

Del Paral-lel al centre: “triunfo” y proyección mediática de Raquel Meller (1911-1912)

LAURA PLANAGUMÀ - CLARÀ

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(1)

Palabras clave: Raquel Meller, cuplé, celebridad, género, política.

Keywords: *Raquel Meller, cuplé, celebrity, gender, politics.*

Cita recomendada:

Planagumà-Clarà, Laura. 2020. “Del Paral-lel al centre: “triunfo” y proyección mediática de Raquel Meller (1911-1912)”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**DEL PARAL-LEL AL CENTRE: “TRIUNFO”
Y PROYECCIÓN MEDIÁTICA DE RAQUEL MELLER (1911-1912)**

Laura Planagumà-Clarà

Universidad Complutense

Resumen

Este artículo estudia, desde una perspectiva de género, los inicios de Raquel Meller en los escenarios barceloneses desde septiembre de 1911 hasta junio de 1912, con el objetivo de determinar cómo la presencia mediática le ayudó a articular su fama a través de la explotación de elementos identitarios como la excentricidad y la fatalidad (Clúa 2016). Al mismo tiempo se pretende comparar los elementos encontrados en fuentes de la época, principalmente en prensa, con el relato de triunfo que posteriormente han construido sus biógrafos en referencia a esta etapa barcelonesa, un triunfo que se halla estrechamente ligado a la conquista de nuevos espacios y públicos legitimados moral y económicamente. Partimos de una perspectiva deconstructivista que se propone relativizar las biografías más importantes de la artista y valorar la figura mediática de Meller, poniendo en evidencia cómo esta está estrechamente ligada a la lucha política e ideológica que se daba en la sociedad catalana por aquellos años.

Palabras clave: Raquel Meller, cuplé, celebridad, género, política.

Abstract

This article studies from a gender perspective Raquel Meller's beginnings on Barcelona stages from September 1911 to June 1912, with the main objective of determining how the media presence helped her to articulate her fame through the exploitation of identity elements, such as eccentricity and fatality (Clúa 2016). We also aim to compare the elements found in primary sources, mainly from the press, with the story of triumph that her biographers later constructed in reference to this period, closely linked to the conquest of new spaces and publics that are morally and economically legitimated. Our deconstructivist perspective minimise the artist's most important biographies and

valuates Meller's media figure, highlighting how it is closely linked to the political and ideological struggle that was going on in Catalan society at the time.

Key words: *Raquel Meller, cuplé, celebrity, gender, politics.*

Introducción

Los textos publicados en torno a la figura de Raquel Meller coinciden en señalar la fecha de 1911 como el año en que la cupletista triunfa. La presente investigación toma como punto de partida nuestras lecturas iniciales sobre la artista, en las cuales ya nos cuestionamos este dato comúnmente aceptado. La búsqueda de respuestas al porqué de señalar 1911 como la llegada al éxito de Meller demostró que este cuestionamiento no era ingenuo, sino que algunos de los textos iniciales interpretaban una circunstancia concreta como “triunfo” de forma subjetiva y parcial.

El auge de las cupletistas estuvo estrechamente ligado a la aparición del ocio y el desarrollo de una nueva cultura de masas, con una oferta cultural accesible a todo tipo de clases sociales. En Barcelona, la gran materialización de este nuevo “mundo de diversiones” fue el Paral·lel, avenida inaugurada en 1894 donde, a medida que pasaban los años, aumentaban exponencialmente los espacios dedicados a diversiones de todo tipo como teatros, circos, cines, atracciones, cafés cantantes y *music halls*.

Pero en estos espacios también se celebraron reuniones políticas y mítines multitudinarios a los que acudía la clase obrera militante del republicanismo más radical y populista liderado por Alejandro Lerroux, a quien se llegó a bautizar como “l'emperador del Paral·lel”. Este movimiento político se oponía frontalmente al catalanismo conservador y más burgués liderado por La Lliga y el movimiento *noucentista*, de manera que, en palabras de Pepa Anastasio, “el Paralelo representaba, pues, la antípoda del Paseo de Gracia”, señalando el evidente rechazo que el movimiento *noucentista* mostró por la cultura popular del Paral·lel, con una clara intención de diferenciarse socialmente (Anastasio 2007: 196-197).

Sin embargo, el Paral·lel también tenía el beneplácito del catalanismo más progresista, aquel relacionado con las corrientes bohemias y modernistas.

Xavier Albertí confirmaba esta idea afirmando que en realidad el emperador del Paral·lel no fue Lerroux sino el escritor y dramaturgo Rossend Llurba, defensor del arte frívolo y también compositor de cuplés. De Llurba, gran admirador de Raquel Meller y compositor de varios de sus cuplés, se conservan sus extraordinarias memorias y crónicas sobre este Montmartre barcelonés (Llurba 2017).

En el contexto de esta frenética actividad de ocio y entretenimiento, las cupletistas fueron unas de las figuras más representativas de los espectáculos populares del Paral·lel y Raquel Meller sigue siendo aún hoy una de las más recordadas.

Como señala Enrique Encabo, “el nacimiento de una estrella del cuplé no fue nunca algo fortuito ni azaroso. Múltiples condicionantes habían de darse cita y, al tiempo, múltiples voces autorales” (Encabo 2019: 28). En efecto, la aparición de estas nuevas celebridades femeninas (Clúa 2016) no solo se explica a través de su labor en los escenarios, sino que existe todo un ámbito extra-teatral que promocionaba y acercaba a estas artistas al gran público. En concreto la prensa juega un papel fundamental en la construcción mediática de las cupletistas y las convierte en figuras de interés público.

Si las cupletistas desarrollaron un papel activo en esta exhibición y construcción mediática es un aspecto que sigue en debate. En torno a esta discusión, Encabo contrapone dos posturas (2019: 11), la primera de ellas representada por Serge Salaün, autor de uno de los estudios más importantes sobre el cuplé (1990), según la cual las cupletistas eran objetos de consumo destinado al placer masculino (Encabo 2019: 11). En otro artículo Salaün sostiene que estas artistas son “víctimas” pero a la vez “heroínas de la sociedad española y los tiempos modernos [...] sin saberlo” por lo que les niega un papel activo, es decir, las considera sujetos oprimidos sin voz (Salaün 2007). En la posición contraria, Encabo sitúa a Pepa Anastasio y su trabajo “Pisa con Garbo: el cuplé como performance” (2009), donde la autora sostiene que las cupletistas llevaron a cabo una performance en cierta medida consciente, tanto encima del escenario como fuera de él, y que llegaron a ocupar un espacio de visibilidad y poder económico y social que acabó formando nuevas subjetividades para la mujer (Anastasio 2009).

Por otro lado, Encabo también menciona el trabajo de Isabel Clúa, *Cuerpos de escándalo* (2016) colocándolo a medio camino entre las dos posturas mencionadas (Encabo 2019: 11) por cuanto analiza la figura de la cupletista desde la posición tanto de “bien de consumo” como de “vendedora”, concluyendo que en cualquiera de las dos posiciones existe en un “espacio de vacilación de los modelos normativos de feminidad” (Clúa 2016: 36-37).

