

CANCIÓN POPULAR E IMAGEN DE LA MUJER EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Folk Songs and the Image of Women During the Spanish Transition

Antonio Aguilar

Universidad de Málaga (España)

La transformación de la imagen de la mujer a lo largo del último medio siglo ha sido mayoritariamente abordada por la crítica literaria desde una perspectiva académica y «elitista» y con ello se ha obviado el significativo papel que la cultura popular ha jugado históricamente en el cambio de paradigmas culturales (desde el romancero tradicional al *pop-art*). Con este acercamiento se pretende poner el foco sobre la importancia que han tenido en la sociedad española de los setenta y primeros ochenta las distintas (y heterodoxas) imágenes de la mujer construidas por las canciones populares, que supusieron un cambio sustancial de los estereotipos femeninos en el imaginario sociocultural del momento.

Palabras clave

Canción popular, imagen de la mujer, transición española, estereotipo femenino

The transformation of the image of women over the last half century has widely been tackled by literary criticism from an academic and "elitist" perspective, and doing so, the relevant role that the folk culture has historically played in changing cultural paradigms (from anthology of ballads till pop-art) has been dodged. This article aims to place emphasis on the importance of folk songs in women's different (and heterodox) image creation in Spanish society in the 1970s and early 1980s that meant a substantial change of female stereotypes in the sociocultural imaginary of the time.

Keywords

Folk songs, woman's image, Spanish transition, female stereotype

En un artículo escrito en homenaje al recientemente fallecido compositor Armando Manzanero, el escritor hispano-nicaragüense Sergio Ramírez se hacía eco de una elocuente anécdota: Francisco Rico, a instancias del poeta Jaime Gil de Biedma, destacaba el «efecto sorpresa» (lo que Jakobson y los formalistas rusos han llamado «desautomatización») causado por «Vi gente correr», el verso clave de «Esta tarde vi llover», probablemente el bolero más versionado del compositor mexicano (basta repasar la letra de la canción para compartir tan acertada elección)¹. La anécdota no pasaría de ser considerada como mera curiosidad seudoliteraria si sus protagonistas no fueran quienes son: crítico reconocidísimo y poeta incontestable. A partir de ella, Sergio Ramírez reflexiona y llega a una oportuna y acerada conclusión: «No se puede establecer una línea divisoria tajante entre lo que se da en llamar poesía culta, y las letras de las canciones que muchos cantan entre copas, o mientras se duchan, pero que no serían capaces de autorizar a que figuren en las antologías de la poesía castellana» (Ramírez, 2021).

Más de treinta años antes, en 1989, la editorial andaluza Alfar había publicado un cuidado volumen, *Poemas y canciones de Rafael de León* (Acosta, Gómez y Jiménez, 1989) en el que sus autores no solo recogían una amplísima muestra de las canciones escritas por el poeta sevillano (luego popularizadas a través de las voces de las más conocidas tonadilleras de los cuarenta y cincuenta del pasado siglo, desde Concha Piquer a Juanita Reina o Marifé de Triana), sino que también utilizaban todo el arsenal crítico-literario disponible para estudiar y analizar desde distintos puntos de vista (métrico, semántico, literario...) un conjunto de «coplas» que forma ya parte de la memoria sentimental de varias generaciones de españoles gracias sobre todo a su compleja y heterodoxa galería de personajes femeninos: *La Petenera*, *La Parrala* o *La niña de Puerta Oscura*. Al igual que Armando Manzanero, Rafael de León ha cimentado su gloria en lo que se conoce, no sin cierto desdén intelectual, como «poesía popular», de ahí el enorme valor que tuvo este volumen para que la obra poética de Rafael de León, y de paso la canción popular, entrara (aunque tímidamente) en el mundo académico (a la copla han prestado especial atención autores tan libres y desprejuiciados como Manuel Vázquez Montalbán²

o Terenci Moix) e incluso haya propiciado que no pocos poetas contemporáneos (sobre todo a partir de los setenta) citen en su obra algunos de los versos o personajes femeninos más emblemáticos del universo de la copla (lo que no es sino otra forma de homenaje intertextual) (Colmeiro, 2005, y García, 2016).

