


La genealogía de la sospecha LGBTIQ+ en las variedades españolas: estrategias, espacios y narrativas

Lidia Cachinero Rodríguez
Universidad de Granada 

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.98463>

Recibido: 30/12/2024 • Aceptado: 10/02/2025

ES Resumen. El auge de los espectáculos de variedades y transformistas en la España del primer tercio del siglo XX auspició la visibilidad de la diversidad sexo-genérica en los escenarios españoles. Sin embargo, tras la llegada del régimen franquista, muchos de las y los artistas se vieron obligados a abandonar su trabajo, a exiliarse o, simplemente, desaparecieron. Este artículo analiza, mediante la aplicación de la musicología de la sospecha, cinco casos de estudio de artistas que trascendieron la heteronormatividad durante este periodo, pero de los que no se puede confirmar su orientación o identidad sexual y de género. Se propone una genealogía de la sospecha a partir de las biografías recopiladas por Álvaro Retana como una herramienta hermenéutica para su puesta en valor como referentes identitarios para la comunidad LGBTIQ+ del momento, a pesar de las dificultades para la recuperación de sus biografías sobrevinidas de la censura franquista. Este estudio conjunto de las biografías recopiladas por Retana, los espacios donde actuaban, las indumentarias y los repertorios, permite poner en valor sus prácticas para ser, amar y desear a lo largo del siglo XX, estableciendo un hilo conductor con las prácticas, estéticas y escenarios posteriores como los *drag shows* o las resignificaciones en la copla del franquismo.

Palabras clave. transformismo; musicología; música; teatro; Genealogía de la sospecha.

ENG The Genealogy of LGBTQ+ Suspicion in the Spanish Vaudeville: Strategies, Spaces, Practices and Narratives

ENG Abstract. The rise of variety and drag shows in Spain in the first third of the twentieth century brought the visibility of gender diversity to the Spanish stage. However, after the start of Franco's regime, many of the artists were forced to abandon their work, go into exile or simply disappear. This article analyses, through the application of the musicology of suspicion, five case studies of artists who transcended heteronormativity during this period, but whose sexual orientation or identity cannot be confirmed. A genealogy of suspicion based in the biographies written by Álvaro Retana is proposed as a hermeneutic tool for their valorisation as identity references for the LGBTQ+ community of the time, despite the difficulties in recovering their biographies due to the Franco regime and censorship. This joint study of the biographies compiled by Retana, the spaces where they performed, their costumes and repertoires, allows us to highlight their practices of being, loving and desiring throughout the 20th century, establishing a common thread with later practices, aesthetics and styles such as the drag shows or the resignifications in the *copla* of Franco's regime.

Keywords. Transformism; Musicology; Music; Theatre; Genealogy of Suspicion.

Sumario. 1. Introducción. 1.1. Objetivos y metodologías. 2. Qué, por qué y quiénes en la genealogía de la sospecha. 2.1. Terminología y base teórica. 2.2. Estudios de caso. 3. Conclusiones y prospectiva. 4. Referencias citadas. 5. Fuentes sonoras. 6. Prensa histórica.

Cómo citar: Cachinero Rodríguez, L. (2025). La genealogía de la sospecha LGBTIQ+ en las variedades españolas: estrategias, espacios y narrativas, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 5(1), pp. 15-21.

1. Introducción

El cuplé y los espectáculos de variedades se configuraron como espacios idóneos para las representaciones de la diversidad sexo-genérica en la España del primer tercio del siglo XX (G. Durán, 2021). Sin embargo, tras la Guerra Civil española y la instauración del régimen franquista, la represión hacia dicha diversidad y el declive de los espectáculos de variedades —perseguidos ampliamente por los sectores más conservadores

a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX por considerarlos «espectáculos pornográficos», como afirma G. Durán (2021)—, llevaron a la desaparición, exilio y represión de buena parte de las actrices de variedades y de las y los artistas transformistas. Todo ello quedó reflejado en los trabajos de Álvaro Retana (1964) y Ángel Zúñiga (1954) que, tras el éxito del *revival* del cuplé en la década de 1950, trataron de esbozar la historia de las variedades españolas y de sus protagonistas, pese a contar con una visión diametralmente opuesta¹.

