

Antonio Machín en la banda sonora de la España franquista (perplejidades dictatoriales).

Andrés Zamora
Vanderbilt University
andres.zamora@vanderbilt.edu

Abstract

The Afrodescendant Cuban musician, Antonio Machín, arrived in Spain in April 1939, the same month that saw the end of the Civil War and the beginning of the long Francoist dictatorship. Opposite to what might be expected in a country under a regime quite averse to foreign elements and any kind of political, cultural, religious, moral, and racial diversity, in the second half of the 1940s Antonio Machín became one of the most famous singers in Spain within the cultural space of popular music, particularly from the release of “Angelitos negros” (“Little Black Angels”) in 1946. Machín ended up recording hundreds of songs during the dictatorship period. He went on tour throughout Spain countless times, he produced and starred in many highly successful musical shows, and he was a constant presence on radio and television. In the Spanish imaginary, he appears as a cultural phenomenon inevitably linked with

Francoist Spain. Legend has it that he was General Franco's favorite singer. However, Machín was also admired and even ardently idolized by Manuel Vázquez Montalbán, Joan Manuel Serrat, Jaume Sisa, and a lengthy list of individuals well known for their relentless and stouthearted opposition to Francoism. The present article is an exploration of this seemingly ideological and cultural paradox.

Keywords: Antonio Machín, Francoism, ideology, popular music, paradox.

Resumen

Antonio Machín, músico afrocubano, llegó a España en abril de 1939, el mismo mes en el que terminó la Guerra Civil y comenzó la larga dictadura franquista. Contra lo que tal vez pudiera esperarse conjeturalmente en un país gobernado por un régimen poco afecto a extranjerismos, incluso siendo relativos, o diversidades, ya fueran estas políticas, culturales, religiosas, morales o raciales, en la segunda mitad de la década de los cuarenta Machín llegó a ser uno de los cantantes más célebres en el panorama de la música popular española, sobre todo a partir de la presentación en 1946 de "Angelitos negros". Machín llegó a grabar cientos de canciones durante la época de la dictadura, hizo innumerables giras, conciertos y espectáculos, y fue presencia constante en la radio y en la televisión, convirtiéndose dentro del imaginario español en uno de los elementos culturales indisolublemente asociados a la España franquista. La crónica legendaria de la época incluso asegura que Machín tuvo el dudoso honor de ser el cantante favorito del general Franco. Pero también gozó de la admiración e incluso el fervor de Vázquez Montalbán, Serrat, Sisa y una larga letanía de nombres altamente "significados" en su denodada oposición al franquismo. Mi propósito aquí es explorar los meandros y sinuosidades de esta aparente perplejidad ideológica y cultural.

Palabras clave: Antonio Machín, franquismo, ideología, música popular, paradoja.

Casi 15 años después de su muerte, la película *Amantes* de Vicente Aranda (1991) registra una curiosa mención, conjeturalmente honorífica, a Antonio Machín, cantante de boleros, sones, cumbias y danzones, además de afrocubano:

Paco: Supongo que no te enfadarás si te digo que te necesito más que el aire que respiro, que vivir sin ti es un tormento.

Luisa: Eso es de Machín.

Paco: De alguna forma tengo que decirlo, ¿no?

Este intercambio amoroso, supuestamente inocuo desde un punto de vista crítico, ocurre en el curso de un intento por parte de Paco de congraciarse mediante esa inopinada declaración con Luisa (la querida), tras haberla abandonado unos días para ir al pueblo con Trini (la novia formal en el otro vértice del triángulo) y fingir ante la madre de esta que se han casado. El diálogo es un tanto excéntrico en el contexto de la película, pues constituye uno de los pocos momentos de posible comicidad dentro de una historia de amor sombría, excesiva y finalmente trágica. Por el contrario, la conversación entre los dos amantes atestigua perfectamente lo que, combinando un par de retazos del idiolecto de Manuel Vázquez Montalbán en sus excursiones textuales al período franquista y al propio Machín, podríamos denominar la “cotidianeidad sentimental” de la España de 1950 en que se desarrolla la historia.

En esa década de 1950, como en una buena parte de la década previa y en la siguiente, las omnipresentes canciones de Antonio Machín funcionaron a manera de vademécum de cómo amar y hablar de amor para muchos españoles, un modelo de discursividad erótica en los largos años de la dictadura (“Il y a des gens qui n’auraient jamais été amoureux s’ils n’avaient jamais entendu parler de l’amour”, según la infinitamente citada máxima 136

de La Rochefoucauld [36]). Es apenas sorprendente que el tema “Amar y vivir” interpretado por Machín figurara prominentemente en *Canciones para después de una guerra*, el documental de montaje que Basilio Martín Patino concluyó en 1971 y sólo pudo estrenar en 1976 después de que “se fuera el caimán”, para usar la apenas velada referencia al dictador en la canción de Digno García y sus Cairos con que el director cerraba la película. La de Machín está situada sin embargo en el centro del experimento documental de Patino y, tras una típica cuña radiofónica del inevitable programa de discos dedicados, suena sobre imágenes fijas de parejas en mudos coloquios amorosos alternadas con una serie de carteles publicitarios, fotografías del cantante y titulares de periódico que enfatizan su enorme popularidad en la postguerra, su condición de cubano y su negritud. En su libro *Canciones de nuestra vida. De Antonio Machín a Julio Iglesias*, Manuel Román expone así el sistémico *galeotismo* de Machín durante el franquismo: “Las parejas se arrullaban, mientras el negro Machín ponía los ojos en blanco, miraba a todos, o a ninguna parte, y se sabía partícipe de aquellas relaciones sentimentales, culpable, como diría él, de muchos matrimonios” (35). Bajo la sencillez casi coloquial de las palabras utilizadas por Román para describir esa cotidianeidad amorosa regida por el repertorio de Machín alienta, sin embargo, una cierta tensión que delata o confirma la posible extrañeza de este fenómeno cultural en la España franquista: Machín mira a todos y a ninguna parte; es identificado, de una manera redundante y aparentemente innecesaria, como “negro” para después decidir incluir el peregrino hecho de que “ponía los ojos en blanco”, como buscando oscuramente de esa manera, a partir de ese énfasis y ese flagrante contraste léxico entre negro y blanco, dar expresión a una incongruencia o tal vez aliviar una contradicción. En realidad, a pesar de la aparente normalidad denotada por la frase de Luisa “Eso es de Machín”, la ubicación del cantante cubano en el contexto histórico, ideológico y cultural de la España de postguerra presenta un cuadro de contradicciones, incongruencias y perplejidades que merece la pena explorar. Mi propósito

