



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

**Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali**

## **CÓMO SE CANTA UNA GUERRA**

**Formas y usos de la canción protesta en el conflicto civil español  
y su posterior desarrollo**

Relatore: Enric Bou  
Correlatore: Patrizio Rigobon

Candidato: Alessio Arena (887983)

Anno accademico 2021-2022



*Tristes armas  
si no son las palabras.*

Miguel Hernández

*Music can bridge borders between communities but can also undermine those bridges*

Mark Mattern



## RESUMEN

El siguiente trabajo analiza, desde una perspectiva histórico-literaria, las formas y los usos de la canción durante la Guerra Civil Española y su sucesivo desarrollo en la clandestinidad durante la dictadura franquista. Comenzando por destacar el carácter propagandístico de la música de ambos bandos en los años del conflicto, mi estudio se centra en el cancionero de las Brigadas Internacionales y en la eclosión de romances y letrillas publicados en revistas como “El Mono Azul” por autores de origen obrero y campesino. En los capítulos sucesivos me detengo a considerar las estrategias de disimulación adoptadas por la canción protesta a lo largo de la dictadura, analizando, por un lado, la poesía resistente de Chicho Sánchez Ferlosio y, por otro, el libro de cantos populares recopilado por los italianos Sergio Liberovici, Michele L. Straniero y Margot, editado por Einaudi en Turín en 1962. Finalmente, haciendo hincapié en la experiencia del Winnipeg, el barco fletado por iniciativa de Pablo Neruda que llevó a más de dos mil españoles republicanos exiliados a Chile, investigo la trascendencia que las antiguas canciones de guerra tuvieron en dicho país. Para ello, resalto la figura de Rolando Alarcón y su ascendiente sobre los nuevos himnos de resistencia latinoamericana hasta la actualidad.

**Palabras clave:** Guerra civil española – Canción protesta – Cantacronache – Chicho Sánchez Ferlosio – Rolando Alarcón – Poesía de guerra – Chile

## ABSTRACT

The following work analyses, from a historical-literary point of view, the forms and uses of song during the Spanish Civil War and its subsequent development in the clandestinity of the Franco dictatorship. Beginning by highlighting the propagandistic nature of the music of both sides during the years of the conflict, my study focuses on the songbook of the International Brigades and on the emergence of romances and *letrillas* published in magazines such as “El Mono Azul” by authors of working-class and peasant origin. In the following chapters I consider the strategies of dissimulation adopted by the protest song throughout the dictatorship, analysing, on the one hand, the resistant poetry of

Chicho Sánchez Ferlosio and, on the other, the book of popular songs compiled by the Italians Sergio Liberovici, Michele L. Straniero and Margot, published by Einaudi in Turin in 1962. Finally, with emphasis on the experience of the Winnipeg, the ship chartered at the initiative of Pablo Neruda that took more than two thousand Spanish republicans in exile to Chile, I investigate the importance that the old war songs had in that country. To this end, I call attention to the figure of Rolando Alarcón and his influence on the new Latin American resistance hymns up to the present day.

**Key words:** Spanish Civil War - Protest song - Cantacronache - Chicho Sánchez Ferlosio - Rolando Alarcón - War poetry - Chile

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
<b>I. FORMAS Y USOS PROPAGANDÍSTICOS DE LA POESÍA Y DE LA CANCIÓN EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.....</b>	<b>11</b>
1.1. ANTES DE QUE LLEGUE LA MÚSICA, “ESTA URGENTE GRAMÁTICA” .....	13
1.2. EL MILICIANO DE LA CULTURA Y LAS REVISTAS REPUBLICANAS.....	19
1.3. LOS CANTOS DE UNA DEVASTACIÓN .....	24
1.4. UNA HISTORIA DE MÚSICA Y LEALTAD: LAS BRIGADAS INTERNACIONALES .....	32
<b>II. JUGLARÍA Y MALDITISMO EN LA OBRA DE CHICHO SÁNCHEZ FERLOSIO .....</b>	<b>36</b>
2.1. LA GRAMÁTICA DE LA REIVINDICACIÓN SOCIAL .....	37
2.2. TODOS LOS RUMBOS DE <i>SPANKSA MOTSTÅNDSSÅNGER</i> (1974).....	41
2.3. JUGLARÍA DE LA RESISTENCIA.....	44
2.4. EL CADÁVER DE LA POESÍA .....	47
<b>III. LA EXPERIENCIA ESPAÑOLA DE CANTACRONACHE.....</b>	<b>52</b>
3.1. OTROS GANADORES, OTROS RESISTENTES .....	54
3.2. “PUEBLO QUE CANTA NO MORIRÁ” .....	58
3.3. UN ANATEMA FIRMADO POR UN PREMIO NOBEL .....	62
<b>IV. ROLANDO ALARCÓN Y LOS HIMNOS DE RESISTENCIA LATINOAMERICANA .....</b>	<b>65</b>
4.1. VOCES DE UNA UNIDAD POPULAR .....	66
4.2. LA CANCIÓN DE ROLANDO .....	71
4.3. EL TREN DE LA CULTURA.....	79
<b>ALGUNAS CONCLUSIONES.....</b>	<b>83</b>

## INTRODUCCIÓN

En su *Homage to Catalonia* (1938), George Orwell cuenta cómo algunas “canciones revolucionarias” se difundían entre el pueblo en pequeños pliegos. Él las había visto venderse por pocos céntimos en las calles de Barcelona. Los impresos llevaban el texto y alguna indicación sobre su melodía. El escritor inglés, que en el invierno de 1936 se había alistado en el Partido Obrero de la Unificación Marxista (POUM), describe haber visto a varios milicianos intentar descifrar las letras de esos pliegos y entonar la melodía apropiada.

Recordé en seguida aquel episodio del libro, cuando a principios de 2022 recibí la propuesta de confeccionar un taller teórico práctico desde la Casa Golferichs. La antigua edificación modernista es hoy uno de los numerosos centros cívicos de la ciudad catalana, y ofrece una amplia propuesta de cursos, a menudo relacionados con música y literatura. La idea de trabajar en una investigación sobre la memoria sonora de la Guerra Civil Española se me reforzó al dar con un artículo de *El País*, publicado el cinco de noviembre de 1996. La noticia se refería a la visita a España de unos cuatrocientos veteranos de las Brigadas Internacionales, es decir, un 1% de los casi cuarenta mil miembros originales que seguían vivos en ese año. El motivo de su viaje era el ofrecimiento de la nacionalidad española “por carta de naturaleza”, brindada por las Cortes de la Monarquía constitucional. Para la ocasión, algunos de esos hombres habían dado prueba de recordar a la perfección algunas viejas canciones borradas de la memoria histórica española y que ellos habían mantenido vivas en sus respectivos países.

Los documentos orales custodiados por los viejos voluntarios extranjeros, que habían llegado a España en 1936, sin saber apenas nada del país, pero con la firme voluntad de defender su gobierno republicano legalmente elegido de la sublevación de una junta militar, formaba parte de un repertorio de canciones mucho más amplio.

La intención del presente trabajo es describir las múltiples y profundas relaciones que esas canciones tienen con la literatura y sistematizar algunos hitos fundamentales de la historia que parte de este repertorio ha tenido desde el principio de la Guerra Civil hasta nuestros días.

Lejos de proponer un estudio exhaustivo sobre el argumento, que requeriría una investigación de más amplios recursos y que espero poder canalizar en un próximo ensayo doctoral sobre los vínculos entre literatura y música no solo en el ámbito de las llamadas “canciones de la resistencia”, he querido acotar mi análisis.

Empezando por los himnos para los combatientes republicanos, cuya creación fue encargada a compositores extranjeros como Hanns Eisler, Dimitri Shostakovic y Paul Dessau, y españoles como Carlos Palacio, paso a una clasificación más completa del repertorio sonoro de la Guerra Civil, destacando las obras que reactivaban melodías populares, como las *Canciones españolas antiguas* armonizadas para piano y voz por Federico García Lorca.

En el mismo capítulo me detengo en la copiosa producción de romances cuyos autores eran de origen obrero y campesinos, publicados en revistas como *El Mono Azul*, y vinculados con las canciones que se llevaron al frente, donde eran difundidas por megáfonos ambulantes y potentes altavoces.

Después de examinar las composiciones relacionadas con las Brigadas Internacionales y su azaroso recorrido dentro y fuera de España, al acabar el conflicto, en el segundo capítulo estudio la reaparición de algunas canciones de la resistencia republicana durante las movilizaciones obreras y huelgas estudiantiles por las difíciles condiciones laborales, en el norte del país. Del mismo modo, me centro en la figura del escritor y cantautor Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003), en su clandestina actividad poético-musical, y en cómo las nuevas composiciones antifranquistas recuperan e incluyen reelaboraciones de las viejas canciones de la guerra.

Son los años – los de la década del sesenta – de la actividad realizada por el canal radiofónico clandestino Radio España Independiente, conocido como La Pirenaica, que anunciaba su programación con una sintonía de entrada del *Himno de Riego* y difundía las primeras piezas surgidas del movimiento de la *Nova Cançó*.

El tercer capítulo relata el incidente diplomático originado por la publicación por parte de la editorial Einaudi de *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961*. Fruto de la investigación llevada a cabo en un viaje clandestino por algunos integrantes del grupo

Cantacronache, el libro puso de manifiesto, por un lado, la vitalidad de un considerable repertorio de poemas populares subversivos - acompañados de partituras y comentarios a modo de diario de campo -, y, por otro, el miedo y la inquietud del régimen franquista ante el poder de la música.

Le sigue un capítulo, el final, que da cuenta de las reediciones y elaboraciones del repertorio de la resistencia española en Latinoamérica y más concretamente en Chile, donde en 1968 aparece *Canciones de la Guerra Civil Española*. El disco fue editado e interpretado por el cantautor y folklorista Rolando Alarcón, que declaró haber estudiado el viejo repertorio de la voz viva de algunos refugiados españoles llegados al país en el barco *Winnipeg*, fletado por Pablo Neruda en 1939.

En las conclusiones, finalmente, propongo algunas reflexiones sobre el estado actual de la canción resistente y sobre la revitalización del antiguo repertorio, a menudo objeto de revisiones por su lenguaje no siempre inclusivo.

## I

### **Formas y usos propagandísticos de la poesía y de la canción en la Guerra Civil Española**

DONDE SE HABLA DEL ROMANCERO DE GUERRA,  
DE POLVOROSOS FONÓGRAFOS AMPLIFICADOS  
EN EL FRENTE DE BATALLA, Y DE UN IMBORRABLE  
REPERTORIO DE CANCIONES QUE DEVENDRÍA  
EN TESTIMONIO SUBVERSIVO.

*Ante la lucha encarnizada, cruel  
¿quién un bello canto escucha?  
¿quién se enardece con él?  
¡El tiempo que hoy se desliza  
quita a la musa el compás!*

Luís de Tapia

No deja de resultar irónico que el poeta y humorista Luís de Tapia, quien terminó enloqueciendo ante los horrores de la Guerra Civil, expresara justamente en versos – publicados en el periódico *La Libertad* -, lo incongruente o incluso lo inútil que puede ser la poesía ante una circunstancia tan excepcional.

Pero si este inicial asombro y este sentimiento desesperanzado en los primeros momentos tras el estallido del conflicto parece caer sobre muchos intelectuales, también es verdad que ya a finales del julio de 1936, una gran mayoría de escritores, conocidos y anónimos, escribirá - y escribirá mucho -, abrazando el compromiso político como respuesta moral ante un desafío sin precedentes.

Como prueba de una verdadera explosión de poesía, que se da a pesar de las circunstancias dramáticas o, mejor dicho, por culpa de ellas, Serge Salatin (1985, 41), catedrático emérito de la Universidad La Sorbonne Nouvelle ofrece algunas cifras exactas. La envergadura de lo que fue un insospechado acontecimiento sociocultural queda así presentada:

Durante los 32 meses de la guerra, se publicaron unos 8.500 poemas, de unos 2000 autores identificados, en unos 1350 órganos de prensa, desde las revistas de los intelectuales, como *El Mono Azul* y *Hora de España*, hasta los boletines de agrupaciones del barrio y los portavoces de columnas, brigadas o batallones.

Aun siendo cifras que subrayan la excepcional generosidad del corpus poético de la Guerra Civil, son incompletas, pues no consideran la producción relacionada con el bando de los sublevados. No incluyen a aquellos poetas, menos espontáneos de los que se cuentan entre los defensores de la República, que saludaban la avanzada de las tropas franquistas como una liberación y como la esperada restauración de la identidad nacional, supuestamente usurpada por los republicanos.

Por otro lado, el estallido del conflicto viene a confirmar cierta tendencia apasionada hacia el compromiso político de poetas, tanto de izquierdas como de derechas. Una tendencia que habían adoptado en años anteriores y que solo se radicalizó a partir del alzamiento militar del julio de 1936.

Nigel Dennis llega a decir que, en términos literarios, el conflicto había empezado ya alrededor del año 30. La elección de esa fecha no es casual, pues se refiere a una contienda nacida en el Café Pompo de Madrid, durante un banquete que el escritor Gómez de la Serna ofreciera a Ernesto Giménez Caballero.