1.1. Objetivos y metodologías

Este trabajo tiene como objetivo reconstruir la genealogía LGBTIQA+ de aquellos actores y actrices de variedades españolas que utilizaron la música escénica para mostrarse públicamente. De igual modo, se persigue estudiar las estrategias discursivas y narrativas que empleó la diversidad sexo-genérica en este momento para reivindicarse, así como los espacios seguros donde podían realizarlo y su recepción por parte del público en la España del momento. Para ello, se han empleado metodologías propias de la disciplina musicológica, como el análisis músico-textual de los cuplés interpretados en este periodo, o el estudio de la prensa histórica, a fin de reconstruir la actividad musical, los espacios donde se realizaban estos espectáculos y las fotografías de los mismos, lo cual ha permitido estudiar a su vez las indumentarias. De igual modo, se ha realizado un análisis de las biografías de las cupletistas y artistas transformistas que recopiló Álvaro Retana, que se encuentran publicadas en su archivo, y que han facilitado la reconstrucción de la trayectoria personal y artística de las actrices y artistas transformistas bajo el análisis de la Hermenéutica de la sospecha, términos acuñados por Paul Ricoeur y Gadamer (1997); así, se elabora una genealogía invisibilizada en las variedades españolas. Esta reconstrucción se inserta dentro de las prácticas de la Memoria Histórica, que recupera de esta manera a los sujetos que conformaron la música escénica española, sus vivencias y la represión sufrida por el régimen franquista, lo que invita a poner en valor su lucha para significarse en la España del momento y su reconocimiento como referentes de los procesos identitarios LGBTIQA+ en este ámbito.

2. Qué, por qué y quiénes en la genealogía de la sospecha

2.1. Terminología y base teórica

La propuesta de elaboración de la genealogía de la sospecha en las variedades españolas parte del concepto «Arqueología de la sospecha», propuesto por el grupo de investigación O.R.G.I.A. y que definen como «una tecnología hermenéutica [para] trabajar desde una perspectiva crítica la historia y la historia del arte [que] deviene en una maniobra epistémica» (Sentamans *et al.*, 2022). Esta metodología se ha combinado en el presente trabajo con el concepto de Hermenéutica de la sospecha propuesto por el filósofo Paul Ricoeur, quien defiende la existencia de una hermenéutica que se opone a la tradicional y enuncia la multiplicidad de significaciones ocultas tras la supuesta objetividad de un texto (Gadamer y Castellón, 1997), para analizar y proponer nuevos significados y resignificaciones en el análisis histórico-artístico de un periodo, movimiento o estilo. A su vez, el musicólogo Jaume Teruel (2017) aplica este concepto a lo que llama «musicología de la sospecha», que tiene como finalidad «comprender las relaciones entre música y sociedad [...] que asume la falsa neutralidad de la musicología tradicional respecto a la sociedad y el tiempo en el que vive». Este punto de partida resulta crucial para llevar a cabo la reconstrucción de la genealogía de la sospecha en las variedades españolas, teniendo en cuenta que las fuentes para su estudio se enmarcan dentro del discurso represivo franquista —como la monografía del periodista Ángel Zúñiga (1954)—, o bien fueron censuradas por el aparato del régimen con el fin de evitar cualquier vía para la representación de la diversidad sexo-genérica, tal y como ocurrió con los trabajos de Álvaro Retana (Martínez Rubio, 2024).

La elección del término genealogía de la sospecha contiene, además, otra clara intencionalidad en su propuesta. Como se ha explicado previamente, no puede llegar a conocerse, en numerosos casos, la orientación o identidad sexual de las personas objeto de este estudio, aunque se sospecha que pudieron formar parte de la diversidad sexo-genérica. Dada la imposibilidad de hallar sus archivos personales, familiares o algún rastro histórico que permita reconstruir su trayectoria laboral y vital tras la Guerra Civil —ya sea porque desaparecieron, se exiliaron o porque, además, no se conoce su nombre civil, por lo que resulta imposible rastrear en los archivos de la Memoria Histórica—, no se han podido confirmar sus orientaciones o identidades, aunque Retana trató de dejar constancia de ello en las biografías que realizó (1964). En este punto resulta necesario resaltar la pluma frívola, irónica y aguda de Retana y sus múltiples estrategias para evitar la censura franquista y constatar la diversidad sexo-genérica en el cuplé y los espectáculos de variedades (Martínez Rubio, 2024).

A lo largo del primer tercio del siglo XX en España, las nuevas masculinidades y feminidades fueron temáticas recurrentes en las letras de los cuplés, evidenciando de esta manera el cambio de paradigma que se estaba produciendo. La sexualidad, el erotismo y el placer femenino fueron temáticas recurrentes en el repertorio de los espectáculos de variedades españolas del momento, como ampliamente han estudiado

¹ Ángel Zúñiga (1911-1994) fue un periodista cultural que dedicó gran parte de su trayectoria profesional al ámbito del cine, los espectáculos teatrales y sus protagonistas. Su pensamiento estuvo alineado con una ideología más conservadora y represiva en cuanto a la diversidad sexo-genérica. Véase su fondo en: <https://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Cerca-Fons-i-col-leccions/Zuniga-Angel>. Por su parte, Álvaro Retana se caracterizó por reivindicar la diversidad sexo-genérica a lo largo de toda su producción vital, lo que le acarreó numerosos problemas una vez instaurado el régimen franquista, como se verá más adelante. Todas sus producciones, fotografías, figurines y escenografía pueden consultarse en el Fondo Álvaro Retana del Museo Nacional del Teatro.

