

LA HOMOSEXUALIDAD EN LA CANCIÓN ESPAÑOLA

David Pérez

(Centro de Idiomas, Fundación General de la Universidad de Valladolid, España)

Resumen

La homosexualidad en la canción española moderna ha sido una realidad que se ha manifestado en sus canciones y en sus artistas. A lo largo de este artículo, se analizarán las manifestaciones gays más representativas de la música española del siglo XX.

Palabras clave: Canción española - Homosexualidad - Siglo XX - Música gay.

Abstract

The homosexuality in the Spanish modern song has been a reality that has demonstrated in the songs and in its artists. Along this article, the more representative gay manifestations of the 20th century will be analyzed.

Key words: Spanish songs - Homosexuality - 20th century - Gay music.

Si tenemos en cuenta que la canción española como género comienza su andadura en el siglo XX, y que durante más de 40 años (no sólo durante la época franquista) la censura estaba al acecho de cualquier representación del arte que pudiese corromper la moral de los españoles, parece difícil que podamos encontrar manifestaciones musicales de un tema tan tabú durante tantos años como es la homosexualidad. Sin embargo, cuando pensamos en lo que tradicionalmente se ha venido llamando cancionero, es decir, en un hombre que se dedica a la Copla, nos viene a la mente tal vez la imagen de un hombre delgado, moreno, con una blusa de lunares, un sombrero de ala ancha y un pañuelo atado al cuello. Es interesante contrastar este icono, potenciado en gran parte por Miguel de Molina, con la imagen viril y recia que transmitían los intérpretes de canción flamenca como Rafael Farina, Juanito Valderrama o Antonio Molina. Es verdad que el primer intérprete masculino de Copla que llegó a la fama fue, sin duda, Miguel de Molina. ¿Pero el hecho de que el pionero fuese homosexual es la causa de esta asociación casi automática entre Copla y homosexualidad?

Para responder a esta pregunta debemos, sin duda, remontarnos al origen mismo de los espectáculos de variedades, allá por la última década del siglo XIX. De sobra es sabido por todos que la vida de artista no estaba bien mirada por una sociedad que pensaba que dedicarse a la escena era como practicar la prostitución. A pesar de todo, la nómina de artistas que se dedicaban a las variedades era casi infinita. Sin embargo, entre la ingente cantidad de mujeres artistas, la presencia masculina era bien escasa, prácticamente inexistente. Tal vez por reacción ante las artes clásicas, en las que incluso los papeles femeninos eran representados por hombres de manera sistemática, en España, a principios del siglo XX, la presencia masculina sobre los escenarios de variedades era casi nula. Este suceso es algo extrañísimo, si tenemos en cuenta que, según se ha dicho, las variedades en España no fueron más que una adaptación de lo que se venía haciendo en Francia, y allí, hombres como Mayol, Polin, Bach, Wassor, Sinoël, Vilbert, Paulus, Ermax, Aristide Bruant o Fragon, sólo por mencionar unos pocos, competían por la fama con estrellas del sexo opuesto.

Por otra parte, la aparición en los escenarios del transformista italiano Leopoldo Frégoli¹ supuso, al menos en España, un fuerte impulso en el salto a escena de los

¹ Frégoli fue, sin duda, el primer transformista de la Historia moderna. Este artista llegaba a interpretar hasta a 100 personajes en cada espectáculo, entre los que había, naturalmente, mujeres. Tal fue la fama de este artista que incluso una enfermedad lleva su nombre: el síndrome de Frégoli. Este trastorno consiste, como es esperable, en ver la misma cara en diferentes personas, o pensar que algún conocido tiene el rostro de un extraño, que es lo que sucedía en los espectáculos del singular artista.

hombres, pues si estaba mal visto dedicarse al espectáculo frívolo, una solución fácil era la de vestirse de mujer y hacer un número tan sicalítico como el público esperaba desde el más profundo anonimato.