O quizá Conchita Piquer otra vez:

del porqué de este porqué la gente quiere
enterarse
o la triste canción de la muchacha asomada
a la ventana, mirando el río, ahogada en el río,
como una rosa, una rosa mu blanca.
(Vázquez Montalbán, 1967).

En «La voz poética de Rafael de León», estudio preliminar que antecede a este volumen antológico, sus autores no solo analizan la conexión estilística del poeta sevillano con la generación del 27 (sobre todo a través del neopopularismo cultivado por Lorca o Alberti) o incluso su estrecha relación genealógica con las investigaciones sobre la copla flamenca llevadas a cabo por Manuel Machado Álvarez, «Demófilo», padre de los hermanos Machado, sino que también se detienen (y esto es lo más revelador) en la importancia que tienen sus personajes femeninos en la construcción de una nueva y poco ortodoxa imagen de la mujer (entre los que sobresalen «la soltera», «la prostituta» o «la otra»), lejos de idealizaciones angélicas. A partir de entonces han sido muchos los estudios que han señalado la relevante contribución que ha tenido la llamada copla española en fijar (y paradójicamente, destruir) la imagen de la mujer que las instituciones de la época pretendían acuñar. No podemos olvidar que la rancia, pero hábil, cultura franquista, al igual que hiciera con los símbolos nacionales, no dudó en adueñarse de la popularidad de la copla para utilizarla en su propio beneficio. A pesar de ello, las historias contadas en los poemas, cuyas heterodoxas heroínas (siempre mujeres) solían vivir al margen de la moral tradicional, sirvieron, a despecho del nacional-catolicismo, para que el pueblo llano, su más fiel consumidor, supiera que esa otra forma de entender el mundo, mucho más libre y desprejuiciada que la que estaban obligados a soportar en su vida cotidiana, no se les había

en el que utilizaba como título un verso del conocido bolero «Bésame», y otro, «Conchita Piquer», que no es sino un homenaje directo a la copla y a su tonadillera más celebrada. En la nota que abre el libro, Vázquez Montalbán da las gracias a todos los poetas de los que ha tomado prestado algún verso. Entre ellos cita a León, Quintero y Quiroga. Este último poema sería luego publicado en la mítica (e influyente) antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*.

¹ La estrofa donde aparece dice así: «Yo no sé cuánto me quieres, / si me extrañas o me engañas, / solo sé que vi llover, / vi gente correr / y no estabas tú».

² Ya en 1967 Vázquez Montalbán incluía en su primer poemario, *Una educación sentimental* (redactado desde la cárcel entre 1962 y 1963), el poema «Como si fuera esta noche la última vez»,

hurtado del todo al seguir viva en las voces de sus tonadilleras.

Escúchame, marinero,
y dime qué sabes de él,
era gallardo y altanero
y era más rubio que la miel.
Mira su nombre de extranjero
escrito aquí, sobre mi piel,
si te lo encuentras, marinero,
dile que yo muero por él.

Y en ese melodramático verso final se condensa como en ningún otro la radical heterodoxia del personaje femenino protagonista: una mujer que en la España de los años cuarenta es capaz de expresar en voz alta y con toda claridad su propio deseo. Aunque algunos críticos hayan visto «un tufo fascistoide de un franquismo todavía germanófilo» (Salaün, 2007, p. 41) en la descripción del marinero, «era más rubio que la miel», este verso admite al menos otra lectura: al trasladar/parodiar/superponer las características del ideal femenino clásico (la mujer «dulce» de cabello dorado y piel muy blanca) a la figura masculina, Rafael de León consigue que el hombre quede reducido (al igual que la mujer) a «objeto de deseo» mucho antes de que comenzaran a aflorar en España los primeros movimientos feministas. Todavía está por hacer una investigación seria sobre la contribución que la poesía homoerótica masculina (de forma directa o escondida tras un personaje femenino) ha tenido en la libre expresión del deseo sexual de la mujer. Puede servirnos de ejemplo la publicación en 1979 de *Hymnica*, poemario emblemático de Luis Antonio de Villena, que no solo sirvió para abrir la puerta al homoerotismo en la poesía española contemporánea, sino también como fuente de la que bebieron las primeras poetisas que, ya en los ochenta, se reivindicaron sin tapujos como mujeres deseantes (caso de Ana Rossetti o Aurora Luque). (Aguilar, 2017).