en lo que sigue es repensar a Machín como lugar común del franquismo. Curiosamente, el nombre del cubano no aparece una sola vez en la entrega española de la serie sobre músicas populares nacionales de Routledge, *Made in Spain: Studies in Popular Music* (Martínez y Fouce), como si la obviedad o trivialidad de su caso no diera lugar a ningún tipo de discusión crítica.

A lo largo y a lo ancho de la España franquista, como período histórico y como geografía política, Antonio Machín se convirtió en un ineluctable referente dentro del imaginario nacional a través de sus innumerables grabaciones discográficas, la continua presencia de sus canciones en la radio y luego más tarde en la televisión, y sus multitudinarios conciertos y espectáculos de todo tipo, incluyendo entre estos en una ocasión un circo itinerante cuya gira llegó a los lugares más remotos con respecto a los tradicionales centros culturales. “Empezaron a llamarlo”, dice Román sobre Machín, “el cantante para todos los públicos” (39). Su magisterio sobre las emociones y afectos de los españoles no se redujo simplemente a noviazgos y amoríos, sino a muchos otros como, por poner un caso, el amor filial. Para hacer un *pendant* histórico con la cuña radiofónica inserta antes de “Amar y vivir” en *Canciones para después de una guerra*, su “Madrecita” de Osvaldo Farrés fue efectivamente durante muchos años la canción más demandada en los programas de discos dedicados en el día de la madre, celebrado entonces el 8 de diciembre, fiesta de la Inmaculada Concepción. En uno de los más populares entre estos, el de Radio Andorra, la lectura de la lista de la gente que había pedido la canción para felicitar a sus madres, previo pago de un duro por dedicatoria, podía durar cerca de una hora, una larga hora de nombres antes de que sonara finalmente la anhelada canción (Román 40). Estos programas de discos dedicados, que Terenci Moix asociaba automática e inmediatamente a Machín en *El sadismo de nuestra infancia* (104), fueron una de las pocas y siempre magras formas de ejercer el sufragio dentro de la dictadura. Mientras tanto, en el ámbito lingüístico se estaba produciendo la masiva incorporación del nombre del cantante cubano

a la fraseología popular de la época (“estar como las maracas de Machín”, “estar más sonado [o “pasado” o “colgado”] que las maracas de Machín”, “moverse más que las maracas de Machín”), lo cual es evidente prueba, además de efecto y causa en un típico proceso de retroalimentación cultural, de su creciente canonización dentro de la iconografía nacional del período franquista.

Es comprensible, al menos hasta cierto punto, que José Madrid, columnista de sociedad de *El Confidencial*, se exprese en estos términos al reflexionar sobre Francisco Franco en la sección “Vanitatis” del diario digital: “¿Cómo definir al hombre que implantó el nacionalcatolicismo con mano férrea en un país que sonaba a Antonio Machín y que olía a incienso de iglesia?” (s.p). Se diría que, para Madrid, Machín, como la iglesia, fue una parte consustancial del franquismo: el cantante cubano habría aportado la banda sonora y la iglesia la odorífera. En una publicación periódica muy diferente, la cubana *Juventud Rebelde*, Ciro Bianchi Ross se hacía eco incluso de un famoso rumor: “Se ha dicho que fue el cantante preferido del generalísimo Francisco Franco” (s.p.). La realidad de ese aserto es por supuesto discutible, pero sólo el hecho de que existiera el runrún es ya significativo, como también lo es probablemente que los grandes biógrafos del dictador (Preston, Payne y Palacios, Viñas, Fusi) no lo mencionen en absoluto en sus respectivas y dilatadas páginas. Quien sí sugiere algo en esa dirección, aunque sea de una manera oblicua, es Antonio Mercero en la película de 1988 *Espérame en el cielo*, escrita por él mismo en colaboración con dos imprescindibles del cine español, Horacio Valcárcel y Román Gubern. La película de Mercero cuenta la historia de un supuesto doble de Franco, un ortopedista de profesión que es reclutado a la fuerza para sustituir al Caudillo en actos públicos peligrosos, pero que termina suplantándolo totalmente tras la secreta muerte del dictador. El ortopedista transustanciado en Franco, el sosias del dictador, es un incondicional de la canción de Machín que da título a la película y que se escucha por doquier, diegética y extradiegeticamente, a

lo largo de su metraje: “Espérame en el cielo” de Paquito López Vidal.