Postal publicitaria de un espectáculo de Frégoli.

La nómina de hombres artistas de los que tenemos constancia en los primeros años del siglo podría resumirse en Robert Bertin, artista del país vecino, Antonio Alonso, Loperetti, Luisito Carbonell, Freddy, Manuel Izquierdo, Edmond (o Edmon) de Bries (o d'Bries), Ramper, Puisinet, Genaro el feo y un poco más adelante, Mirko, que podemos decir que fue el único superviviente de los artistas preguerra, en sentido escénico. De estos pocos hombres que brillaron en la escena española, más de la mitad se dedicaron al transformismo. No obstante, pronto surgió una nueva concepción de este arte con los imitadores de estrellas como Edmond de Bries.

Aunque Frégoli y sus seguidores (que también los hubo del sexo femenino como Tina Parri o la famosísima Fátima Miris) gozaban del afecto y el respeto del público, no así lo tuvieron tanto aquellos imitadores cuyo único personaje era el de una mujer, ya que pronto fueron tildados de homosexuales. En algún caso fue cierto como el de Luisito Carbonell, pero en otros era algo completamente infundado, como el caso de Monsieur Bertin, que incluso estaba casado y con hijos. Lo cierto es que estos artistas no pasaban desapercibidos. Tanto Edmond de Bries como Manuel Izquierdo (alias Derkas) fueron

personajes tremendamente populares. Incluso Lawrence Senelick los equipara a Bert Errol en Inglaterra o a Julian Eltinge o Francis Renault en los Estados Unidos². A pesar de todo, estos artistas que imitaban a estrellas tanto en indumentaria como en la voz (dicen que algunos cantaban incluso mejor que la artista imitada), no gozaron de gran predicamento³ y su presencia en los escenarios no duró muchos años. Pero sí lo suficiente como para que la homosexualidad, mal entendida como travestismo, comenzase a ser asociada con la canción española, género que junto al cuplé, cultivaban estos imitadores de estrellas.

En este momento, si un hombre quería triunfar en el Music Hall, como Alady, debía ajustar su repertorio a algo que los hombres, público mayoritario de estos espectáculos, quisieran escuchar con agrado sin sentirse ofendidos ni en su intelectualidad ni en su virilidad. Piezas como *A la sombra de Colón*, de Demon y Madrid, fueron esenciales dentro del repertorio masculino. Su primera estrofa dice así:

Yo soy un matón, soy un bravucón,
Yo soy una fiera;
Por menos de un real le abro yo en canal
El cuerpo a cualquiera.
Y si un infeliz se me pone delante
Bajo de Colón yo le extraigo el riñón.
Yo soy un león que sin compasión
Se come a la gente.
Nunca consentí que nadie ante mí
Se hiciera el valiente.
Y si alguna vez por azar me retrato,
Pues de la impresión sale fotomatón.

Este tipo de piezas se justifican desde la propia concepción originaria de los espectáculos de variedades, que iban destinados a un público masculino, que dejaba a la mujer en casa, y que quería divertirse viendo a hermosas bailarinas o escuchando a jóvenes cupletistas cantando picardías, o, en su defecto, haciendo burla de aquellos fenómenos dignos de escarnio, como eran *El ojo de cristal* (de J. J. Cadenas), en la que se hace burla de un hombre que se queda tuerto, *Cómprame un negro* (de Bolaños, Jofre y Villajos), en la que se trata a las personas negras como si fueran productos de bazar, *Al Uruguay* (de Bolaños, Jofre y Villajos), en la que se convierte en una dolencia simpática cierta enfermedad de los nervios que provoca un movimiento casi epiléptico. Un ejemplo

² SNELICK, Lawrence, *The changing room: sex, drag and theatre*, Nueva York, Routledge, 2000, p. 295.

