general del franquismo, 1939–1975*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Vilches de Frutos, María Francisca. “Identidad y mito en el teatro de Federico García Lorca: *La zapatera prodigiosa*”. *Anales de literatura española contemporánea* 30.1/2 (2005): 525–550.
- Zubiaurre, Maite. *Culturas del erotismo en España 1898–1939*. Madrid: Cátedra, 2014.

Villamil-Acera, Rakhel. “Modos trágicos: La zapatera prodigiosa y ‘Te he de querer mientras viva’”. *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line* 27 (2021): 106–121. Web.