

Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

¡Por marica y por rojo! Miguel de Molina y las políticas de la memoria

For Fag and Red! Miguel de Molina and the Politics of Memory

Julio Arce

Universidad Complutense de Madrid

juliocar@ucm.es

Recibido: 2/ 5/2019

Aceptado: 17/ 6/2019

Publicado: 30/ 8/2019

Resumen: La figura artística del bailarín y cantante Miguel de Molina (1908-1993) se presenta como un estudio de caso para analizar las políticas de la memoria llevadas a cabo en España desde la muerte del dictador Francisco Franco en 1975. De Molina huyó de España en plena época de represión fascista tras haber sufrido una brutal paliza por ser considerado “rojo” y “maricón”. Pasó el resto de su vida en la capital argentina donde desarrolló una exitosa carrera teatral.

En este artículo revisaremos cómo las políticas de la memoria comenzaron a reivindicar su labor artística desde los años ochenta incidiendo en su condición de republicano. Si bien la reivindicación y reparación de las víctimas de la represión franquista han incidido en las motivaciones ideológicas, la “precariedad” de las minorías sexuales no ha estado en la agenda de la memoria histórica hasta fechas muy recientes, por lo que también debe ser incorporada al análisis e interpretación de la música popular.

Palabras clave: Memoria histórica, copla, música *queer*, música popular en España, siglo XX.

Abstract: The artistic figure of the dancer and singer Miguel de Molina (1908-1993) is presented as a case study to analyse the politics of memory carried out in Spain since the death of the dictator Francisco Franco in 1975. De Molina fled Spain during fascist repression after having suffered a brutal beating for being considered “red” and “fag”. He spent the rest of his life in the Argentinean capital where he developed a successful theatrical career.

In this article we will review how the politics of memory began to vindicate their artistic work since the 1980s, influencing their status as republicans. Although the vindication and reparation of the victims of Franco’s repression have influenced ideological motivations, the “precariousness” of sexual minorities has not been on the agenda of historical memory until very recent dates, so it must also be incorporated into the analysis and interpretation of popular music.

Key words: Historical memory, copla song, queer music, popular music in Spain, twentieth century.

La música popular tiene un peso importante en la configuración de la memoria histórica. Desde esta perspectiva Andy Bennett y Susanne Janssen señalan que la música se ha convertido en un objeto de memoria y desde ella se han generado interpretaciones contemporáneas de la historia y el patrimonio cultural (Bennett y Janssen 2016: 1-7). La cultura contemporánea recurre habitualmente a la evocación del pasado; los medios de comunicación, por ejemplo, elaboran con gran facilidad narrativas que muchas veces están determinadas por intereses políticos del presente. La música popular, dadas sus propiedades inherentemente nostálgicas, consigue enlazar a las personas con su pasado y conectarlas emocionalmente con el presente (DeNora 2000). Pero hay situaciones en las que recordar, rememorar o celebrar acontecimientos del pasado o a sus protagonistas adquieren un sentido reivindicativo. Suele ocurrir tras las dictaduras, cuando los que han sufrido represión o persecución reclaman una reparación moral o económica.

Después de la muerte de Franco y la restauración democrática en España se sucedieron diversas iniciativas para la recuperación de la memoria histórica y la reparación de aquéllos que sufrieron violencia o persecución durante la Guerra Civil y la dictadura. Estas acciones, impulsadas en un primer momento por colectivos de la sociedad civil, tuvieron un apoyo gubernamental tardío a través de una ley, conocida popularmente como Ley de Memoria Histórica¹, que fue publicada a finales del año 2007 y que los gobiernos de la derecha dejaron sin financiamiento desde 2011. Las políticas de la memoria, sin embargo, no se articulan solamente a través de medidas gubernamentales; son los propios afectados, o sus herederos, los que muchas veces impulsan la reparación de los daños causados a través estrategias diversas. También los medios de comunicación y las industrias culturales han llevado a cabo iniciativas que visibilizan las injusticias del pasado.

Este artículo tiene como objetivo principal analizar la figura del bailarín y cantante Miguel de Molina (1908-1993), y su relación con las políticas de la memoria llevadas a cabo en España a partir de la restauración democrática tras la muerte de Franco. Este personaje, que vivió la mayor parte de su vida en Buenos Aires como exiliado político, sigue siendo objeto de memoria y reconocimiento, no solo por haber sido perseguido por el franquismo por sus ideas de izquierda, sino por su comportamiento abiertamente homosexual en una Nueva España en la que no cabían ni los “rojos” ni los “maricones”². Es en este último aspecto en el que me gustaría incidir, puesto que la “precariedad” de las minorías sexuales debido a la represión política no ha estado en la agenda reivindicativa de la memoria histórica hasta fechas muy recientes (Butler 2006). La represión del franquismo se llevó a cabo contra toda disidencia; muchos intelectuales y artistas se vieron abocados al exilio por sus ideas políticas, sin embargo, en el caso de Miguel de Molina la represión se ejerció contra una forma de ser y de actuar que resultaba intolerable para el franquismo.