Ante todo esto, alguien podría proponer la perversa hipótesis de que Antonio Machín y Francisco Franco tuvieran, aunque no necesariamente en el sentido de Plutarco, vidas paralelas, o al menos que ese paralelismo existe entre la trayectoria histórica del cantante y la de la España franquista. En mucha de sus biografías, Antonio Machín llega a España en abril de 1939. En un folleto homenaje del Museo Nacional de la Música y el Ministerio de Cultura cubanos, Nefertiti Tellería, tal vez con menos justificación histórica que simbólica, incluso hace llegar a España al cantante el mismo 1 de abril de 1939 (s.p.), el día del último parte de guerra (“En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo . . .”) y el primero de la hegemonía dictatorial, la primera jornada de la victoria. Manuel Vázquez Montalbán lo cuenta así en su *Crónica sentimental de España*: “En 1939 un negro cubano y cantante llegó a España. . .” (28). En la selección de las ilustraciones del libro de Vázquez Montalbán, la segunda que aparece es un fotomontaje publicitario con cuatro imágenes de Machín, un gran micrófono y su nombre. La ilustración está colocada justo antes de las primeras páginas del texto, es decir, a manera de pórtico de su andadura cronológica por la España de Franco (la primera ilustración, en las dos páginas anteriores, es una imagen multitudinaria de la confluencia madrileña de Alcalá y Gran Vía, ya por entonces José Antonio, con tranvías en que se anuncia Perborol, el dentífrico de referencia en la época). Del otro lado, en el *terminus ad quem* de esta doble historia, Machín moriría el 4 de agosto de 1977, menos de dos años después de la muerte del dictador, que, para algunos, lo estaría esperando en el cielo, y apenas dos meses después de las primeras elecciones democráticas, las constituyentes, las que llevarían a la Constitución del 78 a finales del año siguiente. El cantante murió en su casa del número 86 de la calle General Mola, cuyo nombre también tenía los días contados en el nomenclátor, ya que en 1981 recuperó el de Príncipe de Vergara. Me arriesgo a pensar que un buen sector de la opinión popular hubiera preferido que el bulevar del Barrio de

Salamanca pasara a llamarse “Príncipe—o incluso “Rey”—del Bolero” en vez del otro principado, pues sin duda para mucha gente Machín era precisamente eso, “su Majestad el bolero” (Román 39). Por supuesto, Machín fue siempre más conocido y transcendental en la cotidianeidad de esa gente durante el período franquista y sus coletazos que el decimonónico general Espartero, ya fuera en su versión como el Ayacucho, veterano de la última batalla colonial contra Bolívar, o como el Príncipe de Vergara.

A primera vista, desde dentro de la España franquista Antonio Machín pertenecía pues a la más absoluta normalidad, o, mejor dicho, en su amplia popularidad y su persistencia a través de los años, era uno de los índices de esa normalidad y de su invariabilidad. Sin embargo, mirando el asunto desde fuera o desde un adentro excéntrico, desfamiliariándolo en todo caso, esa normalidad está plagada de perplejidades. La cuestión racial, el hecho de ser negro, el único negro de España como quien dice, obviamente es una de las más flagrantes entre estas. La “Madrecita” de Antonio Machín, convertida por vía radiofónica en madre musical de todos los españoles y casi trasunto de la Virgen María en el día de su inmaculada concepción, era tan negra como la madre real del cantante, según revela sutil pero inequívocamente por medio de una figura cromática y floral la letra de la canción:

Madrecita del alma querida
En mi pecho yo llevo una flor
No te importe el color que ella tenga
Porque al fin tu eres madre una flor.

En verdad, por encima del tenor concreto de las letras de sus canciones, al nivel, digamos, del mero significante del cantante Antonio Machín, estaba la evidencia incontestable de que éste era negro, y de que esta evidencia de su envoltura, su negritud, constituía una asombrosa excepción, una contradicción o incluso un irritante frente al presuntamente monolítico y excluyente discurso

racial sobre la nación de la España franquista. Acaso por eso, para aplacar en lo posible ese escándalo, a veces se aludía a Machín como el negro que tenía el alma blanca, como si por debajo de su significante exterior fuera necesario encontrar un significado interior que convirtiera al primero en su contrario, que hiciera de su significante un *insignificante*. Es preciso recordar que ese cantante negro pasó su carrera artística interpelando, vicariamente si se quiere, a las mujeres españolas por medio de sus canciones de amor: “Dos gardenias para ti”, “¡Mira que eres linda!”, “Hemos hecho un compromiso”, “Toda una vida me estaría contigo”, “Soy un extraño para ti”, “Yo te diré por qué mi canción te llama sin cesar”, “Somos novios”. En su libro sobre el bolero, Iris Zavala reflexionaba sobre la ambigüedad o fluidez del “tú” interpelado en las letras del género: “Un desafío particular son los referentes secretos—el *tú* amorfo, proteico, acuático, andrógino de muchos textos, que permiten que el tú sea hombre o mujer, y que el discurso sea heterosexual u homosexual, mayoritario o minoritario” (76). En el caso de Machín, la relación entre el “yo” cantante, la persona poética de la pieza, el “tú” apostrofado dentro de la fábula de la canción y aquellos “tús” de la audiencia que hipotéticamente se podían identificar con el anterior (otros, entre el público, preferirían, en silencio o tarareando al unísono, asumir la voz del “yo” de la enunciación) es particularmente peculiar. En concreto, esta relación entre el “yo” y el “tú” podría convertirse potencialmente en una mezcolanza e inestabilidad racial absolutamente sorprendentes en la España franquista, sorprendentes tanto por el hecho en sí como por la aparente irreflexión sobre esta posibilidad y sus implicaciones entre la mayoría de los que escuchaban y cantaban enternecidamente sus canciones. Tal vez un mayor grado de consciencia a este respecto por parte de un amplio sector de la audiencia española le habría llevado a entender en toda su virtual literalidad ese “Y yo, ¿quién soy? / Sólo un intruso en tu vida” de otra de sus canciones en relación a la realidad oficial de la España franquista. Y sin embargo, Machín seguía triunfando en esa España