El trabajo citado de Isabel Clúa analiza el dispositivo de la celebridad en las cupletistas en el cambio de siglo por lo que resulta de sumo interés en nuestro artículo. Para esta autora las cupletistas explotaron de manera activa el dispositivo de celebridad a través de la diferenciación, de la otredad, que se articulaba a través de tres núcleos discursivos fundamentales: la excentricidad, la fatalidad y el exotismo (Clúa 2016: 10). A través de la explotación de estos tres elementos las cupletistas llamaban la atención tanto de los medios de comunicación como también del público (Clúa 2016: 10).

Clúa se centra especialmente en la utilización que estas artistas realizaron de su imagen y su despliegue comercial, que conllevó una consecuencia clave: “el sujeto de interés ya no es la capacidad de la intérprete sino de su identidad” (Clúa 2016: 10) por lo que para las intérpretes será muy importante construirse una identidad pública. Según Clúa:

La diseminación de la imagen mediante una tecnología novedosa como era la fotografía y la construcción de un relato sobre el yo a partir de las declaraciones y actuaciones en el espacio público constituyeron los dos pivotes sobre los que se edificó el dispositivo de la celebridad. La combinación de ambos elementos permitía a las mujeres de espectáculo trascender el marco de la escena y convertirse en productos que atraían el interés de la opinión pública y en última instancia llevaban a los espectadores al teatro, en un ciclo que no dejaba de retroalimentarse (Clúa 2016: 143)

Si bien en este trabajo no se abordará, por cuestiones de extensión, un análisis de las fotografías y postales de Meller en nuestra época de interés, es nuestro propósito centrarnos en las actuaciones en el espacio público, pues sus apariciones en los medios de comunicación desde los inicios de su carrera artística resultan imprescindibles para comprender la *celebridad* de Raquel

Meller, ya que la prensa era la vía principal por la cual las cupletistas llegaban al gran público.

Así, este artículo formula dos objetivos. El primero es determinar qué imagen se proyecta de la cupletista en la prensa catalana desde su debut en el Teatro Arnau en septiembre de 1911, hasta que se despide momentáneamente de los escenarios barceloneses en junio de 1912, así como analizar cómo esta presencia mediática le ayuda a articular el inicio de su celebridad. El segundo objetivo es comparar los elementos encontrados en fuentes de la época con el relato de triunfo que posteriormente han construido sus biógrafos en referencia a esta etapa barcelonesa.

Aunque existen numerosos volúmenes dedicados a Raquel Meller, la mayoría no se pueden considerar textos académicos. Varios de ellos fueron escritos aún en vida de la artista (Amado 1921; Pujol 1956) por lo que tienen más carácter de fuente que de bibliografía. Otros son posteriores (Lladó Figueres 1963; Saiz Valdivielso 1988; Barreiro 1988), destacando por encima de todos el trabajo de Barreiro (1992) aunque, como los demás, posee un carácter biográfico más que analítico.

Más cercano al interés concreto de nuestro estudio se encuentra el texto de Marta García Carrillón "La Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte" (2017), donde analiza la construcción mediática de la figura de Raquel Meller. La autora se centra en los años 20 y en especial en la faceta de Meller como actriz. Si bien en este artículo vamos a examinar los inicios de Raquel Meller como cupletista, sí nos interesa estudiar si los elementos que la autora define en la representación mediática posterior ya aparecen en esos primeros momentos de la carrera artística de Meller. García Carrillón concluye que parte del triunfo de Meller recae en el hecho de que proyectaba una imagen mediática doble: por un lado, representaba la feminidad urbana moderna mientras por el otro también pregonaba activamente los valores de la mujer católica en muchas declaraciones (García Carrillón 2017). En definitiva, la autora concluye que retratada con su emblemática mantilla Raquel Meller era representante de una España eterna y moderna a la vez (García Carrillón 2017).

Compartimos con esta autora, así como con Isabel Clúa y Pepa Anastasio, la perspectiva de género en el estudio del cuplé, ya que consideramos que esta mirada es fundamental para comprender el éxito de Raquel Meller y la construcción de su figura mediática, procesos que están estrechamente ligados a un debate ideológico sobre la feminidad que existía en el momento.

Aunque guiaremos nuestro análisis de los inicios de Raquel Meller por los tres núcleos discursivos que propone Clúa, así como por los elementos definidos por García Carrillón, no quisiéramos dejar de realizar un trabajo inductivo desde lo particular para comprobar si las conclusiones del caso de Raquel Meller en la etapa temporal definida coinciden o no con las inferencias generales de Clúa y con las conclusiones de García Carrillón.

Por lo tanto, la metodología empleada ha consistido en realizar un análisis crítico, con una mirada deconstructiva, del relato sobre el triunfo en 1911 construido por los biógrafos más importantes de Raquel Meller. Así mismo se ha realizado un vaciado de prensa desde septiembre de 1911 hasta junio de 1912 con el recurso hemerográfico ARCA de prensa catalana. Hemos seleccionado aquellos artículos, referencias y anuncios más significativos. El análisis de la prensa (catalana y casi en toda su totalidad barcelonesa) tiene dos finalidades relacionadas con los objetivos expuestos. Por un lado, analizar el inicio de la construcción como figura mediática de Raquel Meller por parte de estos medios de comunicación que está estrechamente relacionado con la adquisición de su celebridad y, por otro, contrastar el discurso de las biografías con los testimonios de la época.

Los apartados de este artículo corresponden a momentos temporales y espaciales distintos que van desde la presencia y proyección mediática de Meller durante su estancia en el teatro Arnau, *music hall* del Paral·lel, hasta la transformación (artística y discursiva) que le permitirá acceder posteriormente a los teatros del Eixample burgués.

Debut en el Teatro Arnau: su descripción en las biografías y en prensa

Aunque a Raquel Meller se la atribuye la frase “yo nací en Barcelona. En el teatro Arnau”, en realidad su debut artístico no se produjo en este *music-hall* del Paral·lel.¹ Ya en 1907 había actuado en otros escenarios barceloneses como El Ambigú y La Gran Peña. Es después de una gira por diferentes ciudades españolas, destacando su estancia en Madrid, cuando Meller vuelve a Barcelona debutando en el teatro Arnau el día 16 de septiembre de 1911.



Figura 1. Cartel con la programación del día 16 de septiembre de 1911 del Teatro Arnau.

En uno de los carteles aparecidos en la prensa que promocionaban la inauguración de la temporada del Arnau (Figura 1²) se puede apreciar cómo ya se destaca la presencia de Raquel Meller, pero se hace dentro del contexto de un espectáculo diverso típico de los *music-hall*. En esta línea es necesario destacar cómo se presenta a Raquel Meller. Primero,

como “estrella de las estrellas”, lo que intenta proyectar la imagen de una artista ya consolidada. Segundo, se la describe cómo monologuista además de *coupletista* y por lo tanto como una artista polifacética encima del escenario.

Pero la denominación específica “*coupletista con deshaville*”, es decir, con “bata de cama”, la relaciona con lo sicalíptico. En la misma línea sigue otro cartel aparecido en el *Papitu* unos días después donde en este caso se presenta a Raquel junto con su hermana Tina (con la que actuaba en esta época) como las “emperatrices de la sicalipsis”.³

¹ Tampoco había nacido en Barcelona. Francisca Marqués López (su verdadero nombre) había nacido en Tarazona (Zaragoza) en 1888 pero se trasladó a vivir a Barcelona con sus padres, los que habían partido de su pueblo natal para ir a ganarse la vida en la ciudad catalana. Antes de dedicarse a actuar fue modista.