A la cita habían acudido más de cien personas, la mayoría de ellas del mundo literario. Para dar prueba de que también en la contienda civil, los poetas precedieron a los políticos, es el mismo Giménez Caballero (1981, 67) quien, en su autobiografía, relata lo sucedido en el café madrileño, hacia el final del banquete:

Espina se levantó para disentir de la presencia de un fascista como el comediógrafo Bragaglia entre los comensales, y atacar con ese motivo la Dictadura de Primo de Rivera auspiciando una España liberal y republicana. Frente a lo cual Ramiro Ledesma Ramos se alzó, no a defender a dictador alguno, sino a pedir un clima de heroísmo entre las juventudes. Y respondiendo a la pistolita simbólica, la de Larra, que sacara Antonio Espina, empuñó una de verdad. Con lo cual se armó un jaleo terrible en el viejo y plácido «Pombo», teniendo necesidad Ramón de utilizar su voz estentórea como un apagafuegos para dominar aquel choque. La guerra civil había comenzado en España.

Pero ¿cómo fue esa guerra relatada a través de la poesía? ¿Qué características tuvo y qué cambios sufrió a lo largo del conflicto y hasta su oscuro final? En las próximas líneas intento responder a estas preguntas.

### **1.1. Antes de que llegue la música, “esta urgente gramática”**

Es indudable que el desbordamiento y la contingencia violenta en la que quien escribe se ve más o menos inmerso generalmente afecta a su creación, se desborda como una mancha de aceite en su proyecto literario, frena las más altas ambiciones estéticas obligándole al verso claro y directo, a la poesía libre de ambigüedades.

Tanto es así que muchos poetas se arrepentirán de lo que escribieron durante el conflicto, siendo el caso más patente el de Emilio Prado, quien pidió retirar su libro de poemas *Destino final*, obra ganadora del Premio Nacional de Poesía en 1937, oponiéndose durante su vida a la sucesiva publicación de aquellos versos.

Para otros poetas, en cambio, parece ser que la poesía es algo que ha de posponerse durante el tiempo que dura el conflicto, como si la guerra necesitara de la pátina del tiempo para poder ser juzgada o simplemente relatada con cierto sentido.

Finalmente, habrá quien reconozca, como hace Rafael Alberti (1965, 11) en su poema “De ayer para hoy”, la calidad discutible del arte producido en guerra, aceptando, al mismo tiempo, las imposiciones de su carácter urgente.

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,  
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,  
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,  
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.

Que cuando califique de verde al monte, al prado,  
repitiéndole al cielo su azul como a la mar,  
mi corazón se sienta recién inaugurado  
y mi lengua el inédito asombro de crear.

Todos los conflictos de la historia originaron una literatura, desde Homero y los poetas clásicos, a las luchas en Vietnam, Nicaragua, o Palestina. Y es la poesía, más que la prosa, la que adquiere un espíritu heroico e incluso interviene en la batalla y se hace arma. Generalmente, cuando los conflictos se acercan a su fin, el poema pasa a dar cuenta de los horrores causados o a describir sus consecuencias. En ambos casos la poesía es un vehículo extraordinario para los sentimientos más íntimos que hombres y mujeres sienten cuando se ven involucrados en contingencias excepcionales como pueden serlo las guerras.

La Guerra Civil Española, desde sus inicios, parece liquidar el antiguo debate sobre la función de la literatura, y para quien escribe la neutralidad deja de ser una elección. La repercusión de la contienda, y las pasiones que lograba despertar la lucha ideológica que representaba, fue tan grande que incluso poetas extranjeros le dedicaron sus escritos, llevando su generosidad hasta el punto de querer intervenir, como veremos más adelante, en los campos de batalla.

También entre los poetas españoles, el compromiso puede llegar a ir más allá de la página escrita, tanto que algunos autores no dudan en vestir el uniforme y en alistarse a las filas de la resistencia al alzamiento militar, como lo hizo José Bergamín. Otros no osaron tanto, limitándose a usar la palabra como instrumento de propaganda.

Como resultado de su intervención en el debate sobre el juicio estético de la producción poética vinculada al conflicto, María Zambrano (1977, 51) diría que fueron inspirados

por lo que ella llama “razón militante”, explicándola como “el fenómeno del intelectual que recurre a lo que mejor conoce, la palabra, para transformar su compromiso en activa contribución a la defensa de la República”.

La poesía de guerra también puede ser un arma de doble filo, ya que no solo sirve para aliento de los combatientes de ideología afín a la de quien la compone, sino también para minar la resistencia enemiga, o para convencer a los del otro bando, el de los sublevados, entre los que se supone la presencia de milicianos que desconocen los motivos reales de la contienda.

Esa doble funcionalidad será la que caracteriza también la memoria sonora del conflicto civil, tema principal que ocupa este trabajo, pero antes de abarcar el fenómeno sociocultural que supusieron las canciones de la guerra, es necesario dar algunos otros datos sobre la producción poética que con ellas guarda una íntima relación.

A confirmación de la fe en el verso como instrumento de persuasión y que presenta una argumentación sin equívocos, Salaün (1985, 109) cita la siguiente octavilla anónima lanzada desde un avión sobre las trincheras de los nacionales, a pocas semanas antes del final de la guerra.

Españoles, escuchad.  
Campesinos, jornaleros,  
juntaos con los obreros  
y gritarles la verdad  
a todos los españoles.  
Nos quieren robar la tierra  
alemanes e italianos.  
Es por esta causa, hermanos,  
por lo que estamos en guerra.

Como siempre, pero especialmente en el caso de una guerra, hay que diferenciar al poeta de su obra, y valorar cada cosa por separado. Es esta la advertencia que hace Jorge Urrutia (2006, 13) en el texto introductorio que escribe para su *Antología sobre la poesía de la Guerra Civil*, dedicada a la producción de ambos bandos: “Un poeta puede salvarse como

escritor y actuar como un cobarde o un traidor, y viceversa, jugarse la vida en la acción y que sus escritos carezcan de interés literario.”.

Si miráramos la línea temporal de la literatura española y estudiáramos, aunque solo fuera superficialmente, su evolución estética, notaríamos en seguida que la poesía escrita durante la contienda coincide con una especie de suspensión. Son pocos, en efectos, los poetas “de oficio” que mantienen una estética vanguardista para sus poemas bélicos, mientras el resto se acogerá a las formas más simples de la lírica de raíz popular.

Joaquín Marco (1986) también es de los que creen que para los poetas españoles la guerra comenzó antes del '36, y que en los años anteriores a la contienda se viviera en España una rehumanización del arte. El surrealismo, en efectos, ya había visto reducido su espacio de expresión en revistas y publicaciones, algunos autores ya habían virado hacia la métrica clásica y, como ya hemos mencionado, se había hecho evidente una inclinación hacia el compromiso político.

Para responder a las preguntas con las que concluía el apartado anterior, habrá que señalar que estas características, llegada la guerra, se agudizan y que es el romance la forma poética que vuelve a cobrar una importancia inusual, implicándose en su composición muchísimos autores también anónimos, del todo alejados de la literatura.

Es este, quizá, el dato más interesante de estas desbordantes páginas de la historia literaria de España. No solo acontecieron verdaderos bombardeos poéticos como el que lanzó desde aviones republicanos copias del poema *La insignia* de León Felipe, o el que hizo caer sobre las unidades resistentes de la República el poema *Oficiales de la VI División* de Miguel Hernández, impreso en cuartillas de colores, sino que miles de personas apartadas de la producción y del consumo de cualquier obra artística, hizo de la poesía su arma y su medio de expresión.

Para tener una idea más clara sobre este tipo de escritos que mantienen generalmente una modesta calidad lírica y no se ciñen a las normas poemáticas, ni siquiera a las del romance, Urrutia (2006, 22) incluye el siguiente poema, titulado *A mi hijo caído en el frente* y firmado por “La madre de Salvador Zurro Giralda, caído en el frente”.

Naciste hijo querido,  
naciste de mis entrañas,  
con orgullo lo pronuncio  
y se me desgarró el alma.

Brotó tu sangre aquel día  
del Cuartel de la Montaña,  
y aún diste sangre para otro  
de la que a ti te sobraba.

Eras sano y eras fuerte,  
¡era muy grande tu alma!,  
eras, como comunista,  
alma desinteresada.

Cuando ya te repusiste  
saliste a Santa Olalla,  
luchaste como se lucha,  
con entereza, con saña,  
sacrificándolo todo  
por defender a tu patria.

Descansaste siete días  
y estaba en vilo tu alma;  
decías que hacías falta  
en los campos de batalla.

Y volviste para el frente,  
a Robledo de Chavela,  
y allí dejaste tu vida  
clavada en una trinchera,  
pues una bala traidora  
te hizo caer en la tierra.

¡Descansa en paz, hijo mío!,  
que los hombres no se acaban,  
sobran para defenderla.  
Nos sobran hombres y armas,  
y si ellos se agotasen  
tu madre empuñará el arma,  
y dará su vida antes  
tal como tú la enseñaras,  
morirá en una trinchera  
defendiendo nuestra causa;  
que Agustina de Aragón  
también defendió su patria.

La actitud digna de quien escribe parece tener ecos de *La madre* del autor cumbre del realismo socialista, Maksim Gor'kij, novela de enorme difusión en los núcleos culturales proletarios. Por otra parte, aunque no todos los versos mantienen la estructura silábica requerida, es probable que a la autora le resulte más que familiar la versificación octosilábica, con rima asonante en los versos pares, típica del romance popular, cuya difusión recitada y cantada se mantenía aún viva en muchos sectores campesinos españoles de los años veinte y treinta.

Muchos romances similares a este son escritos por milicianos alistados en las tropas del ejército republicano. Se trata de todo un pueblo de origen campesino y obrero que había sido instruido en los años anteriores a la guerra, durante las campañas de alfabetización llevadas a cabo por el gobierno de la República, o incluso en las mismas trincheras.

Pues cabe recordar que, en la misma guerra, se aprobó un presupuesto destinado a la educación que fue superior a los de los años anteriores, y se crearon más de dos mil escuelas, contando también muchas casas solariegas abandonadas por sus propietarios y transformadas en centros de enseñanza.

Sin lugar a duda, estas medidas nos ayudan a explicar esta espontánea participación popular en la creación literaria.

Quien escribe firma solo raramente sus versos. La mayoría de los autores de este romancero republicano prefiere quedarse en el anonimato de la lucha colectiva o dar algún dato de sí que considera más importante que su nombre, como la mujer que acabamos de leer. Otros aparecen simplemente con la denominación del rol que desempeñan en el frente: encontramos, por eso, poemas escritos por “Un soldado”, “Un campesino combatiente”, “El sanitario de la Brigada”, “Un artillero de la Batería 6,5”, etcétera.

En el bando nacionalista, en cambio, encontramos más poemas con nombre y apellidos, quedando el anonimato vinculado a una más o menos abundante producción de letrillas para ser cantadas.

El carácter ornamental y jocoso que estas tienen está en completa contraposición a la implicación exaltada de los versos de espíritu colectivo que encontramos en las recopilaciones republicanas.

A demostración de lo dicho, reproduzco un poema para ser cantado del bando nacionalista, recogido por Jorge Villén en su *Antología poética del alzamiento* (1939, 47).

Tres días de permiso  
traigo del frente,  
tres días de permiso  
para quererte.

Con que, chiquilla,  
ya ves tú si tenemos  
que darnos prisa.

## **1.2. El Miliciano de la Cultura y las revistas republicanas**

El órgano que se encargó de paliar el analfabetismo entre las filas del ejército republicano, formando a los voluntarios que lo necesitaran, fue el llamado Miliciano de la Cultura, constituido en 1937. Estos Milicianos eran maestros, docentes y pedagogos que llevaron sus clases a las trincheras enseñando a leer y a escribir a más de cien mil soldados. Se daba así una continuación a los cinco años de experiencia rural de las Misiones

Pedagógicas, el proyecto impulsado por el pedagogo krausista Manuel Bartolomé Cossío, que convocó a más de quinientos maestros, artistas y jóvenes estudiantes voluntarios, en una suerte de escuela ambulante que recorrió pueblos y aldeas de España.

Los milicianos de la cultura tuvieron su propia revista, *Cultura Popular* que en el número 2 de junio de 1937 publicaba lo siguiente:

Elevar la cultura del soldado significa fortalecer su conciencia política. Porque para nadie puede ser un secreto que nuestro Ejército Popular ha de ser un conjunto de hombres conscientes del ideal por el cual luchan y mueren si es necesario. (Abella, 1975, 12)

También hay que recordar que la incautación de los grandes colegios religiosos permitió el acceso de los niños de clases sociales más desfavorecidas. Al mismo tiempo, se crearon más de mil bibliotecas en hospitales y cuarteles, mientras que en los frentes se trasportaban los proyectores cinematográficos y los libros.

Ahora bien, hay que volver a recordar, como lo hiciera Trapiello (2010, 7), que “un libro que tratara de la literatura que se escribió durante esos tres años de guerra sería seguramente un libro corto y sin interés”, dado que, a pesar de la excepcional cantidad de los escritos, estos solo tienen un sentido de agitación y propaganda.

