

CONFIDENCIAS DE ARTISTAS, DE CARMEN DE BURGOS

José García Templado

*Departamento de Filología Española III
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid
Avda. Complutense, s/n
28040, Madrid*

ABSTRACT: *Confidencias de Artistas (Artists' Confidences) is a compendium of interviews made to successful stars of the stage. These interviews support or cause the ideological purposes that inspired Colombine's particular feminism. The crisis at the end of the century, the enlightenment, the Constitutions, the Regenerationism and the new philosophic and literary trends enlighten her path and gave her a working method. The results highlighted the infringement or the ratification of the **modern women rights** that Carmen de Burgos collected in her essay on the same subject.*

KEY WORDS: *Modern Women; rights; biographic methods, naturalism; feminism; Regenerationism; anticlericalism; actresses; cupletistas (singers or composers of cuplés); art of the stage.*

0. Por razones biográficas, Carmen de Burgos toma conciencia de su existencia inmersa en lo que conocemos como "la crisis de fin de siglo" (XIX, deberíamos añadir). Eso explica que se viera impelida a tomar partido por ciertas ideas que pretenden remover el estatus social que la tradición había impuesto, supongo que acogiendo a la vieja idea de Montesquieu: "La verdad de un tiempo es error en otro".

En esos momentos las secuelas de la Revolución Francesa han ido sedimentando nuevos principios que han de provocar un cambio en la estructura social, económica, política, militar o artística. Pero los cambios se resisten si llevan consigo la pérdida de privilegios. Surgen por ello las asociaciones y movimientos que tienen como objetivo la igualdad de derechos, la libertad y la configuración de una nueva sociedad.

Carmen de Burgos se implicó en tres frentes: la reivindicación feminista, la libertad de prensa y el mundo de las artes. Su militancia política y su condición masónica entraban en su vida para desbrozar el camino y no como meta. Su actividad profesional, que va a proporcionarle una autonomía

CONFIDENCES OF ARTISTS, BY CARMEN DE BURGOS

RESUMEN: *Confidencias de Artistas reúne las entrevistas a estrellas de la escena que lograron el éxito. Esas entrevistas apoyan o motivan los objetivos ideológicos que inspiraron a Colombine su peculiar feminismo. La crisis de fin de siglo, la Ilustración, las Constituciones, el Regeneracionismo, las nuevas corrientes filosóficas y literarias, iluminaron su camino y le proporcionaron un método de trabajo. Los resultados ponen de relieve la conculcación o ratificación de los **derechos** de la **mujer moderna** que Carmen de Burgos recoge en su ensayo sobre el tema.*

PALABRAS CLAVE: *Mujer moderna; derechos; método biográfico; naturalismo; feminismo; regeneracionismo; anticlericalismo; actrices; cupletistas; arte escénico.*

económica, estuvo orientada a la educación y al periodismo. O quizá en orden inverso, ya que su fracasado matrimonio la vinculó a la prensa, antes incluso de graduarse de maestra. Pudo conocer los entresijos del periodismo desde la experiencia del cajista¹ a la aventura del corresponsal de guerra. Y se valió de la prensa periódica para desarrollar su actividad feminista y su vocación literaria. Gran parte de su obra apareció en publicaciones periódicas: diarios, revistas y colecciones. *Confidencias de artistas*, las entrevistas a famosas de la escena, serán una baza importante para los objetivos recogidos en *La mujer moderna y sus derechos*.

Su actitud rebelde fue especialmente manifestada en artículos y conferencias que la presentaban transida, angustiada por ideas renovadoras asentadas ya en otras latitudes, pero que aquí parecían condenadas a ser eternamente ajenas.

0.1. Las propuestas regeneracionistas, naturalistas o modernistas que procedían de la Ilustración y las Cortes de Cádiz daban una nueva perspectiva política y social por la que ilusionaba comprometerse; aunque el gran caballo de batalla sería una especial causa feminista.

La vigencia de la Ilustración no sólo estaba en el precepto de la educación, necesariamente previa a dar sentido al aforismo "el saber está en los libros", sino también en la consideración del público como intermediario entre el autor y la sociedad. El testimonio polifacético de ideologías y creencias que los libros encierran abrirían las conciencias individuales a las nuevas modalidades del pensamiento religioso, científico, político o artístico, hasta conseguir del lector o espectador un interlocutor tácito del autor aprovechando el valor dialógico de la palabra escrita o predicada.

Carmen de Burgos podría estar alejada de la primera Constitución Española en ciertos aspectos, pero algunos de los principios básicos que consagraba serían para ella inamovibles: la idea de nación, la soberanía popular, la división de poderes o la eclosión del liberalismo. Tengamos en cuenta que el término **liberal** aparece por primera vez en la sesión de las Cortes de Cádiz en la que Argüelles defendía la libertad de imprenta (libertad de expresión se diría ahora).

Sin las ínfulas devastadoras de la Revolución Francesa, que hizo correr la sangre, los participantes en las Cortes de Cádiz abogaron por una evolución institucional que modernizara la patria; eso sí, una evolución moderada. Esa moderación no impidió que también aquí se constatará lo que Paul Hazard (1946, I) llamó "el proceso del cristianismo".

La tendencia anticlerical había nacido a finales del siglo XVIII con la aparición de la novela epistolar anónima *Cornelia Barorquia*² (Ferrerías, 2001), titulada en algunas ediciones *La víctima de la Inquisición*. Pese a haberse negado el Nihil Obstat y haber sido incluida en el Índice se reeditó numerosas veces; a partir de 1805 en clandestinidad, por haberse instituido la censura gubernamental.

Se explica así el rasgo anticlerical que *Colombine* exhibió acorde con ese sentimiento que provocó la expulsión de los jesuitas, las desamortizaciones de Toreno y Mendizábal, la quema de templos y las inducidas agresiones al clero. Lo que en realidad movía a *Colombine* era la supuesta intransigencia católica que mermaba la libertad de la mujer desde el derecho al divorcio a poder disponer libremente de los bienes materiales aportados con su dote al matrimonio. Pero estas limitaciones de derechos procedían más de la tradición que del fundamentalismo religioso ya que

desde la segunda mitad del siglo XVIII tales limitaciones eran puestas en cuestión por los intelectuales ilustrados. El conde de Cabarrús (1973), por ejemplo, clamaba en sus *Cartas* por la recuperación del divorcio, en vigor en los dos primeros siglos del cristianismo. Y no sé si lo estaba en los siglos XVI o XVII cuando Cervantes escribió su entremés "El juez de los divorcios".

Desde Felipe V los movimientos de crítica del pasado habían opuesto la razón a la tradición y se apuntaban reformas que desvinculaban ciertas normas de convivencia de los preceptos religiosos.

El anticlericalismo era pues una opción que Carmen podía seguir en su peculiar sentido del feminismo para defender la igualdad entre sexos.

0.2. Las ideas complejas de las corrientes filosóficas y literarias de la crisis de fin de siglo fueron defendidas selectivamente por nuestra autora y aunque no lo hiciera explícitamente de algunas, el resto de esas ideas es evidente en su pensamiento.