² Fuente: *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 13/09/1911, núm. 259, ed. mañana, p. 8, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1395323 [Consulta: 30 de junio 2020]

³ *Papitu*, 20/09/1911, año 04, núm. 147, p. 706 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214675 [Consulta: 01 de julio de 2020]

Este hecho nos parece destacado porque no concuerda del todo con el relato de triunfo que ofrecen muchas de las biografías dedicadas a Meller. En ellas se asegura que cuando empieza actuar en el Arnau y alcanza el éxito, ya había abandonado el repertorio sicalíptico y que este momento corresponde al inicio de la “dignificación”⁴ del cuplé. Por ejemplo, Abel Amado afirma:

La Meller volvió contratada a Barcelona ventajosamente para que ella, siempre más amiga de su voluntad que de la ajena, hiciera todo lo contrario. Unas canciones dulces, inspiradas, que se hizo traducir del italiano, “La más linda de la aldea”, “El Firulí”, “Así es el amor” y el “Ven y ven”, canción popular mejicana, compusieron su nuevo repertorio. A cualquier artista que no hubiera sido Raquel Meller este cambio de modalidad le hubiera hecho fracasar. Pues Raquel la hizo triunfar ruidosamente, solemnemente, como no ha triunfado nunca ninguna artista en Barcelona (Amado 1921: 7-8).

Josep Maria Lladó Figueras describe un éxito apoteósico de Raquel Meller gracias también al “Ven y ven” y aporta su versión del porqué de este triunfo:

O fou no sols perquè el cantava admirablement, sinó perquè ho feia amb la necessària dignitat. Ella no tenia cap necessitat d'atreure's l'admiració del públic amb poca roba. Es presentava vestida i tot ho fiava al seu art. Bé podem afirmar sense lloc a dubtes que, si fins aleshores la cançó havia tingut un nom –el de Fornarina-, amb Raquel havia de convertir-se en cançó en el bon, en l'autèntic sentit de la paraula (Lladó Figueras 1963: 27).

Igualmente sucede con la biografía de Pujol, que contaba con el beneplácito de Meller⁵:

Cuatro años más tarde vuelve a Barcelona como estrella del *Arnau*. Canta nuevo repertorio y una orientación artística opuesta por completo orienta sus pasos. Artista lo fue siempre, hasta cuando cantó letras inoportunas, pero es en las tablas del *music-hall* barcelonés, a partir de 1911, donde nace y arranca su verdadera personalidad (Pujol 1956: 17).

Barreiro destaca también su alejamiento de lo que llama literariamente “excesos carnales” pero son sobre todo sus cualidades artísticas las que considera las bases de su éxito, porque gracias a estas:

⁴ Mérito otorgado tradicionalmente a Raquel Meller junto con La Goya (Barreiro 1992: 41), una cupletista que se suele presentar como “culto e intelectual”.

⁵ Un prólogo firmado por ella abre el libro.

[...] ja no li calia una indumentaria o lletres escandaloses, sinó que, precisament, la intenció era acostar al cuplet públics més primmirats (Barreiro 1988: 14-15).

Barreiro introduce otro de los factores importantes: el público. Este autor relaciona el éxito de Meller con la conquista de nuevos públicos más legitimados.

Consideramos que estos escritos son un intento de limpiar la imagen de Raquel Meller, pues pretenden alejar su triunfo de aquello que pueda representar una feminidad contraria a los valores tradicionales y católicos. Que la gran Raquel Meller alcanzase el éxito interpretando repertorio sicalíptico puede resultar un hecho incómodo para los ambientes moralmente conservadores. A través del análisis de la prensa de la época puede demostrarse que este cambio de repertorio y de actitud no se produce de manera inmediata cuando pisa por primera vez las tablas del Arnau, sino que se va fraguando poco a poco a medida que va actuando en otros teatros, cuando Raquel Meller ya era una celebridad.

La primera crítica encontrada sobre el debut de Raquel Meller en el teatro Arnau y su repercusión en la prensa aparece en el periódico *La Publicidad*, cinco días después de su actuación. Esta crítica es interesante porque se destacan ciertos méritos de la cupletista que aparecerán en otras críticas y también se seguirán reproduciendo en las biografías posteriores: una deliciosa voz y una muy buena dicción e interpretación dramática de las letras.

Otro elemento que resulta muy interesante y que va más allá de las cualidades artísticas es cómo se destaca el cambio de comportamiento del público cuando ella aparece en el escenario:

Apenas se presentó en escena la artista [...] se produjo en el público un cambio inexplicable. Aquel público de “benglant” [sic.] acostumbrado a vocear [...] enmudeció de pronto y escuchó arronado hasta el final los *couplets* y canciones de la linda artista.⁶

⁶*La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 21/09/1911, edición noche, p.4
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1440715 [Consulta: 01 de julio de 2020]

Pero aún es más relevadora la apreciación que sigue:” [las cualidades artísticas de Meller consiguen que] el público zaragatero del Arnau, permanezca silencioso como el de Bayreuth”.⁷ Con esta comparación el crítico se propone legitimar a la artista relacionándola con unos códigos propios de las prácticas musicales “cultas”. Recordemos que es en el momento de la aparición de la cultura de masas cuando se empieza a construir la dicotomía entre alta cultura y cultura popular, que no deja de ser un intento de distinción social e intelectual.

El crítico de *La Publicidad* prosigue preguntándose:

¿De dónde habrá salido este “fenómeno”? ¿Será italiana, criada en América? Y es que a pesar de su dicción y acento impecables; su manera de interpretar y de “souligner” los *couplets* es tan afrancesada y tan distinta de la que se estilaba entre las artistas nacionales, que no acertábamos en un mar de conjeturas.⁸

Para salir de dudas el autor del artículo pregunta a la cupletista, lo que nos proporciona unas declaraciones de Raquel Meller:

-Pues, sí señor; soy española ¡y aragonesa por más señas! Nos dijo.- ¿Que dónde aprendí a cantar? ¿Que quién ha sido mi maestro? Pues, en ningún sitio y nadie me ha enseñado nada. – A los doce años debuté en Barcelona, en el Ambigú Barcelonés, hoy ya destruido. Ya ve usted, pues, que no soy nueva aquí (sic). –Después pasé ocho años en el extranjero, especialmente en Francia y en América, y ahora aquí me tienen ustedes! He tenido éxito, porque me ha salido así; añadió ingenuamente.⁹

Así pues, aunque Meller se reivindique como española y aragonesa, intenta darse notoriedad declarando que ha estado en el extranjero. En este sentido, por mucho que el crítico destaque sobre todo su dicción, no sabemos qué elementos concretos de la actuación de Meller le llevan a creer que es “extranjera” pero este comentario pone de manifiesto dos cuestiones. Primero, que el crítico distingue a Meller en la manera de interpretar el cuplé del resto de las artistas y la sitúa dentro de la tradición del *couplet* francés, al que considera más artístico. De hecho, en toda la crítica utiliza expresiones en francés y habla de *couplet*, lo que demuestra la consciencia que había de la relación existente entre el cuplé español y el francés. En segundo lugar, esta relación con lo

⁷ Ibídem.