de postguerra sin que se registrara ningún tipo de incidente institucional o público. Mientras, por establecer un punto de comparación—a Antonio Machín se le llamaba a veces “el Nat King Cole español”—Nat King Cole era atacado en 1956 en un concierto en Birmingham, Alabama, o bien por cantar canciones de blanco, “ultrajándolas”, o bien por cantar canciones de negro, afrentando en este caso al escenario y el respetable público. Por suerte para Nat King Cole, todavía no estaba en su repertorio “Te quiero dijiste” de María Grever (“Muñequita linda / De cabellos de oro / . . . / Dime si me quieres), grabada dos años más tarde, pues si hubiera sido así y hubiera concurrido también la inédita circunstancia de que entre los miembros del público en Birmingham hubiera habido alguno que hablara español, la agresión hubiera sido seguramente más numerosa y contundente ante la osadía de un hombre negro insinuándose amorosa y musicalmente a una mujer ostensiblemente blanca.

Años antes del incidente de Nat King Cole y a un océano de distancia, en 1943, Antonio Machín se había insinuado de verdad a María de los Ángeles Rodríguez, Angelita, con la que se casaría cinco meses después en una boda multitudinaria en la catedral de Sevilla. La novia era rubia y local. El padrino del enlace, cuentan Pedro Heredia (82) y Eduardo Jover (166), fue el alcalde de la ciudad andaluza. Es difícil adivinar si al preboste municipal franquista se le ocurriría en su momento que con esa boda del cantante cubano que apadrinaba se invertía el viaje y el trayecto del padre de este último, José Lugo Padrón, un español que había ido a Cuba y se había casado con la afrocubana Leoncia Machín. Ahora, Antonio, que había tomado el apellido artístico de su madre, era el que viajaba a España para casarse con una española blanca. Es aún más improbable que al alcalde se le ocurriera que con esa boda transatlántica se invertía también de algún modo el viaje imperial español a las Indias y las Américas, un periplo en el que el viajero conquistaba mujeres y tierras, siendo las primeras en ocasiones símbolo y correlato de las segundas,

una odisea glorificada hasta la saciedad por el discurso histórico y cultural del franquismo. Ahora era el cubano y negro Machín el conquistador. Es posible que el alcalde sí pensara que la boda de Angelita y Machín había sido en cierto modo presagiada por la canción “Suavecito” compuesta por Ignacio Piñeiro en 1926 y que interpretaría, primero, su Septeto Nacional y luego la Sonora Matancera: “Una linda sevillana / le dijo a su maridito / me vuelvo loca chiquito / por la música cubana”. Por el contrario, la boda de Antonio Machín desafiaba lo que el mismo intérprete había cantado insistentemente como imposible una década antes en “Tabú” de Margarita Lecuona:

Y aquí, si el negro mira la hembra blanca
Y aquí, si el negro mira la hembra blanca
Tabú... Tabú... Tabú...
Ochún, Ifá, Obbtalá, Changó y Yemayá
Tabú... Tabú... Tabú... Tabú...

El vitoreado y, para la época, mediático matrimonio de Machín podría ocupar un lugar destacado en un hipotético museo de rarezas o incongruencias del franquismo como ideología fascista, régimen político y período histórico, sobre todo si se tiene en cuenta la fecha en que se materializa, en 1943, cuando Franco todavía exhibía en la mesa de su despacho las fotografías dedicadas de Hitler y Mussolini según atestiguaron Samuel Hoare y Carlton Hayes, embajadores del Reino Unido y Estados Unidos en España respectivamente (Espadas 91; Preston 360). Quizás en ese mismo museo cabría también la que se convertiría en la canción probablemente más célebre de Machín. Tras el éxito popular de su boda con Angelita, el cantante cubano alcanza su mayor triunfo musical con “Angelitos negros”, la canción sobre el poema del venezolano Andrés Bello compuesta por el mexicano Manuel Álvarez “Maciste” que Machín incorpora inmediatamente a su repertorio tras haber escuchado la versión original de la también mexicana Toña la Negra; el periplo de “Angelitos negros”

no podía ser más transamericano y transatlántico. Según Heredia, Machín cantó esa canción por primera vez en el teatro Novedades de Barcelona en 1946 y el entusiasmo del público es tal, añade Heredia entregándose sin duda a la hipérbole, que el cantante hubo de hacer hasta veinte besos de la canción. Poco tiempo después, un inmenso número de españoles sabía de corrido la letra de “Angelitos negros”, citada aquí abajo en su totalidad a manera de enfática manifestación gráfica de su abrumadora popularidad:

Pintor nacido en mi tierra
Con el pincel extranjero,
Pintor que sigues el rumbo
De tantos pintores viejos.
Aunque la virgen sea blanca
Píntame angelitos negros,
Que también se van al cielo
Todos los negritos buenos.
Pintor, si pintas con amor,
¿Por qué desprecias su color,
Si sabes que en el cielo
También los quiere Dios?
Pintor de santos de alcoba,
Si tienes alma en el cuerpo,
¿Por qué al pintar en tus cuadros
Te olvidaste de los negros?
Siempre que pintas iglesias
Pintas angelitos bellos,
Pero nunca te acordaste
De pintar un ángel negro.