Sin embargo, también merece la pena recuperar la distinción que Nigel Dennis propone para este corpus, distinguiendo dos etapas en su producción, vinculadas a dos revistas que fueron sus principales órganos impulsores.

Una primera etapa “de combate”, correspondería a los primeros meses de la contienda: es la que tiene un carácter oral e improvisado, compuesta sobre todo por autores no “de oficio”. Es la que trasciende el concepto de calidad artística, dado que su único fin es la expresión sincera de la defensa de una causa política. Su valor es, por eso, más ético que estético.

Dennis llama la segunda etapa “de reflexión” y la hace coincidir con los comienzos de 1937, esto es, con la paralización de la ofensiva nacionalista contra Madrid. Esta poesía

se distingue por un cambio de paradigma respecto al carácter ofensivo y militante de la primera etapa. Se trata de versos que vuelven a recuperar sus ambiciones estéticas, con los cuales los poetas profesionales meditan sobre lo que llegará después de la guerra, rompiendo las barreras del panfleto, del rótulo propagandístico.

Para apreciar mejor el cambio entre las dos etapas, basta comparar las publicaciones de las dos principales revistas que recogieron la poesía escrita durante la contienda: por un lado, *El Mono Azul*, órgano de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, fundado en la capital en 1936 y, por el otro, *Hora de España*, que comienza a publicarse en Valencia en enero de 1937.

Si la primera publicación está orientada a reunir las ideas sobre lo contingente, y sin ambigüedades de forma, la segunda comprende los textos más reflexivos de un grupo de escritores españoles que también dejan de preferir los aires populares y simplistas del romance, como se había hecho durante los primeros seis meses de contienda.

Son de lo más elocuentes, a tal efecto, las palabras de Sánchez Barbudo (1937, 71), publicadas en el número 7 de *Hora de España*:

Nosotros... creemos en la eficacia, en la necesidad de un arte de propaganda, y para ayudar a este arte que sirve a la lucha, a la guerra, debemos poner todos nuestros conocimientos y medios técnicos, lo mismo que en otro momento podemos combatir con las armas de fuego de los demás españoles, pero nunca crearemos que este arte de propaganda, si arte puede llamársele, sea el único, el exclusivo y propio de la revolución y los revolucionarios.

Por su parte, el asunto de la revista de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, presidida por José Bergamín y con Rafael Alberti en el rol de secretario, merece ser visto más de cerca y que aportemos unos pocos datos más sobre su desarrollo para poder concluir nuestro breve análisis del romancero de guerra.

El mismo Alberti, junto María Teresa León le había dado el nombre del traje de trabajo de los obreros madrileños, un “mono” de color azul.

En la revista colaboraron destacados intelectuales de la época, algunos de ellos componentes de la denominada Generación del 27, como Miguel Hernández, Manuel Altolaguirre, Ramón J. Sender, Luís Cernuda, y los chilenos Pablo Neruda y Vicente Huidobro.

De contenido variado, desde instrucción militar, literatura y política, la revista estaba pensada para que llegase sobre todo a los soldados y hacerles conscientes de su misión contra la “barbarie fascista” representada por los sublevados.

Ya en su primer número, *El Mono Azul* se había presentado al público lector con la siguiente convocatoria libre:

La Sección de Literatura de la Alianza inaugura en este número el Romancero de la Guerra Civil. Se pide a todos los poetas antifascistas de España, anónimos y conocidos, que nos envíen inmediatamente su colaboración. (Monleón, 23).

Dada la generosísima respuesta de los lectores, en el quinto número de la revista Lorenzo Varela pasaría a dar una primera revisión crítica de los textos que habían sido enviados a la redacción, subrayando que si el romance había sido la forma usaba por el pueblo cuando luchaba por construir la nación en la Edad Media, también parecía ser la que los antifascistas habían decidido emplear en su reconstrucción.

Por otro lado, es importante recordar que, en las décadas anteriores, autores como Antonio Machado y Federico García Lorca habían dado al romance un espacio importante en sus respectivas obras, y tanto *Campos de Castilla* (1912) como el *Romancero gitano* (1928) ejercían mucha influencia sobre los demás poetas.

Es justamente a García Lorca que estará dedicado un primer *Romancero de la Guerra Civil*, de cuya edición se encargaría María Teresa León.

Del mismo modo, la sombra del romance es alargada también entre los nacionalistas, tanto que el ya mencionado recopilador de la *Antología poética del Alzamiento* afirmará que es el “sello que da autenticidad popular a nuestras empresas bélicas” (Villén, 1939, 21) e incluso distinguirá dos tipos de guerras en España: guerras con romances, como la

Reconquista y la que él llama “Cruzada Nacional” – es decir, la Guerra Civil -, y guerras puramente políticas, alejadas del espíritu popular, como las que se libraron en Flandes y en Italia.

Para acabar este breve apartado dedicado a las revistas habrá que recordar las palabras de Salaün (1985, 58), cuando explica que:

Cada división, cada brigada, cada servicio auxiliar (trenes, transmisiones, etc.), muchos batallones e incluso compañías, crearon su propio órgano de expresión, más o menos efímero, que publicaba lo que escribían los combatientes.

Probablemente emulando la agitación periodística y literaria de sus compañeros españoles, también cabe mencionar que los extranjeros de las Brigadas Internacionales fundaron sus propios órganos de prensa, como *Le volontaire de la Liberté*, *Il Garibaldino*, *The Flight*, etc... y hasta hoy se conservan versos escritos en italiano, francés, alemán. Incluso esperanto.

Pero es hora de descubrir la otra cara de la poesía de la guerra, su voz cantada, la materia musical de la que está hecha. Tratándose de una poesía de combate era imposible que permaneciera relegada a la página escrita.

En las trincheras se creó un servicio llamado “Altavoz del frente”: transportados en camiones, se instalabas grandes altavoces dirigidos a las trincheras propias y contrarias. Entre los soldados republicanos se distribuían a diario folletos que anunciaban la programación radial: “¡Antifascistas! ALTAVOZ DEL FRENTE radia todas las noches desde las ocho y media interesantes programas. ¡Escuchadle!” (Tuñón de Lara, 1986, 101)

Y también los adversarios tenían que oír esos poemas recitados, como si fueran granadas que explotaban en el aire, oír canciones que cruzaban el espacio como torbellinos de viento.

### **1.3. Los cantos de una devastación**

La canción, como es sabido, sirve al ser humano en funciones muy distintas y variadas, que van desde el acompañamiento en cualquier tipo de faena a la comunicación con entes superiores de las diferentes religiones, en plegarias y rezos. Como hemos visto con la poesía, al son del canto también se han librado otras guerras y ha estado la música empleada como instrumento de propaganda y en la defensa de la tierra y del hogar.

Las canciones de la Guerra Civil poseen un valor documental y testimonial incuestionable para reconstruir una historia íntima del conflicto, de los miedos y de las esperanzas de los soldados anónimos que combatieron entre 1936 y 1939.

Forman parte de un conjunto de símbolos que identificaron claramente a cada uno de los bandos y ofrecieron, al mismo tiempo, las respuestas ideológicas y las directrices a seguir para ganar la contienda.

En los años anteriores al conflicto, los compositores de la Generación del '27 intentaban crear un lied que fuera auténticamente español, dándose, en muchos casos, colaboraciones con poetas, sobre todo en los lugares que propiciaban los encuentros entre diferentes expresividades artísticas, como la Residencia de Estudiantes. Pero tanto los compositores como los poetas tomaron, en aquella época como casi en ninguna otra, intentaban adoptar temas y motivos de la cultura popular española como base de sus obras.

Sobre el generoso cancionero popular, integrado por letrillas, mudanzas, seguidillas, villancicos, Pío Baroja diría:

La canción popular lleva como el olor del país en que uno ha nacido; recuerda el aire y la temperatura que se ha respirado; es todos los antepasados que se le presentan a uno de pronto. Yo comprendo que la predilección es un poco bárbara, pero si no pudiera haber más que una u otra, la universal y la local, yo preferiría ésta: la popular. (García Mateos, 1998, 37)

Con el estallido de la guerra, fue inevitable que la canción se convirtiera en vehículo de transmisión de ideas que había que imponer y hacer llegar a cuantas más personas

posibles. Esto se hizo a través de la radio o, como hemos visto, en los altavoces del frente o por medio de las bandas militares. Los compositores estuvieron llamados a crear piezas entendibles y atractivas.

Para entender cómo prestaron su individualidad creativa en pos de una música colectiva transformada en símbolo, vale la pena incorporar esta cita larga, pero esclarecedora:

...en el fragor de la contienda las canciones expresaron el más hondo sentir del pueblo, saltando finalmente las barreras entre repertorios cultos y populares. En mezcla abigarrada se popularizaron y escucharon así himnos y marchas revolucionarias internacionales o españolas junto a melodías de origen popular y folklórico (se hicieron numerosas letras para las canciones recopiladas y popularizadas por García Lorca), y a su lado partituras creadas expresamente para el conflicto por poetas y compositores que se enfrentan de forma ya verdaderamente práctica al problema de poner su arte al servicio de las circunstancias políticas, sin por ello caer en lo tosco o en lo burdo, tarea verdaderamente ardua. (Casal Chapí, 1937, 72)

En la vida cotidiana de los soldados, las canciones y los himnos de lucha no solo eran una manera de sentirse partícipes de una misión con sentido y carácter colectivo, sino que ayudaban a pasar las interminables horas de pausa en las trincheras, como lo explica Orwell (1952, 58) en algunas páginas de su inolvidable libro dedicado a su experiencia de participación en la guerra, como voluntario alistado en las filas del POUM.

Desde la nuestra se oía: “¡Fascistas, maricones!”. Desde la trinchera fascista: “¡Viva España! ¡Viva Franco!”; o bien, cuando sabían que entre nosotros había algunos ingleses: “¡Largaos a vuestra casa, ingleses! ¡Aquí no queremos extranjeros!”. En el bando gubernamental, en las milicias partidistas, el método de hacer propaganda a gritos para socavar la moral del enemigo se había convertido ya en una verdadera técnica.

Ya desde las primeras semanas de lucha, el bando republicano empezó a editar cancioneros. En la mayoría de los casos se trataba de simples folletos con unas cuantas

letras y unas pocas indicaciones sobre cómo cantarlas, dado que sus melodías provenían de canciones ampliamente conocidas.

Los claros objetivos de esas canciones podían ir desde el incitamiento a la acción, como es el caso de la *Canción patriótica*:

...Partamos al campo,  
que es gloria el partir.  
La trompa guerrera  
nos llama a la lid;  
la patria, oprimida,  
con ayes sin fin,  
convoca a sus hijos;  
sus ecos oíd...

O de *A las mujeres*:

Debéis las mujeres de colaborar,  
en la hermosa obra de la humanidad;  
mujeres, mujeres, necesitamos vuestra unión  
el día que estalle nuestra grande revolución.

Hermanas que amáis con fe la libertad  
habéis de crear la nueva sociedad.  
El sol de gloria que nos tiene que cubrir  
a todos en dulce vivir.

Otras servían para intentar ridiculizar el bando adversario o, sobre todo hacia el final del conflicto, exponer su brutalidad, como lo hace la *Canción de Bourg Madame* (en catalán *La Guingueta d'Ix*) que toma el título del primer pueblo francés después de la frontera con Cataluña, donde se encontrarían los primeros exiliados de la guerra.

A ti Franco traidor vil asesino  
de mujeres y niños del pueblo español

tú que abriste las puertas al fascismo  
tendrás eternamente nuestra maldición  
tú que abriste las puertas al fascismo  
tendrás eternamente nuestra maldición.

Finalmente, hubo canciones que sirvieron para dar a conocer y homenajear a héroes, facciones y cuerpos del bando republicano, como pasó con el Quinto Regimiento de Milicias Populares.

Reconocidos por un uniforme azul, similar al de los obreros madrileños homenajeados por la revista de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, el primer cuerpo de voluntarios de la II República había sido creado en el madrileño complejo del colegio salesiano de Estrecho, el 18 de julio de 1936.

Resultado del trabajo conjunto del Partido Comunista de España y las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), ese cuerpo de élite del ejército republicano participó casi siempre en avanzada en las principales batallas del comienzo de la guerra.

La Brigada ganó una gran popularidad entre los antifascistas, llegando a ser objeto de una suerte de canonización musical, también por ser vista como la estructura militar que se encargó de desarrollar las primeras labores sociales y culturales durante la contienda.

Contando entre sus alistados a escritores como César Arconada y Pedro Garfias (además de los mismos Alberti y María Teresa León), el Quinto Regimiento adoptó el uso de comisarios políticos, como había hecho el ejército rojo durante la Guerra Civil rusa (1917-1927).

La función de estos comisarios, el primero de los cuales fue el italiano Vittorio Vidali, era hacer entender a los milicianos las razones de la lucha, con la ayuda de los ya mencionados milicianos de la cultura, cuyas enseñanzas eran recogidas por el soldado en una “cartilla escolar antifascista”.