Pepa Anastasio (2007, 2009, 2013, 2016, 2017) y Gloria G. Durán (2021). Este nuevo paradigma indicaba un cambio de mentalidad auspiciado en los movimientos feministas y en la nueva modernidad. Por otra parte, el éxodo de los pueblos a las ciudades, la reducción de la jornada laboral o el abaratamiento de la industria del espectáculo y el ocio repercutió en una asistencia asidua a los espectáculos de variedades por parte de un público heterogéneo (Otero Carvajal, 2003), que pertenecía a todas las clases sociales y que repercutió, por tanto, en una mayor recepción de los mensajes que pretendían transmitir.

La producción y recepción de los espectáculos de variedades, las giras internacionales de las cupletistas, los mensajes feministas que lanzaron desde los escenarios o las resignificaciones de estas piezas en clave LGBTIQ+ han sido ampliamente estudiados por Pepa Anastasio (2013, 2016, 2017), Gloria G. Durán (2021), Lidia García (2022), Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo (2019, 2020), entre otras. Todas estas investigaciones atestiguan el alto poder subversivo de los espectáculos de variedades y su configuración como agentes para el cambio social y político que se estaba produciendo a inicios del siglo XX en España.

Ahora bien, el auge de la nueva modernidad, las letras sicalípticas y la subversión implícita en estos espectáculos no fueron acogidos con agrado por parte de los sectores más conservadores de la época. Todo ello quedó reflejado en ciertas piezas que relacionaban estas nuevas masculinidades y feminidades directamente con la homosexualidad o las prácticas trans a través de un aparato represivo, tal y como se aprecia en cuplés como “Pobres toros” (Font de Anta y Flores, 1932), “El hombre ha de ser feo” (Puche, Pérez Martínez y Meller, 1923, como se cita en Noren, 2024), o “Tadeo” (Orbe, Romero y Meller, s.f., como se cita en Noren, 2024). A pesar de ello, la homosexualidad, bisexualidad y prácticas trans² de las personas que conformaron la música escénica en el primer tercio del siglo XX eran conocidas por el público y la crítica del momento. Especialmente significativo es el caso de la cupletista Emérita Esparza, que fue encarcelada junto a la condesa Gloria Laguna por acusaciones de gestos y miradas lascivas entre ambas mujeres en el Teatro de la Zarzuela durante una actuación (Usó, 2023). El destino quiso que se declarara un voraz incendio en el teatro a las horas de su detención, por lo que la gente comenzó a acusarlas también de haberlo provocado, aunque ambas mujeres resultaron absueltas de todos los cargos, tal y como recoge Usó (2023). También Zúñiga recordaba en los años cincuenta y desde una posición alineada con la represión de la diversidad sexo-genérica, que los espectáculos transformistas eran habituales en la España del primer tercio del siglo XX, haciendo referencias específicas a «las locuras [de] los invertidos de La Criolla y Casa Sacristán» (Zúñiga, 1954, p. 292). Más allá del tono homófobo de sus declaraciones, se constata la importancia de los locales de variedades del barrio chino barcelonés como lugares para la representación de la diversidad sexo-genérica dentro y fuera de los escenarios. Pese a que estos hechos que muestran la opresión hacia la diversidad, buena parte de las y los artistas no se ocultaron y reivindicaron dentro y fuera de la escena las diferentes formas de amar y desear más allá de la heterosexualidad, como el caso del propio Álvaro Retana (Martínez Rubio, 2024), Tórtola Valencia (G. Durán, 2021), Egmont de Bries, (Usó, 2017), Miguel de Molina (2019) o todas las mujeres artistas que formaron parte del Círculo Sáfico madrileño, entre las que destacaron Victorina Durán, Rosa Chacel o Margarita Xirgu (Moreno-Lago, 2021).

Por otra parte, es necesario destacar que, si bien en esta genealogía de las variedades y espectáculos transformistas se enmarcan hombres y mujeres, López Rodríguez (2020) afirma que la recepción de los espectáculos transformistas era dispar y dependía en gran medida del género al que se suponía pertenecían las y los artistas. Así, el transformismo femenino era recibido con agrado por parte del público masculino heterosexual, ya que consideraban que las prendas masculinas resaltaban los atributos femeninos, pero principalmente, a causa de la invisibilidad histórica del lesbianismo. Al negar la existencia del deseo sexual femenino (Celaya Carrillo, 2004) y, por ende, el propio deseo lésbico, estos espectáculos no sufrieron la represión que afectó al transformismo masculino (López Rodríguez, 2020) que, por otra parte, no frenó su auge por toda la geografía española hasta el término de la Guerra Civil (Rodríguez, 2024). De este modo, la sicalipsis, la frivolidad y los espectáculos y prácticas trans que habitaron las variedades españolas del momento, propiciaron la creación de espacios seguros para la representación de la diversidad sexo-genérica y los procesos identitarios con el público.