A partir de los años sesenta, sin embargo, cuando comienza a hablarse del milagro económico español (sustentado fundamentalmente por la emigración y el turismo), la naciente clase media española se va alejando poco a poco de un género que identifica con las penurias de posguerra y la cultura de la dictadura. La música anglosajona empieza a abrirse paso entre los más jóvenes, surgen los primeros cantautores y las antiguas tonadilleras, ahora «folklóricas», pasan a ser injustamente consideradas por la élite intelectual española más europeizada (pero llena de prejuicios) como las últimas representantes de la subcultura franquista. Se olvida, sin embargo, la enorme, y pionera, contribución de algunas de estas folklóricas a la construcción social de la imagen de una mujer sexualmente

libre, trabajadora y dueña de su destino con el solo ejemplo de su trayectoria vital y profesional, caso de nombres tan conocidos como Lola Flores o María Jiménez³.

Pero va a ser en el tardofranquismo cuando las letras de las nuevas canciones empiecen a dejar constancia del avance en el proceso de transformación de la imagen social de la mujer. En 1971 van a publicarse dos títulos emblemáticos para la lucha por la emancipación femenina en la España de entonces, *Soy rebelde* y *Yo no soy esa*, dos canciones que no solo se han convertido con el tiempo en frecuentados himnos feministas, sino que además fueron capaces en su momento de trascender las fronteras de nuestro país. En 2013 Fernando Iwasaki explicaba en uno de sus ensayos el impacto de estas dos canciones en su país natal: «Como se puede apreciar, *Yo no soy esa*, de Mari Trini, o *Soy rebelde*, de Jeanette, fueron canciones sublevantes que fomentaron en Perú la autonomía y la disidencia de las mujeres» (Iwasaki, 2013). Aunque los dos textos están escritos en primera persona y puestos en boca de una mujer, existe una diferencia fundamental entre ambos: mientras que *Yo no soy esa* está compuesto por una mujer y cantautora, Mari Trini, identificada con la «canción protesta», que comenzaba entonces a tener el reconocimiento de un público mayoritario, *Soy rebelde* era la obra de un compositor hombre, Manuel Alejandro, que ya tenía tras de sí una carrera de éxitos populares con gran repercusión en todo el mundo de habla hispana (y que hoy puede considerarse como el heredero natural del ya superado Rafael de León). Ambos compositores coinciden, sin embargo, en escribir desde una perspectiva femenina y en hacer que las mujeres protagonistas de sus canciones pongan en cuestión todo lo que la moral tradicional había defendido hasta entonces (un procedimiento, por cierto, que ya había sido empleado con enorme eficacia por el mismísimo Federico García Lorca).

De la importancia que la canción de Mari Trini, *Yo no soy esa*, tuvo durante el tardofranquismo para que la mujer tomara conciencia de la lucha que estaba librando contra una sociedad encorsetada por los clichés de género (e incluso de su vigencia en la actualidad) nos habla el hecho de que fuera elegida en 2016 como himno y banda sonora del vídeo rodado por cuarenta mujeres para conmemorar y celebrar el día 8 de marzo. Y todo ello gracias a una letra, tan efectiva como sencilla, que resulta el envés de otra conocidísima copla de Rafael de León, *Yo soy esa*, cuya protagonista, una prostituta, no se

³No es ajeno a ello el que un personaje como Lola Flores, fallecida en 1995, se haya convertido en ídolo (y ejemplo) de la última generación de jóvenes españoles (la llamada generación Z).

siente digna de ser amada por un hombre. De esta manera, «Yo no soy esa que tú te imaginas, / una señorita tranquila y sencilla / que un día abandonas y siempre perdona» se enfrenta al sentimiento de culpa exhibido por la mujer de la copla, «Soy la que no tiene nombre, / la que a nadie le interesa, / la pérdida de los hombres, / la que miente cuando besa».

Pero va a ser en el tardofranquismo cuando las letras de las nuevas canciones empiecen a dejar constancia del avance en el proceso de transformación de la imagen social de la mujer

Muy distinto resulta el caso de *Soy rebelde*, compuesta por Manuel Alejandro, popularizada por una mujer de voz dulce y quebradiza, Jeanette, y convertida en muy poco tiempo en himno de disidencia juvenil.