En su *Cancionero general del franquismo 1939-1975*, Vázquez Montalbán incluye “Angelitos negros” dentro del apartado “Canción testimonial” del “Período autárquico (1939-1954)” junto a otros ejemplares teratológicos en

el panorama ideológico-musical de la época como el “Raska yu” de Bonet de San Pedro, “Palma brava” de José Liñán o “Sixteen Tons” de Merle Travis (67-88), aunque esta última fue realmente popularizada en España un poco más tarde a través de la versión de José Guardiola de 1960. El mismo Machín llegó a considerar “Angelitos negros” “la primera canción protesta que se escuchó en España” (citado en Román 36). Años después, desde Cuba y en un nuevo libro editado por el Museo de la Música, *Antonio Machín. Dos gardenias para un ángel negro*, José Luis Pérez Machado afirmaría que, al igual que otras piezas de su repertorio que ostentaban un claro “contenido social” y que “denunciaban viejas secuelas raciales opuestas a la ideología imperante”, (“Negrito ¿de qué?” “Tabú”, “Del mismo color”), “Angelitos negros” supuso “un clamor de resistencia y protesta a la desigualdad social en defensa a la negritud negada, encubierta en una virtuosa interpretación con aire andaluz que rápidamente cautivó al público” (26).

A pesar de esos testimonios sobre “Angelitos negros”, desde una perspectiva crítica contemporánea la canción estrella de Machín pudiera aparecer, sin embargo, no sólo como algo totalmente inofensivo e inoperante en cuanto supuesto discurso antirracista, *ergo* antifascista, sino incluso como un texto que termina reforzando el racismo institucional y social de la España de la época. Esto se percibe mediante recursos como la infantilización del otro (“todos los negritos buenos”), la aceptación de este sólo en la medida de que se haya producido previamente esa infantilización domesticadora, el mantenimiento a pesar de todo de una jerarquía racial esencial (“Aunque la virgen sea blanca / Píntame angelitos negros). La canción supondría la perpetuación en las ecuaciones sujeto/objeto, creador/obra, agencia/pasividad de un esquema en que el blanco, presumiblemente el pintor, ocupa el primer término de esas dicotomías, adjudicando el segundo al negro, cuya única ocupación es dejarse retratar o, para echar sal a la herida, reproducir todos esos tópicos desde uno de los escasos campos en el que se les permitía actuar, el del entretenimiento

musical. Quizás por todo esto, Vázquez Montalbán reconoce que, durante su juventud, él y otros como él sintieron antes de su conversión al machinismo “incluso indignación ante una canción tan en el fondo poco crítica, tan **integradora**” (“Cuando” 47) y, quizás por lo mismo, en vez de pertenecer efectivamente a la galería de aberraciones o fenómenos circenses del franquismo se debiera colgar en la de sus triunfos y estandartes. Como prueba de cargo para refrendar esa valoración ideológica de la canción podría aducirse que ninguna otra interpretación sería apropiada desde el punto de vista de la recepción si se considera que la audiencia que la acogió fervorosamente también se hizo eco de una leyenda urbana según la cual la canción habría sido el fruto de un crimen, el ejercicio de expiación del cantante por haber matado, ya fuera él mismo o su esposa, a un hijo que infaustamente les había salido negro (Heredia 100). Los bulos del Machín asesino, como atestigua la diferente versión recogida por Jover donde lo que hay es sorprendentemente la sospecha de un uxoricidio anterior (242), parece que se prodigaron bastante. Pero, en una nueva sinuosidad dentro la dificultad de estabilizar ideológicamente la canción, ese mismo rumor podría ser considerado también como una especie de mecanismo de defensa y ataque ante los efectos deletéreos de la pieza desde el punto de vista de la ortodoxia nacional franquista con respecto a las ideas de raza, otredad o impureza identitaria. El mito popular de los orígenes de la canción serviría para neutralizar sus efectos, para actuar de salvaguarda contra demencias o depravaciones como la del personaje del corto *Loco por Machín* de José Luis García Sánchez (1971), el cual, en consonancia con el título de la película, dice no que no le importaba mucho que los Reyes Magos no le hubieran traído nunca las cosas que pedía, pero sí que nunca se hubiera cumplido su deseo de ser negro. En cualquier caso, cabe descubrir curiosos argumentos contra la opinión de que “Angelitos negros” fuera una mera manifestación de una variedad condescendiente del racismo que habría hecho de Machín un peligroso cómplice del discurso oficial. No es inoportuno

recordar, haciendo abstracción del contexto español, que la canción fue también interpretada en otras geografías y circunstancias culturales, donde el supremacismo blanco ostentaba una intensidad, extensión y actualidad infinitamente mayor, como un emotivo alegato contra este. En Estados Unidos, “Angelitos negros” fue grabada, en español, por dos cantantes negras de reconocida trayectoria activista en favor de los derechos civiles, Ertha Kitt en 1953 y Roberta Flack en 1969, probablemente tras haber llegado al país por vía mexicana, o bien de la mano de Toña la Negra o de Pedro Vargas, que la cantaba en la película del mismo título de 1948 dirigida por Joselito Rodríguez. En su estudio sobre la travesía de la canción de México a Estados Unidos, Theresa Delgadillo la califica, sobre todo en la interpretación de Roberta Flack, de “an African American ballad of black power” (407). “Black Angels, Black Power”, es el título que da Delgadillo a una de las secciones de su estudio. La paradójica y absoluta ausencia de Antonio Machín en el artículo de Delgadillo sería causa del más absoluto asombro para los españoles que vivieron durante el franquismo. Toña la Negra sólo aparece en forma de mera mención en una nota (Delgadillo nota 5, 426).