⁸ Ibídem.

⁹ Ibídem.

francés describe a una Raquel que está muy lejos de incorporar ningún elemento de españolidad, como según Garcia Carrillón introduce Meller a partir de los años 20.

Por otro lado, en cuanto a las declaraciones de Meller, sabemos que no es cierto que debutara con doce años ni que estuviera por esa época en el extranjero. Con esta autorrepresentación parece que Raquel ya es consciente de que debe construirse un personaje con el que presentarse mediáticamente. La consciencia que tenía Meller sobre esta diferenciación entre un yo personal y un yo artístico se hace evidente con la respuesta que recoge Pujol en su biografía al ser preguntada por si su verdadero nombre era el de Francisca Marqués López:

Es cierto. Pero no sería difícil creer que Francisca Marqués no sea mi nombre de pila, sino el pseudónimo de Raquel Meller. ¿Por qué ha de ser más verdadero el puesto al nacer, sin consentimiento de quien lo lleva, que el elegido por nuestra voluntad y consagrado con nuestro esfuerzo? (Pujol 1956: 98).

Con estas declaraciones la artista pone en evidencia el esfuerzo empleado en la construcción de su yo artístico, Raquel Meller. Clúa destaca que este énfasis en el trabajo duro realizado por estas artistas es un elemento discursivo recurrente y forja una imagen de mujeres emprendedoras que han alcanzado una independencia económica y una celebridad superando situaciones económicas adversas (la mayoría de ellas provenía de orígenes muy humildes, como la propia Meller) (Clúa 2016: 54-55). En definitiva, se está proyectando una imagen de mujer moderna.

Volvamos ahora a las críticas de su debut en el teatro Arnau. Mientras que Raquel Meller era una artista desconocida para este crítico de *La Publicidad*, un periódico “serio” como lo describe Barreiro (1988: 15), en cambio para el redactor del periódico satírico *Papitu* (que firma como “Armando”) Meller ya era una vieja conocida:

Com passen els anys, rellamp! Sembla que es air que la vejerem debutar al “Ambigu” del carrer de la Cera y pasar d’allí a la “Peña” y al “Palau de Cristall” y al “Edèn” y al “Alcázar”. Va preguntarnos si recordavem perquè se’n havia anat d’aquest últim antre de perdicó. No haviem d’enrecordarnos? Quin dels concurrents d’aquell local ha oblidat els amors d’aquella artista, que cobrava set pessetes, amb el fill de l’amo, y l’expulsió y el

tornar a entrar? Després sí, que ja no sabíem que s'havia fet, però ella ens ho ha contat ràpidament.¹⁰

Este altercado amoroso en el Alcázar no aparece descrito en ninguna de sus biografías, aunque sí se describe una pelea y posterior reconciliación con un empresario importante del mundo de las *varietés*, Ferran Bayés, pero sin especificar el motivo (Lladó Figueres 1965: 15; Barreiro 1988: 8). Lo que está claro es que Meller, lejos de esconder este incidente, se lo recuerda al *Papitu* (lo que muestra ya cierta intención de generar escándalo), mientras al crítico de *La Publicidad* no parece que se lo mencionara.

Existen más diferencias entre los discursos de Meller dados a los dos medios de comunicación. A *Papitu* le proporciona un relato más próximo a la verdad sobre lo que hizo al ausentarse de Barcelona, aunque también contiene alguna dosis de fantasía y épica (otra vez el relato de superación) cuando cuenta las muchas penurias vividas en Madrid (¡le roban hasta la ropa!) pero aun así es capaz de alcanzar el éxito.

No sabemos el porqué de este doble relato, pero no sería descabellado pensar que Meller es muy consciente de para quién está hablando y es capaz de construir un relato que la beneficie según el interlocutor. Los dos periódicos corresponden a ideologías muy distintas, el uno era un periódico serio escrito en castellano de ideología republicana y anticlerical, y en cambio el otro era catalanista, progresista, satírico y con tendencia al erotismo. Posteriormente, *La Publicidad* seguirá alabando las interpretaciones de Meller alejadas de las otras cupletistas españolas, a las que considera vulgares, y valorará aquel repertorio de Meller más lírico que consistía en traducciones de canciones extranjeras. Mientras, al *Papitu* le entusiasmará y reivindicará a la Meller sicalíptica. Esto concuerda con el hecho de que en uno refiera influencias extranjeras y en el otro muestre su faceta más subversiva.

¹⁰*Papitu*, 27/09/1911, año 04, núm. 148, p. 733
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214677 [Consulta: 01 de julio de 2020]

La Meller más allá de su actividad artística: los escándalos

A medida que Meller va atrayendo al público en el Arnau, su nombre cada vez tiene más presencia en la prensa a través de artículos, viñetas satíricas (como la que se muestra en la Figura 2¹¹) y también noticias de su vida privada.

Ya se ha mencionado cómo desde el principio Meller es consciente de que el escándalo es una buena vía para llamar la atención de los medios, cuando en sus primeras declaraciones en el *Papitu* ella misma recordaba el escándalo amoroso que protagonizó en el Gayarre. Clúa considera el escándalo como el gran

motor para alentar la fama de las cupletistas, ya que es una manera de ocupar páginas de prensa (Clúa 2016: 110). Pero además de los escándalos amorosos, en este breve periodo de tiempo ya aparece otro tipo de escándalo muy interesante y que Clúa destaca menos: las escenas violentas y los problemas judiciales.

El fuerte temperamento de Meller es otro de los tópicos que se suele destacar en sus biografías. Conocidos son los desencuentros con Margarida Xirgu o La Argentinista.¹² Algunos biógrafos como Pujol no niegan estos episodios pero intenta justificarlos advirtiendo que solo adoptaba estas actitudes agresivas cuando se sentía atacada o con personas de cierto poder, pero nunca con gentes humildes (Pujol 1956: 86-87). Esta voluntad de “limpiar su imagen” se justifica porque la agresividad y la violencia son elementos mal vistos en la concepción de la mujer tradicional. Y es justamente esa desviación de las



Figura 2. A la viñeta le sigue el siguiente texto: “-Corrin, guàrdies, corrin!... Allà baix s’està cometent un crim esgarrifós! –Con mucho gusto, pero, aguarde usted un poco, que ahora va a cantar la Meller.”

¹¹ *L'esquella de la Torratxa*, 17/11/1911, núm 1716, p. 724,

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207079

[Consulta: 30 de junio de 2020]

¹² Es bien conocida la anécdota de cuando Raquel Meller le negó el saludo a Xirgu, por su ideología republicana mientras que Meller era una declarada monárquica o la bofetada que propinó a La Argentinista en una actuación en la que la imitaba en el teatro Romea de Madrid.

normas de la feminidad burguesa lo que eleva sus actos a noticiables, a la vez que refuerza su identidad pública.

Esta imagen de mujer de carácter empezó a engendrarse a través de la prensa de esta época. En esos años la cupletista ya tuvo varios problemas judiciales. El más sonado fue un desencuentro que tuvo en el teatro Gayarre cuando se peleó con una cupletista a la que acusaba de haberle “robado unas canciones”. En *La Publicidad*, pero sobre todo en *El Diluvio*, se hace eco de la celebración del juicio con todo lujo de detalles (cómo iba vestida, el supuesto desmayo de la madre de Meller, etc.). Finalmente el juez consideró que había incurrido en dos faltas por coacción y malos tratos de palabra y obra y la condenó al pago de costas y a una multa de 100 pesetas.¹³ Medios humorísticos como el ya comentado *Papitu* y *L'Esquella de la Torratxa* también le dedican algunos escritos satíricos al asunto, como la viñeta que se muestra en la Figura 3¹⁴.