Yo soy rebelde
porque el mundo me ha hecho así,
porque nadie me ha tratado con amor,
porque nadie me ha querido nunca oír.
Yo soy rebelde
porque siempre sin razón
me negaron todo aquello que pedí.

El enorme éxito de la canción, cuyo «mensaje», muy abierto, admite casi cualquier tipo de lectura (generacional, feminista, social, político...) supuso un quebradero de cabeza para la censura de la época, que quiso prohibir su radiodifusión alegando que la letra escondía alusiones metafóricas contra el régimen, pero la compañía discográfica contraatacó con el argumento de que su cantante era hispano-británica. Para entonces, el texto ya había perdido la mayor parte de su carga política y se había convertido en himno generacional y feminista al quedar ensombrecida la figura del veterano compositor por la frescura de la letra y la personalísima interpretación de la joven cantante.

A principios de los setenta, Manuel Alejandro ya era ampliamente conocido del gran público por la valentía y heterodoxia de sus canciones, especialmente las interpretadas por otro artista también heterodoxo, Raphael, desde la conocida *Digan lo*

que digan (1968) a la emblemática *Qué sabe nadie* (1981). Ambos textos, que juegan con la inmediatez y la universalidad de la frase hecha (a la manera del romancero tradicional), constituyen, en esencia, una valiente defensa de la íntima libertad de elección frente a la moral tradicional y los rumores malintencionados, pero también la manera más directa y personal de afrontar la disidencia sexual.

Qué sabe nadie
lo que me gusta o no me gusta en este mundo.
Qué sabe nadie
lo que prefiero o no prefiero en el amor.
A veces oigo sin querer algún murmullo,
ni le hago caso, y yo me río, y me pregunto
qué sabe nadie.

El testigo de esta ambigua confesión fue pronto recogido por Carlos Berlanga y Nacho Canut en otra canción emblemática, *¿A quién le importa?*, publicada en 1986 e interpretada por el grupo Alaska y Dinarama (en su tercer álbum de estudio, *No es pecado*). Sus múltiples lecturas (desde la reivindicación de la libertad personal al elogio de la diferencia) y el poco convencional estilo de su cantante hizo que enseguida fuera adoptada por la comunidad LGTB como himno oficioso del colectivo (llegando incluso a ser el oficial del WorlPride Madrid 2017).

La gente me señala,
me apunta con el dedo,
susurra a mis espaldas
y a mí me importa un bledo.

¿Qué más me da si soy distinta a ellos?
No soy de nadie, no tengo dueño.

Pero la aportación fundamental de Manuel Alejandro al cambio de la imagen de la mujer española tendrá lugar después de la muerte del dictador, durante la llamada transición, con la publicación en 1978 del disco de larga duración titulado (muy significativamente) *De ahora en adelante*, un conjunto de diez rompedoras y feministas canciones interpretadas por una cantante, Rocío Jurado, en estado de gracia.

El público femenino (también el homosexual), identificado con la osadía de sus letras, hizo rápidamente suyas unas canciones firmadas por un hombre, el ya popular Manuel Alejandro, y una mujer, Ana Magdalena (seudónimo de Purificación García, segunda mujer del compositor, que con la elección de este nombre rendía homenaje a Anna Magdalena, a su vez segunda esposa de Johann Sebastian Bach), capaces de recoger el latido de la calle en un momento en el que, como casi siempre, la sensibilidad popular resultaba mucho más libre, lúdica y avanzada que la de los poderes públicos.

A este enorme éxito contribuyó también la fuerza, valentía y verdad interpretativa de la cantante. A pesar de que Rocío Jurado gozaba ya de gran popularidad como «cantaora» y tonadillera, sus inquietudes artísticas y un instintivo feminismo le hicieron dar un vuelco a su trayectoria y marcar distancias con una etiqueta, «folklórica», que ya empeñaba a lastrar su carrera en los años en que España comenzaba a acercarse a Europa y a dejar atrás todo lo que recordara a la dictadura.

Aunque la mayor parte de los diez temas que componen el LP resulten antológicos⁴, el más osado y emblemático es el primero de ellos, *Si amanece*.

Si amanece y ves que estoy dormida,
cállate, cállate, cállate,
déjame soñar con tus caricias
y cállate, cállate, cállate.