También conocido como Regimiento de Acero, el Quinto Regimiento fue el primero en organizarse y actuar frente a la destrucción del patrimonio artístico nacional, que parecía

preocupar menos a los sublevados. Por eso sus milicianos se encargaron de la protección del palacio del duque de Fernán Núñez y del de Liria, y organizaron en camiones el traslado a Valencia<sup>1</sup> de obras del Museo del Prado y de la Biblioteca Nacional.

En esta labor no solo de protección de la cultura, sino de difusión con fines educativos, el Quinto Regimiento no olvidó el teatro ni la música: a Francisco Martínez Allende se le encargó la creación de dos agrupaciones teatrales, El Retablo y Titiribi, esta última dedicada a los hijos pequeños de los milicianos. Por otro lado, una Comisión de trabajo social se encargó de la organización de festivales y varietés, que contaron con la participación de artistas como Estrellita Castro.

La famosa cantante sevillana, conocida como la “reina de los pasodobles”, también era intérprete de las canciones populares andaluzas que inspiraron los cantos en homenaje al Quinto Regimiento. Una de estas, siguiendo una técnica que en musicología se conoce como “centonización”, es decir la composición de melodías o piezas a partir de material melódico ya existente, recuperaba la línea melódica de *El Vito*, para la estrofa, y la de *Anda Jaleo* para el estribillo.

La primera es un baile típico de la provincia de Córdoba, cuyo nombre está vinculado a la enfermedad conocida como “Baile de San Vito”, la segunda se incluye entre las melodías populares recopiladas y armonizadas al piano por Federico García Lorca y grabadas en 1931 en cinco discos gramofónicos, con Encarnación López, “La Argentinita” a la voz.<sup>2</sup>

Veamos, a continuación, como esta especie de collage musical actúa en la canción titulada *El Quinto Regimiento*, que cuenta con diferentes grabaciones.

---

<sup>1</sup> En colaboración con la Junta de Defensa de Madrid, el Regimiento también evacúa hacia la ciudad mediterránea a un grupo de escritores e intelectuales, entre los cuales se cuenta el poeta Antonio Machado.

<sup>2</sup> El sello “La voz de su Amo” (*His Master's voice*) publicó un total de cinco discos gramofónicos de pizarra de 25 cm. y 78 revoluciones por minuto. Al llevar una canción en cada cara, fueron diez los temas finalmente publicados.

<b>Primeras tres estrofas de <i>El Vito</i></b>	<b>Primeras tres estrofas de <i>El Quinto Regimiento</i></b>
<p>Con el Vito Vito va.  Con el Vito Vito viene  con el Vito Vito va.  No me mires a la cara  que me pongo colorá.</p>	<p>El dieciocho de julio  en el patio de un convento  el partido comunista<sup>3</sup>  fundó el Quinto Regimiento.</p>
<p>Una cordobesa fue  a Sevilla a ver los toros  y a la mitad del camino  la cautivaron los moros.</p>	<p>Con Líster, el Campesino,  con Galán y con Modesto  con el comandante Carlos  no hay miliciano con miedo.</p>
<p>Las solteras son de oro,    las casadas son de plata,  las viudas son de cobre  y las viejas de hojalata.</p>	<p>Con los cuatro batallones  que Madrid están defendiendo  se va lo mejor de España  la flor más roja del pueblo.</p>

El estribillo de la misma canción, en cambio, transforma el original “¡Anda, jaleo, jaleo! / Ya se acabó el alboroto / y vamos al tiroteo” que cantara La Argentinita interpretando los celos de un amante que ve a su mujer conquistada por otra persona de mejor condición social, en “¡Anda, jaleo, jaleo! / Suena la ametralladora / y Franco se va a paseo”.

Otra de las canciones que celebran al Quinto Regimiento y, al mismo tiempo, rememoran la vida en los frentes y en las batallas decisivas, como fue la que el ejército republicano libró contra los sublevados en el cauce bajo del valle del Ebro, es *Viva la Quinta Brigada*. Para la composición de este canto, los milicianos en las barricadas y en las trincheras urbanas debieron recordar la melodía de *Ay, Carmela*, un viejo canto compuesto a inicios

---

<sup>3</sup> En algunas grabaciones la mención al Partido Comunista desaparece en pro de un más general “el pueblo madrileño”.

del siglo XIX, en protesta contra la ocupación francesa durante la Guerra de Independencia Española (1808-1814).

Las grabaciones posteriores a la guerra han fijado los siguiente dos textos con títulos diferentes.

<i>El paso del Ebro</i>	<i>Viva la Quinta Brigada</i>
<p>El Ejército del Ebro            ¡Rumba la rumba la rum bam bam!            Una noche el río cruzó,            ¡Ay, Carmela, ay, Carmela!            Y a las tropas invasoras            ¡Rumba la rumba la rum bam bam!            Buena paliza les dio,            ¡Ay, Carmela, ay, Carmela!            Viva la quinta brigada            ¡Rumba la rumba la rum bam bam!            Que se ha cubierto de gloria,            ¡Ay, Carmela, ay, Carmela!            Luchamos contra los moros            ¡Rumba la rumba la rum bam bam!            Mercenarios y fascistas,            ¡Ay, Carmela, ay, Carmela!            El furor de los traidores            ¡Rumba la rumba la rum bam bam!            Lo descarga su aviación,            ¡Ay, Carmela, ay, Carmela!</p>	<p>Viva la Quinta Brigada,            rumba la rumba la rumba la.            Que nos cubrirá de glorias,            ¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela!            Luchamos contra los moros,            rumba la rumba la rumba la.            Mercenarios y fascistas,            ¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela!            Solo es nuestro deseo,            rumba la rumba la rumba la.            Acabar con el fascismo,            ¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela!            En los frentes de Granada,            rumba la rumba la rumba la.            No tenemos días lunes,            y tenemos días martes,            con los tanques y granadas.            ¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela!            Ya salimos de España,            rumba la rumba la rumba la.            A luchar en otros frentes,            ¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela!</p>

También vertebrada en torno a una escala frigia, típica de la música popular andaluza, la melodía de esta canción fue aprovechada en parte también por el bando de los sublevados

(concretamente falangistas y requetés) con el título de “Por el río Nervión”, composición que celebraba la avanzada del ejército sublevado hacia la ciudad de Bilbao, en junio de 1937.

Antes de pasar a hablar de otro subgrupo de canciones, que merecen una sección aparte, quisiera dar algunos detalles más de los cantos nacionalistas.

Los emblemas de una contienda que fue presentada en términos de “cruzada” por el restablecimiento de los valores de la religión y de la identidad nacional, presuntamente usurpada por la República, fueron los Reyes Católico, Santa Teresa, personajes de la Guerra de Independencia, como la patriota española Agustina Saragossa i Domènech, o héroes literarios como el mismo Cid Campeador.

Veamos a continuación, dos ejemplos de estas compasiones: *Diana azul*, una marcha falangista compuesta por Dionisio Negueruelo, y *En pie, camaradas*, himno de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), que había sido compuesta por Manuel Casado Travesí, muerto en el buque de transporte “Castillo de Olite”, en la bahía de Cartagena, en el marzo de 1939 cuando las tropas nacionales intentaban desembarcar en la ciudad murciana.

### *Diana azul*

Ha de ser la mujer  
de la España imperial  
un sol de amanecer

Con calor de ideal forjadora  
de hogar santuario de amor  
Heroína sin par de su honor

Cumplidora leal del sagrado  
deber de virtud sin igual  
¡ante todo mujer! Agustina  
en valor, Isabel en la paz

Y una espiga de amor en el haz...

*En pie, camaradas*

De Isabel y Fernando el espíritu impera  
moriremos besando su sagrada bandera.  
Nuestra España gloriosa  
nuevamente ha de ser  
La Nación poderosa  
que jamás dejó de vencer...

Por otro lado, hay que recordar que las músicas populares formaron parte de la contrapropaganda de los sublevados.

Sus órganos de prensa, como la revista falangista *Vértice*, se empeñaban en crear una imagen terrible de la vida en Madrid, donde los rojos y los soldados extranjeros, sobre todo rusos, con sus indescifrables himnos del todo incompatible con el ambiente castizo de la capital, sembraban el caos, en neto contraste con la normalidad de las zonas “liberadas” por las tropas del futuro dictador Franco.

#### **1.4. Una historia de música y lealtad: las Brigadas Internacionales**

Tras la sublevación del julio de 1936, millares de jóvenes voluntarios extranjeros llegaron a España para combatir en defensa de la República.

Los primeros componentes de las unidades leales al gobierno español eran participantes en los Juegos Olímpicos populares que se organizarían en Barcelona como respuesta a los previstos para agosto en Berlín. Más adelante, cuando los voluntarios aumentaron, se constituyó una base de instrucción en la ciudad de Albacete, hasta donde los extranjeros llegaban en tren, después de haber sido agrupados en Figueres.

Las Brigadas Internacionales contaban con miembros procedentes de 54 países. No solo había europeos como franceses, italianos, alemanes sino también estadounidenses y canadienses. Aunque su llegada fuera organizada con bastante precipitación, a los

extranjeros no les faltaron, en 1936, librillos impresos que les permitieran dotarse de un pequeño grupo de canciones representativas. La dirección de propaganda exterior utilizó y comisionó encargos a compositores como Hanns Eisler, Dimitri Shostakovic y Paul Dessau. (Labajo, 2009, 193). Pero también entre los extranjeros se instalaron canciones procedentes de la memoria colectiva de cada batallón y entre milicianos y brigadistas se intentó establecer un grupo compartido de canciones que no fueran excluyentes y pudieran integrar la diferencia del otro. En cambio, los argumentos tradicionales en menosprecio de lo diferente eran volcados contra los nacionales, sobre todo por la presencia de marroquíes (“moros”) en su bando.

El bautismo de fuego de las Brigadas había sido el 8 de noviembre de 1936 en Madrid. A partir de ahí, su participación en batallas principales como Guadalajara, Teruel, Brunete, el Ebro será recordada por un manojo de canciones, cuya memoria se mantendría viva también en sus países de origen, después de que el jefe del gobierno español, Juan Negrín, aceptara ante la Asamblea de la Sociedad de las Naciones su retirada.

Una de las canciones más conocidas creadas en el seno de la Brigada Británica (también conocido como Batallón Saklatava, en honor al cofundador del Partido Comunista de Gran Bretaña) y del Batallón Abraham Lincoln.

Se trata de *Jarama Valley*, un texto del soldado escocés Alex McDade sobre la melodía tradicional norteamericana de *Red River Valley*, de la que reproducimos algunas estrofas:

*There's a valley in Spain called Jarama  
it's a place that we all know so well  
it was there that we fought against the fascists  
we saw a peaceful valley turn to hell.*

*From this valley they say we are going  
but don't hasten to bid us adieu  
even though we lost the battle at Jarama  
we'll set this valley free 'fore we're through.*

*We were men of the Lincoln battalion*

*we're proud of the fight that we made  
we know that you people of the valley  
will remember our Lincoln brigade.*

*From this valley they say we are going  
but don't hasten to bid us adieu  
even though we lost the battle at Jarama  
we'll set this valley free 'fore we're through.*

*You will never find peace with these fascists  
you will never find friends such as we  
so remember that valley of Jarama  
and the people that'll set that valley free.*

Justamente esta y otras canciones fueron grabadas en la década de los 40 en los Estados Unidos. A partir del canto de algunos voluntarios, se implicaron en la grabación artistas como Pete Seeger, Woody Guthrie y Paul Robeson, el actor, cantante y activista afroamericano que en 1936 había estado en el hospital de las Brigadas Internacionales, en Benicassim, para cantar a los soldados heridos.

La Guerra Fría se encargó, sucesivamente, de convertir este repertorio grabado en testimonio subversivo y quienes estaban relacionados con estas canciones eran vistos como sospechosos.

No debe sorprender, entonces, que en las listas (largas) de artistas llamados a declarar en 1953 en la *House Committee on Un-American Activities* figuraran dos pilares fundamentales de la memoria sonora de la Guerra Civil Española: Hanns Eisler, compositor de muchas piezas emblemáticas para los alemanes integrados en las Brigadas Internacionales, y el ya mencionado Pete Seeger.

En los mismos años, cuando España declaraba finalizado el periodo de autarquía y abría sus embajadas, el genial etnomusicólogo Alan Lomax pudo constatar durante su viaje al país – escoltado, como no, por policías -, que las canciones relacionadas con el bando

republicano tenían que continuar silenciadas y no ser consideradas como elementos de la tradición popular a estudiar.

## II

### **Juglaría y malditismo en la obra de Chicho Sánchez Ferlosio**

DONDE SE DA CUENTA DE ALGUNOS AVATARES  
DE LA CANCIÓN DE LA RESISTENCIA ANTIFRANQUISTA  
Y DE LA AVENTURA QUE SUPUSO LA PUBLICACIÓN  
DE *SPANSKA MOTSÁNDSSÁNGER* (PUBLICADO EN SUECIA EN 1974).