³ A excepción de los años de gloria de Edmond de Bries.

ilustrativo para este estudio sería *El peluquero de señoras* (de J. J. Cadenas), cuya última estrofa dice así:

Un pollito de esos que llevan
 Las melenas hasta los pies
 De este modo habló al peluquero
 Con un poco de timidez:
 “Quiero que me haga usted un peinado
 Con raya al medio, en dos bandós,
 Que sea así por el estilo
 Del de la Cléo de Mérode⁴”
 [...]
 No hay un batidor en la ciudad
 Que peine con tanta suavidad [...]
 “A nadie jamás yo dejaré
 Que ande en mi cabeza más que usted”
 Y con gran amor él le dijo así
 Lleno de rubor: “¡Ay sí!”

Como se ve, el cuplé deja claramente al descubierto el tipo de relación que se establece entre el peluquero y su cliente, dando noticia de las primeras asociaciones icónicas entre determinados aspectos externos y la preferencia sexual, como llevar el pelo largo o ser peluquero, y no barbero.

Aunque en España esto era el máximo a lo que se podía aspirar, en otros países como Alemania, en los cabarets se realizaban piezas mucho más explícitas, como *Wenn die beste Freundin*⁵, de Marcellus Schiffer, donde se hace un canto a la relación lesbiana entre dos mujeres al margen de sus maridos “asexuados”, *Das Lila Lied*⁶, de Arno Billing y Mischa Spoliansky, que se puede considerar el primer himno gay, o *Maskulinum – Femeninum*, también de Spoliansky, donde se habla de la feminización de los hombre y la masculinización de las mujeres con una pareja como ejemplo, que finalmente tienen por hijo a un hermafrodita de género neutro.

Pero las artistas españolas, que siempre hicieron gala de su casticismo y feminidad, no estaban muy interesadas en los cantoslésbicos. La canción más atrevida que podemos mencionar como ejemplo de este modo de pensar es *Se dice*, de Caro, Landeyra y Novacasa, grabada por Conchita Piquer en 1933. Dice así:

Se dice si va sola “qué desgraciada es”,

⁴ Famosa bailarina de principios de siglo, amante del rey Leopoldo de Bélgica. Su peinado marco todo un estilo durante la Belle Époque.

⁵ Podríamos destacar algún fragmento en especial significativo como: “Cuando la mejor amiga, con la mejor amiga va paseando por la calle de compras intercambiando confidencias, la mejor amiga le dice a su mejor amiga: mi amiga del alma, mi bella amiga, mi fiel amiga, mi dulce amiga [...] Hubo una época en la que ella tenía un amante en casa las cosas han cambiado hoy en día en vez de un amado ella tiene una amada”.

⁶ *La canción lila*.

Se dice “qué coqueta” si con un hombre va,
 Si ven a dos mujeres también se dice que
 El mundo está al revés, la cosa es murmurar.
 Eres muy buena si con arte sabes fingir
 Y eres muy mala si no sabes disimular
 Y con la verdad pretendes vivir.
 Amar, yo quiero amar con libertad
 Porque nací mujer para querer
 Y hacer mi santa voluntad.
 Amar sin escuchar el qué dirán
 Pues todo es hablar... hablar por no callar.

Un caso curioso de los años 30 es, tras el beso lésbico de una magnífica Marlene Dietrich vestida con un frac blanco en la película *Marruecos*, de Josef von Sternberg, el estreno de la película alemana

*Muchachas de uniforme (Mädchen im Uniform)*⁷, de Leontine Sagan, que trata por primera vez las relaciones lésbicas dentro de un internado de señoritas. Esta película incitó a Valverde y León, junto al maestro Quiroga, a crear una pieza de la que hasta hoy, no se había dado noticia. Se trata de una canción llamada *Muchachas de uniforme*, y narra, precisamente, la historia de Manuela, la protagonista de la película, desde el punto de vista de la señorita