Es necesario comenzar con una breve semblanza biográfica de este personaje cuyos datos principales han sido extraídos de la autobiografía que escribió con la ayuda de Salvador Valverde y Alejandro Salade (Molina 2012). El trabajo académico de Elsa Calero Carramolino también nos ofrece datos sustanciales sobre su carrera artística y las circunstancias vitales que la rodearon (Calero Carramolino 2014). Miguel Frías de Molina nació en Málaga en 1908 en el seno de una familia humilde. Alcanzada la adolescencia, abandona la residencia familiar y se pone al servicio como “chico de los recados” de una antigua prostituta, Pepa la Limpia, que regentaba un burdel en Algeciras (Cádiz). Años más tarde se instala primero en Granada y

¹ Ley 52/2007, del 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura, publicada en el BOE el 27 de diciembre de 2007.

² La expresión “¡Por marica y por rojo!” fue la frase que le espetó uno de sus secuestradores el 10 de noviembre de 1939, antes de que le dieran una brutal paliza en Madrid que propició su huida de España y su posterior exilio en América Latina (Molina 2012: 138).

después en Sevilla, donde se gana la vida organizando fiestas de cante y baile flamenco para los turistas. En el año 1930 viaja a Madrid para probar suerte en el mundo artístico y es ahí donde comienza una carrera, primero como bailarín y después como cantante. Actúa en la producción de *Amor brujo* de Manuel de Falla realizada en 1933 por la Argentinita. Al año siguiente vuelve a participar en el mismo ballet, esta vez en la producción de Antonia Mercé, la Argentina. Su carrera como cantante se inició por aquellos años y se enmarca en el universo de las variedades que, desde finales del siglo XIX, había colonizado las funciones de los teatros españoles populares en detrimento de las zarzuelas en un acto, o género chico.

Miguel de Molina se presenta en los escenarios con un repertorio de lo que por entonces se denominaba “canción andaluza” y que se integraba dentro del cuplé. Fue en los años veinte cuando las cupletistas, en su mayoría mujeres, incorporaron canciones de inspiración folclórica, construidas sobre los tópicos y estereotipos de la españolidad. Andalucía se había convertido en el lugar común donde ocurrían historias de contrabandistas, gitanas y toreros; también de gente del pueblo entre las que se encontraban prostitutas y mujeres descarriadas (Alonso 2010: 105-142).

Era algo excepcional que un hombre recurriera a un repertorio de canciones, concebido principalmente para las mujeres que, en lo musical, era fácilmente reconocible por el uso de unos elementos codificados muchas décadas antes: la escala y cadencia frigia (llamada también escala andaluza), la ambigüedad modal fluctuante entre el modo mayor y menor, los floreos y “ayeos” típicos del flamenco, y los patrones rítmicos y armónicos de la bulería, el pasodoble, la seguidilla o la zambra (Alonso 2010: 90). Las canciones andaluzas fueron una construcción folclorística pues nacieron y se crearon en un entorno urbano para ser difundidas por los medios de difusión de entonces, sometidas a la dinámica del mercado capitalista, pero aludiendo a lo popular, a lo tradicional, a lo ancestral y a lo étnico. Bajo el disfraz de lo auténtico, genuino y español se esconde un producto de la industria cultural, hasta cierto punto mistificado, estandarizado y artificioso (Woods 2007: 46).

El artista apoyó en la Guerra Civil al bando republicano, lo que le condujo a la marginación y el castigo por parte del régimen golpista del general Franco. El 10 de noviembre de 1939, siete meses después del fin de la guerra, es detenido por tres individuos del gobierno que le propinan una brutal paliza. En los meses siguientes Miguel de Molina se vio envuelto en varios incidentes con las fuerzas de seguridad; fue confinado, primero en Cáceres y luego en la localidad valenciana de Buñol. Se le prohibió trabajar y se le invitó a salir de España. Ante este panorama el artista decidió dejar su país y se embarcó desde Lisboa hacia Buenos Aires el 23 de octubre de 1942.

A Miguel de Molina siempre se le ha considerado una víctima de la represión política franquista, aunque el artista escribe en sus memorias que la causa de sus males fueron las envidias profesionales y los celos sentimentales (Molina 2012: 148). Instalado definitivamente en Buenos Aires, se especializó en espectáculos teatrales de variedades en los que se representaban bailes, estampas y las canciones españolas que le habían dado fama. Mientras tanto su recuerdo fue apagándose poco a poco en una España en la que el régimen franquista se identificaba cada vez más con el género que él había ayudado a configurar. En la “canción española” triunfaban antiguas cupletistas como Estrellita Castro y Conchita Piquer, y estrellas emergentes como Juanita Reina o Lola Flores.