*Eres mi ejército y mis leyes  
y mi Dios y mis padres y mi patria,  
y el ejército y Dios y las leyes y todas  
las patrias y padres se creen que tú no eres nada:  
que no eres nada.*

Agustín García Calvo

La de Chicho Sánchez Ferlosio es una de las voces más exquisitamente cultas y personales de ese mundo de poetas y cantautores silenciados por la cultura oficial española. Obrando en clandestinidad durante los años de la dictadura y manteniéndose alejado de la vida mundana artística, incluso en democracia, su obra es hoy conocida sobre todo por el homenaje que a ella rindieron otros intérpretes y por la labor de directores de cine y sellos discográficos que recuperaron sus temas inéditos o publicados bajo anonimato.

Carmen Martín Gaité, la querida Carmiña que se había casado con su hermano Rafael, decía de Chicho Sánchez Ferlosio que “es una referencia ineludible para todo aquel que

se interese en serio por la evolución de la canción de autor española” (Sánchez Ferlosio, 2008, 11). En la única antología publicada hasta la fecha, que reúne un indisciplinado y sorprendente repertorio de canciones, poemas y hasta juegos informáticos y páginas de un “diario impersonal” del cantautor madrileño, el recuerdo de Martín Gaité se une al de otros amigos artistas de Chicho, entre los cuales cabe señalar a Amancio Prada y a Agustín García Calvo, que colaboraron con él musicalizando poemas y para la puesta en escena de un recital estrenado en 1978 en el Colegio Universitario de Zamora, retomado y ampliado en 1982 en el Teatro Español de Madrid.

Lo que resulta de estos prólogos en prosa y en verso es el retrato fascinante de un moderno juglar, un artista poco preocupado por el éxito, que vivió siempre de espaldas a la promoción, a los escaparates del mundo de la música y de la poesía. Autor, recuperador e intérprete de una obra de difícil catalogación, debido sobre todo a su carácter disperso. Habiendo logrado la máxima aspiración de un hacedor de canciones, que es cuando éstas logran desvincularse de su propio autor y se afincan en el imaginario colectivo como piezas populares, Chicho se cansaría muy pronto de la figura canónica del cantautor y se interesaría más por la interpretación y la adaptación de textos ajenos, que en su voz de dulzura descarnada y de constante burla, también en la lectura de las composiciones de tono elegíaco, adquirirían un carácter absolutamente excepcional.

Movido por el recientemente renovado interés hacia su figura y su obra menos conocida, sobre todo a raíz del documental que el director David Trueba dedica al azaroso episodio de la grabación del disco *Canciones de la resistencia española* (1964), en este capítulo me propongo indagar al Chicho apócrifo y anónimo, el de las canciones que nunca fueron grabadas en disco o que no pudieron salir firmadas por su autor por razón de seguridad, y el de los poemas que nos permiten relacionar su obra con personalidades afines a su estética y que, en cierta medida, influyeron sobre ella, como Leopoldo María Panero y Eduardo Haro Ibars.

## **2.1. La gramática de la reivindicación social**

En su análisis enunciativo del género discursivo de la canción protesta, Cristina Vela Delfa (2014), comienza por señalar las limitaciones que puede tener esta etiqueta referida a una composición que refleje un contenido político y social con una base claramente

reivindicativa. Sucesivamente, anota las categorías con las que la canción protesta a menudo se entrecruza: “canción popular”, “movimiento de la canción social y antropológica”, “canción política”, “canción testimonial”, “canción comprometida”.

Para una definición precisa del género, y para poder saber a qué me refiero, de aquí en adelante, cuando hable de canción protesta, reproduzco aquí tres características fundamentales, propuestas como las más distintivas del mismo:

- 1) el papel central del texto o letra de la canción en la configuración del género;
- 2) el carácter ideológicamente comprometido de estas composiciones líricas;
- 3) el predominio de la función apelativa del lenguaje, a partir de la identificación de un antagonista contra el que se muestra una oposición explícita. (Delfa, 2014, 72)

Hablar de los cantautores españoles que en pleno franquismo comenzaron a agitar conciencias, obrando desde los márgenes de la oficialidad, en conciertos clandestinos y haciendo circular sus obras disociadas de su nombre, significa divisar claramente una continuidad con el cancionero republicano de guerra.

Y un nombre sobre todos, el de Chicho Sánchez Ferlosio, puede simbolizar ese “arma cargada de futuro”, a la que se había referido el poeta Gabriel Celaya (1975, 7), hablando de ese arte reivindicativo creado en dictadura, absolutamente opuesto a la “poesía de quien no toma partido hasta mancharse”.

José Antonio Julio Onésimo Sánchez Ferlosio llevaba en su altisonante nombre el recuerdo con que su padre, Rafael Sánchez Mazas, quiso homenajear a su compañero Onésimo Redondo, con quien había fundado la Falange Española y que había sido fusilado por el Gobierno de la República en 1936.

Al hijo menor de Sánchez Mazas, quien protagonizaría la historia reconstruida por Javier Cercas en *Soldados de Salamina* (2001), no le quedó otra que volver a bautizarse a sí mismo, eligiendo el apodo de Chicho (ortografía castellanizada del itálico *Ciccio*) como lo llamaban los compañeros del Liceo italiano de Madrid.

Entre continuidad y transgresión hacia la personalidad literaria y política de su padre, Chicho Sánchez Ferlosio eligió una vía, la canción, que lo sitúa en la bisagra del mundo de las letras y del compromiso político.

Se unió muy pronto a las filas de la oposición al régimen. A principios de los años 1960 compuso algunas de las canciones antifranquistas más populares. En ese mismo período comienzan, a pesar de la protección de que podía beneficiarse, sus desacuerdos con las autoridades franquistas, la policía y la justicia de la dictadura de la que denunciaba la arbitrariedad en sus canciones, en manifestaciones, en folletos y, por supuesto, en los recitales clandestinos, las únicas oportunidades de actuar para un compositor-intérprete militante en la oposición, razón por la cual sus canciones circulan desde entonces, a menudo dissociadas del nombre de su autor.

Florence Belmonte (2009, 3), en su artículo a él dedicado, hace un retrato de Chicho en pocas líneas que merecen ser reproducidas aquí:

*La vie de Chicho Sanchez Ferlosio est en effet restée toujours et à tout instant celle d'un bohème qui fuit le système, mais d'un bohème toujours actif, qui vit à peu près comme il veut, à peu près libre, avec la conviction profonde que rien d'autre n'a de valeur, et certainement pas le succès qu'aurait pu s'attirer le chanteur engagé qu'il était dans le contexte donné.*

Es por eso por lo que su influencia o su “aura” diría Belmonte, llega hasta los sectores libertarios de la juventud actual, y hay sobre todo una de sus canciones que se presenta en los acentos de todo el mundo hispano.

Se trata de *Los dos gallos* (1962). En ella, la poderosa imagen de la pelea entre los dos animales, cuyo color remite claramente a las ideologías contrapuestas en la Guerra Civil, parece resumir la contienda en pocos versos y sobre todo contiene, en su final, una suerte de declaración de compromiso con la lucha social, que puede funcionar en diferentes contextos.

La famosa metáfora de las Dos Españas se retoma con el gallo rojo - republicano -, y el gallo negro - fascista. La canción escenifica el combate social, con sus desequilibrios -

uno es poderoso, tiene mayores herramientas para la ofensiva, el otro solo tiene su valor -, sus héroes y sus traidores, sus luchas con finales dramático.

La gran fuerza de la letra estriba en la síntesis a la que llega a través de la representación de las luchas y los sufrimientos de los oprimidos de la dictadura franquista, del todo similar a la de los oprimidos de la historia universal.

Si en otros textos, sobre todo los últimos de su producción, Chicho Sánchez Ferlosio se caracteriza por una gran creatividad lingüística, aquí su estilo es de lo más minimalista, la rima es simple, como es la sucesión de los acordes que la sostiene.

Cuando canta el gallo negro  
es que ya se acaba el día.  
Si cantara el gallo rojo  
otro gallo cantarí.

Ay, si es que yo miento,  
que el cantar que yo canto  
lo borre el viento.

Ay, qué desencanto  
si me borrara el viento  
lo que yo canto.

Se encontraron en la arena  
los dos gallos frente a frente.  
El gallo negro era grande  
pero el rojo era valiente.

Se miraron cara a cara  
y atacó el negro primero.  
El gallo rojo es valiente  
pero el negro es traicionero.

Ay, si es que yo miento  
que el cantar que yo canto  
lo borre el viento.

Ay, qué desencanto  
si me borrara el viento  
lo que yo canto.

Gallo negro, gallo negro,  
gallo negro, te lo advierto:  
no se rinde un gallo rojo  
más que cuando está ya muerto.

No es de extrañar, pues, que la canción se haya transformado en omnipresente himno de movimientos sociales nacionales e internacionales, que haya acompañado la lucha contra las violencias actuales, el capitalismo y sus crisis, esfumándose, en la mayoría de los casos, el marco originario de la canción, y el nombre de su autor.

Esto de desaparecer, pero subsistir en una canción atemporal, que forma parte de la gramática de la reivindicación social, sin embargo, sería visto por Chicho Sánchez Ferlosio como el mayor de los logros.

## **2.2. Todos los rumbos de *Spanksa Motståndssånger* (1974)**

Ana Guardione, la mujer de Chicho, que también había sido su compañera en el Liceo italiano de Madrid, compartía con él raíces familiares italianas y sería la responsable del contacto entre el cantautor y un grupo de estudiosos sobre la canción protesta que llegó desde Turín a Madrid, con la misión de recoger, en plena dictadura, las líricas de la resistencia clandestina española.

Este episodio, que es uno de los temas que ocupan el próximo capítulo, es anterior al encuentro del cantautor con Sköld Peter Matthis y Svengöran Dahl, los jóvenes suecos ligados al grupo socialista *Clarté*, que grabaron algunas de sus canciones con un magnetófono prestado por la Radio Nacional Sueca y ocultado en los bajos de su furgoneta.

Obra fundamental de Chicho, el que es al mismo tiempo su primer disco y su primera grabación clandestina tiene una historia confusa y fascinante por partes iguales que intentaré reconstruir aquí.

El asunto de la ejecución del dirigente comunista Julián Grimau, el 20 de abril de 1963 había hecho mucho ruido a nivel internacional, en un momento en que el general Franco había cedido a actuar algunas reformas institucionales de fachada destinadas a demostrar que no era el jefe de Estado de una dictadura.

También en Estocolmo se organizaron concentraciones delante de la Embajada de España, entre ellos los jóvenes de la revista *Clarté*, que habían hecho contactos con algunos exiliados españoles en la ciudad, entre ellos, el escritor Alfonso Grosso.

Este, antes de llegar a Suecia, había participado en una reunión del Comité Central del Partido Comunista, en París, donde el columnista y editor Javier Pradera, cuñado de Chicho, le había pasado unas con algunas canciones de él.

Fueron esas primeras canciones de Chicho, grabadas con muy mala calidad, las que motivaron a Sköld Peter Matthis y Svengöran Dahl a emprender un viaje a España donde se proponían grabar al cantautor con un magnetófono de última generación, producto de la empresa *Tandberg*.

De ese encuentro, nos habla Ana Guardione en una entrevista de 2018:

Únicamente nos alertaron de que procuráramos estar en casa por las mañanas. Esperamos pacientemente y de repente un día se presentaron dos muchachos y abrimos la puerta. No sé ni cómo pudimos entendernos con ellos porque no hablaban español y supongo que nos entenderíamos con un poco de francés, un poco de italiano, un poco de inglés, [...] la grabación se realizó en una sala muy especial, no elegida precisamente por la buena acústica sino porque necesitábamos un lugar de la casa seguro, donde no nos oyeran los vecinos. Ese sitio era el cuarto de baño, que no tenía ventana a la calle y que, además, era la

pieza de la casa más alejada de las zonas comunes con los vecinos. (Macho, 2018)

La lista de canciones que componen aquel primer disco, que saldría en Suecia a principios de 1964, es la siguiente: *Coplas del tiempo*, *Los dos gallos*, *Canción de soldados*, *La paloma*, *Canción de Grimau*, *A la huelga*.

En la contraportada, un texto firmado por el mismo Matthis advertía que letras, músicas e interpretación eran de un español que, por obvias razones tenía que permanecer en el anonimato.

Las pocas copias que se enviaron a España tenían una cubierta falsa, no la que llevaba los dos gallos pintados por uno de los miembros del colectivo artístico “Estampa popular”, Pepe Ortega: los vinilos iban envueltos en una carpeta blanca y azul en la que se leía *Svenska Folksånger från 1900-talet* (“Canciones populares suecas del siglo XX”) de un tal Mats Antonsson.

A principios de enero 1964, Matthis vuelve a España para grabar otras seis canciones de Chicho, en las que se cuentan *Fusiles contra el Patrón* (“Ganaron los nacionales / perdimos los españoles”) y un *Flamenco Revolucionario*.

En la forma del fandango, es esta última pieza una suerte de manifiesto político de su autor. Chicho la introduce declamando el siguiente texto:

A los revolucionarios de todo el mundo que han comprendido qué es lo que hay de común en todas las revoluciones, de la soviética a la argelina, pasando por la china y la cubana. Pueblos oprimidos y proletarios de todos los países, uníos.