Apasionado beso de buenas noches de la señorita von Bernburg hacia Manuela. Fotograma de la película *Muchachas de uniforme* (1931)

von Bernburg, su tutora y amada. Aunque se desconoce la fecha de composición de la obra, debemos suponer que es anterior a 1933, año en que Hitler sube al poder y ordena la destrucción de todas las copias de la película⁸. Se podría pensar que la canción nace a partir de la versión de Romy Schneider, dirigida por Géza von Radványi en 1958. Sin embargo, por una parte, la canción recoge el sentimiento de amor de la señorita von Bernburg, algo que no se da en la película de 1958, o al menos de forma tan explícita, y por otra, en esa fecha ya hacía veinte años que Salvador Valverde vivía en Argentina y no colaboraba con Rafael de León o Manuel Quiroga. Es llamativo comentar al respecto que, así como en los textos la homosexualidad masculina es mucho más habitual, en el cine

⁷ Se estrenó en 1931 y está basada en una obra de Christa Winsloe.

⁸ Actualmente se conserva una copia casi completa encontrada en 1970.

tiene su primera muestra representativa en una cinta de 40 minutos de Jean Vigo, inspirada muy probablemente en la película de Sagan, llamada *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*), de 1933, que narra las locuras de unos chicos un tanto gamberros en un colegio.

Mientras que las actitudes lésbicas en el arte eran concebidas como provocaciones propias de las “mujeres desinhibidas del espectáculo”, en los hombres era imperdonable cualquier acto de homosexualidad pública. Así como las mujeres iban consiguiendo su liberación social poco a poco, y a las más progresistas se les iba permitiendo fumar, conducir e incluso llevar pantalones, al hombre no se le permitía perder su condición de macho recio realizando actividades tradicionalmente asociadas a las mujeres, como eran expresar sus sentimientos en público o dedicarse a las *varietés*. Y mucho menos si esto conllevaba salir a escena maquillado y con trajes con pedrería, volantes, o simplemente vistosos colores. Era impropio de un hombre llorar porque su novia le hubiera dejado o porque se hubiera muerto la reina Mercedes, la infanta Isabel o cualquier otra persona.

Con la llegada del Franquismo en 1936, la muerte de las variedades, el transformismo y todas aquellas “manifestaciones inmorales del arte” fue inmediata. La mayor parte de artistas decidió retirarse a tiempo, aunque alguno como Mirko siguió su andadura, aunque ya con pantalones. En ese momento de férrea moral no estaba muy bien visto que los hombres expresasen públicamente sus sentimientos, sobre todo los

referentes a las emociones amorosas. Por eso, cuando la Copla se apoderó de los escenarios también lo hizo una forma de expresión fundamentalmente femenina.

Los hombres que quisieron preservar su virilidad tuvieron que adaptar su repertorio a las necesidades del momento, con piezas intrascendentes o sentimentales como Pepe Blanco y su *Cocidito madrileño*, de Quintero, León y Quiroga, Angelillo y *La hija de Juan Simón*, de origen popular pero armonizada por Camps, Torres y Montorio, Juanito Valderrama y *El emigrante*, de su propia autoría junto con Pitto y Serrapí o Rafael Farina y *Mi Salamanca*, de Salazar, Gómez y Pitto. Y los que no, hicieron



Miguel de Molina con una de sus blusas de mangas anchas.

suyo el repertorio de las grandes artistas como Concha Piquer o Juanita Reina, sacrificando su hombría (dicho sea entre comillas) en pro de un arte un tanto amanerado. En este grupo encontramos a Pedrito Rico con sus dedos llenos de brillantes, a Miguel de Molina con sus camisas de mangas eternas, a Rafael Conde con sus vistosas bisuterías y blusas de lentejuelas, a Antonio Amaya, que fue el primero en posar desnudo para una revista gay⁹ o a Tomás de Antequera con su voz agudísima y sus chaquetillas repletas de adornos. Ciertamente es que no poseían grandes voces, aunque con sus actuaciones y modo de actuar se ganaron al público enseguida, y sus espectáculos en determinadas salas de fiestas fueron muy celebradas tanto en España como en América.