Si amanece y ves que estoy desnuda,
cúbreme, cúbreme, cúbreme,
cierra la ventana si no hay luna
y cúbreme, cúbreme, cúbreme.

Si amanece y ves que estoy despierta
porque de tu amor aún no estoy llena,
ámame otra vez, ámame otra vez,
con las mismas fuerzas que la primera vez.

Si amanece y ves que estoy llorando,
bésame, bésame, bésame,
no preguntes, piérdeme en tus brazos
y bésame, bésame, bésame.

Si amanece y ves que ya me he ido,
olvidame, olvidame, olvidame,
que será que no me has convencido
y olvidame, olvidame, olvidame.

La estructura del texto bebe de las fuentes de la poesía popular, pero también de la técnica becqueriana: cinco estrofas paralelas de cuatro versos de arte mayor de rima asonante construidas a partir de repeticiones anafóricas («si amanece y ves»), una libre gradación semántica («dormida», «desnuda», «despierta», «llorando» y «ya me he ido») y reiteración de imperativos («cállate», «cúbreme», «ámame», «bésame» y «olvidame»). Sin embargo, esta clásica estructura (que se adapta muy bien a ser cantada) esconde un contenido absolutamente heterodoxo para la sociedad de la época (hasta el

26 de mayo de 1978 no se despenalizaba en España el delito de amancebamiento y el adulterio, que conllevaba una punición mucho más dura para las mujeres que para los hombres): una mujer se atreve no solo a confesar públicamente sus necesidades sexuales (de ahí la enorme valentía de Rocío Jurado al aceptar interpretar esta canción), sino también a exigirle al hombre mediante el uso del imperativo (a todos los hombres, no a uno concreto) que satisfaga sus necesidades físicas, y todo ello mucho antes de que la poesía culta se atreviera a convertir a la mujer pasiva y «deseada» en activa y «deseante». No será hasta siete años más tarde, en 1985, que se publique *Indicios vehementes*, de Ana Rossetti, uno de los poemarios fundacionales de esa definitiva transformación de la imagen de la mujer.

De las cinco estrofas que componen el texto, cuyas palabras clave son los verbos en imperativo (la mujer exige/ordena al hombre), dos son las fundamentales: la tercera (repetida hasta tres veces en la versión cantada, casi como estribillo) y la última. Mientras que el estribillo abunda en las necesidades sexuales femeninas («ámame otra vez»), en la última estrofa se llega más lejos: si la mujer no queda satisfecha, abandonará al hombre. Sin más. Por primera vez una mujer deja meridianamente claro que no busca ni tiene suficiente con la protección masculina (emocional o económica), sino que, al igual que históricamente el hombre, también ella, dueña ahora de su destino, puede dejarse guiar (y vencer) por el deseo sexual. El hombre queda así convertido en «objeto» de satisfacción femenina y, por tanto, cosificado. Nunca la mujer se había sentido tan libre como para gritar públicamente su desafío: «Si amanece y ves que ya me he ido, / olvidame, olvidame, olvidame, / que será que no me has convencido».

El deseo sexual femenino ha sido ya recogido por multitud de poetisas contemporáneas con más o menos ironía. Aurora Luque actualiza (y feminiza) la poesía erótica grecolatina en textos tan lúdicos y desprejuiciados como *El poema de la siesta*, donde se dirige a Ipsitilo (masculinización de Ipsitila, una de las amantes poético-literarias de Catulo) para requerir sus favores sexuales.

Pero invítame ya, si te parece.
Me animé con el vino de Mollina
y los antros de Venus se me encharcan.
(Luque, 2008).

Además de este primer tema, el álbum tiene otras muchas canciones emblemáticas y heterodoxas. En la número cuatro, *Mi amante amigo*, una libérrima (y sentimentaloides) versión del mito de Pígalión, se defiende la promiscuidad femenina

(«de todos mis amores confidente») y la legitimidad del sexo sin amor («mi amante amigo»), dos concepciones que todavía hoy, cuarenta y cinco años después, despiertan recelos en la mayor parte de la sociedad (como prueba de la actualidad de estas reivindicaciones puede citarse el hecho de que jóvenes cantautoras del siglo XXI sigan incorporando esta canción a su repertorio, caso de la malagueña Vanesa Martín).

Mi amante amigo,
mi hombre, mi arlequín, mi fiel juguete,
de todos mis amores confidente,
sé que vas a sufrir
cuando en tus brazos
yo te cuente lo pasado.