La letra posee cierto carácter pedagógico acerca del único camino que tiene la clase obrera para liberarse de la opresión de sus patrones y de cómo en España, con la complicidad esencial de los comunistas, el trabajador seguía siendo estafado. Reproduzco aquí algunas estrofas:

Razón

de qué vale la razón  
si luego no se mantiene  
el hombre con decisión  
dice la razón que tiene  
con pólvora y corazón.

Fusil  
con balitas de fusil  
repartiremos la tierra  
y a los del 1 de abril  
les vamos a hacer la guerra  
muera la Guardia Civil.

PCE  
adónde vas tú, PCE  
con tu línea pacifista  
el hombre que en eso cree  
es un burgués idealista  
de la cabeza a los pies.

Por algún motivo que todavía no está claro, el segundo disco, completo de las dos sesiones de grabación, no saldría hasta diez años después, en 1974.

### **2.3. Juglaría de la resistencia**

Con el fin de detenerme en otras composiciones que no aparecen en la discografía oficial de Sánchez Ferlosio, y que constituyen un testimonio de su atemporal talento, daré un salto a 1999, año en que el poeta y músico colabora con Jean Louis Comolli en el documental *Buenaventura Durruti, anarquista*.

La película, excepcional en su múltiple técnica narrativa y en el poético acercamiento a la figura del sindicalista y revolucionario español muerto a principios de la Guerra Civil, sigue a la compañía catalana *Els Joglars* durante los ensayos y en la puesta en escena de

una obra de teatro contemporáneo, construida alrededor de la vida y de la polémica muerte de Durruti.

Inspirado libremente en el libro de Abel Paz *Durruti en la revolución Española*, publicado en Madrid en 1996, el trabajo de Comolli cuenta con las músicas del clarinetista Michel Portal, pero incluso antes de los títulos que introducen a Albert Boadella, el director de la compañía, preparando la distribución de los papeles de la obra para sus actores, aparece Chicho sentado en la fuente de la Plaza Felipe Neri de Barcelona, mientras canta sin acompañamiento el romance *Por allí viene Durruti* para un público de niños más o menos atento.

Desde entonces y hasta el final de la película, glosando los episodios de la lucha de Durruti y de sus compañeros, Chicho se mueve como un juglar callejero, armado de su guitarra, por varios escenarios de la ciudad. Este *Romancero de Durruti*, fruto de su trabajo en colaboración con Ginette Lavigne, nunca sería grabado en disco, aunque Chicho solía añadir algunas de sus composiciones en el repertorio de sus conciertos en el café “El Manuela” de Madrid, como el romance muy inspirado que cuenta del destierro del anarquista, el único que frente a la simpleza rítmica de los otros, es acompañado con un aire de joropo venezolano, y *Trébol negro*, que presenta a Durruti junto a Ascaso y García Oliver como las tres hojas de la planta, tres almas y tres voluntades unidas en un único, libertario ser mitológico que lucha “contra el viento del poder”.

Aquí las dos últimas estrofas de la letra:

Siguiendo con su costumbre de burlar la autoridad,  
si cruzaron la frontera, no fue por casualidad.  
Buenaventura Durruti, Ascaso y García Oliver,  
la negra sombra del pueblo contra el brillo del poder.

Después de una temporada se volvieron para acá,  
si temblaron los burgueses, no fue por casualidad.  
Buenaventura Durruti, Ascaso y García Oliver,  
tres balas negras de plomo, apuntando hacia el poder.

La excepcionalidad de estas piezas estriba en la delicadeza del canto de Chicho y en su destreza compositiva con el romance tradicional, que nos remite a esa proliferación poética que se dio durante la guerra, también entre los sectores de la población poco dada a las letras, que hemos visto en el capítulo anterior.

Para la película de Comolli, Sánchez Ferlosio compone por primera vez un romancero sensible y directo, aunque su gusto por las formas de la poesía de tradición oral ya era conocido por sus interpretaciones del *Romance del prisionero*, pieza anónima del siglo XVI, que solía cantar como introducción a su canción *Cárcel tengo por fuera, cárcel por dentro*, y el oscuro *Ladinadaina*, romance grabado en su disco *A contratiempo*, de 1978. Enriquecían, además, el repertorio de sus recitales, algunas adaptaciones hispanoamericanas del romance castellano, como los corridos mexicanos y los joropos venezolanos, entre los cuales *El cantar tiene sentido*, recogido por Soledad Bravo y grabado, entre otros, por Isabel Parra y Amancio Prada.

El ya mencionado *A contratiempo* es su único disco de estudio y fue grabado en 1978. Comprende una variedad de ritmos del repertorio tradicional español e hispanoamericano, con letras propias, según el modelo clásico del cantautor, textos de origen popular y adaptaciones y musicalizaciones de algunos poemas del filólogo poeta y libre pensador, Agustín García Calvo.

Este último, junto a Fernando Savater, después de haber sido retirado de su cargo de profesor universitario por una manifestación contra el régimen, había establecido una escuela de estudios libres en la madrileña calle del desengaño.

La trayectoria de Chicho Sánchez Ferlosio y de su amigo profesor, quien sería dos veces premio nacional (en las categorías del ensayo y de la literatura dramática) son del todo afines: comparten, los dos poetas, el mismo deseo de quedar en los márgenes de la cultura oficial, el mismo desinterés por el aspecto comercial de su profesión.

## 2.4. El cadáver de la poesía

Por el carácter irreverente de su poesía y por su elección de vivir al margen de la cultura oficial, Chicho Sánchez Ferlosio es habitualmente adscrito al grupo de artistas “malditos” que poblaron la escena contracultural del Madrid de los sesenta y setenta. A modo de presentación de esta generación de escritores, son esclarecedoras estas palabras con las que Jordi Gracia (2019, 73) los retrata:

Feligreses de una contracultura hoy mitificada desde opulentas universidades americanas, con su toxina neorromántica, su pulsión autodestructiva y su crónica fúnebre inminente, protagonistas de una vida sexual desafiante y rebelde contra la marginalidad social.

Esos jóvenes, cargados de poesía y de activismo, que entienden el arte como algo que debe necesariamente cambiar la vida, son los “Culpables por la literatura” como los presenta, ya desde el título de su libro, Labrador Méndez (2017) en su texto: *hippies, freaks, quinquis* que, a pesar del fuerte ostracismo de un sector de la sociedad española, lucharon por la libertad desde las barricadas de la imaginación y acabaron cortándose las venas para sacar el franquismo también de su propio cuerpo.

La imagen es de Eduardo Haro Tecglen, periodista que perdió a varios de sus hijos en la espiral de drogadicción, SIDA y locura que arrasó esos años. Ante el dolor por la pérdida de uno de ellos, Eduardo Haro Ibars, escritor maldito por antonomasia, publicó en 1988 en *El País* un artículo titulado “La generación bífida”. En éste, presentando a la generación de sus hijos como un sendero de bifurcación, en el que unos llegan al poder y otros a la muerte, habla de los segundos como seres comprometidos con una destrucción ritual del franquismo incluso en sus propios cuerpos.

Al emotivo colofón de su texto debió de acudir Benito J. Fernández (2005) para entender las reiteradas negativas a colaborar con sus aportes en la biografía que éste escribía sobre su hijo.

Decía Bernard Shaw que sólo los tontos han creado los progresos del mundo, porque los listos se han adaptado a lo que había sin necesidad de inventar.

También se equivocaba. Aquí los tontos son tontos para siempre y la naturaleza no tiene ningún interés en que sobrevivan. Por eso se van muriendo después de sufrir la marginación, la porra, el desprecio, el sermón, el conductismo, las redadas, las visitas de alguna buena monja, el aislamiento en los lugares de trabajo, el abandono -con necesarias lágrimas de la madre- de las familias que consideran cualquier inversión en ellos como algo a fondo perdido, la calificación de irrecuperables. Qué tontos, qué tontos. (Haro Tecglen, 1988)

Tras la lectura de ese párrafo ese inevitable pensar en la diversidad de destinos artísticos que tuvieron, por ejemplo, Chicho Sánchez Ferlosio y Joaquín Sabina. Fueron amigos, compartieron canciones, escenarios y experiencias de la ordinaria picaresca de la gestión cultural en España, como la divertida anécdota, luego vertebrada en torno a una melodía, que Chicho cuenta en el documental *Mientras el cuerpo aguante* (rodado por Fernando Trueba en 1982), sobre el impago de un concierto junto a Sabina y a Javier Krahe por el Ayuntamiento de Cádiz. Pero el destino, es decir, el mercado, o quizá las distintas ambiciones de los dos artistas, llevaron a Sabina a ser una estrella internacional, al gran reconocimiento por la crítica y por el público, y a Chicho a encaminarse hacia un marginal y disperso éxito, que se intenta reconstruir, de manera póstuma, hasta el día de hoy.

Queriendo ampliar este imaginario de “malditismo” en Chicho Sánchez Ferlosio, hago notar que Fernando Haro Ibars, poeta, letrista musical y grafómano (como lo consideraba su padre), compartía con el cantautor madrileño el gusto para las derivas progresivas de cierto rock de raíz británica. Estamos ciertamente hablando de inspiraciones que dieron frutos muy distintos, tanto es así que el primero llegó a publicar un libro inspirado por la fascinación de *Ziggy Stardust* y los epígonos que David Bowie tuvo en el llamado *Glam Rock*, y el segundo puso su descarnada guitarra al servicio de la danza de la cofradía de los hermanos Arvaes, cantando su texto en latín arcaico, incomprensible para los mismos romanos de la época de Cicerón.

A Haro Ibars se suele reconocer el haber escrito los primeros poemas sobre la heroína, la droga que lo llevó a la autodestrucción y que canta en el icónico poemario de la movida madrileña, *Empalador*, publicado en 1980.

Relato de una experiencia de adicción tal vez más controlada, también los poemas de Chicho, publicados póstumos junto a su cancionero, comprenden un soneto titulado *Balance de un viaje y anuncio de otro*, donde con la palabra “viaje” se refiere, claro está, a la experiencia sensitiva asociada al uso de las drogas.

Otro poema, sin título, se presenta como una ilustrativa y breve recopilación de los efectos no tan adversos producidos por cada una de éstas: el caballo (la heroína), el perico (la cocaína) y el jachís. Efectos que uno no es capaz de reconocer hasta el momento en que decide compartir sus substancias con unas inconscientes palomas:

Le eché caballo a las palomas  
y se dormían en medio del bando  
como palabras sueltas que se caen de una frase.

Le eché perico a las palomas  
y refulgían en mitad del vuelo  
como ideas brillantes que ilustran un discurso.

Le eché jachís a las palomas  
y parecían interrogar al cielo  
poniendo en duda la verdad de siempre. (Sánchez Ferlosio, 2008, 235)

Cuando el frenesí contracultural tomaba el barrio de Malasaña, en los primeros años setenta, Chicho entra en contacto con Leopoldo María Panero, amigo, o, mejor dicho, enemigo íntimo de Haro Ibars. Panero, ya reconocido como poeta - había publicado *Por el camino de Swan* en 1968 y ya había salido (en 1970) la antología de José María Castellet que lo incluía entre los *Nueve novísimos poetas españoles* -, compartió con el cantautor las tertulias itinerantes organizadas por Agustín García Calvo, y sus clases en la “libre escuela” de la calle del desengaño.

Contrariamente a las publicaciones exiguas y arbitrarias de Sánchez Ferlosio, Leopoldo María Panero dejaría, al final de su desdichada vida entre siquiátricos, el rastro de una copiosa obra. Según sus mismas palabras usadas como prólogo a la plaquette *La flor en llamas* (2011), publicada junto a Félix J. Caballero, esas páginas son “lo que queda de la

Poesía y son el cadáver de la Poesía” (4). Una estática contemplación de sí mismo y de sus facultades ciertamente ausente en Chicho. Aunque el cantautor madrileño, que con el poeta “novísimo” comparte el ser descendiente de un prohombre del régimen franquista, volvería en algunas canciones y poemas al tema fúnebre, a una estética en cierta manera auto elegíaca. No solo su disco *A contratiempo* incluye con un soneto escrito justamente por su padre, Rafael Sánchez Maza, un canto a la “señora blanca y lejana/de todos los caballeros”, sino que la última canción *Ejecución pública*, toma la palabra de los últimos dos ejecutados de la dictadura.

Imaginándose en la piel de Salvador Puig Antich (1948-1974) y Heinz Ches (1944-1974), pronuncia un último anatema contra los que fueron “cazadores de ciudad”.

Que lleven allí el garrote,  
la silla y los aparejos,  
que valla el juez con su coche  
a hacer el levantamiento.

Que dejen a los paisanos  
que suban desde los pueblos  
que vean matar a un bicho  
que lo tienen ya sujeto.

Que me sienten en la silla,  
que me amarren con los cueros,  
mirando para Madrid,  
aunque yo no pueda verlo.