Figura 3. A la viñeta le acompaña el texto: “- M'en vaig a l'Arnau a sentir la Meller. – Jo més m'estimo a anar al Gayarre a veure com es baralla.”

Estos escándalos que acompañaban a las cupletistas, según Isabel Clúa, contribu potenciar su imagen excéntrica ya que:

¹³ *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 15/02/1912, núm. 46, ed. mañana, p. 18 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1395873 [Consulta: 01 de julio de 2020]

¹⁴ *Papitu*, 7/02/1912, año 05, núm. 167, p. 89. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214715 [Consulta: 30 de junio de 2020]

El escándalo funciona, en parte, como una pieza más dentro de la estrategia ya consignada de presentarse como una criatura extraordinaria, pero su intensidad como reclamo publicitario está directamente relacionada con su capacidad para afectar a la opinión pública al presentar comportamientos y actitudes que contravienen a las regulaciones normativas (Clúa 2016: 110)

Tensión en los discursos de género: una lucha ideológica

Ya desde los inicios de la trayectoria de Raquel Meller, su imagen pública es utilizada en la lucha ideológica y política de la sociedad catalana del momento. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos en una crónica firmada por “Boy” y titulada “El restabliment de l'equilibri. En Rucabado¹⁵ y les germanes Meller” aparecida en uno los periódicos catalanistas progresistas satíricos más importantes del momento, *L'Esquella de la Torratxa*, pocos días después de su debut en el Arnau, lo que demuestra por otra parte que fue un debut muy sonado.

Esta crónica quiere ser un relato ficticio que tiene como protagonista al “ciudadà que a l'estiu se queda a Barcelona”. Con el lenguaje irónico propio de *L'Esquella* relata cómo este personaje, al que cada noche le gusta leer al aire libre los artículos que Rucabado publica en *La Veu*, órgano propagandístico de La Lliga, tiene que refugiarse en el Arnau a causa del frío. Pero mientras intenta leer el artículo de Rucabado que trata sobre la necesidad de no sucumbir a la tentación para “restablecer el equilibrio” en una sociedad que va hacia la “perdición”, nuestro protagonista no puede evitar rendirse a la aparición de la artista y “va sentirse tot seguit esclau de les gracies de la Meller” mientras canta el *Ven y ven* entre otras canciones. Finalmente, al igual que han “sucumbido” a sus encantos “honobilísimos” ciudadanos que nuestro protagonista reconoce esa noche entre el público, “l'home que a l'estiu se queda a Barcelona” también acaba aplaudiendo entusiasmado a La Meller.¹⁶

¹⁵ Ramón Rucabado fue un escritor, periodista y conocido activista católico. Rucabado también dirigía la revista *La Catalunya*, instrumento de propagación de los ideales culturales y también morales del *noucentisme*, que pretendía diferenciar la cultura burguesa de la propia de las clases populares (Anastasio 2007: 196).

¹⁶ *La Esquella de la Torratxa*, 29/09/1911, núm. 1709, p. 612
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207065 [Consulta: 01 de julio de 2020]

En esta crónica se vuelve a hacer hincapié en aspectos sobre el público que acude a las actuaciones de Meller pero con el añadido de que se destaca la incorporación de personalidades que aparentemente tienen un discurso moralista muy alejado de la actuación de la cupletista. Con esto Boy muestra un choque de valores morales: los católicos representados por este “home que a l'estiu se queda a Barcelona” y lo frívolo y picaresco que encarna Raquel Meller. El escrito de *La Esquella* sugiere que Meller, con “su arte”, es capaz de “encantar” y hacer entrar en contradicción a los discursos moralistas más radicales, al tiempo que se ofrece una imagen de la cupletista separada de la feminidad normativa y con ciertos aires de mujer fatal, en el sentido de que trae “desgracia” a los hombres que se dejan seducir por ella. Pero los de *L'Esquella* están encantados de que esto suceda: “Està a punt de fer trontollar el Comitè de Defensa Social” festejaban en su siguiente número.¹⁷ Esto muestra cómo para ellos Meller representaba una subversión a la moral tradicional establecida, por lo que el periódico utiliza su imagen para lanzar una crítica mordaz al discurso moralista del entorno catalanista conservador que representaba La Lliga.

La subversión de la moral burguesa se hace aún más evidente con la utilización que hace *El Papitu* de Raquel Meller. En él se habla explícitamente de cómo Meller representa una nueva feminidad que abandona la modosidad y la contención sexual atribuida a la mujer como *ángel del hogar*.

Veamos un ejemplo. En el artículo “La Meller i el Papitu” se equipara a la artista con la propia publicación del *Papitu*, señalando que ambos son los dos grandes acontecimientos de los que todo el mundo habla, por muy “inmorales”¹⁸ que sean, destacando que acuden a ellos nuevos públicos, como los matrimonios. El escrito presenta tanto a la cantante como a la publicación como incitadores de un modelo de conducta sexual más activo en las mujeres, ya que los esposos “no sols fan els ulls grossos, sino que procures que les seves esposes vagin a sentir a la Raquel o llegeixin el setmanari del carrer de Pelayo”. Y termina con ironía:

¹⁷ *La Esquella de la Torratxa*, 06/10/1911, núm. 1710, p. 635

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207067 [Consulta: 01 de julio de 2020]

¹⁸ El *Papitu* se autodenominaba como “el más inmoral de los periódicos del mundo civilizado”.

Es un síntoma mortal. Molts están alarmats y toque l'*aurevoir* a la societat, perquè de porucs mai en falte y sempre hi haurà babaus que's pensaràn que el món s'acaba [...] y lo més bo, es que entre marit y muller no's parla mai de res de la Meller ni de res del Papitu; s'anomenen aquest dos noms sense fer esment del seu contingut. Se passa el día sense deixarne traslluí rès, però, a la nit, oh! a la nit, senyors, hi ha una escena muda en que la Raquel y el PAPITU fan de les seves, sense dir aquesta boca es meva. Amunt y crits. Esperem que d'aquestes escenes mudes en naixerà cada barceloní moralista que'l PAPITU no tindrà altre remei que ferse de l'extrema dreta y publicarse amb llicencia eclesiàstica.¹⁹

De nuevo se está utilizando a Meller para atacar una sociedad de valores conservadores. Pero si esta utilización funciona es porque el público reconoce en Meller una imagen de mujer que es capaz de hacer tambalear a las morales más estrictas y con poder suficiente para generar un cambio en las reglas morales de la época.

No obstante, este modelo de sociedad menos inhibida promulgada y aplaudida por *El Papitu* no tenía la misma buena recepción en otros medios de comunicación.