La gradación utilizada en la descripción del amante amigo, que de ser «mi hombre» acaba por convertirse en «fiel juguete», resulta suficientemente significativa del cambio de la imagen del hombre en el universo femenino: la mujer, que canta su amor por un hombre, no duda a la hora de empujar/cosificar la esencia de la masculinidad tradicional. Queda ya muy lejos el convencional concepto de «hombria» subyacente en otra popular canción francesa de los años veinte (esta vez un cuplé), «Es mi hombre», paradigma del ancestral sometimiento femenino: «Solo tengo corazón para *mon homme*. / Si me pega, me da igual, / es natural»⁵.

Esta ruptura con el concepto más tradicional de la «hombria» ya había sido adelantada por Manuel Alejandro en una canción anterior, *A que no te vas*, que formó parte de la banda sonora del polémico largometraje de Fernando Fernán Gómez *La querida* (1976). Este tema también fue interpretado por Rocío Jurado, protagonista del film. Luego sería incluido (junto con *La querida*, otra de las canciones de la película) en el álbum titulado *Rocío Jurado*, editado por RCA ese mismo año de 1976, apenas muerto el dictador y antes de que la Constitución española de 1977 proclamara la igualdad jurídica entre hombre y mujer. La letra de Manuel Alejandro se convierte así en pionera de lo que hoy, casi medio siglo después, se conoce como «empoderamiento» de la mujer. Porque ahora es ella quien domina y «juega» con el hombre.

A que no te vas,
a que sigues aguantando aquí a mi lado
lo que tengas que aguantar.
A que no te atreves ni siquiera a abrir la puerta
por si yo no te reclamo
y te tienes que marchar.

⁵Esta canción francesa, cantada originalmente por Fanny Brice, fue popularizada en España por Sara Montiel al formar parte de la banda sonora de *El último cuplé* (1957).

Si hasta entonces había sido la mujer la que había tenido que aceptar y soportar la infidelidad masculina como algo connatural a la idiosincrasia del macho, ahora será el hombre quien tendrá que aprender a aguantar (y permitir) los deseos sexuales de la hembra. Todavía en 1996 la poeta Josefa Parra abundaba en el tema de la infidelidad del hombre en el poema titulado significativa (e irónicamente) *La infidelidad irremediable*:

Si, al final,
ha de comer la tierra tus delicados huesos
y ha de dormir tu boca como una orquídea tierna
debajo de raíces y lianas, qué importa
que estés tan descubierto y accesible,
que encauces tu savia en otros surcos,
que te des a pedazos cada noche. (Parra, 1996).

Entre los grandes temas del álbum de 1978 *De ahora en adelante*, sobresale también *Lo siento, mi amor*, una canción que dio la vuelta al manido tópico del adulterio masculino. Si en la copla de los años cuarenta y cincuenta el adúltero es el hombre (capaz de querer a «dos mujeres a la vez») y las mujeres, esposa legal y amante enamorada, han de compartir los favores (económicos y sexuales) del macho, aquí se intercambian los roles: la mujer toma las riendas de la relación (y la palabra) y confiesa al hombre (poco importa si marido o amante) que quiere/desea a otro. «La otra» de la histórica copla se ha travestido en «el otro» («y es que existe otro amor que lo tengo callado, callado») y, en lugar de la versión tradicional de la fiel esposa engañada por su marido, ahora será el hombre, destinatario de la confesión femenina, el engañado. La sinceridad de la confesión resulta hiriente para el tradicional/convencional orgullo masculino por su brusquedad y dureza, ya que, en esencia, la razón fundamental aducida por la mujer para justificar que abandona al hombre/compañero (a quien irónicamente llama «mi amor») es que la hembra ha encontrado otro macho que la satisface más. La protagonista de la canción, en nombre de todas las mujeres, termina así por vengarse de su secular sometimiento.

Lo siento, mi amor, lo siento.
Hace tiempo que no siento nada al hacerlo contigo,
que mi cuerpo no tiembla de ganas al verte
encendido,
y tu cara y tu pecho y tus manos parecen escarcha,
y tus besos, que ayer me excitaban, no me dicen
nada.
Y es que existe otro amor que lo tengo callado,
callado,
escondido y vibrando en mi alma, queriendo
gritarlo.
Ya no puedo ocultarlo, no puedo callarlo, no
puedo,

y prefiero decirlo y gritarlo a seguirte fingiendo.
Lo siento, mi amor, lo siento.