El acertijo ideológico de “Angelitos negros” es sólo uno de los incidentes de lo que se podría denominar el contubernio o dilema Machín, un contubernio o dilema donde las dos partes cohabitantes o enfrentadas raramente alcanzan una resolución por integración o eliminación de uno los extremos. Tomemos por ejemplo el discurso amoroso machinesco, presuntamente edulcorado, anafrodítico, levemente incorpóreo y un tanto cursi tal y como aparece reflejado en la declaración de Paco a Luisa en *Amantes*. Hay que tener en cuenta que esta profesión de amor ocurre después de una serie de tórridas escenas eróticas (en una de ellas Luisa le inserta un pañuelo en el ano a su amante) y justo antes de una nueva secuencia de la misma laya al final de la cual Luisa le propone matar a Trini de la misma manera que ella lo había hecho antes con su marido. El asesinato *amoroso* de Trini efectivamente se consumará

más adelante. Lo verdaderamente prodigioso no es, sin embargo, que Luisa y Paco, al parecer oyentes asiduos de Machín, se conduzcan pasionalmente de esa manera, sino que sea posible encontrar una canción muy diferente cantada por el mismo Machín que pudiera legítimamente presagiar la historia triangular de *Amantes*. En concreto, la canción susceptible de ser el *urtext* de la historia de Paco, Trini y Luisa se titulaba “Corazón loco”, fue compuesta por Richard Dannenberg y grabada de nuevo muchos años más tarde en otra fabulosa combinación cubano-española por el tándem de Bebo Valdés y el Cigala en el álbum *Lágrimas Negras* (2003). El tema reflexionaba sobre el misterio de “cómo se pueden querer dos mujeres a la vez”, una, “el amor sagrado, compañera de mi vida y esposa y madre a la vez”, y la otra, “el amor vivido, complemento de mi alma al que no renunciaré”. Los amores cantados por Machín no fueron siempre tan espirituales y desexualizados como harían presumir las famosas palabras de Paco a Luisa. De hecho, me ha sido imposible localizar esas palabras que Luisa atribuye a Machín en el oceánico repertorio del cantante y es perfectamente factible que, aunque suenen a Machín, no sean estrictamente suyas, sino que simplemente respondan a la expectativa de lo que se esperaba que dijera Machín, de su registro más estereotípico o de su hipotética formación discursiva. Mientras tanto, también es factible que la letra de “Corazón loco” no mencionada explícitamente en *Amantes*, fuera el verdadero discurso musical subyacente a las relaciones eróticas de la película, aunque en esta la mayor iniciativa y agencia no corresponda al elemento masculino, pura pasividad, sino al femenino, sobre todo en la persona de Luisa que parece haber escuchado perversamente la canción.

La tensión entre esas opuestas tendencias en el discurso amoroso de Machín se manifiesta con particular elocuencia en la famosísima “Somos novios”. Por un lado, esa canción de Armando Manzanero asegura a su audiencia que “mantenemos un cariño limpio y puro”, pero, un poco contradictoriamente, también confiesa Machín que “nos besamos”, “nos deseamos” y “procuramos

el momento más oscuro / para hablarnos / para darnos el más dulce de los besos”. En “Somos novios”, tal vez como compendio de todo su repertorio, hay una oscilación entre la conformidad con la preceptiva amorosa oficial del franquismo y, si se me permite el énfasis y la usurpación del propio discurso del nacionalcatolicismo, una incitación a la lujuria y al desacato. A manera de ilustración sobre la importancia de la recepción de las audiencias en la interpretación de una canción, el actor Antonio Canal recuerda las carcajadas y los gestos obscenos que hacían numerosos jóvenes cuando Machín cantaba lo de “Y cuando bailo contigo / Me da una nerviosidad” (Jover 252-53). Al fin y al cabo, besarse en el espacio público estaba sujeto a sanciones legales durante la época, y en el franquismo la subversión sexual, que frecuentemente consistía en el mero reconocimiento del deseo, sobre todo de la mujer, fue sistemáticamente interpretada en clave ideológica tanto por parte del régimen como de la oposición. Es interesante que el doble de Franco en *Espérame en el cielo* sea a la vez un fiel devoto de Machín y un asiduo, y gozoso, frecuentador de burdeles. Igual que resulta singularmente oportuno que Carmen Martín Gaité se fije en una canción del mismo Machín, “Somos diferentes”, y en sus ambigüedades con respecto a la conducta erótica de las mujeres, en un capítulo significativamente titulado “El tira y afloja” de su *Usos amorosos de la postguerra española* (164).

La calidad bifronte de Machín, su *mulatismo* ideológico—en el sentido de conciencia de su mezcla racial afro-europea—con respecto a asuntos de sexualidad y raza en el contexto franquista, revela la existencia de pequeñas, pero significativas acciones contra-hegemónicas dentro del comercio de consentimiento constitutivo de la formación hegemónica del régimen por debajo de y en paralelo al aparato represor del estado. Traduciendo ese lenguaje gramsciano a una locución vernácula, la dinámica entre la hegemonía imperante y los actos o productos contra-hegemónicos, no siempre conscientes, programáticos o con una clara teleología política, podría recogerse también

bajo el marbete “tira y afloja” que daba título al capítulo de Martín Gaité. Desde una editorial cubana, Pérez Machado explicaba a Machín como un “caprichito” de Franco a pesar de su condición y del contenido potencialmente subversivo de algunas de sus canciones:

Sin embargo, este cantante mulato y extranjero por añadidura no fue censurado ni limitado en el proyecto hegemónico cultural de Francisco Franco que reforzaba la evasión y la rememoración a un ‘glorioso pasado imperial español’, una cultura conservadurista y a la vez enajenada. (26)