El franquismo y la “canción española”

La relación entre el régimen de Franco y la música ha sido objeto de numerosos estudios en los que se evidencian distintas estrategias de control, represión, incentivación o manipulación. El ámbito de la música académica ha sido analizado, entre otros, por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (2013) o Javier Suárez-Pajares (2013). En lo que

respecta a la música popular urbana han sido menos los estudios que analizan el control institucional. Iván Iglesias (2017), por ejemplo, destaca las dificultades que tuvo el Estado al intentar controlar una música como el jazz, que representaba la modernidad. Por otro lado, no es difícil encontrar textos en los que la copla o, utilizando la terminología de la época, la canción española se identifica con el régimen franquista. Vázquez Montalbán (2000) así la considera en su *Cancionero general del franquismo*; sin embargo, Silvia Martínez (2013: 90-100) y Pilar Ramos (2013: 235-252) cuestionan la asimilación de la copla con la propaganda franquista, y Stephanie Sieburth (2016) vincula las canciones de Concha Piquer con el duelo de los perdedores y olvidados por el régimen.

El auge de las llamadas cantantes folclóricas no se produjo en los primeros años del franquismo, sino hacia mediados de los cuarenta y, en mayor medida, en la década siguiente. La dictadura del general Franco no fue un periodo monolítico, puesto que el régimen se adaptó en función de las circunstancias nacionales e internacionales. Fue más bien un periodo heterogéneo que, no obstante, mantuvo unos rasgos comunes muy elementales que se fueron adaptando a las necesidades de cada momento. La ideología del franquismo fue, ante todo, nacionalista y conservadora, sin embargo, el régimen subordinó los principios ideológicos y el programa político a su supervivencia. La vocación totalizadora del régimen de Franco inspiró distintos métodos para el control ideológico de los productos de entretenimiento, aunque la industria cultural permaneció en manos privadas. En el cine, producto cultural fundamental para la canción española, se instituyeron unos mecanismos censores que, según Eduardo Rodríguez Merchán (2010), escondían un severísimo y arbitrario control sobre las historias y las personas. En las comisiones de censura estuvieron presentes falangistas, militares, funcionarios y miembros de la iglesia católica, siendo estos últimos los que mayor peso tuvieron a partir de 1945. Los espectáculos populares eran regulados por la tijera censora de los poderes eclesiásticos y por las decisiones particulares de los Gobernadores Civiles que determinaban los límites de lo moral y lo políticamente correcto. No será hasta la muerte de Franco que se irá desmontando el aparato censor que permitió la visibilización de la homosexualidad en el cine (Melero Salvador 2010).

Es importante destacar que el franquismo ideológico, gracias a sus estrategias de persuasión y, sobre todo, de represión, favoreció el auge de la copla. De acuerdo con Salaün (1990) y Vázquez Montalbán (2000: XVIII), la copla es heredera de la escena del cuplé y de los espectáculos de variedades de la República. En los años veinte había surgido una variedad de cuplé, el cuplé regional, desde donde se proyectó el cuplé andaluz y que devino en canción española durante el franquismo. Lo que perdió de procacidad, sicalipsis o transgresión, lo ganó en casticismo, decencia y exaltación nacionalista. La copla, aunque tuvo su periodo de mayor apogeo durante los años cuarenta y cincuenta, no fue una consecuencia del franquismo puesto que estaba plenamente constituida con anterioridad al régimen del 18 de julio.

Memoria y reivindicación

La reivindicación de la figura de Miguel de Molina se inicia en 1975 tras la muerte de Franco, durante la transición de la dictadura a la democracia. Es complicado abordar la recuperación y las políticas de la memoria histórica que se llevaron a cabo desde entonces, puesto que el proceso de transición española no significó una ruptura total con las instituciones del pasado y, de hecho, la conveniencia o no de aplicar ciertas medidas aún permanece en el debate político y social.

Hubo iniciativas oficiales para restituir la memoria de músicos damnificados por el franquismo. Emilio Casares (1986), por ejemplo, comisarió a mediados de los años ochenta una exposición que, bajo el título *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, rendía tributo a los músicos de Madrid y Barcelona que, en su mayoría, partieron al exilio o fueron

represaliados. Así se saldó, en parte, una deuda con la, por entonces considerada, cultura con mayúsculas que requería una urgente reparación.