El naturalismo había tenido en España una versión descafeinada. *La cuestión palpitante* de la condesa de Pardo Bazán acepta de Zola en términos generales lo que se compagina bien con el realismo. Zola busca apoyos para *La novela experimental* en Claude Bernard y Augusto Comte; es decir, en la *Introducción a la medicina experimental* y el positivismo. Zola argumentaba que había que partir del determinismo de los seres inorgánicos para llegar al de los vivos. *La cuestión palpitante* (Pardo Bazán, 1891, cap. II) refuta esta idea, expone que:

En física el efecto corresponde estrictamente a la causa; poseyendo el dato anterior tenemos el posterior; mientras que en los dominios del espíritu no existe ecuación entre la intensidad de la causa y el efecto, y el observador y el científico tienen que confesar, como confiesa Delboeuf (testigo de cuenta, autor de *La Psicología considerada como Ciencia Natural*) "que lo psíquico es irreductible a lo físico".

Es lógico que *Colombine* siga las premisas de la Pardo Bazán en esta palpitante cuestión, pero lo que no puede evitar consciente o inconscientemente es seguir el método que iluminaba el naturalismo. Zola deja claro que ese método para el naturalista debe ser idéntico al

establecido por Claude Bernard en su *Introducción a la medicina experimental* (1865). La tesis determinista había sido formulada ya por Hipólito Taine, quien aparte de sus ensayos de crítica literaria y de historia había hecho sus incursiones filosóficas (*Philosophie de l'Art*, 1865, *De l'Intelligence*, 1870); tesis determinista enunciada más o menos en estos términos: "el hombre producto de la herencia y el ambiente".

El naturalismo español pone en cuarentena la herencia como factor determinante. Sin embargo la apreciación de Taine no es novedad absoluta; Byron en pleno fervor romántico y en consideración a su relación con Augusta, su hermanastra, estima que es un factor hereditario quién le había inculcado la perversión (Russell, 2009, 804).

Tendríamos que aclarar en la fórmula de Taine, con respecto al ambiente, que se aprecia una reciprocidad entre éste y el hombre, siempre que el hombre tenga capacidad para crear su propio entorno.

La voluntad puede alterar la previsión y modificar nuestra actitud. Cuando hemos podido actuar con libertad sobre el contexto en que se va a desarrollar nuestra vida, el entorno será una proyección de nuestra propia personalidad.

Desde el punto de vista del método propuesto por Zola esta distinción no altera la minuciosidad necesaria en la descripción, incluso la estimación de consecuencias posibles que la apariencia fenoménica puede sugerir.

0.3. La reivindicación de la igualdad de la mujer y el hombre fue uno de los principales objetivos de Carmen de Burgos. En toda la etapa creativa de su vida es una constante; no sólo en la creación de conflictos y configuración de personajes en novelas y cuentos, también en el análisis más sereno (o exaltado) de conferencias y ensayos. Si *La tornadiza*, *La mujer casada* o *La mujer fría* apuntan en sus propios títulos a figuras de mujer en las que cabe una interpretación de la denuncia, en otras como *¡La piscina!* lanza una nueva visión de la mujer trabajadora, triunfante e independiente en el camino de conseguir la igualdad social de los sexos. Es un objetivo que ella cree factible tras la experiencia de su corresponsalía en la Gran Guerra; ha visto cómo en los países en conflicto la mujer ha desempeñado todos los trabajos reservados a los hombres.

Ya había publicado *El divorcio en España* y pronunciado las conferencias "La mujer en España" en la Asociación de la Prensa Italiana (Roma 1906) y "Función social de la mujer" en la Fundación El Sitio de Bilbao (1911), cuando paralelamente elabora una serie de manuales prácticos que demuestran su idea feminista: la igualdad no tiene por qué exigir el abandono de ciertos aspectos de la educación que la tradición y la sensibilidad femenina han adjudicado a la mujer –*El arte de seducir* (1916), *La mujer en el hogar* (1918), *El arte de ser mujer. La estética y la psicología de la moda* (1922)..

Lo que ella considera objetivo es la igualdad en derecho y consideración, el respeto mutuo en definitiva. Lo que va desgranando en artículos y obras de creación como *El Artículo 438^º* (n.º 15 de *La Novela Semanal*, 1921), condiciones que se verán recogidas en *La mujer moderna y sus derechos* (1927).

1. Carmen de Burgos tuvo duras experiencias a muy corta edad, si juzgamos hoy el hecho de su boda a lo 16 años y sobre todo el trauma de la muerte de su hijo en sus propios brazos⁴. Pero supo domeñar el carácter exaltado de su impulso creador, primero turbulento al tomar conciencia de su destino bajo la idolatría de figuras como Anatole France o el librepensador Alfred Naquet; pero logrará después con la eficacia de la experiencia una serenidad que dejaba incólume su generosidad y el alcance de su objetivo; un corazón, en palabras de Ramón, "próvido y excesivo", cuyo afecto y bondad se traslucía pese a la dureza de los asuntos que tratara.

Esta cualidad sentimental/sensitiva se aprecia en las *Confidencias*. No hay, sin embargo una matización que haga uniforme el trato que se da a las entrevistadas, si bien la cortesía impide cualquier extralimitación.

Aplicando el método de Carmen, Ramón busca en el entorno de su gabinete de trabajo una proyección de su carácter. Oleografías y bajorrelieves que cuelgan de las paredes (la vida ascendente de "Los caballeros" de El Greco, la rebeldía de los "Aguafuertes" de Goya, la cruda realidad de "La leona herida"...) y la inmensa alegría de bagatelas traídas de sus viajes, cosas, muebles ligeros sin valor crematístico que respiran provisionalidad, como si todo estuviera dispuesto para levantar la casa en cualquier momento; consecuencia de la incertidumbre de su lucha.

La fuerza que le dio Rodalquilar, pueblo costero, aislado y primitivo le proporcionó la fuerza para no sucumbir al trauma psicofísico de la muerte de su hijo, que le hizo perder la conciencia durante días y no desfallecer a las murmuraciones y críticas que desencadenó su divorcio. Su reincorporación a la vida activa, tras su llegada a Madrid con su hija en brazos, despierta en su conciencia la determinación de seguir adelante con sus proyectos.

2. *Actrices*. Llenan la nómina más abundante de las entrevistas. Hoy día podemos determinar quienes son aquellas cuya fama ha resistido el paso del tiempo y aquellas cuyo olvido no se corresponde con un abandono del fervor popular que las mantuvo en cartel.

Jean-Pierre Richard (1961, 24) define *tema* como un "principio concreto de organización, un esquema en sentido kantiano o un objeto fijo en torno al cual habría tendencia a constituirse o desplegarse un mundo". Al tener como perspectiva el mundo imaginario total de un autor la reiteración temática podría interpretarse como "obsesión". En nuestro caso la reiteración viene dada por la uniformidad de las entrevistas y motivada por el carácter artístico profesional de las entrevistadas. Carmen de Burgos decide para cada tema los puntos importantes e imprescindibles, porque pueden interesar a profesionales y críticos teatrales o porque pueden interesar a intelectuales y público en general. Es decir, a todos aquéllos para los que la cultura nacional tiene una deuda importante con el teatro. Y, *sotto voce*, también la política.