Maldito seas Madrid,  
tu corte y tu parlamento.  
Maldita sean tus leyes  
y los que las hayan hecho...

Chicho, hombre libre y de cultura exquisita, músico de nacimiento, poblaba de palabras los lugares por los que transitaba, incluso cuando aquellas estaban prohibidas, incluso cuando no eran del todo comprendidas. Fascinando lingüista e informático *hippie*,

sobrevoló sobre la locura y la (auto)marginalidad a la par de Panero y Haro Ibars, pero tal vez con un deseo distinto, el de un regreso a la despreocupación creativa de un lugar parecido a la infancia. Por eso los juegos que creaba desde su cama de hospital, en sus últimos días, por eso los rompecabezas lingüísticos, y las máquinas creadoras de *mandalas* y formas mágicas. Chicho parece querer emprender el viaje hacia atrás en el tiempo como en ese formidable poema de Agustín García Calvo, puesto en música por él, en el cual quien canta imagina que las carabelas de Colón no lleguen a cumplir su inconsciente hazaña de encontrar el Mundo Nuevo. Que no se escriba así la historia, y que esos dichosos barcos incluso vuelvan a ser el árbol, la madera que fueron al principio de todo.

### III

#### La experiencia española de Cantacronache

DONDE SE HABLA DEL VIAJE A LA ESPAÑA FRANQUISTA  
DEL COLECTIVO ARTÍSTICO ITALIANO  
Y DE LA POLÉMICA INTERNACIONAL QUE DE DESATA  
A RAÍZ DE LA PUBLICACIÓN DE  
*CANTI DELLA NUOVA RESISTENZA SPAGNOLA 1939-1961.*

*Dove vola l'avvoltoio?  
avvoltoio vola via,  
vola via dalla terra mia,  
che è la terra dell'amor.*

Italo Calvino

Si la grabación con los de la revista sueca *Clarté* data de 1963, se remonta a dos años antes el encuentro entre algunos musicólogos y cantautores vinculados al grupo italiano Cantacronache y Chicho Sánchez Ferlosio.

Este colectivo de artistas y estudiosos llevaba ya años recogiendo testimonios musicales populares de carácter político y social, concretamente de la resistencia libertaria y socialista. Habiendo contado con las colaboraciones de firmas prestigiosas de la cultura italiana, como las de Italo Calvino y Umberto Eco, su propuesta era la de una canción que “evadiera de la evasión”, que supusiera un modelo contrapuesto al naciente Festival de Sanremo, escaparate mundano y naif de una música llena de inocencia, empapada de lírica rancia y poco moderna.

Inspirados por los nuevos *chansonniers* franceses (Brassens, sobre todo), por el trabajo de Kurt Weill con Bertolt Brecht y por la herencia de la juglaría italiana y el cancionero antiguo, interés que compartían con Chicho, los jóvenes del Cantacronache parecen seguir las enseñanzas de Antonio Gramsci sobre música popular:

en el sentido de manifestación cultural del pensamiento y sensibilidad, producto de sus condiciones materiales, entendido como cultura dominada frente a cultura dominante. (Carrillo Linares, 2012, 197).

Fruto del viaje de los músicos italianos, entre los cuales recordaremos a Michele Straniero, delicado poeta e intérprete, al compositor Sergio Liberovici, quien traería a Chico a Santa Maria Ligure para unas ulteriores grabaciones, y a su mujer, la talentosa cantante Margot, fueron el libro *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961*, publicado por el editor Einaudi, y el disco *Canti della resistenza spagnola 1939-1961*, editado y distribuido por la discográfica Italia Canta.

Como veremos en este capítulo, el primero, del que más ampliamente trata Carrillo-Linares en su artículo “Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española” (2012), desató la ira de la maquinaria censoria del franquismo, llevando a sus autores y al mismo Einaudi a un proceso judicial que dividió la opinión pública italiana e incluyó en su polémica discusión al Vaticano.

El segundo, un disco que hasta hoy representa una verdadera joya para los coleccionistas, ve la participación de Chicho Sánchez Ferlosio o, mejor dicho, de un *Anonimo cantore di Madrid*, así como aparece en la carátula.

Hasta que no se encuentren documentos que prueben lo contrario, serían éstas las primeras grabaciones del cantautor madrileño puestas en circulación. En el álbum, junto a las interpretaciones de Michele Straniero y Margot, se incluyen seis canciones de Chicho que superan en calidad de sonido a las que saldrán, años después, en el disco sueco.

En la pista número tres, la voz de aquel “anónimo cantor” irrumpe destellante y emotiva, con los primeros versos de *Fusiles contra el patrón*:

Las cadenas son de hierro,  
de madera el ataúd.  
Si la guerra trajo muerte  
la paz trajo esclavitud.

¡Ay!, capitán general  
de la tierra y el aire,  
del aire y el mar.

Obreros y campesinos,  
fusiles contra el patrón.  
Es guerra contra nosotros  
la paz de la explotación.  
Fusiles contra el patrón.

Las canciones son las mismas que serán recuperadas en el trabajo publicado por el grupo *Clarté*, algunas con títulos distintos, ya que en el disco italiano aparecen *Fuego y Libertad* como *En los Haltos Hornos* (el error ortográfico es del original) y *Canción de los soldados* con el título *Dicen che la patria es* (con el pronombre relativo escrito según la ortografía italiana).

Tanto el libro como el disco, impulsados y promovidos por la polémica política que había estallado con su publicación, tuvieron el conocido “efecto boomerang”: un éxito y una trascendencia excepcionales, sobre todo entre los jóvenes y en los sectores sociales más movilizadas, donde, como ya hemos señalado, se conocían de memoria las canciones de Chicho, sin saber nada de su autor y confundiéndolas con tonadas de la Guerra Civil.

### **3.1. Otros ganadores, otros resistentes**

Anticipando de seis años a *La guerra di Pietro* de Fabrizio De André, en una concentración del primero de mayo de 1958, Italo Calvino debutaba como “cantautor” con una canción que habría de ser principal inspiración para el idolatrado compositor e intérprete genovés.

Ese día, la voz de barítono profundo del autor de los ya publicados *Il visconte dimezzato* (1951) e *Il barone rampante* (1957), corrió por los altavoces de la Cgil de Turín, la mayor central sindical de Italia.

Se trataba de *Dove vola l'avvoltoio*, puesta en música por Sergio Liberovici: un canto antibélico en el que los fascistas, convertidos en amenazantes buitres, van buscando muerte en una naturaleza que se les rebela.

*Un giorno nel mondo  
finita fu l'ultima guerra,  
il cupo cannone si tacque  
e più non sparò,  
e privo del tristo suo cibo  
dall'arida terra,  
un branco di neri avvoltoi  
si levò.*

En aquellos años, un grupo de escritores y músicos intentaron construir una alternativa musical a las *canzonette* (“*figlie di una musica gastronomica*”, dirían) en torno a las cuales se había empezado a vertebrar el que sería el mayor evento musical del país. Nos referimos al Festival de Sanremo, destinado a concentrar y reflejar los cambios socioculturales del país hasta la actualidad.

El grupo se llamó a sí mismo Cantacronache y había adoptado como lema una frase propuesta por Michele Straniero, en esa época empleado en la Rai, Fausto Amodei, arquitecto, y Emilio Jona, abogado: “*evadere dall'evasione*”, crear una canción comprometida con todos aquellos temas que estaban ausentes en la música de consumo popular.

La idea del grupo le surgió a Liberovici tras un viaje a la Alemania Este, durante el cual se le presentó la ocasión de asistir a un espectáculo del *Berliner Ensemble* de Bertolt Brecht. De ahí el deseo de probar a escribir canciones que fueran espejo de la realidad y, a la vez, un instrumento de denuncia social.

Italo Calvino, entusiasmado por el proyecto de estos jóvenes burgueses turineses, algo snobs, pero también honestos con sus ideas, escribió para el grupo unas cuantas canciones. Además de la pieza ya mencionada, *Il padrone del mondo*, *Sul verde fiume po* y *Canzone triste*.

Esta última composición, siempre con música del etnomusicólogo y compositor Sergio Liberovici e interpretada por la mujer de él, Margherita Galante Garrone (en arte Margot), escenifica las dificultades de compaginar la vida sentimental con las exigencias del mundo laboral del primer boom económico italiano. Los protagonistas de la canción son, claro está, dos obreros.

*Erano sposi. Lei s'alzava all'alba  
prende il tram, correva al suo lavoro.  
Lui aveva il turno che finisce all'alba  
entrava in letto e lei n'era già fuori.*

*Soltanto un bacio in fretta posso darti  
bere un caffè tenendoti per mano.  
Il tuo cappotto è umido di nebbia.  
Il nostro letto serba il tuo tepor...*

A finales de los cincuenta, el grupo empezó a girar por Italia tocando para públicos reducidos, en los centros sindicales y en pequeños teatros. Al mismo tiempo, seguía enriqueciendo su repertorio con colaboraciones de quienes se volverían escritores muy reconocidos, como Gianni Rodari (*Il giornalista*) y Umberto Eco.

Este escribió una versión paródica de la famosa *Ventiquattromila baci* de Adriano Celentano, convirtiéndola en *Ventiquattromila megatoni*, un texto de crítica hacia la energía nuclear.

Los Cantacronache fueron los primeros en proponer un tipo de concierto entendido como un *happening* artístico plural, con pintores que mostraban sus obras inspiradas en las canciones. Esto acontecía en una época en la que el mundo de la canción estaba muy

distante del cine y de la literatura, que en cambio se medían con la poética del neorrealismo italiano, cuyo objetivo era el retrato de una Italia pobre y maltratada por su reciente pasado.

Como recuerdan Giovanni Straniero y Carlo Rovello (2008, 44), “*dopo la delusione di un grande spettacolo mancato in un grande teatro» il gruppo ripiegò sull’idea di fare un disco di vinile*”. Pero tampoco fue fácil convencer a los discográficos de esos años a grabar sus composiciones, y tuvieron que sobrellevar las rotundas negativas de los sellos Cetra de Turín y Ricordi de Milán.

Pioneros también en la autoproducción, sus primeras grabaciones se improvisaron en una tienda de discos de la capital piamontesa. Sucesivamente, entre 1959 y 1963, grabarían sencillos, EPs y discos con el sello Italia Canta.

Si los primeros tres discos completos incluyen las canciones escritas por el grupo, que serían la verdadera base para toda una generación de cantautores *engagéés*, el cuarto trabajo descubre su otra línea de investigación: el estudio sobre los cantos de protesta del pueblo italiano y, más en específico, las canciones de la resistencia.

Los Cantacronache incluso se unirían a los partisanos argelinos durante la guerra de resistencia contra los franceses (1954-1962), poco antes de que se concluyera victoriosamente.

Después de esta experiencia, Michele L. Straniero y Fausto Amodei escriben *La canzone del popolo algerino* (1959), sobre la cual el primero dice:

*Per la mia generazione, la guerra d’Algeria ha avuto il valore che ebbe per i nostri padri la guerra di Spagna, e per i più giovani quella del Vietnam: ci fece scoprire l’oppressione e la tortura, ci diede la certezza morale e l’entusiasmo di essere dalla parte giusta, ci aiutò a capire la dinamica della storia, fu quella che si dice una "presa di coscienza" che ci aiutò a diventare adulti. (Straniero-Rovello, 2008, 57)*

Central es la preocupación en el grupo por recuperar la memoria de las luchas contra el fascismo, frente a los intentos de hacer ver que era agua pasada, típico de la dialéctica de la negación en la Italia conservadora de los años cincuenta. Baste recordar que hasta 1960, en las escuelas italianas los programas de historia se impartirían hasta la Primera Guerra Mundial.

Es su interés para los correlatos musicales del antifascismo, también a nivel europeo, lo que incitará a algunos componentes del grupo a emprender un viaje a España en pleno franquismo, con la intención de hacer un trabajo de campo cuyos resultados, una vez hecho públicos, desatarán una verdadera polémica internacional.

### **3.2. “Pueblo que canta no morirá”**

El grupo de italianos que entró en España el 3 de julio de 1961 por la frontera de Bourg Madame-Puigcerdà estaba así compuesto: Margot, Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Lionello Gennero y Gianna Germano Iona. En su coche traían cintas magnetofónicas y cuadernos para las notas de campo sobre el material musical, folclórico, político que pretendían recoger, con todas las premuras requeridas en un país como la España de esos años.

Del diario que se encuentra en el futuro libro que Straniero y Liberovici escribirían, reproduzco algunas líneas que nos muestran los métodos, más propios del espionaje político, que los componentes debieron adoptar durante su viaje, por precaución y para la seguridad de todos.

El siguiente escrito se refiere al primer día de viaje, después de que el grupo cruzara la frontera entre Francia y España y se sorprendiera del aspecto “vagamente nazi” de los jóvenes policías españoles:

Entretanto S. ha encendido un cigarrillo y sigue jugando con la caja de fósforos, no la suelta ni por un segundo. Al más mínimo mal indicio, ¡zas!, unos golpecitos, y todos los fósforos arderían como sucede a veces por accidente. Solo nosotros sabemos que cada uno de esos palitos está cortado en dos, a lo

largo, y contiene un nombre y una dirección española. (Liberovici, Straniero, 1962, 21)

Se trata, obviamente, de posibles informantes, estudiosos, escritores, músicos, sobre el todavía desconocido repertorio de la nueva resistencia española.