En el caso de la música popular el proceso fue distinto. Durante los primeros años de la transición fueron escritores, periodistas, cineastas y cantantes los que recuperaron la voz del cantante malagueño. Carlos Cano reinterpretó algunas de las canciones de su repertorio y le dedicó la titulada “Dormido entre rosas” que apareció en su álbum *Luna de abril* de 1988. Martirio, con su actitud irónica y provocadora, grabó también por aquellos años canciones que había popularizado el cantante malagueño; y recientemente hicieron lo mismo Concha Buika y Miguel Poveda. Según Elsa Calero Carramolino (2014: 61), Miguel de Molina no fue muy partidario de grabar su repertorio, al menos durante su exilio en Argentina. La mayor parte de los discos los grabó en España durante la década de los cuarenta, sin embargo, en Buenos Aires se dedicó a la interpretación en vivo, tanto en el teatro como en la radio. Durante la temporada de 1950, por ejemplo, actuó ante los micrófonos de Radio Belgrano tres veces por semana con el objeto de promocionar sus espectáculos teatrales. A mediados de los años ochenta se reeditaron sus canciones, primero en discos de vinilo y, a los pocos años, en formato digital. La figura de Miguel de Molina adquiere en estas ediciones la consideración de “precursor” y “maestro” de un género que, aun estando en vigencia, había pasado a patrimonializarse e historiarse como género indiscutible de la música popular española.

Sus interpretaciones fueron utilizadas en varias ocasiones en la televisión y el cine. “La bien pagá”, canción de Ramón Perelló y Juan Mostazo, aparece dentro de la película *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino³. Esta canción pone en boca de un hombre los reproches amorosos hacia una prostituta. Como la mayoría de las coplas, cuenta una historia o representa, al igual que en este caso, un momento de esa historia. El tema de la prostitución y la marginalidad fue recurrente en las letras de la copla. “Ojos verdes”, otra de las canciones del repertorio de Miguel de Molina, popularizada durante la Guerra Civil por Concha Piquer, también aborda el tema de la prostitución. El “Romance de la otra” cuenta la historia de un adulterio; en “La Parrala” la protagonista es una alcohólica y en “A la lima y al limón” se cuenta la historia de una “solterona”.

Canciones para después de una guerra fue realizado en 1971 pero no se estrenó hasta 1976, para evitar los problemas de la censura. Se trata de un documental que ilustra con canciones populares imágenes de la España de posguerra. La canción acompaña escenas de pobreza y miseria, y se identifica con la España de los perdedores. El director declaró que utilizó esas canciones porque eran “tenidas como vulgares, incluso de mal gusto, o cursis, o con olor a sacristía, o agresivamente patrióticas” (Martín Patino)⁴.

En 1983 se estrenó *Vestida de azul*, de nuevo un documental, dirigido por Antonio Giménez-Rico en el que varias transexuales y travestis cuentan sus problemas y vicisitudes. El cierre de la cinta se hace con “La bien pagá” de Miguel de Molina mientras se ve a una de las protagonistas ejerciendo la prostitución. Al año siguiente, Pedro Almodóvar incluye la misma canción en la película *¡Qué he hecho yo para merecer esto!* La música comienza a sonar cuando la protagonista, encarnada por Carmen Maura, y su marido inician una escena amorosa en el lecho conyugal, mientras la abuela y el hijo ven en la televisión un extravagante videoclip protagonizado por el propio Almodóvar y Fabio McNamara. De nuevo la canción nos remite a la España de los perdedores, de las clases subalternas. A una España oscura que, no obstante, es visitada con nostalgia.

³ Se utilizó la grabación editada en Barcelona en 1944, realizada por la Compañía del Gramófono Odeón 184517. La canción aparece en la cara B de un disco de 78 revoluciones por minuto; en la cara A figura “Ojos verdes”, otro de sus grandes éxitos.

⁴ www.basiliomartinpatino.org/escritos/ [acceso 4/2019].

La politóloga Paloma Aguilar (2008: 25) considera tanto a los escritores como a los periodistas y los cantantes “emisores de memoria”, pues tienen acceso a los medios de difusión para propagar sus interpretaciones del pasado. Así, durante la transición los emisores de la memoria construyen nuevos relatos del pasado sobre la base de acontecimientos que habían permanecido reprimidos, prohibidos o marginados. La construcción de estos nuevos relatos provocó que se estableciera un nuevo canon. La ideología de izquierda encontró en Miguel de Molina una figura a reivindicar y empezó a indagar en nuevos sentidos de la canción española que superaran su consideración de música franquista.

Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Haro Tecglen y Diego Galán, entre otros, destacaron en sus escritos el valor del cantante marginado y expulsado por su ideología y por su forma de sentir. Hubo, no obstante, “guardianes de la memoria franquista” que reaccionaron con virulencia ante la profusión de actos y homenajes de carácter oficial tributados al artista desde la llegada al poder del Partido Socialista en 1982. Las transformaciones que se produjeron en la España de los ochenta, conducentes a la expansión de la democracia, la “europeización” de la sociedad, la liberalización de las costumbres y la separación de la tutela moral de la Iglesia católica, fueron cuestionadas por escritores, periodistas e intelectuales de la derecha. Desde la nostalgia del régimen de Franco o el temor a la relajación de las costumbres, Antonio Burgos publicó en el diario *ABC* en 2009 la siguiente reseña:

Qué pesados están con este señor de «La bien pagá», desde que Basilio Martín Patino nos lo presentó en sus «Canciones para después de una guerra». Ahora, en Madrid, una exposición homenaje, con su vestuario escénico como un monumento «kitsch» insuperable; con sus botines horriblos y cursis, de dolor de cabeza; con sus escenografías de cartón piedra; sus discos, sus carteles, y su Buenos Aires querido. Bueno, pues por muchas exposiciones que le hagan y por muy políticamente correcto que sea, en cuanto republicano y homosexual... — Le faltaba una mijita de sida para que fuese ya el acabose de los progres, usted... (Burgos 2009).

A pesar de las críticas desde los medios de comunicación de la derecha, los reconocimientos continuaron; en 1992 se le concede el título de Caballero de la Orden de Isabel la Católica; tras su muerte, un año después, es nombrado hijo predilecto de Málaga. Ya en este siglo se suceden exposiciones, como las llevadas a cabo en Madrid⁵, que reseñaba Antonio Burgos, quien luego viajó hacia Málaga y Sevilla, a las ciudades argentinas de Buenos Aires, La Plata, Olavarría y Córdoba, y a Montevideo.

Música y biopolítica

Como indiqué anteriormente, Miguel de Molina no era militante político ni pertenecía a ningún partido o sindicato. Es cierto que colaboró durante la guerra con el gobierno republicano y que estaba más cerca de la ideología de izquierda que de la derecha. En sus memorias comenta:

Por mi origen de familia modesta, casi campesinos, y mi ardua lucha desde chiquillo por abrirme camino en un medio en el que mandaban los ricos, era lógico que tuviera una tendencia o simpatía hacia el bando de las izquierdas. Pero no era un fanático, nunca me había atraído la política, ni pertencí a ningún partido político, y además me parecía repugnante cómo se desmandaban las pasiones en uno y otro lado y parecía que la vida de la gente no tenía ningún valor (Molina 2012: 119).

⁵ *Miguel de Molina. Arte y provocación*, exposición celebrada del 24 de marzo al 17 de mayo de 2009 en la Sala de Exposiciones del Complejo el Águila de la Comunidad de Madrid, comisariada por Alejandro Salade y Manuel de Gotor. Organizada por la Fundación Miguel de Molina en colaboración con Acción Cultural Española.

Las motivaciones ideológicas no explican por sí solas el linchamiento infringido al artista. Como se lamentaba él mismo en una entrevista que concedió al periodista Carlos Herrera para el canal de televisión Canal Sur, para el régimen franquista el amor a la patria era un amor viril, y su destino estaba en manos de hombres en los que no cabía ningún atisbo de sensiblería o afeminamiento⁶. El artista nunca ocultó su homosexualidad, pero tampoco hacía alarde de ella en público, aunque él mismo escribió que cuando comenzó a tener éxito como bailarín y cantante dejó de ser “la Miguela” para convertirse en Miguel de Molina, lo que indica que en su círculo de amistades y en la escena de la farándula y las variedades su comportamiento y ademanes eran objeto de burla. Cuenta en sus memorias que le prometió a Soledad Miralles, su primera pareja artística, que no haría “ningún movimiento equívoco ni femenino” en el escenario, ante el temor de la artista a que el público se soliviantase por un excesivo afeminamiento (Molina 2012: 79).

Sin embargo, Miguel de Molina incursiona en un género como el cuplé propio de mujeres. Los hombres eran minoría y solían actuar en parejas, como él mismo hizo en los inicios de su carrera. Pero, además, el cuplé se caracterizaba por la representación de las canciones y la expresión del contenido de las letras a través de la gesticulación y el movimiento de todo el cuerpo. Habitualmente los hombres debían ser sobrios y contenidos en la expresión y el movimiento corporal en el escenario, a diferencia de las mujeres que debían expresar las emociones de una manera más evidente. No disponemos en la actualidad de filmaciones de sus actuaciones en vivo, aunque sí puede verse al artista en varios cortometrajes y en dos largometrajes que filmó en Argentina. En *Esta es mi vida*, una película rodada en 1952 dirigida por Román Viñoly Barreto, el artista interpreta las canciones más populares de su repertorio y es manifiesto el amaneramiento y el carácter expresivo que imprime a la interpretación de los números musicales. Probablemente las escenografías que aparecen en la película serían similares a las que había diseñado en los espectáculos teatrales que realizaba en Buenos Aires desde finales de los años cuarenta.

Hasta hace relativamente poco tiempo no se ha documentado la represión ejercida por el franquismo hacia los homosexuales. El periodista Fernando Olmeda (2004) documenta en su libro *El látigo y la pluma* los encarcelamientos sufridos por gays y lesbianas en los años setenta por la aplicación de la Ley de Peligrosidad Moral. Otras iniciativas periodísticas contribuyeron a visibilizar la persecución y marginación que sufrieron estas personas durante la dictadura⁷.

Víctor Mora Gaspar (2016: 36) ha publicado recientemente un estupendo trabajo de investigación sobre la literatura pedagógica que contribuyó a la persecución de la homosexualidad durante el Franquismo. El mismísimo Franco en 1940, ante los micrófonos de la radio, dijo con su voz atiplada: “No queremos una vida fácil (...). Queremos una vida dura, la vida de un pueblo viril”. Mora sostiene que la seña de identidad de la España triunfal de posguerra fue el “machismo orgánico”. La virilidad del pueblo español se sumaba a las ideas del pasado glorioso y del destino imperial.

La consideración de la homosexualidad como un problema ya existía antes del franquismo. La Iglesia había condenado la sodomía y la sociedad la consideraba un problema de índole exclusivamente moral que se vinculaba a la inversión sexual, concepto relacionado con la enfermedad mental y la degeneración. Sin embargo, como apunta Mora, en la categoría de invertidos se encontraban los afeminados, no así los sodomitas de apariencia masculina que, aunque se les consideraba unos perversos, se mantenían en la categoría de hombres normales.

⁶ Canal Sur es el nombre de la televisión pública de la comunidad autónoma de Andalucía. Miguel de Molina fue entrevistado por Carlos Herrera en su exilio de Buenos Aires para el programa “Las coplas” que se emitió el 6 de junio de 1990. <https://www.youtube.com/watch?v=P4PA9WBy6A&t=19s> [acceso 4/2019].

⁷ Recientemente la emisora pública Televisión Española ha producido una serie documental titulada *Nosotrxs somos*, dirigida por Bárbara Mateos y César Vallejo, que aborda el tema de la represión y el movimiento LGTBI en España. <http://www.rtve.es/playz/nosotrxs-somos/> [acceso 4/2019].



Figura 1: El cantante ataviado con una de sus características blusas (Fundación Miguel de Molina).

Miguel de Molina consideraba que su “arte” no tenía que ver ni con la expresión de lo femenino ni con una supuesta reivindicación de su orientación sexual. Sin embargo, su afeminamiento era evidente por un exceso en la expresión de las canciones a través de un dramatismo exagerado, algo considerado propio de las cupletistas. En los espectáculos lucía un vestuario que resultaba atrevido para un hombre de la época. Salía al escenario con botines de colores, pantalones bien ajustados, el pelo largo acaracolado y con unas blusas de mangas bombachas que él mismo cosía. Había creado un personaje escénico que llamaba la atención por su extravagancia y ambigüedad:

La hice de seda *georgette*, color verde Nilo y le apliqué unos grandes lunares de terciopelo verde oscuro, rodeados de pedrería. Las mangas eran de gran amplitud y recuerdo que tenían un ancho de dos metros cada una, por lo que, movidas con gran despliegue de brazos, conseguían un gran efecto teatral [...].

La ropa flamenca de escena en aquel tiempo consistía en el típico traje corto andaluz. Yo ya me había hecho uno a medida, con una chaquetilla roja de terciopelo y un pantalón de alpaca negra, que con mi cuerpo delgado y armónico impresionaba muy favorablemente. Pero yo quería algo distinto. Por la década de los treinta, todos los hombres que cantaban cuplés solían ser los tan populares imitadores de estrellas, que entonaban los éxitos de las tonadilleras vistiendo trajes femeninos como los de sus imitadas, más o menos lujosos, según sus posibilidades. Yo quería demostrar que un hombre podía cantar cuplés flamencos sin imitar a nadie y sin vestirse de mujer (Molina 2012: 78-79).

En el periodo previo a la dictadura de Franco, los problemas de los artistas que se atrevían a transgredir los convencionalismos de género no pasaban de algún alboroto o increpación por parte del público. Sin embargo, conforme avanza la década de los veinte y se imponen las medidas regeneracionistas del gobierno de Primo de Rivera, la homosexualidad se revela como un problema, aunque no excede el ámbito de la condena social.

El caso de Miguel de Molina podría ser interpretado como un antecedente de las estrategias subversivas que utilizará la música popular durante el siglo XX. Doris Leibetseder (2012: 3) considera que ciertos elementos *queer* ya existían en los espectáculos de variedades, el vaudeville y en las músicas afroamericanas que ocuparon la escena popular desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. El travestismo, por ejemplo, tuvo cierta relevancia en la escena finisecular española. Incluso hay evidencias de intercambio de roles en el teatro musical popular desde mediados del siglo XIX. Era frecuente, por ejemplo, que los coros femeninos interpretaran papeles de jovencitos con el propósito de vestir a las féminas con ropas propias de varones que remarcaban las siluetas de las mujeres. Más adelante, la suplantación femenina en el universo de las variedades de fin de siglo se hizo en Estados Unidos y Europa de una manera respetuosa y adecuada (Callen 2016: 187).

En Estados Unidos, por ejemplo, después de la Guerra Civil los hombres imitadores de mujeres no utilizaron el humor lascivo y se centraron en celebrar la feminidad y realizar retratos realistas de las “damas de la moda” ante la creciente clase media de ascendencia europea. Desde esta perspectiva se entendería en España a los “imitadores de estrellas” Robert Bertin, Ernesto Foliers o Edmond de Bries. Los tres fueron artistas de variedades que consiguieron fama y prestigio por el arte de la imitación y lo que consideraban la “suplantación de la feminidad”. Los espectáculos estaban dirigidos principalmente a mujeres, aunque, como relata Álvaro Retana en una de sus novelas, las actuaciones de los travestis convocaban a “la fauna perteneciente al tercer sexo que acudía deseosa de encontrarse en su elemento” (Retana 1919: 33). En cierto sentido, los travestis, que tanto predicamento tuvieron en la España de los años veinte y treinta, fueron los precursores de una “cultura *camp* (...) presuntamente preferida por una mirada homosexual” (Mira 2004: 105). Sin embargo, la propuesta artística de Miguel de Molina era diferente puesto que no pretendía imitar ni suplantar la feminidad de las cupletistas.

Sin embargo, los transformistas fueron erradicados de los escenarios españoles tras la llegada de Franco. Edmond de Bries, por ejemplo, tuvo mucho éxito durante los años veinte, aunque durante la dictadura de Primo de Rivera sufrió la censura y fue detenido por el escándalo que causaron sus actuaciones disfrazado de mujer. El dictador introdujo la homosexualidad en el código penal de 1928. Su práctica podía ser castigada con multas y con inhabilitación para el desempeño de cargos públicos. El código penal republicano de 1932 suprime los agravantes de homosexualidad introducidos en el anterior. Sin embargo, desde el inicio del franquismo la represión se agudizará sin la necesidad de modificar las leyes.

Miguel de Molina nunca apareció en los escenarios disfrazado de mujer. Consideraba que no pertenecía al estereotipo del “mariquita afeminado” (Mira 2004: 237) y no entendía por qué fue acosado y le prohibieron actuar cuando a otros artistas se lo permitían. Mirko, un famoso “imitador de estrellas” que había triunfado en los años de la República, siguió haciendo los mismos espectáculos, pero vestido de hombre (Molina 2012: 160). Miguel de Molina no hacía transformismo ni travestismo, sin embargo, su masculinidad no normativa disgustaba a los guardianes de la moral franquista.



Figura 2: Fotografía promocional del artista (Fundación Miguel de Molina).

La llegada del franquismo produce la intervención del Estado en la moral sexual; lo que Mora considera la “intervención en los cuerpos”. En la Nueva España lo femenino es sinónimo de debilidad, por lo que la nación viril debe construirse desde la orientación heterosexual masculina. Al trinomio religión, patria y familia, habría que añadir la idea de masculinidad para definir los pilares ideológicos del franquismo (Mora Gaspar 2016: 43).

La manera de actuar y de vestirse de Miguel de Molina se convirtió en un problema grave durante el régimen de Franco. La conculcación de las “buenas costumbres” podía llevar a la pérdida de trabajo, al confinamiento, como fue el caso de nuestro artista, e, incluso, a la prisión. Los homosexuales obvios, los invertidos, pasan a ser considerados sujetos antisociales que pueden corromper al resto de la sociedad. Fue, en definitiva, este marco de “violencia ideológica e instrumental” contra cualquier actitud desafiante a la masculinidad heteronormativa la que provocó el exilio forzado de Miguel de Molina.

Las conclusiones de este trabajo tienen que ser por fuerza parciales puesto que la literatura científica en España apenas ha abordado estos asuntos y, en nuestro caso, nos hemos centrado en algunos aspectos de la trayectoria de un solo artista. De las canciones andaluzas, españolas o coplas, término más utilizado en la actualidad, se ha dicho que no son el fruto de una mentalidad tradicionalista o conservadora, sino de una modernidad capitalista que necesita que sus consumidores-ciudadanos se identifiquen con unos productos musicales híbridos que combinan elementos reconocidos como autóctonos y tradicionales con formas de creación, difusión y comercialización modernas (Woods 2007). En el ámbito ideológico se ha hablado de su polivalencia, puesto que sirvió para consagrar a Concha Piquer como la intérprete del régimen, el epítome de la autarquía o el modelo de mujer de la raza hispana, y a la vez a Miguel de Molina: el artista de las esencias, amigo de Lorca y La Argentinita, republicano, represaliado y exiliado. Aunque es necesario profundizar en la lectura que hicieron los vencidos y los “precarios” de aquellas canciones que, para Stephanie Sieburth (2016) posibilitaron su supervivencia. Pero es necesario también incorporar la perspectiva de género para entender cómo en la construcción de la música nacional se ha privilegiado la heteronormatividad y el patriarcado. Durante la transición, las instituciones democráticas en el poder reivindicaron la

figura de Miguel de Molina como artista republicano y de izquierdas; desde los años ochenta otros agentes de la memoria destacaron su desafío hacia los roles de género y sus formas transgresoras de interpretar las canciones españolas.

Bibliografía

- Aguilar, Paloma. 2008. *Políticas de memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alonso, Celsa. 2010. “1900-1936: Modernización, nacionalización y cultura popular”, en Celsa Alonso (coord.) *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- Bennett, Andy y Susanne Janssen. 2016. “Popular Music, Cultural Memory, and Heritage”, en *Popular Music and Society*, 39/1: 1-7.
- Burgos, Antonio. 2009. “Qué pesados con Miguel de Molina”. Sevilla, *ABC*, 25-III-2009.
- Butler, Judith. 2006. *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso.
- Calero Carramolino, Elsa. 2014. *La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960)*. Trabajo de fin de grado dirigido por Isabel Lozano y Germán Labrador. Madrid: UAM.
- Callen, Jeffrey. 2006. “Gender Crossings. A Neglected History in African American Music”, en Whiteley, Sheila y Jennifer Rycenga (eds). *Queering the Popular Pitch*. Nueva York: Routledge.
- Casares, Emilio. 1986. *La música en la Generación del 27: Homenaje a Lorca (1915-1939)*. Madrid: INAEM.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in the Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Iglesias, Iván. 2017. *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: CSIC.
- Leibetseder, Doris. 2012. *Queer Tracks: Subversive Strategies in Rock and Pop Music*. Londres: Routledge.
- Martín Patino, Basilio. “Sobre Canciones para después de una guerra”, en *Escritos*. Fundación Basilio Martín Patino, www.basiliomartinpatino.org/escritos/ [acceso 4/2019].
- Martínez, Silvia. 2013. “Stick to the Copla! Recovering Old Spanish Popular Songs”, en Martínez, Silvia y Héctor Fouce (eds.). *Made in Spain. Studies in Popular Music*. Londres: Routledge. 90-100.
- Melero Salvador, Alejandro. 2010. *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious.
- Mira, Alberto. 2004. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales.
- Molina, Miguel de. 2012. *Botín de guerra. Autobiografía*. Jaén: Almuzara.
- Mora Gaspar, Víctor. 2016. *Al margen de la naturaleza. La persecución de la homosexualidad durante el franquismo. Leyes, terapias y condenas*. Barcelona: Debate.
- Olmeda, Fernando. 2004. *El látigo y la pluma: homosexuales en la España de Franco*. Madrid: Oberón.
- Pérez Zalduondo, Gemma y Germán Gan Quesada (eds.). 2013. *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols Publishers.
- Ramos, Pilar. 2013. “Beyond Francoist Propaganda and Current Nostalgia: Some Remarks on Coplas”, en Pérez Zalduondo, Gemma y Germán Gan Quesada (eds.). *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols Publishers. 235-252.
- Retana, Álvaro. 1919. *Las locas de postín*. Edición de Maite Zubiaurre, Audrey Harris y Wendy Kurtz, Stockcero: Madrid, 2013.

- Rodríguez Merchán, Eduardo. 2010. "España", *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: SGAE.
- Salaün, Serge. 1990. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Sieburth, Stephanie. 2016. *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- Suárez-Pajares, Javier. 2013. "Festival and Orchestras: Nazi Musical Propaganda in Spain during the Early 1940s", en Pérez Zalduondo, Gemma y Germán Gan Quesada (eds.). 2013. *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols Publishers: 59-95.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 2000. *Cancionero general del franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Crítica.
- Woods, Eva. 2007. "Radio libre folklóricas: Jerarquías culturales, geográficas y de género en *Torbellino* (1941)", en Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.). *Hispanismo y cine*, Madrid: Vervuert Iberoamericana.