2.2. Estudios de caso

Algunas de las protagonistas que se sirvieron de estos espacios, narrativas y estrategias se insertan en la genealogía de la sospecha, como el caso de Sarah Rivera y Beatriz Cerrillo. Si bien no se han encontrado fotografías de Cerrillo, las imágenes conservadas de Rivera evidencian la tendencia a la llamada «mujer moderna» que siguió la actriz en sus espectáculos, con un vestuario y escenografías repletos de lentejuelas, pedrerías y plumas, vestidos de raso o conjuntos sicalípticos acompañados de un corte de pelo «a lo garçon» y un cigarro en la mano³, trasgrediendo todas las imposiciones morales existentes hacia las mujeres del momento (Nogués, 2022).

Atendiendo a las informaciones propuestas por Álvaro Retana en la biografía que realizó sobre la actriz y bailarina Sarah Rivera en su monografía *Historia del arte frívolo* (1964), previa censura franquista, el escritor resaltó su «amistad» con la también cupletista y bailarina Beatriz Cerrillo, quien «pretendiendo resguardarla

² Se habla de «prácticas trans» debido a la imposibilidad de constatar las identidades sexuales de estas personas por las causas anteriormente mencionadas.

³ Cabe señalar que actitudes como fumar, cruzar las piernas, conducir un coche, llevar el pelo corto o utilizar pantalones eran actos considerados subversivos e inmorales para las mujeres de la época. De ahí que numerosas cupletistas se convirtieran en adalides de la modernidad y las nuevas feminidades a través de la realización de estos actos.

de impertinentes acosos masculinos, su entrañable amiga la tiple Beatriz Cerrillo se la llevó a Buenos Aires, donde ambas residen hace muchos años en envidiable bienestar» (Retana, 1964, p. 236). La sutileza con la que el escritor aludió a su relación, junto a la afirmación de que Rivera huía de sus admiradores masculinos, y el análisis desde la hermenéutica de la sospecha de Ricoeur, muestran indicios de una posible relación afectiva entre las dos «entrañables amigas».

No se tiene constancia del momento en el que se conocieron, ya que las primeras referencias de sus trabajos conjuntos datan de octubre de 1933, cuando se publicita por primera vez su compañía Cerrillo-Rivera, en una actuación en la capital valenciana⁴. Tan solo un año después de su debut, *El Heraldo de Madrid* afirma el éxito de la joven compañía en Portugal y adelanta el estreno de una nueva obra en el Teatro Martín de Madrid la primavera de 1935⁵. Sin embargo, sus biógrafos, el periodista argentino Germinal Nogués y su hijo, Hernán Nogués (2022), afirman la existencia de correspondencia con Cerrillo desde antes de 1932, con un carácter «íntimo, quizás uno de los misterios de su vida sexual». Tras el exilio de ambas actrices a Buenos Aires en el año 1936, poco más se conoce de su trayectoria artística o personal. Únicamente se ha hallado un bolero compuesto por José A. Andreotta y Enrique García, impreso en Buenos Aires en 1947 y dedicado a la actriz Beatriz Cerrillo⁶. El hallazgo de este registro lleva a pensar que las actrices pudieron continuar su trayectoria artística en su exilio argentino, al menos hasta 1947.

A pesar de no disponer de sus archivos familiares o personales, ni rastro alguno de su trayectoria personal y vital tras su exilio en Buenos Aires, hay indicios que aluden a su posible relación sexoafectiva, que constituiría uno de los principales motivos de su exilio en Argentina.

Otre de los referentes que conforman esta genealogía de la sospecha es Alonso, La Chavala. Las informaciones proporcionadas por Álvaro Retana muestran las estrategias y prácticas llevadas a cabo por le artista. Así, en *Historia del arte frívolo* (1964, p. 138), el escritor indica que La Chavala comenzó actuando en el Barrio Chino barcelonés en la década de 1920 y expone lo siguiente:

Su habilidad en la suplantación de la cualidad femenina era tan sorprendente que algunas noches, a la conclusión de su trabajo en La Criolla, lanzábase a recorrer las ramblas con atavíos de mujer, y transeúntes sagaces, confundiéndole con una chavala dedicada precozmente a la galantería, le obsequiaban colmándole de requiebros.

Retana concluye en esta breve biografía que La Chavala fue «encerrado por los rojos» durante el periodo revolucionario, sin saber cómo consiguió la libertad (1964, p. 138). Más allá de esta breve descripción biográfica, el escritor realizó un *Álbum de transformistas* que no llegó a ser publicado, donde incluyó la fotografía de Alonso, La Chavala, en cuyo reverso indicó un revelador apunte⁷:

Bien conservado, perteneció al Ballet del Liceo, se hizo la cirugía [sic] estética. Dicen que tiene 60 años. Hoy trabaja de mozo de mostrador en el [ballet] de la Bella Dorita.

Al igual que con las trayectorias de Cerrillo y Rivera, tampoco se han hallado hasta el momento más datos que hagan referencia a la situación de La Chavala tras la Guerra Civil, más allá de los proporcionados por Retana. En este punto resulta crucial resaltar la alusión a la cirugía estética a la que hace referencia el autor. Si bien no puede determinarse el tipo de cirugía que se realizó Alonso, es viable pensar que pudo estar relacionada con algún procedimiento de reasignación de sexo, si se consideran las prácticas trans mencionadas por el escritor en su biografía y la inclusión de este apunte en el borrador del *Álbum de transformistas*, que pretendía configurarse como una recopilación histórica y biográfica de les artistas transformistas en la música escénica española del primer tercio del siglo XX.