2.1. Es curioso que la primera entrevista, la de **Rosario Pino**, no refleja el método naturalista. Apenas hay en toda la interviú anotaciones, pinceladas que nos hagan intuir la presión del contexto, del ambiente que condiciona su vida. Se nos presenta la actriz con la nostalgia que produjo su ausencia de los escenarios de Madrid –"la más completa de las artistas españolas es como una amiga a la que queríamos mucho y se ha ido a vivir a provincias"–. Entre elogios, la periodista invierte el método que se había trazado: la calidad de la interpretación hace entrar a *Colombine* en la ficción, como si entráramos en una múltiple vida de la actriz. Le quedó grabada su imagen en la interpretación en *Safo* de Daudet, aquella mujer "honradamente pecaminosa". Pero el descubrimiento de su origen (pequeña tragedia vital) lo guarda para la entrevista en el Gran Hotel, en un ambiente quizá anodino ya que ni siquiera lo

alude. Sabemos que la Pino representaba aquella tarde *La noche del sábado*, una de las obras con las que Benavente afianzó la Alta Comedia, su teatro de crítica irónica, más o menos amable, a la burguesía; lejos de aquéllas cuyo valor crítico hiciera que fuese considerado en algún momento noventayochista –*La comida de las fieras*, *Lo cursi...*– (Montero Alonso, 1967, 145 y ss.). En la conversación, Rosario intenta desmarcarse del ambiente burgués, orgullosa de su origen humilde. Cuando Carmen le pide una anécdota para terminar, cuenta que en el homenaje que le hizo la prensa en su primera turné por América, al visitar la maquinaria de uno de los periódicos, como era costumbre, se le saltaron las lágrimas. Le preguntaron por qué lloraba y ella se justificó:

–Me acuerdo de mi padre, era cajista.

Tirándole del abrigo, el empresario le susurraba:

–¡Calle usted, calle usted!

La había presentado como si fuese una marquesa.

Colombine había abjurado del método naturalista y optado por lo que se conocía como método biográfico puro, método que evidentemente es imprescindible en las interviús. Quizá Rosario Pino despertó envidias, quizá no le perdonaron su humildad estando en la cumbre. Carmen de Burgos se sintió obligada a defenderla de esas gentes "que dicen que aparte de su intuición en escena es una mujer burda y vulgar".

Pese a que entre sus proyectos estaba el retirarse a su casita de Vitoria (que "parte el camino entre Madrid y París"), su consagración se produjo en los teatros madrileños y es Madrid la ciudad que ostenta una céntrica calle con el nombre de Rosario Pino.

2.2. Con **Catalina Bárcenas** y **Margarita Xirgú** el ambiente es importante. El problema que presentan las actrices es el doble plano en el que se desenvuelven sus vidas: la ficción y la privacidad. Los elementos ambientales que recoge *Colombine* no tienen poder determinista, figuran como una especie de exploración propedéutica para acceder a la posible construcción psicológica de la entrevistada, lo que la permitirá escoger el camino más adecuado para su proyecto.

Estamos en realidad en la aplicación de lo que conocemos como método biográfico-psicológico. Hay paralelismo en

los procesos de preparación, lo que los estructuralistas podrían considerar "paradigma" y Jean-Pierre Richard "tema".

En el caso de la Bárcenas, Carmen comienza por apreciar el silencio y la soledad claustal de los pasillos del Lara; una impresión de casa deshabitada. La puerta del camerino está etornada, como las casas de barrios apacibles de ciudades pequeñas a la hora de la siesta. Ella es sorprendida en su *toilette*.

Cuando llega al Teatro de la Princesa, en el camerino de Margarita Xirgu parece haberse abierto una ventana al jardín. Hay un aire fresco y los objetos forman un marco cálido. Es Margarita la que ha proyectado su personalidad, su influencia en el entorno.

En este paralelismo que apreciamos no hay analogía pero sí homología, son escenarios homólogos, equivalentes. Nos van a dar y daban a Carmen de Burgos una anotación precisa. Catalina Bárcenas goza del éxito que le ha llegado por sus cualidades, un éxito que la envuelve cálida o frívolamente. Margarita Xirgu ha dominado los resortes que la harán alcanzar ese éxito y mantenerse en él.

La distinción entre sincronía y diacronía que parece exigir un método como el biográfico es válida para comprender las reacciones y actitudes que determinados contextos provocan posteriormente en los personajes que se estudian. Cualquier momento supone situaciones previas. Cuando *Colombine* expone los motivos de sus preguntas, reducidos expresamente al aspecto artístico, sabe muy bien que la selección de sus preguntas por muy estricta que sea contaminará otros aspectos de la vida. Y lo hace porque la intimidad de afectos y dolores puede ser de interés periodístico. Forma parte del procedimiento ahondar en el nacimiento de la vocación, una investigación que desvela la extracción social de la persona.

No hay una confesión expresa de Catalina Bárcenas sobre su modesto origen (lo que sí puntualiza la Xirgu). Al preguntarle por sus aficiones relata su pasión por la naturaleza; en este sentido se confiesa enteramente rústica: le gusta oír el ruido del agua, montar a caballo a lomo de los carneros... todo lo que experimentó en su niñez en la agreste Lebeña, próxima a los Picos de Europa.

Siguiendo las pautas marcadas, el interés recae en la formación, las aspiraciones y los gustos de las estrellas. La autoformación es lo más frecuente. La apertura a cualquier tipo de conocimiento le hace leer incansablemente a Margarita Xirgu y aprovechar los viajes profesionales para conocer los puntos de interés por los que se mueve la cultura en otros países. Para Catalina todo es más inmediato; el realismo le impone su marchamo y la naturalidad en la interpretación, común entonces, lejos de la declamación engolada tradicional, es una aspiración de todas las actrices. Pero hay un deseo de Catalina Bárcenas que no podemos dejar de subrayar: le gustaría conseguir la formación profesional de calidad suficiente para interpretar Hamlet, como ya había hecho Sarah Bernhardt.

2.3. En las cuestiones que plantea Carmen vemos claro que el origen de la vocación es básico. En algunas actrices como **María Gámez** su formación entre bastidores es camino trillado por ser hija de actriz famosa. No tuvo que pasar, como ella confiesa, el año de noviciado, tortura de todas las aspirantes a encabezar un cartel.

Por el contrario **Mercedes Pérez de Vargas** declara, con pena y algo de denuncia, que a la muerte de su padre fue su opción profesional dado lo difícil que era el trabajo de la mujer en España. Fue el recurso de tantas mujeres que por su belleza y condiciones para la interpretación encontraron abierta la puerta de un camerino y lograron así desclasarse o sobrevivir.

El caso de **Adela Carbone** es especial, como lo fue también el ámbito en el que se produjo la entrevista, el Teatro de la Comedia, una vez restaurado después del incendio que casi lo hizo desaparecer; un ambiente que Carmen pensó que no se recuperaría nunca. La Carbone era hija de un empresario italiano con negocios en Montevideo, donde pasaba con su familia los inviernos (no explica si los de allí o los de aquí). Tanto Adela como su hermana sentían el tirón teatral, aunque Adela lo compartía con su afición a la pintura. Cuenta que su decisión definitiva la tomó en el Museo de Génova mientras copiaba un cuadro. Oyó a una dama inglesa que comentaba a otra:

—¡Pobre criatura! ¡Lo mal que lo hace!

No sabía que la entendía, pero así fue. Se volvió a ella y le replicó:

–Gracias, señora. No sabe el peso que me quita de encima. Me hace usted un gran favor.

Nada parecido a **María Álvarez de Burgos**, la hija a la que decide entrevistar en casa. Carmen juega con un cierto sentido del humor. Aprovecha el choque del tratamiento que el protocolo profesional exige y el trato que la relación familiar consiente. La periodista lo resuelve queriendo racionalizar la entrevista de manera que el protocolo deje en segundo plano las rebeldías e ingeniosidades juveniles.

Con respecto a su formación, uno de los puntos indispensables de las entrevistas es preguntar sobre libros.

–¿Cuáles prefiere usted?

–Los tuyos.

–¡Pero, María, que no estamos en una cariñosa conversación familiar!

–¡Ah, bien! Entonces diré que los de Carmen de Burgos.

No se señala el origen de su vocación.

Los otros dos puntos básicos que se reiteran en todas las entrevistas son el de la formación y el de las aspiraciones que siendo ya primera actriz puede concretarse en encarnar un personaje que todavía no ha representado o poner en pie piezas no estrenadas. Y por último, contar alguna anécdota que acerque su vida profesional a su vida privada y colateralmente a algún posible amor.

Si Rosario Pino había optado por Galdós como autor preferido, autor hasta cierto punto popular, María Gámez nos da la sorpresa y sorprende a Carmen al citar a Schopenhauer, tildado de misoginia ("Ese sexo de anchas caderas, cabellos largos e ideas cortas en lugar de bello sería más justo llamarle antiestético"), aunque se cura en salud advirtiendo que pueden considerarla presuntuosa. La anécdota que refiere sobre su cabeza rapada es ingeniosa y significativa de su espontánea frivolidad, pero la que refiere sobre el estreno en una ciudad argentina de *Torno libre* le afecta más íntimamente. El título es el nombre que recibían los tornos de la Casa de Maternidad. La víspera del estreno el taquillero interrumpió el ensayo general. Entró con un niño recién nacido en los brazos, consecuencia probablemente del cartel anunciador. María le contrató un ama de cría y, en el momento de realizarse la entrevista, ya lo tenía

internado en un colegio. Parece que esto sí comprometió su vida.

Mercedes Pérez de Vargas no especifica lecturas, sólo confiesa que lee mucho, cuanto le permite su entera dedicación al teatro. Ella sí empezó de meritoria con Borrás y tuvo que alargar durante dos años su noviciado, pese a su belleza, según se describe en la entrevista, y haber logrado con estudio y esfuerzo modular su voz, incluso haber conseguido cambiar su timbre. Ningún amor dejó huella en ella. Se entregó en vida y alma al teatro.

Julio Romero de Torres pintó el mejor retrato de Adela Carbone. Recuerda con dolor cómo ardían los camerinos que entonces añoraba, tanto como María Tubau, en cuya compañía había actuado. No pudo contener las lágrimas al entrar con ella en uno de ellos. Adela había nacido en Liguria y lógicamente su pasión literaria estaba allí. Su preferido era D'Annunzio y su obra ideal era *La figlia de Jorio* "de una poesía suprema y un sentido dramático insuperables".

En cuanto a la anécdota, se reduce a la ilusión que le hizo recibir una carta de un admirador que la contemplaba desde la primera fila el día de su debut. La ilusión la embargaba mientras buscaba alguna señal en la cara de los guapos de la primera fila, cuando de pronto el público rompió a reír. Creía haber buscado con máxima discreción, pero la emoción, al vestirse para volver al escenario, le hizo olvidar cambiarse el calzado del pie izquierdo. Lucía media de seda y zapato blanco en el pie derecho y una bota negra en el izquierdo.

La entrevista de María Álvarez de Burgos no sigue las pautas fijadas. Se van descubriendo sus afinidades improvisadamente. Anatole France o Heine surgen porque dice del primero que está leyendo su último libro y, en otro lugar, el segundo aparece al hablar de sus viajes, comenta que le quitaría a Alemania el Rihn y Heine. Su formación está dirigida y ligada a su madre, a la que acompañó en sus viajes y con la que sufrió los peligros de la guerra en aguas del Mar del Norte.

Los motivos emotivos con los que cierra la entrevista son un modelo de belleza literaria que la acredita en su cometido.

2.4. En la interviú a **María Guerrero** rompe nuevamente el procedimiento seguido porque la entrevistada no

concede entrevistas y cuanto diga no serán declaraciones tuyas. Desde un principio queda claro. Pero no se niega a departir con *Colombine* amistosamente. Sin embargo detectada una pregunta incisiva, aunque esté disimulada en una verborrea afable, cierra sus labios y se niega a contestar. No quiere hablar de su método de trabajo, sus autores preferidos, qué idiomas habla, cómo le ha ido su gira por América, cual es el personaje que más aprecia de cuantos ha representado..., pero todo se va desgranando diluido en la conversación.

Cuando Carmen describe su camerino, su cuarto o su metafórica bombonera, entre los colores de las cerámicas exquisitas y el antiguo arcón que da carácter nobiliario a la estancia de la aristócrata actriz, están las fotos familiares y como si fuese un miembro más de la familia una de Echegaray (Carmen no evoca la ironía de los miembros del 98 que siempre que se pronunciaba en su presencia el nombre de Echegaray, exclamaban ¡Ay, ay!). Y para colmo irrumpe en el camerino una señora a la que María le presenta como la mujer de Eduardo Marquina. ¿Para qué más?

Por una confusión nos enteramos de la afición a los toros de María Guerrero. *Colombine* recordó una entrevista otorgada por ella al Caballero Audaz que en realidad fue realizada a su marido, Díaz de Mendoza. A ella le dirigió una pregunta sobre el estreno de *Los semidioses* que consideró ajena a la entrevistada y que además contestó con una broma sobre el Gallo. En esta circunstancia tuvo que hablar con su doncella y *Colombine* le preguntó:

—¿Es francesa?

—No. Austríaca. ¿No se ha fijado usted que le hablo en alemán?

Y así se van revelando aspectos importantes de su arte, incluso del maquillaje, gracias a la sagacidad de Carmen de Burgos que cuando cree culminada la entrevista siente una especie de nostalgia. Considera que María Guerrero ha perdido espontaneidad, carece de "la libertad de la que debe rebosar un artista", atrapada en un ritual riguroso en su palacio, en el teatro, en la galería de cristal que es su coche. "Hasta en su mismo reír hay cierta inmovilidad, cierta impasividad".

Quizá el reverso de la moneda sea **Loreto Prado**. No porque haya interpretado personajes populares, porque

haya hecho reír a familias enteras con su gracia natural o porque haya personificado en escena tipos y caracteres de regiones y comarcas diversas que asumen la representación nacional; es el reverso por su concepción de la interpretación, por su método de trabajo y su búsqueda de la naturalidad. Nada que ver con el método Stanislavski.

El texto para ella era más bien una sugerencia. Según confiesa, mientras oía la lectura de la obra por el autor iba entrando en cada situación que evocaba —"luego lo estudio (el papel) varias veces leyéndolo para mis adentros y en el primer ensayo le doy todo su relieve, todos los gestos, todas las entonaciones... y se acabó"—. No le merece la pena retener el texto de memoria. Eso sólo lleva a la rutina. A su modo, cada representación es única. Sus *morillas* son modificaciones que no afectan a la esencia de la obra. Ella les llama *morillas de situación*. Y el público las suele aplaudir enloquecido. Piensa que se mete en el personaje, aunque más parece que es el personaje el que se mete en ella, puesto que a veces se encuentra en casa hablando como un aragonés o un andaluz.

A mi modo de ver concibe el teatro como aquel *Ruzante* que dirigía un grupo teatral de Padua, para el duque Ércole d'Este. Le gustaba el ingenio que a veces se deslizaba hacia la improvisación, lo que en el siglo XVIII se llamó *Commedia de l'Arte*, con la creación de personajes fijos, con sus *lazzi* y *canevacci* (tareas y tramas). Veo a Loreto Prado y su eterno compañero y finalmente marido, Enrique Chicote, interpretando una *commedia a soggetto*, que controlaba la improvisación hasta cierto punto.

La popularidad que esta pareja alcanzó hace pensar que gran número de autores escribieron obras pensando en ellos, pensando en su capacidad para adaptar los personajes a su forma de hacer. Siempre ha ocurrido así. Hoy se llamaría, por ejemplo, Lina Morgan y la devoción que el público sintió por aquella pareja hizo que el Ayuntamiento de Madrid les dedicara una pequeña calle próxima a la Gran Vía, la Calle de Loreto y Chicote.

3. *Actrices extranjeras*. No hay diferencias en el trato que Carmen de Burgos da a las grandes actrices para conseguir sus confidencias, tanto si son españolas como extranjeras. Las diferencias basculan sobre el esquema previsto según la biografía y personalidad de las entrevistadas.

3.1. La fama de **Sarah Bernhardt** (nombre bretón que tomó Rosine Bernard para su vida artística) la ha convertido en un mito inalcanzable de la interpretación. Los españoles aficionados al teatro pudieron seguir su vida profesional y privada e hicieron lo imposible para aplaudir *La dama de las camelias* cuando la estrenó en Madrid, por eso *Colombine* intenta descubrir una faceta que pueda ser novedad para sus lectores.

La entrevista se produce cuando ya se han cumplido cinco años desde que Sarah celebró sus bodas de oro con el teatro y había seguido actuando aún después de perder su pierna derecha. Esta longevidad profesional de una actriz que hacía nada interpretaba papeles de joven dama exige un análisis de su aspecto exterior, de los recursos utilizados para mantener su casi intacta belleza. El preámbulo o la preparación de la interviú están destinados a este menester. Alguien dijo que su constitución física se correspondía con su genio. Todos conocían sus anécdotas por más que se renovasen constantemente, conocían sus estrenos, sus vestidos que marcaban moda y su generosidad; durante la guerra franco-prusiana habilitó el Teatro Odeón como hospital de convalecientes y trabajó en él de enfermera. También se conocían sus rarezas, a veces macabras, y en la isla que poseía para pasar los veranos era una augusta reina de gestos trágicos y magníficos que ocupaba las columnas de los diarios.

Carmen de Burgos silencia los años difíciles tras el nacimiento de Maurice, su único hijo, quizá porque podría ser contraproducente para una mujer, aunque todo eso sería inocuo para el prestigio de una actriz poseedora de la Legión de Honor. Como tampoco incide en el origen de su vocación. Quizá todo era suficientemente conocido y decidió inquirir sobre su acendrado afecto por España. Nunca Sarah se había sentido extranjera en ningún país en los que había actuado.

—¿Y de cual guarda un recuerdo más vivo?

No necesitó pensar. En su mente brilló su actuación ante los presos de San Quintín como algo inolvidable. Recibió una carta de seis condenados a muerte solicitándole una representación en el penal. A su llegada quedó admirada por aquella prisión plantada entre jardines, con campo de tenis, patio para deportes y aquella banda de música con uniformes de franela a franjas negras y blancas que

la recibió a los acordes de “La Marsellesa” (aunque hoy sean uniformes reservados a los presidiarios de *comics* y chistes).

Cuando representó *La Navidad bajo el Terror* ya sabía que de aquellos seis condenados que le habían escrito mientras realizaba su tournée por los Estados Unidos, dos de ellos serían ejecutados al día siguiente. Estaba tan afectada que confiesa que más que de actuar, “tenía ganas de llorar, de pedir clemencia”. *Colombine* quiere dirigir su pensamiento. Le dice: “más que por humanidad, por arte hubiera usted querido indultarlos; algo de usted misma moría con ellos”.

La entrevista se ciñe a esta actuación, pero la periodista explora por su parte la capacidad interpretativa de Sarah Bernhardt al referirse al hecho de haber interpretado papeles masculinos. No sé si, como dice *Colombine*, encarnó todos los grandes personajes de la historia de Francia, tanto Napoleón como María Antonieta, pero desde luego sí interpretó a Hamlet y a Ofelia. Desde que puso en escena el personaje del trovador Zanetto en *Le Passant*, una obra de François Coppée, su primer papel masculino, asumió con cierta frecuencia papeles de este tipo —en *Lorenzaccio* de Musset o *L’Aiglon* de Ronsard, por ejemplo, además de Hamlet—.

Estos dos puntos o temas que Carmen de Burgos pone de relieve refuerzan su ideología. Su alegato contra la pena de muerte y la igualdad de la mujer, capaz de desempeñar las funciones que la tradición reserva al hombre. En tiempos de Shakespeare hasta los papeles femeninos estaban reservados a los hombres. Claro que en este caso el poder significativo que puede dar la representación es puramente simbólico. El lenguaje escénico por muy realista que sea juega sólo con símbolos.

3.2. Llegar a Florencia un día que parecía pintado por Boticelli o Leonardo debió ser una gozada para Carmen de Burgos. Pero su cometido no debió ser tan grato. Traer ante **Eleonora Duse**, La Divina, aquellas cosas que ella quería olvidar requería una estrategia que *Colombine* inició reverenciando las floridas riberas del Arno bañadas por el sol de España. Un verdadero acierto, pero al llegar a las interioridades del teatro sólo le sacó su famosa frase: “Los muertos no vuelven”. La pronunció cuando, tras su retirada, la invitaron a participar en una función benéfica.

La entrevista se interrumpió cuando una amiga de la Duse llegó para dar un paseo con ella. *Colombine* fue invitada a acompañarlas, pero rehusó con una inteligente excusa. Eleonora se había negado a despertar sus recuerdos, guardados con un sentimiento de nostalgia. Justificó su evasiva por innecesaria. Seguro que Carmen de Burgos sabría sobradas cosas de ella para completar su interviú.

"¡Eleonora Duse, la de las manos bellas!" tendrá su nombre ligado al de Gabriele D'Annunzio ya que a partir del éxito que tuvo en París con su obra *El sueño de una mañana de primavera* pensó que había encontrado en el hombre que la definió por sus manos el mejor trágico moderno. No sólo ligó su repertorio a su producción sino que sentimentalmente ella misma se ligó a él.

La crisis sentimental que rompió esa relación afectó a la profesional. *Colombine* recoge la espoleta que provocó la ruptura: *Il Fuoco*. Una novela autobiográfica con el relato de su tormentosa relación. El contenido de esa obra era un escarnio insoportable. Pese al nombre de Forcalina de la protagonista, excelsa actriz de la escena italiana, todo el mundo lo traducía por el de Eleonora Duse. Quiso purificarla con el *fuego*, pero finalmente se calmó con una reflexión lapidaria: "Bienvenida la mujer que ha inspirado una obra de arte".

Cuando acabó con D'Annunzio, acabó también con Ibsen, Maeterlinck, Shakespeare, Sardou, Dumas, Gorki... todos los autores que había interpretado en Europa y América. Se retiró a aquella soleada casa de Florencia en la que había recibido a Carmen de Burgos.

Colombine la vio tan hundida que no sospechó que años más tarde aceptaría volver a la escena para enseñar su verdad interior, no la ficción; por lo cual no permitió que la maquillaran. El éxito de su último debut en Turín la animó a realizar una gira por los Estados Unidos. Ese mismo año de 1921 la muerte la sorprendió en Pittsburg.

Era contemporánea de Sarah Bernhardt. La crítica distinguió sus interpretaciones observando que Eleonora se integraba en el pensamiento del personaje, Sarah sometía el personaje a su impronta.

3.3. No sé si **Jeanne Desclos Guitry** debe figurar aquí. Una parte importante de su vida profesional figura en las filmotecas. Sin embargo la entrevista realizada por Carmen

de Burgos, que sólo habla de teatro, y su matrimonio con Lucien Guitry avalan su inclusión. La entrevista se celebró en uno de los magníficos castillos del Priorato normando. No se especifica en cual, pero da lo mismo porque sí nos cuenta lo maravilloso que es. El marco adecuado para presentar a Jeanne Desclos, joven, rubia y esbelta que debutó en París con *La mujer desnuda* de Bataille. Hacía de una modelo de Montmartre.

Jeanne tiene la elegancia y espontaneidad grácil de ciertas jóvenes francesas. Habla español sin los arrastres propios de los franceses cerrados y cuando debutó en España tuvo un gran éxito. Don Alfonso XIII no sólo la felicitó, le regaló una imagen de la Almudena destinada a su hermano, que estaba en el frente.

Es sencilla en sus gustos, menosprecia las joyas y guarda luto porque están en guerra; un luto *sui generis* que no incluye el negro ni el blanco, que hace referencia sólo al escotado. No tienen hijos, pero le presenta a *Fritz*, un perro alsaciano al que adora el matrimonio.

Cuanto sabe de teatro se lo debe a su marido. Lucien es muy estricto en cuanto se refiere al montaje escénico y la disciplina que debe regir en la actuación, aunque no tiene la menor conciencia de la economía teatral y mucho menos de la familiar. Esta indiferencia compensa un poco la rigidez en el trato íntimo; la deja derrochar, pero no que salga sola. Su devoción por Guitry le hace decir: "otra mujer lo hallaría algo tirano, pero a mí me hace feliz".

Colombine no comenta nada. Simplemente cambia de tercio y pregunta:

—¿Qué obra de las que usted ha hecho le ha emocionado más?

—*La Massière* de Jules Lemaitre, mi padrino; si voy a España la representaré.

Le gustaban papeles de *mujeres buenas y amores limpios* y piensa que le irían bien la Inés de *La escuela de las mujeres* de Molière o la Inés de *Don Juan Tenorio*. "Seré siempre una joven dama (*une jeune fille*) pero buena".

En una nación tan avanzada como Francia en la que la mujer había alcanzado cotas de libertad que socialmente no teníamos en España, *Colombine* parece aceptar el sometimiento

femenino como una manifestación de libertad, sin una admonición, sin una advertencia. No sé cual fue el futuro íntimo y sentimental de Jeanne Desclos. El de Lucien Guitry fue su segundo y último divorcio. Del resto de las treinta y tantas parejas o compañeras (no sé cual es el término políticamente correcto) con las que convivió no se sabe el resultado. No tenían compromiso administrativo ni religioso.

Pero *Colombine* no se inhibió cuando **Lucinda Simoes** defendió su identidad artística y como beneficio colateral su identidad femenina.

Considerada la más famosa y mejor actriz lusitana del momento, la entrevista se desarrolló durante un paseo fluvial organizado por el Ministro de Fomento lusitano en honor de Carmen de Burgos, realizado con nocturnidad por el estuario del Tajo. A la vista de la blanca e iluminada Torre de Belén, de las luces y guirnaldas de balneario y casinos, el entorno es tan bello que hace evocar a *Colombine* las ninfas de Gracilaso. La entrevistó se desarrolla lejos de damas, políticos e ilustres literatos. Se inician las confidencias considerando Lucinda que tiene tres patrias:

–He nacido en Lisboa, me he casado en Brasil y soy española de corazón.

Actuó en Madrid junto a su esposo con gran éxito, pero más extraordinaria fue su actuación con la compañía de Emilio Mario en el Teatro de la Comedia hablando en portugués, mientras el resto de la compañía lo hacía en español. Un crítico, Muro, comentó despectivamente que se le entendía todo, quizá porque hablaba en brasileño. Antes de que sacara su artículo, los Reyes de Portugal visitaron España y un orador del séquito dio una conferencia en el Ateneo de Madrid. Muro escribió: "Este señor debe hablar brasileño porque se le entiende todo, como a Lucinda Simoes".

Fue nombrada para desempeñar la Cátedra de Declamación del Conservatorio de Lisboa, pero renunció a ella porque había pocas alumnas y el porvenir de las artistas era escaso allí. Lo que coronó la entrevista fue la anécdota que debía vincularla a la realidad.

–En Brasil un señor tenía a gala su desprecio por los artistas y en el teatro hablaba alto durante la representación; la primera noche me aguanté, pero a la segunda... me adelanté al proscenio y le dije tranquilamente: "Caballero, cuando usted

acabe de hablar comenzaré yo, pero los dos al mismo tiempo no es posible". El público me dio una ovación y a él una pita. Se tuvo que marchar del teatro y no volvió.

Colombine sí comenta el valor de "esta mujer segura de sí misma, de su propio valer, de su dignidad y de su fama; una de esas famas inatacables de gran artista que consagra todo un pueblo".

4. *Varietés*. Si algo valía para apoyar la opción feminista defendida por Carmen de Burgos era entrevistar a cupletistas y flamencas. Su arte accede fácilmente a la cultura popular y alcanza a grandes masas cuya educación no siempre las capacita para comprender y asimilar la calidad, la evolución del arte que llega a caracterizar períodos históricos. Aunque en ocasiones el poder osmótico del arte puede penetrar en la mente por el simple contacto con él y crear un hábito empírico que nos forma estéticamente. Son excepciones.

Las entrevistas con las artistas de variedades son más profusas en la valoración de los ambientes físico y humano en los que se desarrolla su arte y exploran sentimientos íntimos que dejan al descubierto ingenuidades que las hacen vulnerables y víctimas.