Aunque *La Publicidad* en un primer momento ensalza la figura de Raquel Meller, el día 26 de octubre de 1911 aparece otro escrito donde, aunque se siguen alabado las cualidades artísticas de la cupletista, advierten literalmente que "corre un grave peligro" porque "si continúa en el ambiente de un 'foyer' mal sano se echará a perder."²⁰ *La Publicidad* critica que en medio de exquisitas canciones napolitanas intercala otras "grises, monótonas ó chillonas, quedando únicamente en descubierto, sin la gracia de la música, lo descocado ó rufianesco de la letra".²¹ También critican su vestuario, ya que si "en ciertos trajes se presenta muy linda y coquetona; no en otros, recargados de adorno, se ve demasiado la "librea"²². Y se atreve a aconsejar que "con un buen director artístico, que la supiera vestir, que le escogiera sus canciones y le

¹⁹ *Papitu*, 24/01/1912, año 05, núm. 165, pp. 60-61

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214711 [Consulta: 01 de juliol de 2020]

²⁰ *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 26/10/1911, edición mañana. p. 2

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1440843 [Consulta: 01 de julio de 2020]

²¹ *Ibíd.*

²² *Ibíd.*

señalara la valla para que no traspasara los límites de lo picaresco, Raquel Meller sería, en su género, una perfección”.²³

Claramente se está censurando cualquier connotación erótica y, es más, se sugiere la necesidad de que un hombre con una aparente “buen juicio” la “guíe”, dudando así de cualquier capacidad de toma de decisiones por parte de Meller. Por lo tanto, *La Publicidad* promulga una feminidad tradicional y censura en Meller todos esos elementos que se salen de ella como el erotismo o la exhibición.

A través de estas palabras de *La Publicidad* podemos deducir que Meller a través de sus vestidos extravagantes explota esa excentricidad que Clúa considera un núcleo importante del dispositivo de la celebridad de las cupletistas. Pero Meller sabe combinar muy bien estos vestidos recargados con otros más “finos”, ofreciendo así un espectáculo diverso con el que se empieza a diferenciar de las otras cupletistas.²⁴

Son muy interesantes también las apreciaciones estéticas que hizo el periódico *La Publicidad*, marcando claramente una diferencia entre un repertorio de “calidad musical” y otro más simple que solo deja al descubierto el contenido de las letras. No aporta muchas pistas sobre detalles concretos de la interpretación de Meller en el escenario, pero el repertorio más valorado suele relacionarse con piezas extranjeras traducidas, como las canciones napolitanas a las que hace referencia aquí, canciones mejicanas, los *couplets* franceses, etc., de lo que se deduce que dicho repertorio foráneo e incorporado por Meller tenía una consideración más próxima a la música culta.

Al mismo tiempo, parece que *La Publicidad* emprende cierta persecución a la sicalipsis, y en otro escrito del día 11 de noviembre de 1911 hace, a nuestro parecer, un intento de neutralización de las cupletistas sicalípticas. La cita es larga, pero vale la pena leerla en su integridad:

²³ *Ibidem*.

²⁴ Algunos biógrafos de Meller cuentan que, viendo en Madrid a La Goya, ella también empezó a vestir una indumentaria adecuada para cada pieza, tal y como hacía esta (Lladó Figueres 1963: 23; Saiz Valdivielso 1988: 39), siendo así cada canción una pequeña representación dramática. Ello muestra a una Raquel Meller diseñadora y creadora de un espectáculo, lo que le daba notoriedad artística y la distinguía del resto de cupletistas.

Observad el fenómeno, amigos moralistas. La sicalipsis está de baja en el Music-Hall. Bastó la aparición de una artista que tuviera arte y tuviera voz, para que todo el público se retirara de los desnudos groseros y las danzas insulsas. Se nos dirá que la Raquel Meller aún pone demasiada pimienta en la letra de sus couplets. Pero no se nos negará que se ha dado un gran paso. El público no es tan depravado como se cree. Lo grosero había pronto. Ahora se preocupan más del arte en el decir de la Meller, que de la letra de la canción. Los empresarios que explotaron todas las gorrinerías creyendo servir así a las exigencias del público hoy cambian de rumbo. Se terminó el concurso y el pugilato entre las cazadoras de pulgas. Ahora vendrá la competencia entre las tonadilleras. Tras la Raquel Meller, viene Paquita Escribano y se anuncia *La Goya*. De la misma manera que se han tenido que desterrar todas las obscenidades baratas de la escena desaparecerá también el color hartado subido de las letras de las canciones. Y con un paso de arte las mismas artistas del café concierto habrán salvado la moral que únicamente peligraba por lo baja y lo barato de la picardía.²⁵

El “arte” ha vencido a la sicalipsis. Aquí se presenta por primera vez a la Raquel Meller “dignificadora” del cuplé. Situando el cuplé en el plano del “arte absoluto” y desligándolo del contenido de las letras, se neutraliza su componente más subversivo, aquel que ponía en jaque la moral conservadora imperante, hecho que parece incomodar también a un periódico republicano como era *La Publicidad*. Salaün señala cómo no solo los entornos católicos embisten la “inmoralidad” de las cupletistas, sino que también organizaciones políticas y sindicales obreras entraron en este debate (Salaün 2007: 68). Este autor señala que, aunque este movimiento social “facilita a su manera la toma de conciencia y el instinto de rebelión”, no deja de hacerlo “con normas morales tan rígidas que no suponen una emancipación de la esfera de lo privado, y de la sexualidad en primer lugar” (Salaün 2007: 72).

Desde nuestro punto de vista, en el artículo reseñado se empieza a construir a la Raquel Meller “apta para todos los públicos” que posteriormente se anunciará en la prensa.

No sabemos cuánto cambió realmente el espectáculo de Meller desde las primeras actuaciones en el Arnau hasta estas fechas de noviembre. Entre algunos de los eventos que se anuncian, hay un monólogo denominado

²⁵ *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 11/11/1911, edición mañana, p. 2
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1440903 [Consulta: 01 de julio de 2020]

antisicalíptic del cual no conocemos el contenido, pero el texto antes citado del *Papitu* con claras referencias sexuales, es posterior a este texto de *La Publicidad* del día 11 de noviembre. Lo que deja entrever este artículo es que Meller mezclaba piezas de repertorio sicalíptico con otras más líricas que era las que valoraban y animaban a cantar a Meller en *La Publicidad*.

Por otro lado, la clasificación de las piezas en una posición y otra también es contradictoria según los medios, por ejemplo en cuanto a la pieza que tuvo más éxito: el *Ven y ven*. Mientras que ya en la primera crítica de *La Publicidad* se refieren a ella como “una deliciosa canción mejicana”²⁶ (consideración próxima a las que encontramos en las biografías) muchas otras referencias a esta canción, especialmente en la *Esquella* y el *Papitu* la sitúan plenamente dentro del repertorio sicalíptico. Y en *La Escena catalana*, revista que promovía el teatro serio en catalán, incluso llegan a hablar de las “porquerías que diu la Meller” al referirse a esta canción.²⁷

Lo realmente relevante para nuestra investigación es que este supuesto doble juego de Raquel Meller le permitió acercarse a un público más amplio, algo que al mismo tiempo le fue abriendo las puertas de escenarios y espacios de la ciudad legitimados por la clase burguesa. Destacando las cualidades artísticas de Meller se justificaban su presencia en escenarios menos frívolos y de esta forma se resolvía la contradicción antes expuesta en la crónica de *L'Esquella* entre el discurso de ciertos entornos conservadores y las acciones del público de estos ambientes, al que también le gustaba Raquel Meller. Con su presencia en teatros “más serios”, consiguió seducir al último sector de público que se le resistía y que no la había podido ir a ver por el hecho de actuar en un teatro del Paralelo: las mujeres de la burguesía catalana.