Obviamente, y en conexión con posibles interpretaciones expuestas más arriba en este vaivén discursivo que intenta reproducir los meandros de la ubicación ideológica de Machín en la dictadura, cabría argumentar que el consentimiento del franquismo con respecto al cantante cubano no era fruto del capricho, sino de una especie de fantasía neocolonial en la cual el antiguo colonizado, el bondadoso y exótico salvaje, aquel cautivador “negrito que se movía tan acompasadamente al ritmo de sus maracas” (Román 33), habría llegado para entretener a sus viejo dueños metropolitanos. La célebre fotografía de Antonio Machín cargado de cadenas de guardarropía y en estilizada pose para el material promocional del espectáculo y el disco “Lamento esclavo”, incidentalmente incluida en las imágenes fijas de *Canciones para después de una guerra*, sería una perfecta apoyatura a cualquier sugerencia de consumo neocolonialista de su música y su persona. Esa visión se podría compadecer, además, con la de muchos de los que ven a Machín como un elemento de evasión dentro de la dureza y los infortunios del franquismo, como el circo sentimental de cuando no había o escaseaba el pan. Manuel Román, por ejemplo, destaca el papel consolador de Machín “para un público que, a la salida de fiestas, se encontraba con la dura realidad”, añadiendo luego que “[p]or la radio lo seguía millones de personas hambrientas . . . deseosas de soñar con un mundo mejor” (26). Según Román, “a esas ensoñaciones contribuía Machín, el de piel

de color de ébano; el de la voz de azúcar” (26), como si esas dos alusiones al ébano y al azúcar, sospecharían algunos, fueran índices de una nostalgia imperial de paraísos e ingenios tropicales destinada a aliviar las miserias del presente de la postguerra.

Las sospechas de neocolonialismo con respecto al fervor popular por el cantante cubano en la España franquista cabrían quedar confirmadas por películas como *Del rosa al amarillo* de Manuel Summers (1963). El film de Summers enmarca de manera poco sorprendente su segunda historia de amor, la del amarillo, entre dos ancianos, con el sonido de “Toda una vida” de Osvaldo Farrés cantada por Machín al principio y al final. Sin embargo, Summers inserta también justo en el medio de esa misma historia y diegéticamente—suena en la radio—el célebre anuncio del Cola Cao, a manera de normalización ideológica del protagonismo de la voz de Machín dentro de las posibilidades discursivas durante el franquismo:

Yo soy aquel negrito
Del África tropical
Que cultivando cantaba
La canción del Cola Cao.

No obstante, la normalización neutralizadora nunca es completa del todo. En ocasiones son las propias canciones de Machín las que provocan un cortocircuito en ese proceso de domesticación. Así, al simpático, inofensivo y pintoresco negrito cantante del Cola Cao y sus posibles implicaciones en el contexto de la película de Summers, Machín parece replicar, no sin ciertas contradicciones internas, con la canción “Negrito ¿de qué?” de Arty Valdés (“Oye negrito, negrito ¿de qué? / No llames negrito / A esa criaturita”). En otra estrofa, la canción denuncia el racismo como una especie de delito de lesa naturaleza cósmica: “Pregúntale al cielo / Si el sol cuando sale / Al mundo completo, no baña su luz. / Pregunta a la noche / Como siendo negra / Permite

a la luna que salga también”. A veces, por otro lado, lo que se ha de considerar es la particular manera, hipotética o contrastada, de consumir las canciones del cubano por parte de la audiencia. En concreto, me refiero a un sector de esta audiencia notablemente “significado”, en la jerga del régimen, por su antifranquismo y que, en extraordinaria sintonía con el dictador o su leyenda, también hizo de Machín su capricho.

Machín es uno de los fenómenos culturales más enigmáticos del período franquista, pues la legendaria afición que por el habrían sentido el dictador y sus adláteres políticos, económicos, mediáticos y culturales, habría sido correspondida con una similar veneración por una buena parte de la oposición al régimen, convirtiéndose así el cantante en un sordo palenque de disputa ideológica dada su enorme popularidad. Este enigma está perfectamente formulado en la circunstancia de que en 1963, todavía con un Machín en apogeo en Radio Nacional de España, Vázquez Montalbán escribiera, probablemente desde una cárcel franquista a la que había sido enviado por filocomunismo, un poema de *Una educación sentimental* que comienza con los dos primeros versos del estribillo de “Amar y vivir”, el bolero de Chelo Velázquez que en España monopolizaba el cantante cubano: “Se vive solamente una vez / Hay que aprender a querer y a vivir...” (135). Vázquez Montalbán volvería muchas veces a esos versos tan poco ortodoxos de cara a la escatología católica impuesta por el régimen, equiparándolos frecuentemente, entre las muchas opciones posibles, a ciertas reflexiones del gran antifascista Cesare Pavese en *Il mestiere di vivere*. Así lo hizo un par de años antes de morir en su prólogo a *El Bolero: Historia de un amor* de Zavala (s.p.) y, anteriormente, en el elogio póstumo a Machín publicado en 1977 en *Triunfo* (“Cuando” 47), la revista que, según el mismo Vázquez Montalbán, había servido, llevada “bajo el brazo”, como un signo de identificación y reconocimiento por parte de la izquierda antifranquista (*Crónica* 17). El atrevimiento de sugerir un paralelismo, no del todo plutarquiano, entre Machín y Franco, podría ser contrarrestado, pues,

con la posibilidad de otro no menos temerario entre Machín y Vázquez Montalbán, que también llegó a España, y al mundo, en 1939, como el cubano, y para el que, cuando lo abandonó, su amiga Maruja Torres escribió un libro con el mismo machinesco título de la película de Mercero sobre Franco y su doble: *Esperadme en el cielo* (Terenci Moix era el otro al que, junto a Vázquez Montalbán, se le rogaba aguardar en el más allá). Pero Vázquez Montalbán no fue el único seguidor de Machín en las filas de los opositores al régimen, como prueba la nómina de participantes en el concierto homenaje que se le tributó en Barcelona en 1981, justo el mismo año en que su antigua calle del General Mola perdía su nombre, o en la película de Nuria Villazán *Toda una vida* del 2002: Joan Manuel Serrat, Jaume Sisa, Pi de la Serra, Joaquín Sabina, Carlos Cano.

Joaquín Sabina, que atribuía a Machín su “primer contacto sentimental con Cuba”, que también se hacía eco, con dudas, de la opinión popular de que era “un cantante del régimen”, y que declaraba que, para la izquierda, debía ser en teoría “un desertor” de la Cuba revolucionaria, “un gusano”, se preguntaba cómo era posible que hubiera conseguido enamorar “a una banda de rojos irredentos”: “A veces lo discutíamos: ‘¿Por qué no odiamos a este, carajo?’ Pues no había manera de odiarlo” (Jover 267). Sabina titubeaba sobre la respuesta a ese arcano y finalmente acudía al “talento artístico” y a la “discreción” como solución al dilema (Jover 267). Sin embargo, creo que la clave principal está en la misma formulación del problema. Machín atraía a la izquierda, o al menos a ciertos sectores de esta, por una persistente y polimorfa incoherencia frente al monolitismo nacional pretendido por la dictadura, una incoherencia contextual o intrínseca, en el significado o en la relación de este con el significante, una incoherencia consciente o inconsciente, voluntaria o accidental, situada en el punto de emisión, en el de recepción o en el lugar donde se negociaba el comercio entre ambas. Y es que, como afirmaba en forma de pregunta un ficticio doctor Goebbels en el

panegírico fúnebre a Machín de Vázquez Montalbán: “¿Ustedes no saben que tan peligrosa como la transmisión de una idea antagónica es la transmisión de una idea relativizadora?” (“Cuando” 46). Con esa admonición, el ministro de propaganda nazi recreado *ad hoc* por Vázquez Montalbán parecía alertar retroactivamente a las autoridades del régimen de los peligros de su entusiasta aquiescencia a aquel negro cubano.

Notas

- 1 La palabra “sentimental”, como en el título de su celebrado libro, *Crónica sentimental de España*, o en frases del tipo “alimento sentimental de las masas” en referencia a la función de ciertas canciones en el franquismo (“Cuando” 47), es una de esas marcas léxicas a las que Vázquez Montalbán acude una y otra vez en su obra. De otro lado, en el mismo texto donde se recoge esa última frase, que no es otro que el homenaje póstumo a Machín publicado por Vázquez Montalbán en *Triunfo* con el título de la primera canción que el cantante cantó en España en 1939, “Cuando silenciosa, la noche misteriosa”, el barcelonés, que también nació en el 39, habla de que la devoción de él y de otros hacia el intérprete cubano tras haber cumplido los veinticinco o treinta años formaba parte de “un intento de llegar a las fuentes del franquismo como cotidianeidad” (47).
- 2 Fuera del campo de la leyenda, Machín sí tuvo una hija, que le salió blanca, pero también roja, un “angelito rojo”, como la denomina su esposo Eduardo Jover en el capítulo de su biografía del cantante en el que cuenta las actividades subversivas y las detenciones de Alicia María José Lugo Rodríguez en los primeros años de la década de los setenta.

Obras citadas

- Bianchi Ross, Ciro. "Machín." *Juventud Rebelde. Diario de la Juventud Cubana*, 21 de septiembre 2017, <http://www.juventudrebelde.cu/index.php/columnas/lecturas/2015-03-14/machin>. Acceso 7 de abril 2022.
- Delgadillo, Theresa. "Singing 'Angelitos Negros': African Diaspora Meets *Mestizaje* in the Americas." *American Quarterly*, vol. 58, no. 2, Jun. 2006, pp. 407-30.
- Espadas Burgos, Manuel. *La Época de Franco. Vol 2. Historia General de España*. Rialp, vol. 19, no. 2, 1991.
- Heredia, Pedro. *Antonio Machín*. Miguel Arimany, 1976.
- Jover, Eduardo. *Toda una vida*. La Esfera, 2002.
- La Rochefoucauld. *Maxims*. Garnier Freres, 1967.
- Madrid, José. "Franco en la intimidad: alergia al sexo, infancia maldita y vida familiar en el El Pardo." *Vanitatis. El Confidencial*, 10 diciembre, 2020. https://www.vanitatis.elconfidencial.com/famosos/2020-12-10/intimidad-francisco-franco-exhumacion-alergia-sexo-infancia-aniversario-123_1095965/. Acceso 7 de abril 2022.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama, 1987.
- Martínez, Silvia y Héctor Fouce. *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Routledge, 2013.
- Moix, Terenci. *El sadismo de nuestra infancia*. Kairos, 1974.
- Pérez Machado, José Luis. *Antonio Machín. Dos gardenias para un ángel negro*. La Habana: Museo Nacional de la Música, 2012.
- Preston, Paul. *Franco. A Biography*. London: HarperCollins, 1993.
- Román, Manuel. *Canciones de nuestra vida. De Antonio Machín a Julio Iglesias*. Alianza, 1994.
- Tellería González, Nefertiti. *Antonio Machín. 85 aniversario de su nacimiento (1904-1989)*. La Habana: Museo Nacional de la Música, 1989.
- Torres, Maruja. *Esperadme en el cielo*. Destino, 2009.
- Vázquez Montalbán, Manuel, editor. *Cancionero general del franquismo 1939-1975*. Crítica: 2000.
- . *Crónica sentimental de España*. Grijalbo Mondadori, 1998.
- . "Cuando silenciosa, la noche misteriosa." *Triunfo*, 13 agosto 1977, pp. 46-47.

---. "Platón, Hegel, Lacan y Agustín Lara." Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán a El bolero. *Historia un amor* de Iris M. Zavala, Celeste, Madrid, 2000. Vespito.net, 14 de agosto 2001, <http://www.vespito.net/mvm/prolbolero.html>. Acceso 7 de abril 2022.

---. *Una educación sentimental*. Praga. Editado por Manuel Rico, Cátedra, 2001.

Zavala, Iris M. *El bolero. Historia de un amor*. Alianza, 1991.