Más allá del tipo de operación que se realizó, lo que se evidencia es el modo en el que La Chavala trascendió el binarismo de género en la Barcelona del primer tercio del siglo XX, dentro y fuera de los escenarios a pesar de las represalias que ello le acarreó. Las estrategias mencionadas impulsan incuestionablemente su inclusión en esta genealogía de la sospecha.

Siguiendo el ejemplo de La Chavala, cabe destacar en este punto a Luisito Carbonell. Al igual que el estudio de caso anterior, Retana realizó una breve biografía del artista en su monografía *Historia del arte frívolo* (1964, p. 139). El escritor alude al repertorio andalucista que interpretaba Carbonell e incluye una fotografía que muestra a le artista ataviado con una peina y una mantilla de encaje, un vestido pomposo con cancán y en actitud danzante acompañada de sus famosas castañuelas. Retana agudizó su pluma para tratar de evitar la censura franquista, logrando de esta manera añadir una afirmación tan valiosa como la siguiente:

Algunos de estos ciudadanos no imitaban estrellas, sino mujeres. Eran simples criaturas que debieron haber nacido con el sexo de ellas y se desquitaban de esa equivocación de la naturaleza exhibiéndose en un escenario portadores de miriñaques desordenados, mantillas fabulosas, altivas peinetas, abanicos de plumas y demás perifollos femeninos para cantar y bailar con toda independencia. El lugar donde encontraban «más ambiente» era «el barrio chino» barcelonés, y allá se fue Luisito Carbonell con sus castañuelas a competir con las «vedettes» masculinas de Casa Sacristán y La Criolla, enseñándolas a interpretar los pasodobles de Villajos, Montreal y Font de Anta.

⁴ *El heraldo de Madrid*, 5/10/1933, p. 12.

⁵ *El heraldo de Madrid*, 16/3/1934, p. 4.

⁶ La partitura puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Argentina a través de su enlace permanente: <https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=000157548&local_base=GENER>.

⁷ El *Álbum de transformistas* puede ser consultado en el Fondo Álvaro Retana del Museo Nacional del Teatro.

El reconocimiento expreso de las identidades trans, más allá de la descripción de las habituales prácticas trans que se realizaban en los espectáculos españoles de inicios del siglo XX, supone una intencionalidad de plasmar la libertad y las reivindicaciones de las personas trans en el marco de los escenarios españoles. Resulta necesario, de igual modo, resaltar cómo el barrio chino barcelonés vuelve a presentarse como un lugar seguro y habitual para las representaciones, vivencias y prácticas trans, lo que atestigua la libertad existente en este periodo. Además, la mención a la interpretación de un repertorio de corte andalucista, basado en pasodobles de Montreal o Font de Anta, autores de algunas de las letras homófobas y transfobas del momento⁸, es un indicador de las hipotéticas resignificaciones llevadas a cabo en este periodo gracias a la frivolidad e ironía propias de los espectáculos de variedades. Es importante establecer la conexión con las y los artistas transformistas —drag, travestis o imitadores— de periodos posteriores, como los espectáculos clandestinos durante el franquismo o los drag shows o imitadores de la transición hasta el presente. Como puede comprobarse, la relación entre las prácticas trans en la música escénica española y la elección de la canción andaluza, o la copla, vienen dadas desde los inicios del transformismo escénico en España, gracias a las resignificaciones a las que se presta este repertorio (García, 2022), el éxito del mismo y su auge a lo largo de la dictadura franquista. De esta manera, se constata el establecimiento de una contracultura *camp* en la música escénica española que representó ampliamente y en diversos periodos históricos a la diversidad sexo-genérica a través de las prácticas, narrativas, repertorios y espacios culturales hegemónicos.

Siguiendo las biografías propuestas por Retana, es necesario destacar la de Marina Rubí como ejemplo de algunas de las estrategias seguidas para vivir más allá de la heterosexualidad en el marco de la música escénica española. Rubí comenzó en la compañía artística de Celia Gámez y Faustino Bretaño en el año 1930, actuando como tiple en el estreno de la obra *Las guapas*⁹, con música de Francisco Alonso y Joaquín Belda y texto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román. Tan solo un año después, la artista emprendió una gira internacional con el ex-bailarín de los Ballets Rusos Sacha Goudine¹⁰. Su éxito en provincias la llevó a realizar una gira por Argentina en 1932¹¹, de la que regresó en enero de 1933 como una auténtica estrella internacional¹². Hasta 1936, Rubí continuó sus giras nacionales con el favor del público, pero tras el golpe de estado franquista, la vedette andaluza redujo su presencia pública únicamente a unas breves apariciones en el año 1938¹³. Ya durante el franquismo, se tiene constancia solamente de una actuación en la que se presentó como integrante de un «cuadro flamenco» en agosto de 1942¹⁴; repitió esta misma aparición el siguiente verano tras su regreso del extranjero¹⁵. Se trata pues de la última noticia que se tiene de Marina Rubí, al no haberse hallado rastro alguno de archivos familiares, personales o descendencia que pueda ayudar a configurar una biografía en profundidad de la artista.