En cualquier caso, ¿qué significa este suceso? La respuesta es clara y contundente: que el único género musical nuevo y de producción netamente española representable durante casi 40 años era exclusivo de mujeres, o, en su defecto, de una homosexualidad rechazada por la sociedad del momento. Tristes pasajes de censura, encarcelamiento, prohibición, exilio e incluso tortura tienen todos en sus vidas. Tal vez el ejemplo más sonoro sea el de Miguel de Molina, como podemos leer en su autobiografía¹⁰, pero en los demás casos tampoco fue fácil. De modo que vemos cómo, nuevamente, la canción española, esta vez representada no por el cuplé sino por la Copla, también estaba ligada a la homosexualidad, y no por sus textos, sino por la vida privada de sus intérpretes que, en muchos casos, parecía ser más importante que la calidad de sus espectáculos.

Hay quien intenta justificar este fenómeno, como Manuel Francisco Reina¹¹, aduciendo que la Copla no fue franquista sino republicana. Su artículo comienza así: *“Uno de los tristes logros de las dictaduras, de todas, y de la dictadura española de Franco, fue apropiarse de símbolos que no eran suyos pero sí perfectamente reconocibles por todos. En la cultura española, uno de los símbolos más importantes y masivos, común a las mal llamadas dos Españas, fue el del género musical de la Copla, que nace como tal a principios del siglo XX¹² desbancando a la Tonadilla escénica¹³ y el cuplé, y aupada a los ambientes intelectuales por pensadores como Manuel de Falla, Federico García Lorca o Rafael Alberti, junto con el flamenco, que llegaría a consolidarse durante la golpeada II*

⁹ *Party*, año II, número 79, semana del 16 al 22 de octubre de 1978.

¹⁰ MOLINA, Miguel de, *Botín de guerra. Autobiografía*, Barcelona, Planeta, 1998.

¹¹ REINA, Manuel Francisco, “¡La copla española fue republicana!: El caso de Miguel de Molina”, *Elplural.com*, 17 de agosto de 2008.

¹² Error, pues nace en los años 30.

¹³ Aseveración equivocada pues la tonadilla es un fenómeno del siglo XVIII.

República Española”. De todas formas, muy a pesar del autor debemos decir que la Copla, como género, no es más que música y por tanto, carece de ideología política. Y tan erróneo es intentar asociar la Copla a Franco como a la II República, porque, ¿qué hay de franquista o de republicano en el texto de *Ojos verdes*, por ejemplo?

Dejando de lado este tipo de explicaciones más sensacionalistas que reales, lo que sí que es cierto es que existía otro medio de expresión homosexual que conviene poner en relieve. Los buenos poetas, como Rafael de León, escondían sus intenciones expresivas bajo versos narrados por una voz sin género, que en voz de mujer serían apasionadas historias de amor, pero en que voz de hombre tendrían, además, un fuerte carácter homosexual. Sólo con este argumento es imposible ya asociar la Copla con el franquismo¹⁴. Por otra parte, estas piezas a las que hago referencia atrajeron a un público gay bastante numeroso, que gustaba de escuchar estas historias tan dramáticas, aunque fuese en boca de una mujer. Si bien estas piezas, como *Y sin embargo, te quiero* o *el Romance de la otra*, cantadas por hombres en determinados contextos resultaban muy provocadoras e interesantes para un público homosexual, en una época de represión no todos los hombres homosexuales se atrevían a ir a esos espectáculos para vivir de forma secreta sin levantar ningún tipo de sospechas su verdadera identidad. Por ello debían conformarse llorando por dentro mientras Juanita Reina desgranaba sus sentimientos en forma de canción. En este sentido, podemos afirmar que, al margen de las personas que iban al teatro a disfrutar de las grandes voces de las mejores artistas del siglo XX, con unos espectáculos fastuosos e impecables, había una fracción del público que iba a sentir las canciones de otra forma.