El enorme éxito popular de aquel álbum, acogido con entusiasmo por mujeres y homosexuales (que por fin podían cantar a voz en grito lo que llevaban años, y siglos, callando u ocultando) hizo que el tándem formado por Manuel Alejandro y Rocío Jurado volviera a colaborar en otro LP emblemático, *Señora*, publicado un año más tarde, en 1979. Aunque la mayor parte de las diez canciones siguen insistiendo en muchos de los temas ya tratados (la infidelidad consentida, el adulterio, los deseos sexuales femeninos...), al menos tres de ellas dan un paso más en la ruptura de los estereotipos de género.

La mujer, las mujeres, pueden por fin gritar públicamente su disconformidad con los roles arquetípicos tradicionales y crear otros, igualmente arquetípicos, que sirvan de contrapeso

En *Ese hombre*, una canción/himno coreada por miles de mujeres de la época en cada uno de los conciertos en directo, el «delicado» retrato del amante amigo del álbum anterior llega al paroxismo. Si aquel era un «fiel juguete» al que la mujer podía dominar y controlar, la imagen proyectada por «ese hombre» (gracias a una adjetivación tan desmesurada como llena de clichés) resulta ridícula y detestable.

Es un gran necio,
un estúpido engreído,
egoísta y caprichoso,
un payaso vanidoso,
inconsciente y presumido,
falso, enano, rencoroso,
que no tiene corazón.

La mujer, las mujeres, pueden por fin gritar públicamente su disconformidad con los roles arquetípicos tradicionales y crear otros, igualmente arquetípicos, que sirvan de contrapeso. Si las mujeres protagonistas de la copla tenían un nombre, o sobrenombre, que las definía e individualizaba, «ese hombre» carece de características

propias y queda así confundido con «todos los hombres».

Mucho más arriesgada es la historia contada en *Muchacho*. Una mujer en su plenitud se dirige al joven que la corteja (el muchacho del título, al que habla de usted) para decirle que los años que los separan son un obstáculo insalvable. La madurez de ella (emocional antes que física) chocaría con la ingenuidad/inexperiencia de él, todavía un muchacho.

Usted es joven, muchacho,
qué haría yo entre sus brazos,
si apenas sabrá besar.

Usted es joven, muchacho,
y yo sé de amores tanto
que intento no herirle más.

El texto admite, al menos, dos posibles lecturas. De un lado, puede parecer que la mujer no tiene la suficiente valentía para romper las convenciones (se da por hecho que en las relaciones sentimentales el hombre ha de tener más edad que la mujer) y que por ello se niega a los requerimientos del muchacho; pero hay otra posible lectura: con esta rotunda (y razonada) negativa la mujer puede estar cuestionando lo que la mayoría social ha aceptado sin escandalizarse, que hombres maduros formen pareja con mujeres mucho más jóvenes sin temor alguno a hacer el ridículo, sino al contrario, como prueba tangible de andar sobrados de masculinidad. Una lectura en la que resulta evidente el contraste entre la sensatez femenina y la fatuidad del hombre. Lo que sí queda claro es que una hembra madura no solo es capaz de levantar la pasión de un macho joven, sino que además puede permitirse el lujo de rechazarlo.

Este mismo tema, pero ya sin complejos, será desarrollado por la poeta Clara Janés, considerada por la crítica como ejemplo de la evolución de la mujer en la literatura española, en un poema de 1981, *Estuve con un joven*.

Estuve con un joven
y supe al fin lo que era
[...]
la belleza de un glande.
(Janés, 1981).

Pero quizás el tema más heterodoxo de todo el álbum sea el tratado en *Amores a solas*: el tabú de la masturbación femenina, apenas frecuentado en la literatura femenina. El texto es suficientemente explícito: una mujer, sola en la playa, juguetea con su cuerpo. A pesar de ello (o quizás por ello) pasó prácticamente desapercibido en su momento.

Mi mente volando,
mis manos que juegan,

me siento flotando.
Mi cuerpo se entrega,
la mar hoy es macho,
mi boca me tiembla.