²⁶ *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 21/09/1911, edición noche, p.4
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1440715 [Consulta: 01 de julio de 2020]

²⁷ *La Escena catalana: setmanari català de literatura, dedicat a fomentar el teatre de la terra*, 30/12/11, núm. 273, p. 8
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1029599 [Consulta: 01 de julio de 2020]

Primer paso hacia la legitimación definitiva: actuación en el Gran Teatre del Liceu

El primer paso hacia la legitimación definitiva por parte del público conservador se produjo el día 15 de diciembre, cuando Raquel Meller actuó en el Gran Teatre del Liceu en el marco del Festival de la Prensa.

Sin embargo, *L'Esquella* y el *Papitu* no desperdiciaron la ocasión para seguir su lucha contra la hegemonía del catalanismo conservador. El aspecto que más destacan estos medios es la presencia por primera vez de público femenino burgués, al que ridiculizan. Las “buenas burguesas” pudieron disfrutar de la Meller sin ser mal vistas, ironizan en la *Esquella*.²⁸ No solo eso sino que siguen burlándose de su ingenuidad comentando que ahora ellas les piden a sus maridos que las lleven al Arnau, porque quieren saber a qué se refiere Meller cuando canta allí eso de:

Porque canto el “ven y ven”
se quejan muchas esposas
de que luego sus maridos
¡mi vida!
En casa las llaman sosas.

Claramente aquí se retratan dos tipos de feminidad totalmente opuestos, tanto en el relato de la *Esquella* como en los versos que canta la propia Meller, situándose ella, al menos durante la actuación, en el tipo subversivo y sexualmente activo.

También es sumamente interesante cómo la *Esquella* se hace eco de un hecho que ya podíamos intuir: la censura. Aunque en este trabajo no pueda ser abordado con detalle, cabe mencionar que *La Esquella* relata cómo antes de la actuación en el Liceu se le pidió a Raquel Meller el repertorio de la actuación, tras lo cual no se le permitió cantar muchas piezas y otras sufrieron modificaciones.

²⁸*L'Esquella de la Torratxa*, 22/12/1911, núm. 1721, p. 806-807
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207089 [Consulta: 01 de julio de 2020]

Raquel Meller en el *centre*

Desde nuestro punto de vista, esta actuación del Liceu fue un antes y un después en su carrera artística, porque supuso, parafraseando el título de la crítica de la *Esquella* anteriormente comentado, “La consagración del couplet”. Con ella se produjo una aprobación de la clase burguesa que era la que tenía no solo el poder económico sino también el moral, lo que permitió a Meller acceder a los teatros *del centre*, es decir, del Eixample burgués.²⁹

El primero de los teatros fuera del Paral·lel en el que actuará Meller después de pisar el escenario del Liceu será el teatro Novetats en los días 1 y 2 de abril. Su actuación se anunciaba de la siguiente manera: “a petició del distingit públic que desitja admirar, en un teatre del centre, a la genial Raquel Meller donarà quatre úniques funcions, amb escullit repertori”³⁰, y también “para que todo el mundo pueda admirar su labor”, decía otro anuncio.³¹

Independientemente de que fueran o no las clases burguesas a ver a Meller en el Arnau, no estaba bien visto que el “público distinguido” fuese al *Paral·lel* (“la perifèria”). Esta restricción era mucho más acusada para las mujeres, como hemos visto. Así pues, si Raquel Meller quería acceder a un público burgués a través del cual legitimarse como artista (y por supuesto acceder a un mejor caché), no solo tenía que adecuar su repertorio (que se destaca en los anuncios con expresiones como “nuevo repertorio de bonitos cuplés”), sino que tenía también que conquistar ciertos espacios *del centre*. Así que en marzo abandonó el teatro Arnau, con el que acabará en los juzgados por incumplimiento de contrato. Esta polémica también fue reproducida por la prensa, sobre todo destacando y recreándose en un posible embargo de sus

²⁹Barreiro destaca un artículo de *La Publicidad* que le hace grandes elogios como el que provoca el salto de Meller a los escenarios de teatros de la burguesía catalana pero no da detalles de a qué artículo se refiere (Barreiro 1988: 15).

³⁰*El Poble català*, 28/03/1912, año 09, núm. 2582, p. 4
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1079463 [Consulta: 01 de julio de 2020]

³¹*La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 1/04/1912, p. 2 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1441273 [Consulta: 01 de julio de 2020]

joyas.³² La ostentación y el escándalo otra vez hacían aumentar la presencia mediática de Meller.

Finalmente, será el día 9 de abril cuando se produzca la plena aceptación por parte del público burgués de Raquel Meller, en concreto en el momento que empieza a actuar en uno de los teatros del burgués Eixample, la Sala Imperio (Barreiro 1988: 15).

Según Pepa Anastasio, es hacia 1911 cuando se produce un declive del género sicalíptico, lo que fomentará que los *varietés* se abran al público femenino, “de manera que, a partir de la segunda década del siglo, el ámbito del cuplé incluye a la mujer como performadora y como espectadora” (Anastasio 2007: 200). Consideramos que Raquel Meller fue un agente importante en todo este proceso.

La prensa progresista era muy consciente de que el cambio de escenario y público requeriría de un cambio de repertorio y actitud. El *Papitu* lo representaba de manera irónica afirmando que autores como el ya citado Rucabado y otros poetas catalanes cultos próximos al movimiento *noucentista* habían “traducido” los éxitos de Meller para que fuesen aptos para el nuevo público.³³

Estos medios progresistas que habían celebrado las actuaciones de Meller son conscientes de que ahora la artista ha perdido su fuerza más subversiva. Han perdido la batalla y esta derrota la representan de manera metafórica retratando a una Raquel Meller que ahora predica los ideales de la feminidad tradicional burguesa: “L'imperi de la Raquel Meller s'ha desmoronat y sucumbit [...] ha caigut dins de la Sala Imperi [...] Ara la Raquel s'ha aburgesat, té de tot,

³² Ver por ejemplo *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 12/04/1912, p. 2

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1441295 [Consulta: 01 de julio de 2020]; *Papitu*, 17/04/1912, año 05, núm. 177, p. 252

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214735 [Consulta: 01 de julio de 2020]. El hecho que se hagan repetidas referencias a sus joyas denota como Meller hacía exhibición de ellas, y por lo tanto nos encontramos ante otra explotación de excentricidad.

³³ *Papitu*, 10/04/1912, año 05, núm. 176, p. 237

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214733 [Consulta: 01 de julio de 2020]

com una senyora de sa casa, fins fa ganxet en els intermedis”.³⁴ Incluso destacan de su hermana Tina que se haya casado: “¡Es horrorós!”.³⁵

Con esta aceptación por parte del público burgués en su totalidad se produce el triunfo de Raquel Meller que destacan sus biógrafos. Todos ellos consideran a Raquel Meller una triunfadora porque “dignifica” el cuplé y lo acerca a todos los públicos, es decir, a los espacios y los públicos legitimados, que son los burgueses.