No se tiene constancia de que la artista andaluza contrajese matrimonio. Sin embargo, Retana apunta en su *Historia del arte frívolo* (1964, p. 304) la siguiente afirmación acerca de su orientación sexual:

A tal punto Marina Rubí era una mujer cautivante, que cierto imitador de estrellas que no se distinguía por su efusividad por el bello sexo vivió durante prolongada temporada apasionado romance con ella, ante el estupor de cuántos conocían los gustos de las partes beligerantes.

Si bien no se indica el nombre de dicho imitador, la presumible estrategia empleada por el artista y la cupletista que menciona Retana ya venía practicándose desde hacía años en el ámbito de las variedades españolas. Así, la bailarina Tórtola Valencia y el escritor Antonio de Hoyos mantuvieron una relación ficticia que les permitió vivir su homosexualidad lejos de la represión y las críticas homófobas (G. Durán, 2021; Usó, 2023). Por tanto, no resultaría extraño que esta estrategia fuera imitada del mismo modo por Marina Rubí unos años más tarde.

3. Conclusiones y prospectiva

El análisis de las biografías realizadas por Álvaro Retana a estos artistas bajo la hermenéutica de la sospecha de Ricoeur muestra una serie de estrategias empleadas por la diversidad sexo-genérica para ser, amar y desear en el ámbito de las variedades españolas del primer tercio del siglo XX. Así, en el primer estudio de caso se demuestra cómo las actrices y empresarias Sarah Rivera y Beatriz Cerrillo se exiliaron a Argentina tras la Guerra Civil española para poder vivir juntas y evitar de este modo la represión franquista. Del mismo modo, los casos de La Chavala y Luisito Carbonell ofrecen ejemplos de las prácticas trans insertas en los espectáculos de variedades del primer tercio del siglo XX en España. A pesar de no poder determinar claramente

⁸ Véase los cuplés *Pobres Toros*, *Vaya moda* o *Frasquito Misterio*, entre las composiciones de Font de Anta, donde se percibe la burla y represión de la diversidad sexo-genérica en forma de pasodoble. Además, las interpretaciones de estas piezas que realizó Carmen Flores solían ir acompañados de frases represivas hacia la diversidad sexo-genérica. Cabe destacar que, a diferencia de los cuplés sicalípticos que eran interpretados en primera persona, los cuplés que oprimían la diversidad sexo-genérica solían emplear una estrategia músico-narrativa que consistía en utilizar la tercera persona del singular, lo que deshumanizaba a la víctima y contribuía a intensificar la diferencia entre el individuo LGBTIQ+ frente a la sociedad o comunidad heteronormativa.

⁹ *La Libertad*, Madrid, n.º 3.272, 13 de septiembre de 1930, p. 9.

¹⁰ *El heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 14.232, 12 de septiembre de 1931, p. 5.

¹¹ *La Última hora: Diario ilustrado de la noche, de información, literario y artístico*, Palma de Mallorca, n.º 12.773, 16 de julio de 1932, p. 3.

¹² *El noticiario gaditano*, Cádiz, n.º 7.024, 25 de enero de 1933, p. 2.

¹³ *La Libertad*, Madrid, n.º 5.653, 1 de mayo de 1938, p. 2.

¹⁴ *FE. Falange Española*, Sevilla, n.º 2.686, 1 de septiembre de 1942, p. 2.

¹⁵ *La Prensa: Diario de la tarde de información mundial*, Barcelona, n.º 509, 14 de enero de 1943, p. 4.

sus identidades sexo-genéricas, las afirmaciones aportadas por Retana acerca de la cirugía de La Chavala y la referencia explícita a las realidades trans en la biografía de Carbonell son datos indicadores de, mínimo, la transgresión del binarismo sexo-genérico dentro y fuera de los espacios escénicos. Asimismo, la alusión a las prácticas trans realizadas en las calles da muestra de los procesos identitarios llevados a cabo entre artistas y público, quienes se veían reflejados en sus prácticas LGBTIQA+, estableciendo en los artistas referentes culturales e identitarios. Por último, las indicaciones de una supuesta relación tapadera entre Marina Rubí y un actor transformista atestiguan esta estrategia como una de las más implementadas en la música escénica española del momento. Así, Margarita Xirgu o Tórtola Valencia pudieron vivir sus relaciones lésbicas a través de un engaño público que hacía creer que eran mujeres heterosexuales para pasar desapercibidas y evitar de esta manera los comentarios y represiones. El análisis de las biografías de Retana evidencia la imitación y expansión de esta práctica para poder ser y desear en el contexto de las variedades españolas.

Del mismo modo, se reconocen los espacios seguros para mostrarse públicamente como personas LGBTIQA+ en la España del momento. Las continuas alusiones —tanto por Álvaro Retana como por Ángel Zúñiga— al barrio chino barcelonés y, en concreto, a los locales La Criolla y Casa Sacristán, los convierten en referentes de las representaciones, prácticas y vivencias seguras para la diversidad sexo-genérica. Basta con visualizar algunas de las imágenes que se encuentran en libre acceso en el Arxiu de la Generalitat para comprobar el elevado número de espectáculos transformistas realizados en estos locales y la afluencia de un público, también travestido, de manera asidua. Este hecho refuerza la consideración de estos espacios como «seguros». Más allá del circuito artístico catalán, la prensa histórica nacional muestra las habituales giras por provincias que realizaban los artistas propuestos en este trabajo y su éxito en escenarios alejados de las grandes capitales. Este hecho resulta importante, puesto que aleja la concepción de una sociedad en su mayoría reticente a las prácticas trans en la época, lejos de lo que se ha pensado hasta el momento.

Por otra parte, la representación de las nuevas masculinidades y feminidades dieron un impulso a la visibilidad de la diversidad sexo-genérica a través de las nuevas indumentarias, escenografías y la inclusión de estos discursos en las propias letras de los cuplés. Si bien resulta necesario destacar la influencia y resignificaciones de las canciones populares españolas y, en especial, de las canciones e indumentarias andaluzas, en los espectáculos transformistas como se ha estudiado en el caso de Mirko o La Chavala. Este uso consciente de las canciones populares españolas y sus estéticas en el transformismo escénico del primer tercio del siglo XX permite establecer una relación directa con las resignificaciones de las letras de las coplas durante el franquismo, así como con los imitadores de las folclóricas durante y después del régimen franquista, como bien estudian Lidia García o Anto Rodríguez; así, se establece una genealogía de intérpretes, prácticas e indumentarias con la canción andaluza como referente o hilo conductor.

Si bien la propuesta de estos estudios de caso en la genealogía de la sospecha viene dada por la dificultad o imposibilidad para conocer su trayectoria vital y profesional tras la Guerra Civil española, las afirmaciones realizadas por Retana indican sus prácticas y vivencias LGBTIQA+. A través de estos estudios de caso se contribuye a superar la citada invisibilidad histórica del lesbianismo propuesta por López Rodríguez. La ausencia de unas memorias, descendencia o archivos de índole personal o familiar de los artistas estudiados en este trabajo imposibilita confirmar sus orientaciones o identidades LGBTIQA+. Sin embargo, los testimonios de sus prácticas, el análisis de sus repertorios y resignificaciones, sus indumentarias y sus estrategias permiten situarlos en los márgenes de la heterosexualidad y recuperar sus figuras y actuaciones como prácticas de la memoria histórica, poniendo nombres y apellidos a las víctimas de la represión franquista por su condición o identidad de género.

A modo de prospectiva, resulta necesario el estudio y la elaboración de biografías de *cade une* de los artistas propuestos en el *Álbum de transformistas* del Archivo Álvaro Retana. Un análisis en profundidad de sus vivencias, sus actuaciones y de los circuitos teatrales por los que transcurrieron, las indumentarias y repertorios empleados, así como de su situación antes y después de la Guerra Civil, resulta fundamental para comprender los procesos para la visibilidad de la diversidad sexo-genérica en la escena española. Especialmente significativos son los estudios de caso de los artistas La Perla Murciana, quien aparecía maquillada y ataviada con una peina y mantón de manila, nuevamente situándose en el contexto de las resignificaciones del repertorio andalucista, al igual que el dúo Paquito Chiclana y su compañero. En este último caso, su compañero es un artista transformista que aparece ataviado con un traje de lentejuelas, maquillado y abrazado a Paquito Chiclana, quien porta un traje compuesto por un pantalón de tiro alto y chaqueta torera. Todos estos estudios servirían para comprender en profundidad qué estrategias se empleaban en el establecimiento de referentes identitarios LGBTIQA+ en este contexto, qué recepción tuvieron las mismas y qué prácticas se emplearon para subvertir el binarismo de género y la heterosexualidad para poder vivir, ser, amar y desear en la España del siglo XX.

Quizás nunca se sabrá a ciencia cierta sus orientaciones o identidades. Quizás ellos mismos no quisieron que se dieran a conocer o, quizás, nunca pudieron hacerlo dada la opresión de los sectores más conservadores y del régimen franquista. En consecuencia, se propone esta genealogía de la sospecha para dar testimonio de sus prácticas, sus protagonistas y los espacios seguros para la diversidad sexo-genérica en la España inmediatamente anterior a la Guerra Civil y se incluyen a los artistas estudiados respetando su memoria, situándolos en un limbo entre la heterosexualidad y la diversidad sexo-genérica que, aún sin afirmaciones fehacientes, les convierten en referentes de la historia musical LGBTQA+ en la España del vodevil, las variedades, el transformismo y el cabaret.