[...]

Amores humanos, amores a solas,
qué bello mi cuerpo, qué bellas las olas,
qué forma más simple y antigua de amar.

Habrían de pasar algunos años para que la poesía culta (y las poetisas mujeres) se atrevan a hablar con claridad de estos amores a solas. En 1986 Rosa Romojaro se escudará tras la mitología clásica para contar en versos de sutil barroquismo la masturbación de Dánae en el momento de recibir la «lluvia de oro».

Y la bella despierta al fervoroso tacto
de la líquida fibra
y en el espejo mírase,
despeja la espesura
y, sabiamente, ámase. (Romojaro, 1986).

Las poetisas más jóvenes, sin embargo, sí se atreven ya a ser más francas y rotundas, como Sonia San Román, capaz de describir minuciosamente el recorrido de sus manos a través del propio cuerpo en el poema *I'loving me II*, publicado en 2008.

Con la otra mano sentí mis pechos
redondos y fuertes como frutas sabrosas.
Acaricié mi vientre dibujando espirales en mi
ombligo. Y bajé

y bajé
y bajé más
y más aún,
aún más abajo.
(VV. AA., 2008).

Los ejemplos de letras de canciones de Manuel Alejandro de fines de la década de los setenta en las que se defiende (y se construye) una imagen de la mujer mucho más heterodoxa de lo que los estándares de la época estaban dispuestos a admitir podrían multiplicarse. El compositor continuó su colaboración con Rocío Jurado y escribió para muchos otros cantantes, pero ya eran otra época y otra sensibilidad. Los ochenta fueron quizás los años más libres y creativos de la España reciente y los movimientos feministas empezaron a ser cada vez más activos y visibles. También la poesía culta (tal y como se ha ido apuntando a lo largo de este acercamiento) comenzó

a incorporar en sus obras muchas de las cuestiones que ya habían sido planteadas en la canción popular. Quizás el hecho de que el compositor de tantas canciones emblemáticas y heterodoxas sea hombre ha impedido que se valore en su justa medida su enorme contribución a la libertad interior de la mujer. No se puede obviar tampoco que aquellas letras fueron cantadas y asumidas por una mujer, Rocío Jurado, que supo llegar con su fuerza, verdad y ejemplo vital a muchas mujeres corrientes (que quizás no tenían acceso a la poesía culta) que se sintieron identificadas, al igual que les ocurrió a sus abuelas con la copla, con unas historias que hablaban un lenguaje nuevo y les abría las puertas de la emancipación y de la igualdad con el hombre (incluso copiando sus mismos defectos de comportamiento), aunque solo fuera, en principio, en cuestiones sentimentales/sexuales. Y es que toda revolución comienza con la liberación del cuerpo.

Fuentes y bibliografía

- Acosta Díaz, J.; Gómez Lara, M. J.; y Jiménez Barrientos, J. (1989): *Poemas y canciones de Rafael de León*. Sevilla: Alfar.
- Aguilar, A. (2017): *De deseada a deseante. La imagen de la mujer a través de la poesía escrita por mujeres (1953-2016)*. Málaga: El Toro Celeste.
- Colmeiro, J. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- García García, S. (2016): «Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán», en *Cuadernos del Aleph*, 8, pp. 56-71.
- Iwasaki, F. (2013): *El descubrimiento de España*. Penguin Random House Grupo Editorial Perú.
- Janés, C. (1981): *Eros*. Madrid: Hiperión.
- Luque, A. (2008): *La siesta de Epicuro*. Madrid: Visor.
- Parra, J. (1996): *Elogio a la mala hierba*. Madrid: Visor.
- Ramírez, S. (2021): «Vi gente correr», en *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/opinion/2021-01-04/vi-gente-correr.html>
- Romojaro, R. (1986). *Agua de luna*. Málaga: Puerta del Mar.
- Salaün, S. (2007): «Defensa e ilustración de la canción popular según Vázquez Montalbán», en José Fernández Colmeiro (coord.): *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, pp. 35-51. Woodbrige: Tamesis Book.
- Vázquez Montalbán, M. (1967): *Una educación sentimental*. Barcelona: El Bardo.
- VV. AA. (2008): *Planetario, 7 poetas desde el Planeta Clandestino*. Logroño: Ediciones del 4 de Agosto.