Ha triunfado el relato de los conservadores y en cambio el relato de los progresistas, donde destaca esa Meller que pone en jaque la moral de una sociedad conservadora, no se refleja en sus biografías. Al contrario, se intenta justificar su pasado sicalíptico a través de varias estrategias, bien directamente alejando la sicalipsis del Arnau o diciendo que recurría a ella porque era “lo que se hacía en aquellos tiempos”, bien aludiendo al carácter absoluto de su arte, que la situaba por encima del contenido picaresco de las letras.

Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, en la etapa analizada de la vida profesional de Raquel Meller sí aparecen algunos de los elementos discursivos descritos por Clúa como la excentricidad y la fatalidad. Estos le permitieron articular una diferenciación sobre todo respecto las otras cupletistas y captar la atención de los medios de comunicación.

No hemos detectado, en cambio, ningún elemento de exotización explícito más allá del acercamiento de su figura mediática a la idea de mujer fatal, pero en ningún caso hemos localizado referencias de orientalismo o descripciones de mujer racializada. No obstante, sabemos por el estudio de García Carrillón que es algo que explotará posteriormente de manera activa, lo que la ayudará especialmente a triunfar fuera de nuestras fronteras, donde representará la españolidad concibiendo a España como espacio de alteridad.³⁶ Sin embargo

³⁴ *Papitu*, 1/05/ 1912, año 05, núm. 179, p. 280

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214739 [Consulta: 01 de juliol de 2020]

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ De hecho interpretará a *Carmen* en una película de producción francesa en el año 1926, acontecimiento que será muy sonado (García Carrillón 2017: 174-178).

en la prensa de la etapa analizada no aparecen referencias a que explotase este elemento o al menos que fuera algo destacable e intrínseco a su imagen mediática. Es más, en estos primeros años, ciertos medios de comunicación alaban que se acerque al mundo del *couplet* francés y a otros repertorios extranjeros y ella misma, por algunas de sus declaraciones, parece sentirse cómoda con este perfil de influencias extranjeras que merecía mejor reputación.

En cambio, sí queda demostrado que empieza a asociarse con la idea de una mujer moderna y su figura entra plenamente en el foco de discusión cultural iniciado a finales del XIX, que genera la exhibición de las cupletistas en la vida pública y que entrelaza alusiones a la moralidad de estas mujeres (Clúa 2016: 37).

El análisis de la prensa ha permitido detectar cómo Meller genera tensiones y discusiones que giran en torno a la normativa decimonónica sobre el género. Esta tensión provocada por el “carácter subversivo, transgresor y desestabilizador del cuerpo” (Clúa 2016: 66) que representa Raquel Meller es aprovechada por los medios de comunicación catalanistas progresistas para atacar públicamente a una ideología conservadora que se estaba haciendo con el poder político y moral en Cataluña. Más concretamente, en el caso catalán nuestras conclusiones coinciden en parte con las de Anastasio al considerar el cuplé como un ejemplo del poder desestabilizador de la cultura de masas en el contexto de la hegemonía del *noucentisme* (Anastasio 2007: 195). Sin embargo, a los argumentos de esta autora hemos de añadir que no solo desestabiliza a los sectores burgueses, sino también a otros relacionados con el movimiento republicano obrero, con los que compartían una actitud moralmente conservadora. Pero la tensión duró pocos meses porque rápidamente se actuó para poder asimilar a Meller dentro de un circuito de espacios urbanos y teatrales legitimados.

Volviendo finalmente al análisis del “triumfo de Raquel Meller” en Barcelona, consideramos que, además de los elementos propuestos por Clúa, no puede desligarse de su capacidad para conquistar los espacios burgueses. Este hecho resulta esencial porque el discurso del éxito está estrechamente ligado con la presentación de Raquel Meller como una de las “dignificadoras” del

cuplé recurriendo a sus supuestas cualidades artísticas. Por este motivo solo podemos estar de acuerdo parcialmente con Isabel Clúa cuando afirma en referencia a las cupletistas que “el sujeto de interés ya no es la capacidad de la intérprete sino de su identidad” (Clúa 2016: 10). En el caso de Meller, la exaltación de sus capacidades artísticas es un hecho esencial en su alcance de la celebridad, ya que su supuesto arte absoluto le abre muchas puertas antes cerradas a las cupletistas.

En este discurso de la Meller dignificadora del cuplé, sumamente presente en sus biografías, hay un condicionamiento moral muy claro. Y no solo eso, sino que en estas biografías se observa un intento por adelantar este cambio de actitud y repertorio a su debut en el Arnau, algo que hemos puesto en tela de juicio mediante varios indicios. Por ello, consideramos que se ha intentado neutralizar esa feminidad subversiva que aparecía reflejada claramente en parte de la prensa de la época, por otra más conservadora. Por lo tanto, podemos concluir que existen dos triunfos distintos en realidad. Uno es el del público que acude masivamente a verla actuar en el Arnau, donde entran en juego claramente la explotación de la excentricidad y la fatalidad que le permitieron adquirir notoriedad pública. Pero también existe otro triunfo, que se empieza a construir en la época en los medios conservadores y que se consolidará en las biografías posteriores, que intenta legitimar a Raquel Meller volviéndola a situar dentro de una feminidad tradicional.

En realidad, la imagen subversiva de Meller nunca se perdió del todo. Según afirma García Carrillón, Raquel Meller supo emitir una doble imagen, la de una mujer moderna y tradicional a la vez. Consciente o no, este doble juego y la demostrada capacidad de adaptación de Raquel Meller a las personas, medios de comunicación y espacios, fue una estrategia verdaderamente inteligente, ya que le permitió una amplia aceptación y complicidad de actores sociales ideológicamente muy diversos.

Bibliografía

Amado, Abel. 1921. *Raquel Meller. Su vida, su arte y sus canciones*. [Madrid]: Ed. de los Poetas.

Anastasio, Pepa. 2009. "Pisa con garbo. El cuplé como *performance*". *Trans. Revista Transcultural de Música* 13 <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance> [Consulta: 20 de mayo de 2020]

_____. 2007. "¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13: 193-216, DOI: [10.1080/14701840701776322](https://doi.org/10.1080/14701840701776322) [Consulta: 04 de julio de 2020]

Barreiro, Xavier. 1992. *Raquel Meller y su tiempo*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Edición, D. L.

_____. 1988. *Raquel Meller*. Colección "Gent nostra" vol. 65. Barcelona: Nou Art Thor.

Clúa, Isabel. 2016. *Cuerpos de escándalo. Celebridades femeninas en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria.

Encabo, Enrique (ed.). 2019. *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU.

García Carrillón, Marta. 2017. "La Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte". *Ayer* 106: 159-181.

Lladó Figueres, Jose M^a. 1963. *Raquel Meller*. [Barcelona]: Alcides.

Llurba, Rosend. 2017. *Història del Paral·lel. Memòries d'un home del carrer*. Barcelona: Comanegra.

Pujol, Ramon. 1956. *Raquel Meller vida y arte*. Barcelona: José Janés editor.

Saiz Valdivielso, Alfonso Carlos. 1988. *Me llamaron Raquel*. Bilbao: Laida.

Salaün, Serge. 2007. "Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo". *Dossiers feministes* 10: 63-83.

_____. 1999. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Clape.