4. Referencias citadas

- Anastasio, P. (2007). ¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13(2), 193-216.
- . (2009). Pisa con Garbo: El cuplé como performance. *Trans. Revista Transcultural de música*, 13, 1-10.
- . (2016). Erotismo feminista en España 1910-2015: Del dildo de la Chelito al Posporno de De La Purísima. *Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 42(1), 37-55.
- . (2017). La temerosa palabra: feminismo en los escenarios populares en la España de los años 1910-20. *Hecho teatral. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 17, 165-181.
- Arce, J. (2019). ¡Por marica y por rojo! Miguel de Molina y las políticas de la memoria. *Contrapulso*, 1. [En línea] <<https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.7>> [Consultado el 20/06/2024].
- Celaya Carrillo, B. (2004). La irrupción de la mujer deseante en España: discursos médicos sobre la sexualidad y su recepción por escritoras y políticas próximas a la izquierda, 1900-1936. *Arenal*, 2(11), 145-170.
- Encabo, E. (2019). *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Encabo, E. y Matía-Polo, I. (2020). *Copla, ideología y poder*, Madrid, Dykinson.
- G. Durán, G. (2021). *Sicalípticas: El gran libro del cuplé y la sicalipsis*, Barcelona, La Felguera Ediciones.
- Gadamer, H. y López Castellón, E. (1997). La hermenéutica de la sospecha. *Cuaderno Gris*, 2, 127-135.
- García García, L. (2022). ¡Ay, campaneras!: canciones para seguir adelante, Barcelona, Ediciones Plan B.
- Jaume Teruel, M. (2017). Musicología de la sospecha: De la hermenéutica a la musicología crítica. *Notas de paso*, 4, 1-20.
- López Rodríguez, F. (2020). *Historia Queer del Flamenco: Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*, Madrid, Egales.
- Martínez Rubio, J. (2024). *El franquismo contra Álvaro Retana*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- Moreno-Lago, E. (2021). Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del Círculo Sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán. *Feminismos*, 37, 211-236. [En línea] <<https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.09>> [Consultado el 16/06/2023].
- Nogués, H. (2022). Sarah Rivera: la diva catalana que inventó la mítica “revista porteña” en los años 40. *Infobae*. [En línea] <<https://www.infobae.com/cultura/2022/09/04/sarah-rivera-la-diva-catalana-que-invento-la-mitica-revista-portena-en-los-anos-40/>> [Consultado el 13/09/2024].
- Otero Carvajal, L. E. (2003). Ocio y deporte en el nacimiento de la sociedad de masas: La socialización del deporte como práctica y espectáculo en la España del primer tercio del siglo XX. *Cuadernos de historia contemporánea*, 25, 169-198. <<https://bit.ly/3HcAVO3>> [Consultado el 18/01/2023].
- Retana, Á. (1964). *Historia del arte frívolo*, Madrid, Tesoro.
- Rodríguez, A. (2024). *¡Eres tan travesti! Breve historia del transformismo en España*. Madrid Barcelona, Egales.
- Sentamans, T., Muriana, C. e Higón, B (2022). *En los anales* de la historia estaba el esfínter*. Colección Itacate.
- Usó Arnal, J. C. (2017). *Orgullo travestido: Egmont de Bries y la repercusión social del transformismo en la España del primer tercio del siglo XX*, Santander, Editorial El Desvelo.
- , (2023). *El lesbianismo chic: el caso de Gloria Laguna*, Cantabria, El desvelo ediciones.
- Zúñiga, Á. (1954). *Una historia del cuplé*, Barcelona, Editorial Barna.

5. Fuentes sonoras

- Manuel Font de Anta y Carmen Flores, *Pobres toros* [grabación sonora]. Barcelona, Compañía del Gramófono, 1932. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000180512>> [Consultado el 12/06/2023]
- Anders Norén, «El hombre ha de ser feo», *Couplets.cat*, 2023. <<https://cuplets.cat/cuplets/el-hombre-ha-de-ser-feo/>> [Consultado el 14/06/2023].
- Anders Norén, «Tadeo», *Couplets.cat*. <<https://cuplets.cat/cuplets/tadeo/>> [Consultado el 14/06/2023].

6. Prensa histórica

- La Libertad*, n.º 3.272, Madrid, 13 de septiembre de 1930, p. 9.
- El heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 14.232, 12 de septiembre de 1931, p. 5.
- La Última hora: Diario ilustrado de la noche, de información, literario y artístico*, Palma de Mallorca, n.º 12.773, 16 de julio de 1932, p. 3.
- El noticiario gaditano*, Cádiz, n.º 7.024, 25 de enero de 1933, p. 2.
- La Libertad*, Madrid, n.º 5.653, 1 de mayo de 1938, p. 2.
- FE. Falange Española*, Sevilla, n.º 2.686, 1 de septiembre de 1942, p. 2.
- La Prensa: Diario de la tarde de información mundial*, Barcelona, n.º 509, 14 de enero de 1943, p. 4.