4.1. La depresión que se siente al entrar en el hotelito de **la Fornarina** contrasta con lo cuidado del jardín, los muebles elegantes y los tapices de Goya que adornan el recibimiento y el comedor. Hay un silencio triste que lo invade todo.

Carmen de Burgos acordó la entrevista con Consuelo Bello cuando aún estaba en el lecho del dolor. Javier Baguetón la llamó en sus críticas *La Fornarina* y lo adoptó, a su pesar, como nombre de batalla. El agua de colonia no cubría completamente el olor de fármacos y efluvio febriles. *Fornarina* se preocupaba por su aspecto, su palidez, su decaimiento; esperaba que la volviera a ver cuando estuviera completamente bien y arreglada. Carmen de Burgos estima que su belleza resalta más sin afeites, un tópico que no le dice, lo mantiene para sí misma. Lleva la entrevista hacia dos puntos fundamentales: cómo ha logrado Consuelo, esa muchachita modesta, evolucionar hasta *La Fornarina*, elegante, distinguida y triunfadora.

–... viajando, tratando gente, estudiando... tengo un gran espíritu de asimilación.

La otra gran cuestión la plantea en una simple pregunta:

–¿Y ha amado usted?

Ha sido mujer de un solo amor, un gran amor. La hizo feliz, la orientó profesionalmente y le proporcionó gran parte de su repertorio, pero la ruptura sentimental la hizo desgraciada. *Colombine* intenta mitigar ese dolor. No menciona en su crónica el nombre del amado que dice desconocer, aunque es *vox populi* que se trataba de José Juan Cadenas, autor teatral y letrista. Descubro el secreto (a voces) por algo que la entrevista tampoco puede revelar por imposición cronológica; ella logró reponerse lo bastante para reaparecer, pero tuvo que renovar su repertorio porque el Sr. Cadenas, su amor eterno, le prohibió interpretar sus canciones. No fue suyo "El último cuplé". Hay un paralelismo con Eleonora Duse, ambas rompen con el gran amor de su vida y en ambos casos el arte juega de factor destructor, aunque no sea la causa.

Fornarina no llegó a cambiar como quería el tono de aquellas canciones haciéndolas menos chispeantes, más íntimas y evocadoras. No puede comprenderse aquel fenómeno social que hizo de la hija de un guardia civil y una lavandera la más famosa cupletista, la primera que es tomada en serio y sobre la que se escriben artículos y libros no dirigidos a cotilleos. Y todo en una carrera que no llegó a durar trece años, todos de un continuo éxito.

El escándalo de sus comienzos en el Salón Japonés, por su intervención en *Pachá dum-dum y su harén*, en un papel mudo, la elevó a la fama. Su aparición desnuda provocó la censura y el cierre del Salón. Pero ese mismo año de 1902, fue contratada en el Salón Actualidades para cantar. Siempre quedó el misterio del impulso originario de su espectacular lanzamiento y los discretos (o no) agasajos de príncipes y grandes hombres. Ella aseguró a *Colombine* que "siempre le han tenido sin cuidado los príncipes". La sombra de la duda daba un cierto encanto a su figura.

Se convirtió en un emblema del feminismo por el sentido, quizá sin saberlo, que estaba dando a su actividad. Si algo crítica Carmen de Burgos es su ingenuidad, su fe inmovible en su gran amor, aunque, como tantas otras, "muy bajo puede ser su amor y sin embrago lo ensalzan; a muchas abyecciones las pueden someter y sin embargo insisten en la sumisión...; creen en el desinterés del inte-

resado, en el amor del hombre que no las quiere, en la valentía del cobarde, y muy raras veces son justas".

Carmen comenta la situación que se crea en torno a Fornarina, la hace extensible a tantos otros casos y condena ese machismo cruel. No conoce al culpable de esa situación, no le parece relevante, ya que era un nombre oscuro, al menos al lado del de Lucien Guitry.

Cuando oigamos "Clavelitos", "El polichinela", "El último cuplé"... evocaremos la figura enhiesta y la belleza serena de La Fornarina, a quien la vida abandonó en pleno éxito y en plena juventud.

4.2. El caso de **la Chelito** no era similar al de la Fornarina, pero la entidad de su arte las unía. El escándalo de "La pulga" la siguió en toda su carrera y su innovación en el cuplé no estaba dirigida a cambiar el carácter frívolo del género, sino a introducir el ritmo de la rumba como un componente más.

Inició su profesión de cupletista por necesidad, a la muerte de su padre. Había estudiado canto y baile como una parte de su formación de joven de clase media, aunque para ella era una preparación "para pasar el rato en las reuniones de niñas cursis". Hija de un teniente coronel de la Guardia Civil, fue su profesora de baile la que le habló de un Salón Madrid que se iba a abrir en la calle de la Montera. Esa circunstancia y consejo decidieron su carrera, aunque a ella le habría gustado ser una gran actriz. Se tuvo que conformar con su género, en el que había vencido, pese a que

"... me han combatido mucho... muy sin piedad... y sin razón. Sobre todo las mujeres; las señoras.

–Sí; las impecables; las que no saben tender la mano... las que se escandalizan después.

Hace un gesto de temor ante el público que evoco y dice:

–No iban señoras a mi teatro; se retraían; era imposible luchar. Sólo en Málaga, que es un público adorable, iban las damas a verme y se convencían de que mi género era algo picaresco, pero no sucio."

El momento es importante porque supone una crítica de la moral intransigente, de una sociedad hipócrita que coarta la libertad y condena sin perdón, pese a haber germinado en el caldo de cultivo de la moral católica.

Otro momento importante se produce ante la pregunta:

–¿Ha amado usted?

–Mucho. Una vez con toda credulidad de la inocencia y el primer amor. Fue el padre de mi hija; me engañó y no volvió a hacerme caso ni a ocuparse de mí jamás.

–¿Y después?

–Sólo otra vez volví a sentirme interesada del corazón... pero no tuve suerte tampoco.

Debió referirse a otro gran amor, Dagoberto Campos, un joven que conoció en su único viaje y su única estancia de seis meses en la Habana, la ciudad de su nacimiento. Se enamoró profundamente de aquel joven del que lo separó la tragedia. Murió en un accidente de circulación antes de su regreso a España.

Para cerrar la entrevista le saca algunas confidencias de más o menos interés: había rechazado una petición de matrimonio de un retirado coronel que la dotaba con cuatro millones de pesetas (de la época); quiso cantar, una de sus ilusiones, en una obra de amor romántico cuplés de un carácter menos frívolo que su repertorio normal y predijo su retirada en tres o cuatro años, en pleno éxito, antes de que comenzase su decadencia física y fuera maltratada su ilusión. Así fue y en 1928 se retiró tras una gira por Europa y una apoteósica despedida en el Triánón de la calle de Alcalá en Madrid. Invirtió sus ahorros en la creación de El Dorado, un edificio que contenía un teatro y una cafetería adjunta en una esquina de la Plaza del Carmen. Pasó de esta forma a integrar el censo de empresarios teatrales de Madrid. Con el tiempo, cambió el nombre y El Dorado pasó a llamarse Teatro Muñoz Seca.

4.3. La grandeza de aquella joven belleza, “chata y de pómulos salientes”, que se conoció como **La Niña de los Peines** residía en su mirada, una mirada en el vacío que se inhibe de la sala llena, una introspección que ahonda en su corazón lleno de pena y dolor. Las largas pausas del cante, apartes que se cubren con los solos de guitarra, dejan en su expresión el lamento figurado de un alma atormentada. El grito desgarrado con que comienza su voz, esas cadencias caprichosas que se resuelven en el ritmo que imponen las palmas, las guitarras y los pies, el fraseo que usa las palabras para ocultar su amargura, son en realidad pautas del arte que por algo llaman *jondo*.

Lo más interesante de esta interviú es ese análisis descriptivo que *Colombine* hace de la Niña, que su madre llama Pastora. Su timidez le hace contestar a las preguntas con leves movimientos afirmativos de cabeza. Es su madre la que responde profusamente. Un tandem que nos muestra otra manera de sumisión. Preguntas escuetas contestadas escuetamente.

–¿Es de Andalucía?

–Del propio Sevilla –me contesta la madre– y criada en uno de los barrios castizos, hasta los once que nos vinimos a Madrid para ver a una tía.

–¿Desde cuando empezó a cantar?

–Dende entonces... En el café Brillante de la calle Montera. Como siempre o casi siempre empujada por la necesidad.

–¿Ha estado en el extranjero?

–¡Ya lo creo! En Santander, París, San Sebastián y Berlín (lo que no sea Sevilla, Málaga o Madrid, extranjero. Sevilla donde nació su hija, Málaga donde está su amor y Madrid donde canta).

–He ido a *impresionar* gramófonos; pero no he trabajado más que en España.

Es la primera intervención de Pastora Pavón y *Colombine* quiere aprovechar pidiéndole alguna historieta de su vida. La madre interrumpe para desviar la pregunta:

“¡Nada, nada! Lo que usted quiere saber es los artistas que le gustan; Chacón, Montolla Habichuela...”. Carmen quiere cortarla y la madre aprovecha para indicarle que diga que es “muy buena y generosa”, y a otra pregunta, dice que las coplas que más le gustan son “las que ella arregla o improvisa” y da ejemplos de tango, petenera, malagueña...

–¿Por qué la llaman la Niña de los Peines?

–Por una copla que cantaba cuando empezó; pero ni una ni otra, ni madre ni hija la recuerdan. Como ellas no la dan, ahí va la primera estrofa:

Péinate tú con mis peines

Que mis peines son de azúcar,

Quien con mis peines se peina

Hasta los *deos* se chupa.

Pastora parece triste y cuando le pregunta por qué, una tercera mujer que está presente saca un retrato y dice: “Por mor de éste”. Pastora le quita el retrato, lo abraza, lo besa reiteradas veces. Aquella escena parece “un milagro de expresión,

de pasión desgarradora y profunda"; y la voz de aquella Niña, años después, sonó a García Lorca "voz de sombra, voz con cubierta de musgo, voz de estaño fundido".

5. Las entrevistas recogen un muestrario de prejuicios, presiones y rebeldías sistematizados más tarde en el ensayo *La mujer moderna y sus derechos*.

–El derecho a la educación, es un derecho que aparece en todas las entrevistas y como los demás derechos tratados en el ensayo se hace un recorrido histórico con gran profusión de citas, generalmente interesantes y divertidas; en este caso, a manera de ejemplo, se cita desde las dudas de Moebius sobre la capacidad de la mujer para adquirir conocimientos, a la exaltación del genio de Safo. En cuanto al talento, en Roma la mujer es considerada igual al hombre, para la ley romana es inferior, aunque en realidad, domina su inteligencia. Diderot denuncia la crueldad de las leyes con ella; en el barroco español hay un movimiento feminista que exige su educación aunque se satirice a "la culta latiniparla", como en Francia se hace con "las preciosas ridículas".

–Derecho a la igualdad social, se vislumbra en el origen clasista de las artistas.

–Derecho al trabajo profesional en las artes escénicas, durante siglos considerada profesión degradante y pro-

hibida a las mujeres; y en algún tiempo no se permitía enterrar en sagrado a los actores.

–Derecho al amor en igualdad de condiciones, sin sumisión ni abandono gratuito.

–Derecho a la belleza. Significación del maquillaje y la moda.

–Contra las presiones de los moralistas, de inspiración religiosa o costumbrista; tanto si se trata de las sectas de los *perfectos* o de *los albigenses*, como de ligas de buenas costumbres; y otras muchas entradas más como por ejemplo

–Contra la misoginia. La cita de Schopenhauer está sacada de *La mujer moderna y sus derechos* donde concurren otras muchas referencias; pero no se menciona a Óscar Wilde, empedernido misógino se decía, quizá por admiración de *Colombine*. Se cuenta de él que invitado a uno de los saraos organizados por Lady (¿Windermeer?), ésta se jactó en su presencia de que la mujer era superior al hombre. No estaba bien desmentir a su anfitriona, prefirió completar su razonamiento:

–Tiene razón, *my lady*, la mujer es superior al hombre considerada en sí misma, pero inferior al perro considerada como compañero del hombre.

NOTAS

- 1 Entrevista con González Fiol en *La Esfera* n.º 442. Citada por Núñez Rey (2005, 74).
- 2 Fue atribuida a un ex fraile trinitario Luis Gutiérrez, ahorcado durante la guerra de la Independencia.
- 3 Se refiere al artículo del Código Penal que exime de culpa al marido que asesina a su mujer sorprendida en adulterio.
- 4 Según relata Ramón Gómez de la Serna en el "Prólogo" de *Confidencias de Artistas*. Fueron en realidad tres hijos los que perdió a poco de nacer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Burgos, Carmen de (s/a): *Confidencias de Artistas*, Madrid, Sociedad Española de Librería, "Prólogo" de Ramón Gómez de la Serna.
- Burgos, Carmen de (2007): *La mujer moderna y sus derechos*, Madrid, Biblioteca Nueva/M.E.C., "Introducción" de Pilar Ballarín.
- Cabarrús, Conde de (1973): *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, Madrid, Castellet, "Estudio preliminar" de José Antonio Maravall.

Recibido: 14 de mayo de 2010

Aceptado: 7 de junio de 2010

- Ferreras, Juan Ignacio (ed.) (2001): "Prólogo" a *Cornelio Barorquia*, Madrid, VOSA, La Nave de los Locos.
- Hazard, Paul (1980): *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Revista de Occidente.
- Montero Alonso, José (1967): *Jacinto Benavente, su vida y su teatro*, Madrid, Suc. De Rivadeneyra.
- Núñez Rey, Concepción, *Carmen de Burgos Colombine en la Edad de Plata de la Literatura Española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Pardo Bazán, Emilia (1891): "La cuestión palpitante", en *Obras completas*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Burrull (edición digital, Biblioteca Cervantes, cotejada con la edición crítica de J. M. González Hernán, Barcelona, Anthropos, 1989).
- Richard, Jean-Pierre (1961), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, París, Seuil.
- Russell, Bertrand (2009), *Historia de la Filosofía*, Madrid, RBA, edición cedida por Espasa-Calpe.