Veamos dos claros ejemplos, escritos por Rafael de León, de estas piezas ambivalentes:

Mi amigo (León, Solano)¹⁵:

¿Por qué tienes ojeras esta tarde?
 ¿Dónde estabas, amor de madrugada,
 Cuando busqué tu palidez cobarde
 En la nieve sin sol de mi almohada?
 [...]
 ¿Y por qué me causaste a mí esta pena
 Si sabes, ay amor, que eres mi amigo?

Novio (León, Solano):

Hace que hablamos de amor
 Seis años, uno y el otro,

¹⁴ A menos que se confunda la Copla con la canción española.

¹⁵ En esta obra se ve claramente la intención de reproche de un hombre a su amante secreto que sólo puede ser ante la gente “su amigo”.

Tu boca miel de la mía,
 Tus ojos luz de mis ojos.
 Novio, novio mío,
 Siempre novio.
 Nadie comprende lo nuestro,
 Es algo maravilloso.
 [...]

 Saben lo que me preguntas
 Y saben qué te respondo,
 Saben que por más que sepan
 Saben de los dos bien poco
 Novio, no nos casaremos nunca
 Y seremos siempre novios.

Expresar más claro lo que se pretende decir es prácticamente imposible. Ejemplos tenemos a decenas, con piezas como *Romance de la otra* (yo soy la otra que a nada tiene derecho...), *Yo soy ésa* (esa oscura clavellina que va de esquina en esquina volviendo atrás la cabeza...), *Callejuela sin salida* (donde yo vivo *encerrá* con mi pena, mi alegría, mi mentira y mi *verdá*...), y un largo etcétera.

Por otra parte, aquellos que querían acercarse al repertorio sin ser tildados de homosexuales estaban obligados a cambiar los textos de las canciones, desvirtuándolas notablemente, como hizo Luis Mariano en su versión de *El relicario*, donde, por causa de estos cambios, muchos versos quedan incluso sin rima. Y es que, si en España las manifestaciones escénicas no clásicas del arte estaban monopolizadas por las mujeres, Luis Mariano era un incomprendido más, que si quería gozar del respeto del público lo debía hacer, no por medio de su magnífica voz, que sería lo esperable, sino renunciando también a una estética que en Francia lo elevó a los altares de los dioses de la canción.

Durante la década de los 60, la Copla iba perdiendo adeptos, y algunas canciones de los cantantes actuales comenzaron a calar hondo entre una juventud homosexual carente de ídolos de su tiempo. Así, el *Digan lo que digan* o *Qué sabe nadie*¹⁶ de Rapahel, o incluso *Tema de amor*, siguiendo la línea de la canción sentimental genérica al estilo anterior, como lo fue también la eurovisiva *Hablemos del amor*, comienzan a desbancar las piezas antiguas que, muy probablemente, escucharan sus padres.

Fue un periodo de tránsito duro entre la Copla y la canción moderna. La pugna se prolongó durante toda la década de los 60. Pero, antes de lo que parecía, llegaron los 70, que se convierten en una especie de hervidero, puesto que la muerte de Franco se

¹⁶ Recordemos un fragmento para ilustrarlo: De mis secretos deseos, / de mi manera de ser / de mis ansias / y mis sueños / que sabe nadie / que sabe nadie. / De mi verdadera vida / de mi forma de pensar / de mis llantos y mis risas / que sabe nadie / que sabe nadie.

Gracias por visitar este Libro Electrónico

Puedes leer la versión completa de este libro electrónico en diferentes formatos:

- HTML(Gratis / Disponible a todos los usuarios)
- PDF / TXT(Disponible a miembros V.I.P. Los miembros con una membresía básica pueden acceder hasta 5 libros electrónicos en formato PDF/TXT durante el mes.)
- Epub y Mobipocket (Exclusivos para miembros V.I.P.)

Para descargar este libro completo, tan solo seleccione el formato deseado, abajo:

