laFuga

Miguel de Molina en el cine español (1936-1945)

Recuperando historia cultural queer en archivos históricos

Por Santiago Lomas Martínez

Tags | **Cine clásico | Historia | homosexualidad | estudios queer | España**

Santiago Lomas Martínez es profesor en el Departamento de Sociología y Comunicación de la Universidad de Salamanca y Doctor en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid. Sus intereses como investigador giran en torno a la historia del cine español desde perspectivas de género, queer y transnacionales. Es autor del libro Creadores queer en el cine del franquismo: subcultura homosexual y género (Laertes, 2022) y ha publicado artículos en revistas como Journal of Spanish Cultural Studies, Celebrity Studies o Feminist Media Studies.

La historia española del siglo XX está marcada por la Guerra Civil ocurrida entre 1936 y 1939 y la dictadura de Francisco Franco que se prolonga hasta su muerte en 1975. La dictadura franquista fue un periodo enormemente represivo y conservador en términos de género y sexuales. Frente a este telón de fondo histórico, durante la última década, han empezado a desarrollarse cada vez más estudios sobre lo queer en el cine español realizado antes de 1975, aunque, hasta hace no demasiado, se daba por hecho que no había apenas de qué hablar al respecto. Autores como Alberto Mira y, sobre todo, Alejandro Melero (2017) han evidenciado la existencia de representaciones de personajes queer, más abundantes de lo que tradicionalmente se había pensado. Mi trabajo como investigador ha continuado esta línea de revisión y recuperación histórica, pero poniendo más el foco en otros ámbitos donde lo queer pudo tener lugar en el cine español previo a 1975, como el de la creatividad, pues existieron numerosos creadores queer que se integraron en la industria del cine español entre 1939 y 1975: Juan de Orduña, Luis Sanz, Rafael de León, Luis Escobar… Sobre ellos, sus obras y sus relaciones creativas con códigos, referentes y tradiciones de la subcultura homosexual española, profundizo en el libro *Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género* (Laertes, 2022), derivado de mi tesis doctoral homónima (2020a).

En la historiografía del cine español, con frecuencia siguen teniendo un peso un tanto excesivo los criterios políticos y administrativos al analizar películas, y no tanto los estéticos o industriales, como si todos los aspectos narrativos, estéticos o ideológicos de las obras cinematográficas producidas durante la Segunda República o el franquismo se debieran solo al contexto político-administrativo. Sin negar la importancia de este, creo que debería hablarse más de "cine clásico español" para entender mejor sus dinámicas de funcionamiento, pues miles de películas españolas funcionan más con arreglo a esas lógicas que a lo puramente político: en otras palabras, volviendo al trabajo clásico de Bordwell (1985), son películas fundamentalmente narrativas, protagonizadas por estrellas, que utilizan convenciones de género, que están pensadas industrialmente para conectar con el público y obtener beneficios… Los creadores de los que hablo en mi libro son creadores integrados en la industria del cine clásico en España, como pudieron serlo otros cineastas queer como George Cukor o Mitchell Leisen en el de Hollywood, por supuesto cada cual dialogando con las particularidades culturales e históricas del contexto industrial y nacional en el que trabajaban. Al analizar representaciones queer o cómo creadores queer dialogaban con la subcultura homosexual de su contexto a lo largo de las décadas del cine clásico español, se trata de poner de relieve la existencia de abundantes elementos que no encajaban en los rígidos convencionalismos de género y sexuales, especialmente durante un periodo tan machista y homófobo como el del franquismo.

Siguiendo con estas ideas, un terreno de la historia cultural queer que merece más investigación es el de las estrellas queer. En concreto, este artículo gira en torno a Miguel de Molina (1908-1993),

cantante fundamental del género español de la copla, basado en canciones de ambientación sonora y temática andaluza, frecuentemente con narrativas de marcado dramatismo. Desde su debut en los años treinta, se distinguió por su personalísimo estilo basado en una estética que desafiaba las convenciones normativas de género de la época, especialmente con blusas de llamativos diseños y estampados que el propio artista confeccionaba. De Molina es una figura paradigmática para entender la represión franquista de la disidencia tras la Guerra Civil. "El hecho de que la pasase en la Valencia republicana lo convirtió en una figura sospechosa para el régimen (...), y su conocida y no siempre ocultada homosexualidad le forzó a abandonar el país: antes tuvo que soportar humillaciones y desprecios que recordaría siempre", ha explicado Alberto Mira (2002, 527). Entre dichas humillaciones y desprecios, un traumático episodio le marcaría especialmente: en noviembre de 1939, fue raptado y apaleado por un grupo de personas bien posicionadas en el nuevo régimen. Tras la brutal paliza, se le prohibió trabajar y fue desterrado a las localidades de Badajoz y Buñol. Después de meses de inactividad y ostracismo, logró exiliarse en Argentina, donde intentó retomar su carrera en 1942. Según el cantante, "todo se debió al odio de un oscuro personaje de las altas esferas, también homosexual" (Mira, 2002, 527), al parecer un importante cargo de Falange en el ámbito de Relaciones Exteriores, incluida su posterior expulsión de Argentina. En 1945, volvería a salir de España y, tras un periodo corto en México (donde fue boicoteado al verse inesperadamente en medio de un conflicto entre sindicatos de profesionales del mundo del espectáculo), fue readmitido en Argentina, según su testimonio, gracias a la intervención de Eva Perón (De Molina, 1998, 245–246). Allí conseguiría relanzar su carrera y triunfar profesionalmente hasta su retirada en 1960.

Como he desarrollado en una investigación previa (Lomas Martínez, 2020b), De Molina protagonizó en Argentina *Esta es mi vida* (Román Viñoly Barreto, 1952), vehículo musical para su lucimiento. También tendría un papel secundario en *Luces de candilejas* (Enrique Carreras, 1956). Sin embargo, aún se ha investigado poco sobre las películas españolas donde intervino antes de su exilio: el largometraje *Alhambra* (Antonio Graciani, 1936) y los cortometrajes *Luna de sangre* (José López Rubio, 1941), *Manolo Reyes*, *Chufillas* y *Pregones de embrujo* (Claudio de la Torre, 1944). En ellos se centra este artículo, con el fin de aportar nuevas claves para entender mejor cómo fueron estas obras cinematográficas y qué relaciones desarrollaron con la imagen estelar de Miguel de Molina.

Así, en sintonía con el trabajo académico previo que se ha expuesto, se desea señalar la relevancia y utilidad de seguir revisando desde perspectivas queer la historia del cine; asimismo, se quiere subrayar la importancia y productividad de hacerlo integrando más investigación en archivos históricos, donde es posible encontrar documentos de enorme valor para enriquecer el conocimiento disponible sobre determinados temas y nuestros análisis. En este sentido, cabe añadir que, para realizar este artículo, se han consultado diversos materiales conservados en instituciones como Filmoteca Española, Filmoteca de la Generalitat Valenciana y, especialmente, el Archivo General de la Administración.

Alhambra (1936): tortuoso debut con la Guerra Civil por medio

Miguel de Molina debutó en el cine en *Alhambra*, comedia donde desempeñó un papel secundario. Su rodaje empezó semanas antes de la sublevación militar que iniciaría la Guerra Civil el 18 de julio de 1936: en junio, el equipo rodó en Granada y, en julio, en Barcelona, terminándolo con la guerra empezada. De Molina cuenta en sus memorias que se despidió entonces "del atribulado productor, al que nunca volvería a ver. Y lo que tampoco vería nadie sería la película, cuyo material desapareció misteriosamente y jamás se supo cuál fue su destino. Mi debut cinematográfico no pudo ser más desdichado" (1998, 125).

Durante décadas, *Alhambra* se ha considerado perdida y muy poco se ha escrito sobre ella, ante la falta de información. Sin embargo, durante esta investigación, he descubierto que existen 4 minutos de metraje conservados en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Estos minutos, junto con otros materiales conservados, como fotografías de producción, nos permiten entrever cómo funcionaban la narrativa y la participación del artista en el filme.

En términos narrativos, hasta ahora la principal información disponible era la sinopsis proporcionada por Heinink y Vallejo en su catálogo de películas españolas de los años 30:

> "Abdalá, noble musulmán descendiente de Boabdil, acepta la invitación que le hace un amigo de viajar a Granada para conocer la tierra de sus antepasados, y al poco de llegar se enamora de Elena, pero surgirán entre ambos obstáculos insalvables por la disparidad de creencias religiosas" (2009, 36).

Los autores proporcionan algunas valiosas pistas adicionales, indicando que el argumento está basado en una obra inédita de Luis Fernández Sevilla (de la que, por desgracia, no he encontrado rastro; sí hay versiones posteriores del autor tras la Guerra Civil) y que la película se estrenó el 30 de agosto de 1937 en Barcelona, en pleno conflicto bélico. Después, al parecer, "Insatisfechos del resultado obtenido, los productores deciden en (agosto de) 1939 filmar tomas adicionales y rehacer el montaje" (Heinink y Vallejo, 2009, 36), meses después de la victoria franquista del 1 de abril de 1939. Elocuentemente, no hay rastro de información sobre este segundo rodaje en las memorias de De Molina, por lo que no contaron con él. Actualmente, resulta imposible saber en qué se diferenciaron las versiones.

La película se estrenaría en Madrid el 15 de enero de 1940, en el cine San Miguel, con el título *El suspiro del moro*. En la hemeroteca del periódico *ABC*, podemos ver que era la segunda parte de un programa doble, tras una película con elementos religiosos, *La rosa deshojada* (*La rose effeuillée*, Georges Pallu, 1939) y que resistió en cartel apenas hasta el 21 de enero. Después, reaparecería en el cine de sesión continua Beatriz el 17 de septiembre de 1941 y en el Cine Goya el 3 de mayo de 1942, en ambos casos en programas dobles.

La exhibición de la película en Madrid ocurrió entrelazada con desgraciados acontecimientos en la vida del artista. El 10 de noviembre de 1939 recibió la conocida paliza que sería la antesala de la prohibición de trabajar que le llegaría el 16 de marzo de parte de la Dirección General de Seguridad con la orden de quedar confinado en Cáceres (De Molina, 1998, 149-165); entre tanto, habría terminado sus actuaciones en el Teatro Pavón, había actuado en Valencia y había regresado a Madrid, al Teatro Cómico, donde había sido boicoteado en su función del 15 de marzo por asistentes de extrema derecha.

Sobre *Alhambra*, De Molina cuenta en sus memorias que le ofrecieron incorporarse

> "al rodaje que iba a comenzar inmediatamente en Granada, (y) me escribirían un personaje a mi medida y lo injertarían en la historia primitiva. (...) Yo haría el personaje de un tipo divertido, caradura, uno de esos improvisados guías de turismo, que saben poco y lo que no saben lo inventan. (...) Naturalmente me movería por toda la Alhambra, contando disparates a los turistas del film. (...) me habían creado algunas situaciones en las que, en realidad, yo tenía que improvisar los monólogos, dándoles gracia y naturalidad" (1998, 117, 119).

Por el material conservado, sabemos que su personaje se llamaba Eutimio y era un amigo destacado del protagonista masculino. En diversas películas de la época de la Segunda República y posteriores, el romance heterosexual principal solía ser apuntalado por la figura de un secundario, que ejerce un rol más cómico frente a la sobriedad del protagonista masculino, para el cual se reserva un registro más dramático. A veces, este secundario tiene o acaba teniendo su propia pareja heterosexual (replicando la principal). Al respecto, pueden citarse como ejemplos diversos roles que el actor cómico Miguel Ligero performó en destacados títulos de la época como *Nobleza baturra* (1935) o *Morena clara* (1936), ambas dirigidas por Florián Rey. No parece que Miguel de Molina llegara a tal punto de comicidad, pero, como él recordaría y podemos entrever, echó mano del recurso de la gracia andaluza para interpretar con desparpajo a este personaje complementario y ayudante del principal. Asimismo, cabe deducir que tuvo algún número musical para su lucimiento como cantante.

Dos rasgos adicionales caracterizan a su personaje: pertenece a las clases populares y no tiene prejuicios raciales. En los fragmentos conservados, vemos cómo Florita Solé encarna a Elena, marquesa del Genil, una joven hastiada de su vida en una familia aristocrática en decadencia; por otra parte, está Ricardo Galache como Abdalá, joven pobre que parece trabajar en una floristería con una versión algo occidentalizada de una túnica árabe, de color negro. Por contraste, debía existir el personaje de Paco, interpretado por José Alcántara y rival de Abdalá por el amor de Elena, como se deduce del poster conservado por la Fundación Miguel de Molina, donde la mujer aparece entre los dos hombres. [1] . Frente a los grandes espacios y lujos en decadencia de la casa aristocrática, Abdalá y

Eutimio/De Molina aparecen en un ambiente más humilde. Ambos funcionan como elementos de otredad frente a las convenciones burguesas, en términos de clase y, en el caso de Abdalá, también raciales (la casa tiende de fondo varios arcos de herradura característicos de la arquitectura árabe). De ahí parece derivarse el conflicto melodramático de la cinta, aunque cabe suponer que las audiencias de las clases populares empatizarían más con estos personajes. En uno de los fragmentos, mientras Abdalá organiza flores en un jarrón, De Molina exclama: "¡Sol y flores, la alegría del mundo!", luciendo un traje claro, tirando a blanco, que contrasta con el oscuro de su amigo. En una segunda escena, los dos hombres miran por la ventana y De Molina, luciendo gracejo andaluz exclama "¡Ojú, don Francisco! (...) ¡Ahora vuelvo!" y sale a la calle enfundándose una gorra para interceptar a un maduro hombre con barba al que saluda quitándose la gorra con cierta chulería.

A través de las fotografías de la película conservadas por la Fundación Miguel de Molina, es posible deducir que Eutimio/De Molina tenía también su propio romance heterosexual con otra secundaria más o menos cómica y también de las clases populares. En una imagen, se le ve llevando un ramo de flores a una joven, la cual, en uno de los fragmentos conservados, aparece asimismo en la casa de Abdalá mientras este organiza otro jarrón de flores, hablando con acento andaluz y diciendo que sobran los blasones, se entiende que en alusión al romance interclasista de su amigo con la joven rica. En otra de las imágenes, Abdalá parece consolar a un De Molina con aire melancólico y contrariado. Sin embargo, la imagen más sugerente y transgresora presenta a De Molina con un fez marroquí y a una joven vestida de hombre y con otro fez, con un fondo natural montañoso. De ser su objeto amoroso, resulta elocuente el potencial queer de que su figura se masculinice con pantalón, chaqueta, chaleco, camisa y corbata (además, ambos con el fez, elemento foráneo como vínculo común). Sin duda, resulta difícil imaginar una escena así en el cine español de la posguerra.

El expediente de censura franquista de la película se conserva, pero muy incompleto. Por él sabemos que fue presentada a censura el 5 de diciembre de 1939 (casi un mes después de la famosa paliza a De Molina, con un metraje de 2200 metros en 8 rollos, acreditando solo como protagonistas a Florita Solé y Ricardo Galache (ni siquiera se menciona al cantante), y con una sucinta sinopsis que confirma que la prioridad narrativa es la relación de amor heterosexual principal: "Los amigos de la ALHAMBRA se desviven por la Marquesita que piensa en marchar de Granada, pero el amor a su Alhambra la hace volver". El 30 de diciembre, Ángel Diez López, gerente de la empresa Producción Cinematográfica Española, redacta una carta enormemente servil a la censura para notificar que

> "nos complacemos en adjuntar las dos escenas del negativo de nuestra película EL SUSPIRO DEL MORO, suspendidas por ese digno departamento, como también Certificado del Laboratorio CINE FOTO de Barcelona, garantizando la separación de dichas escenas, (...) toda vez que careciendo totalmente del negativo de ellas, no podrán ser reproducidas, quedando asi cumplimentadas sus órdenes".

No sabemos qué dos escenas pidió la censura suprimir, pero sí resulta patente el miedo del empresario en su misiva, con tanto énfasis en que ya no dispone de ningún material de las mismas. Por un segundo expediente tenemos confirmación de que la película siguió circulando tras la prohibición de actuar que sufrió el cantante, pues se aprueba un tráiler el 11 de agosto de 1941 considerándolo apto para menores. Qué grado de visibilidad tenía la imagen del artista en estos materiales aprobados por la censura es algo que no podemos saber actualmente [2].

Cortometrajes durante la posguerra (1941): entre el martirio y la prohibición

A principios de 1941, De Molina recibió la información de que la Dirección General de Seguridad le permitía libertad de movimiento en España, tras meses de confinamiento en Cáceres y Buñol. Ese mismo año, el productor Saturnino Ulargui decidió producir nueve cortometrajes musicales de entre quince y cuarenta minutos, con Maruja Tomás y De Molina como protagonistas. Los protagonizados por este fueron *Luna de sangre* (dirigido por José López Rubio) y *Manolo Reyes*, *Chufillas*, *Pregones de embrujo* (dirigidos por Claudio de la Torre). Este último no se conserva, pero los otros tres sí pueden visionarse en Filmoteca Española.

Los cortometrajes de Ulargui se basan en populares canciones escritas por Rafael de León, poeta y principal letrista del género musical de la copla desde los años treinta hasta su fallecimiento en 1982.

Sus "asuntos" (esto es, sus argumentos o guion literario) son creaciones del autor también. Los guiones técnicos fueron elaborados, como era costumbre en la época, por los directores de cada corto. En los casos en los que León coescribió la letra de una de las canciones que inspiran los cortos con algún otro autor, el asunto de cada corto aparece acreditado como obra de León y dicho autor (así sucede en *Manolo Reyes* con Antonio García Padilla). En otros, como *Luna de sangre* o *Pregones de embrujo*, aparece acreditado en solitario. Dos no están inspirados en canciones de León y, en ellos, aparecen acreditados otros autores en primer lugar: en *Verbena*, el director Edgar Neville; en *Chufillas*, Francisco Ramos de Castro. Por ello, cabe intuir menor implicación creativa de León en ellos.

Autores como Alberto Mira (2004, 343-349), Juan Carlos García Piedra y Joan Carles Gil Siscar (2007) o yo mismo (2020, 216-236) hemos escrito acerca de cómo la homosexualidad de León frecuentemente aparecía codificada en sus letras sobre amores trágicos y transgresores y deseos marcados por el sufrimiento o la frustración a través de voces femeninas, pues la mayoría de intérpretes de copla fueron mujeres: Concha Piquer, Juanita Reina, Lola Flores, Rocío Jurado... Como sintetiza Mira, es significativo cómo, tanto en sus poemas como en sus canciones, se tematiza con frecuencia un "amor culpable, que significa el oprobio, la persecución" (2004, 347), cuyo "referente directo (...) eran amores que el franquismo consideraba marginales, pecaminosos o incluso detestables" y, a partir de los cuales, "las mejores canciones contribuían a reciclar una experiencia dura y sublimarla en términos poéticos" (2004, 349). La insistencia en recurrir a tales temas y a motivos narrativos como "el amor a solas, la pasión prohibida, el secreto, los rumores, el rechazo, cierto desgarro" (2004, 347) es sintomática: "si de lo que se trataba era de conseguir éxitos, había temas menos arriesgados, más acordes con las ideologías de un régimen (como el franquista)" (2004, 347).

Los cortometrajes protagonizados por Miguel de Molina, especialmente *Luna de sangre* y *Manolo Reyes*, tienen mucho que ver con las ideas de Mira. La particularidad aquí estriba en que León no escribe para una intérprete femenina en ellos (sí lo hará en *Pregones de embrujo*), sino para un hombre, además homosexual como él y, a diferencia de él, cuya homosexualidad sí era públicamente conocida. En los cuatro, De Molina es presentado en narrativas que giran en torno a deseos heterosexuales. Así, su imagen queer se trata de hacer socialmente aceptable, en combinación con un claro rebajamiento de sus excesos estéticos en términos de indumentaria: De Molina no aparece en estos cortometrajes con sus famosas y llamativas blusas, sino con un vestuario más sobrio y normativo, aproximándolo a coordenadas más convencionales de masculinidad. En este sentido, el cortometraje menos interesante en términos queer es *Chufillas*, de carácter cómico, donde, como he indicado, la autoría parece provenir más del citado Ramos de Castro. En él, De Molina interpreta a Fernando, novio de Ana María, que sufre de celos y por ello riñen. Su suegro va en su busca y coinciden de juerga. Al creer que Ana María tiene algo con otro hombre, Fernando va a buscarla y ambos se reconcilian.

Por el contrario, *Luna de sangre* y *Manolo Reyes* son narrativas melodramáticas que giran en torno a los deseos frustrados y el sufrimiento por amor de los personajes de De Molina, que en ambos interpreta a gitanos, enriqueciendo su imagen queer con nociones raciales de Otredad. En *Luna de sangre* (de "lorquiano título", como señala Santiago Aguilar, 2020), es José, joven de deseo frustrado porque su amada Salomé no le corresponde. De Molina aparece al inicio por un camino, despeinado y con una flor en el pelo, un elemento más propio de las divas de la copla, anómalo en sus intérpretes masculinos. Como otros personajes de divas de León, como La Parrala (véase Lomas Martínez, 2020, 228-236), José canta en público sus verdaderos sentimientos a través de sus canciones, en este caso con el tema *Salomé*, durante una fiesta nocturna en un campamento gitano donde ella y él se aproximan. En *Manolo Reyes*, De Molina interpreta al protagonista homónimo, humilde trabajador en una fragua. Está enamorado de Sagrario, quien no le corresponde por preferir a don Pedro, hombre más acomodado. Creyendo que el dinero es la razón, roba para ella unos zarcillos, cayendo en la ilegalidad por amor, por lo cual acaba arrestado y en prisión. Justo sale de la cárcel cuando Sagrario y don Pedro van a casarse, hecho ante el cual acabará aceptando la imposibilidad de satisfacer su deseo.

Ambos cortometrajes son relevantes en términos queer porque, en ellos, León desarrolla sus clásicas narrativas de martirio amoroso y deseos problemáticos, pero con un hombre como protagonista, como apuntaba. Así, estos cortometrajes pueden vincularse con las ideas de Waugh acerca de cómo, en las obras de fotógrafos y cineastas homosexuales que trabajaron sobre todo entre los años cuarenta y setenta, se aprecia una clara tendencia a que sus narrativas sean fundamentalmente trágicas con recurrentes figuras de mártires:

> "Las imágenes del mártir –o en términos sexuales subculturales, el masoquista- reverberan a través del trabajo de esta generación entera, inextricablemente fusionando erotismo con la representación de dolor. Después de todo, 'pasión' realmente significa sufrir, hablando etimológicamente, como los teóricos del melodrama, ese otro gran género de los años cincuenta, siguen recordándonos. Influenciados por Cocteau, artistas como Genet, Anger, Lynes, Tobias, y Jutra todos articularon imágenes eróticas intensamente delirantes del receptor pasivo de violencia sexualizada o juego de poder" (1996, 145) [3]

.

Este énfasis en el deseo ligado al martirio y lo melodramático puede encontrarse en las obras de otros creadores queer españoles durante el franquismo, como Juan de Orduña o Antonio Mas-Guindal, y tienen expresión particularmente explícita en *Te lo juro yo*, canción de León que De Molina popularizaría, donde la violencia del ser amado hacia el pasivo yo poético es sumamente erotizada.

El estreno de estos cortometrajes sería obstaculizado por el franquismo. Ulargui iba a estrenarlos como largometraje en el cine Avenida de Madrid (De Molina no acudió, permaneciendo en Barcelona para evitar posibles problemas), pero "cuando ya se había dado la entrada y los periodistas y fotógrafos iban de un lado para otro haciendo notas, tres policías se presentaron directamente en la cabina de proyección y, mostrando un documento que los habilitaba, secuestraron las copias de la película. Un empleado de la productora tuvo que salir al escenario y pedir disculpas al público, informándole de lo sucedido (…) me llegaron rumores de que la prohibición venía de la Dirección General de Seguridad" (De Molina, 1998, 186). Poco después, en la Dirección General de Seguridad le confirmaron que tenía prohibido trabajar (1998, 188-189).

Al respecto, Santiago Aguilar ha escrito:

> Sin embargo, la *Hoja del Lunes* no solo habla de un estreno sin mayores contratiempos, sino que menciona el fin de fiesta protagonizado por Maruja Tomás, Miguel Ligero y Blanquita Pozas y del agasajo postinero servido por Perico Chicote ("En el cine Avenida: Triunfo de una nueva modalidad de películas", en *Hoja del Lunes* (Madrid), 10 de noviembre de 1941, pag. 2.) ¿Se trata de una gacetilla elaborada en la redacción sin contrastar que la sesión de gala se ha suspendido o de un recuerdo vago del intérprete de la *Bien pagá* amplificado por el exilio? Lo cierto es que el estreno no se suspendió, pero de la programación desaparecieron los cuatro títulos protagonizados por Miguel de Molina, que sólo llegan a las pantallas españolas casi un lustro después de realizadas (2020).

Actualmente, en páginas de coleccionismo de internet, es posible hallar programas de mano de estos cortometrajes en algunas ciudades españolas fechados ya en 1944. Aguilar ha planteado que el estreno de los cortometrajes de De Molina resultó "una cuestión de supervivencia empresarial" para la productora Ufisa en tiempos de dificultades y ha recogido que "En marzo de 1945 se estrenan, en lote, en el Bellas Artes de Madrid", con mala recepción crítica en la revista *Primer Plano*.

Los expedientes de censura de los cortometrajes nos aportan claves desconocidas hasta ahora [4] . De los expedientes de censura del guion, necesarios para obtener permiso de rodaje, solo se conservan los de *Luna de sangre* y *Manolo Reyes*. Ambos se aprobaron en su totalidad, sin modificaciones, el 17 de julio de 1941. Sí que se conservan los cuatro expedientes de las películas acabadas. Estos proporcionan información sobre cómo se rodaron los cortometrajes: *Luna de sangre*, entre el 28 de julio y el 10 de septiembre, *Manolo Reyes* entre el 1 de agosto y el 2 de septiembre, *Chuflillas* del 20 al 29 de agosto, *Pregones de embrujo* del 13 al 29 de septiembre. El 30 de octubre se presenta a censura *Luna de sangre*, el 3 de noviembre *Chuflillas* y *Pregones de embrujo* y *Manolo Reyes* el 5 de noviembre.

Sin embargo, sobre todo debe destacarse cómo estos expedientes confirman el veto oficial del régimen a Miguel de Molina, acreditándolo documentalmente. *Luna de sangre* fue "Aprobada totalmente", aunque "Autorizada únicamente para mayores de 14 años", con firma del Presidente de la Comisión de Censura Cinematográfica, Manuel Augusto García Viñolas, el 31 de octubre. Sin embargo, de los otros tres cortometrajes no se conserva documento de aprobación. La explicación oficial llega casi tres años después. El 15 de septiembre de 1944, se reactivan los cuatro expedientes con nuevas solicitudes de aprobación de la productora UFilms. En el de *Luna de sangre*, aparece la siguiente nota:

> "Esta película fue presentada a la Censura con fecha 30/10/41 y autorizada su exhibición según certificados que adjuntamos (14) extendidos el día 31/10/41, no llegándose a iniciar la explotación de la misma, acatando ordenes dimanadas, poco después, de la DELEGACION NACIONAL DE PROPAGANDA, en virtud de las cuales quedaba suspendido indefinidamente el actor MIGUEL DE MOLINA interprete principal de ella".

La fórmula se repite en los otros tres expedientes, indicándose la fecha en que cada película se presentó a censura y no acreditándose ninguna aprobación de los mismos, es decir: el veto a Miguel de Molina debió formalizarse a inicios de noviembre de 1941. En los tres, se repite la misma fórmula:

> "(...) quedando paralizados tales trámites, a consecuencia de una orden de suspensión dictada en aquel interregno por la DELEGACION NACIONAL DE PROPAGANDA contra el actor MIGUEL DE MOLINA, interprete principal de la misma".

El 27 de septiembre se aprueban *Luna de sangre*, *Manolo Reyes* y *Chuflillas* con idéntico veredicto: "APROBADA TOTALMENTE" y "AUTORIZADA UNICAMENTE PARA MAYORES". Lo mismo sucede el 9 de octubre con *Pregones de embrujo*. Las cuatro películas se aprueban sin cortes, aunque cabe preguntarse por qué solo "para mayores de 16 años".

Termino este artículo abordando *Pregones de embrujo*, el cortometraje más desconocido y del que menos se sabe. Es una pena que se haya perdido porque nos hubiera permitido disfrutar del protagonismo compartido de Miguel de Molina con su amiga y compañera la actriz cómica y cantante Amalia de Isaura, con quien compartió vivencias antes, durante y después de la Guerra Civil. Isaura había debutado como cupletista ya en los años diez y merece ser reivindicada como una cómica pionera. La película *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989, con Luis Sanz en labores de guion, producción y dirección artística) se inspira en sus andanzas juntos para crear personajes ficcionales.

Frente al melodramatismo de *Luna de sangre* y *Manolo Reyes* y los convencionalismos de *Chuflillas*, este parece haber sido el cortometraje más frívolo y cómico de De Molina, el que más potencial camp pudo contener. También fue el más largo, con 720 metros (*Luna de sangre* tuvo 659; *Manolo Reyes*, 626; *Chuflillas*, 519). Transcribo íntegramente el argumento para que investigadores e interesados puedan conocerlo mejor (ya que los otros tres cortometrajes pueden verse en Filmoteca Española):

> Doña Malva, boticaria de un pequeño pueblo, ve pasar todos los días ante su casa a Manuel, un vendedor que con sus pregones trae locas a todas las mujeres, jóvenes y viejas, del pueblo. Doña Malva, que está perdidamente enamorada de él, sorprende una noche a su sobrina pelando la pava con el pregonero, en el jardín junto a un columpio. Decide suplantarla y al día siguiente, vestida y peinada ridículamente, como si fuera una muchachita joven, espera, sentada en el columpio, la llegada de Manuel. Cuando llega el pregonero confunde, por culpa de la oscuridad, a la boticaria por su sobrina y comienza a hacerla el amor cantando una canción. Atraída por la voz de Manuel, baja al jardín la sobrina de doña Malva. Manuel, al darse cuenta del engaño, da un fuerte empujón al columpio lanzando a doña Malva sobre un grupo de curiosas vecinas, que estaban escuchando escondidas detrás de un macizo.
>
> Manuel, en vista del incidente, se va del pueblo, dejando inconsolables a las mujeres.
>
> Días después llega Manuel a la botica haciendo las paces con doña Malva. Esta le pide que haga caso a su sobrina, pues la joven está inconsolable desde que no le ve. Manuel, contesta a doña Malva que no puede permanecer en el pueblo. Está seguro de que la joven le olvidará pronto y él, como pregonero, tiene que seguir solo su camino. Luego, lanzando al aire uno de sus pregones, se aleja despacio por la calle.

Con este argumento, León desarrollaba el terreno creativo de lo que he llamado "coplas camp" (2020, 339-350), coplas de carácter cómico donde mujeres transgreden las normas de género y sexuales dominantes por exceso o por defecto, resultando tragicómicas por su caracterización y/o donde su deseo frustrado se trata con ironía. *Compuesta y sin novio*, *A la lima y al limón*, *La niña de la estación*, *Doña Carlota* o *Ay, qué calor* son ejemplos de esta vertiente creativa de León que, aquí, pone un deseo no normativo en el centro de la narrativa: el deseo tragicómico de la madura y acomodada boticaria por el joven y humilde pregonero. Además, coincidencia o no, su nombre, Malva, es sinónimo de "violeta" o "lila", eufemismos durante el franquismo para designar hombres homosexuales. Una

fotografía donde De Molina aparece apoyado en el mostrador de doña Malva mientras Isaura le pone ojitos con coquetería jugando con un abanico queda apenas como muestra de lo que pudo haber sido este corto de gran potencial camp, el único protagonizado por los dos queridos amigos.

Referencias

Aguilar, S. (2020). "Codornicistas, León y Quiroga". Serie de publicaciones en el blog http://unbigoteparados.blogspot.com/search/label/Saturnino%20Ulargui, publicadas entre 22 de mayo y 3 de junio de 2020. Son una versión extendida del capítulo sobre el tema incluido en: Aguilar, S. y Cabrerizo, F. (2019). *La Codorniz. De la revista a la pantalla (y viceversa)*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.

Bordwell, D. (1997 /1985). "El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960". En Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (pp. 3-94). Barcelona: Paidós.

De Molina, M. (1998). *Botín de guerra. Autobiografía*. Barcelona: Planeta.

García Piedra, J. C. y Gil Siscar, J. C.(2007). "Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica". En J. Acebrón, y R. M. Mérida, *Diálogos gays, lesbianos, queer* (pp. 51–72). Lleida: Universidad de Lleida.

Heinink, J.B. y Vallejo, A.C.(2009). *Catálogo del cine español. Films de ficción (1931-1940)*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.

Lomas Martínez, S. (2020a). *Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género* (Tesis doctoral). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid. https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/31081

Lomas Martínez, S. (2020b). *Miguel de Molina y* Esta es mi vida *(1952): Queerness, transnacionalidad y censura entre España y Argentina*. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 17.1, pp. 3-30. DOI: https://doi.org/10.1386/slac_00009_1.

Melero, A. (2017). *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco*. Madrid: Notorious.

Mira, A. (2002 /1999). *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad. Segunda edición revisada y ampliada.

Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales.

Waugh, T. (1996). *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film From Their Beginnings to Stonewall*. New York: Columbia University Press.

Notas

1

Las fotografías de la Fundación citadas en este artículo pueden verse en su web: https://fundacionmigueldemolina.org/biografia/#

2

Estos expedientes pueden consultarse en las cajas AGA,36,03162 y AGA,36,03178 del Archivo General de la Administración.

3

"The images of the martyr –or in sexual subcultural terms, the masochist- reverberate through the work of this entire generation, inextricably fusing eroticism with the representation of pain. After all, 'passion' really means suffering, etymologically speaking, as theorists of the melodrama, that other great genre of the fifties, keep reminding us. Influenced by Cocteau, artists such as Genet, Anger, Lynes, Tobias, and Jutra all articulated intensely derirous erotic images of the passive receiver of sexualized violence or power play" (1996, 145).

4

En el Archivo General de la Administración, están en las siguientes cajas: *Manolo Reyes*, AGA,36,04550, AGA,36,03221; *Luna de sangre*, AGA,36,04550, AGA,36,03181; *Chuflillas*, AGA,36,03221; *Pregones de embrujo*, AGA,36,03222.

Como citar: Lomas Martínez, S. (2023). Miguel de Molina en el cine español (1936-1945), *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/miguel-de-molina-en-el-cine-espanol-1936-1945/1147