El viaje que llevó a los italianos a recorrer, durante veinticuatro días, la geografía española estaba patrocinado por el sello Italia Canta (próximo al Partido Comunista Italiano) y el Centro de Estudios Piero Gobetti.

El carácter potencialmente peligroso del viaje preveía que se establecieran dos vías de evacuación para asegurar el material grabado. Una parte de las grabaciones fue llevada a Andorra por un contrabandista del barcelonés barrio de Poble Sec. Por otro lado, el mismo Michele Straniero voló a Italia, desde Madrid, con el resto de las cintas.

El grupo recorrió más de 6000 kilómetros. Entre sus “fósforos”, es decir, sus informantes, estaba, como hemos visto, Chicho Sánchez Ferlosio, aunque sus aportaciones acabaron siendo registradas solo en el disco y no también en el libro.

Fue en la cornisa cantábrica donde los italianos pudieron recoger la mayoría de las melodías, con sus correspondientes letras, caracterizadas por un exacerbado espíritu antifranquista y anticlerical. El grupo pudo dar con coplas populares en gallego y en euskera, que eran lenguas prohibidas en ese tiempo. Entre ellas, Margot grabó una melodía sobre un poema de Celso Emilio Ferrero. Los versos del poema original aparecerían también en la portada del libro que desató las iras de la dictadura franquista.

*Dende que Franco e Falanxe  
aferrollaron Espana  
somos un povo de ilotas  
que nos quedamos sin patria.  
Ay La la, Ay la la  
Ay la la la la la la*

*Miña nài miña naiciña  
Eiqui non podó vivir*

*Tanto cura e tanto frade*

*Non teño sitio pra mi.*

*Ay La la, Ay la la*

*Ay la la la la la la*

*Santo Cristo de Fisterre*

*Santo da barba dourada*

*Axudádeme a pasare*

*A negra noite de España.*

*Ay La la, Ay la la*

*Ay la la la la la la. (Liberovici, Straniero, 1963, 18)*

Los primeros resultados de aquel viaje colectivo se publicaron en la revista italiana *Il Contemporaneo: settimanale di cultura* (1961). Más allá del texto ya mencionado, este primer artículo, en el que aparecían algunas letras con las indicaciones de sus melodías, presentaba como anónimos dos poemas: *Canción de paz*, escrito en 1957 por José Agustín Goytisolo y *Una canción*, (“Pueblo de España, ponte a cantar / pueblo que canta, no morirá.”) escrito por Jesús López Pacheco en 1958.

Sin embargo, estas primeras aportaciones tuvieron un impacto para nada comparable con el que obtuvo sobre el público y la prensa el libro publicado apenas un año después. *Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)* salió a la venta en 1962 y desaparecería de la circulación apenas seis meses después.

Antes de pasar a detallar la polémica que se creó en torno a la publicación, nos ayudará saber cómo estaba compuesto el libro y qué tipo de contenido proponía. Además de veinticinco canciones, ocho coplas, tres poemas sin música con notas al margen y textos de presentación, el trabajo incluía el citado diario y estaba dividido en cuatro bloques. Generalmente, en los textos se apreciaba un origen oral y un lenguaje más o menos explícito, sobre todo si se refería al dictador.

Una de las coplillas recogidas, aparentemente, en Madrid, imaginaba una posible muerte de Franco por mano de un cura vasco. Los versos finales sugerían un *happy ending* de esta forma:

...Ya el caballero cristiano  
se adelanta hacia el altar  
ahora se traga la hostia  
y comienza a vacilar.

Al suelo se cae redondo,  
reina la perplejidad  
uno de entre el pueblo grita:  
¡Parece que es General!

¿Será el que yo me imagino?  
¡Hostias qué felicidad!  
¡Francisco Franco, mi padre!  
No sé lo que va a pasar!

Pero pase lo que pase  
¡ya tenemos libertad!  
Aquí yace Paco Franco  
de una hostia envenenada  
que le dieron en la iglesia  
y por cierto muy bien da. (Liberovici, Straniero, 1963, 21)

Por supuesto que el dictador es protagonista de la vida cotidiana de las personas y su mala gestión del país influye en la dieta de los españoles. Ecos de la mejor picaresca se encuentran en la copla *Ya se fue el verano*, esta también interpretada por Margot en el disco del sello Italia Canta.

La melodía procede de una canción tradicional infantil de corte humorístico cuyo título original es *El burro de Villarino* (“Ya se murió el burro /de la tía Vinagre / ya se lo llevó Dios /de esta vida miserable”).

Aquí el texto recogido por los Cantacronache:

En España nadie  
come ya caliente  
nos vamos a hacer  
una funda pa' los dientes.

Que tururururú  
Que la culpa la tienes tú.

La verdura es cara,  
no hay quien coma fruta,  
y todo por culpa  
de un hijo... del Ferrol.

Que tururururú  
que la culpa la tienes tú.

Más de cien pesetas  
cuesta la ternera,  
ni que el animal  
un hijo de Franco fuera.

Que tururururú  
que la culpa la tienes tú. (Liberovici, Straniero, 1963, 25)

### **3.3. Un anatema firmado por un Premio Nobel**

Estas discretas expresiones de desagrado hacia el régimen eran poca cosa, comparadas con el verdadero foco de las iras del franquismo: unos versos paródicos dedicados a una escultura de Cristo que se encuentra en Cantabria, en la Villa de las Limpias. Según la devoción popular, a la estatua, por milagro, le crecía el pelo.

A continuación, el pequeño texto que, en opinión de los censores y los defensores de Franco, fueron suficientes para que todo el libro pasara a ser considerado un “libelo” innecesario e inadmisibles.

Al Santo Cristo de Limpias  
dicen que le crece el pelo  
la que le crece es la polla  
de darle por culo al clero. (Liberovici, Straniero, 1963, 27)

El editor Einaudi recibió directamente una carta por la dirección general de Información del Caudillo. Se le incitaba a no distribuir el libro. La correspondencia siguió, después de la negativa del editor, a quien le fue negado el acceso a España, donde estaba prevista su participación en el Premio Formentor, apadrinado por Camilo José Cela.

El gobierno español, cuya tesis era que esos supuestos poemas y esas coplas populares habían sido inventadas por los estudiosos italianos, comenzó una violenta campaña de desprestigio de la publicación, con notas de obligada inserción en los mayores periódicos, tanto españoles como italianos.

A demostración del tono que tenían las notas referidas al libro italiano, baste este editorial publicado en *La Vanguardia* el 9 de enero de 1963, que llevaba por título “Cieno, carroña, asco”:

Cieno, por los pútridos residuos que lo integran; carroña, porque en sus páginas no halla alojamiento el más ligero aliento de vida noble, sino que todo es muerte de la dignidad espiritual y del alma; asco, porque no hay ser humano bien nacido —azul, rojo, verde o amarillo— que no sienta náuseas invencibles a la sola lectura de una de las páginas de Einaudi.

El resultado no se hizo esperar, y en ese mismo enero en Italia se ordenó el secuestro del libro y se procesó tanto a los autores como al editor, con la acusación de “obscenidad y vilipendio a la religión y ofensa a un jefe de Estado extranjero”.

Para expresar solidaridad con Einaudi, los editores que organizaban el Premio Formentor hicieron pública la decisión de celebrarlo en la isla de Corfú. Comenzó así un peregrinaje por varias ciudades europeas del concurso literario que había dado la posibilidad a los escritores españoles de tener cierta visibilidad fuera del país.

Camilo José Cela, cuyos libros en Italia eran publicados por Einaudi, no se mantuvo al margen de la querrela y en sus *Papeles de Son Armadans* (1963, 122), la revista que él mismo había fundado y dirigía en Mallorca, publicaría la siguiente carta:

No, amigo Einaudi. Ni la resistencia española (la oposición, solemos decir los españoles) canta esas coplas —cultas, que no populares, la mitad de ellas—, ni la técnica de la injuria da resultado entre nosotros. Y, menos aún, la de la blasfemia. La noble causa de la libertad en España, por cuya prosecución luchamos, patrióticamente y sin salirnos del reglamento — del código del honor que nosotros mismos nos marcamos — muchos españoles, no ha sido rubustecida [*sic*] con el libro por usted editado. Dar armas a las fuerzas retrógradas no es ayudar, ciertamente, a quienes amamos la libertad.

Le saluda,

Camilo José Cela

En la polémica entró también el Vaticano que, a través de su órgano de comunicación oficial, *L'Osservatore Romano*, aclaró su postura haciendo llegar este mensaje en un editorial titulado “*Giustificazioni*”, del 16 de enero:

*Sotto nessun pretesto si giustifica la riproduzione di oscenità sacrileghe, le quali non possono costituire alcun valido 'documento' politico o ideologico, ma solo della depravazione di un linguaggio e di un costume. Documento quest'ultimo non necessario.*

El “efecto *boomerang*”, sin embargo, ya se había puesto en marcha, y la editorial montevideana *El siglo Ilustrado*, en marzo de 1963 publicaba la versión española del libro con un prólogo de Carlos M. Rama, presidente del Movimiento Uruguayo de Solidaridad con el Pueblo Español.

Las versiones francesa y alemana tampoco se hicieron esperar y vieron la luz en los dos años sucesivos. Como bien señala Carrillo-Linares (2012), el régimen de Franco fue el mayor perjudicado por la querrela, convirtiéndose tanto el libro como el disco de los autores de *Cantacronache* un símbolo de rebeldía político-social.

## IV

### **Rolando Alarcón y los himnos de resistencia latinoamericana**

DONDE SE CUENTA DE LA EVOLUCIÓN Y DIFUSIÓN  
DE LA CANCIÓN PROTESTA A PARTIR DE LA LLEGADA DEL BARCO WINNIPEG  
A LA CIUDAD CHILENA DE VALPARAÍSO EN 1939  
Y, ACTO SEGUIDO, SE INTENTA RESCATAR DEL OLVIDO  
A UN HOMBRE QUE HIZO FLORECER ESAS PRIMERAS SEMILLAS  
DE MÚSICA COMPROMETIDA.

*Hay que pavimentar la cordillera  
pero no con cemento ni con sangre  
como supuse en 1970  
hay que pavimentarla con violetas  
hay que plantar violetas  
hay que cubrirlo todo con violetas  
humildad  
igualdad  
fraternidad  
hay que llenar el mundo de violetas.*

Nicanor Parra

Hay muchas evidencias, tanto como estudios que las sostienen, sobre la influencia de la canción republicana española y la posterior producción musical de raíz antifranquista en la cultura política de la izquierda chilena y en el movimiento conocido como “Nueva canción chilena”.

Además de actuar como claro antecedente del desarrollo político-musical que acompañó el ascenso de la Unidad Popular y de su revolucionario proyecto de transformación del

país americano, la memoria sonora de la Guerra Civil Española empezó a difundirse en Chile a partir de un suceso histórico en el que jugó un papel central Pablo Neruda.

Una vez obtenido del presidente Pedro Aguirre Cerda el nombramiento de cónsul chileno para la emigración en París, el futuro Premio Nobel colaboró con el gobierno republicano español en el exilio para comprar a la compañía France-Navigation un carguero que solía llevar apenas una veintena de tripulantes.

El *Winnipeg*, este el nombre del barco, acabó recibiendo a unos dos mil quinientos refugiados españoles que habían militado o estaban vinculados ideológicamente con el bando republicano.

En la empresa colaboró también el recién creado Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (S. E. R. E), y con un pasaporte colectivo los exiliados zarparon del puerto de Poullac y atracaron en el puerto de Arica, norte de Chile, el 30 de agosto de 1939. El vapor, que llevaba más de dos semanas de navegación, seguiría luego hacia el puerto de Valparaíso.

Al llegar al país americano, los derrotados de la guerra fueron recibidos con cantos tradicionales españoles, en señal de bienvenida. Por su parte, los recién llegados, quienes llevaban con ellos el recuerdo de las canciones que habían acompañado el transcurso del conflicto, se sorprendieron al descubrir que algunas de ellas les había precedido y ya se conocían en Chile.

#### **4.1. Voces de una unidad popular**

Loyola (2019) señala cómo las políticas de las izquierdas latinoamericanas del siglo XX, en sus postulados de transformación y justicia social, encontraron en la música una de las herramientas de concreción de sus valores y propuestas.

Asimismo, el caso chileno representa una conjunción político-musical que cabe destacar en el panorama de toda Latinoamérica, ya que en el país andino dicha alianza acabó

transformándose en la verdadera tradición y “patrimonio estético” (Loyola, 2019, 62) de las izquierdas.

Por otro lado, sobre los antecedentes que llevaron al nacimiento de la “Nueva Canción Chilena”, hay una generosa literatura compuesta por sus actores (músicos, autores, incluso intérpretes) y por especialistas académicos, entre los cuales, destacaría el trabajo de Lorena Solar *La Nueva Canción Chilena como posibilitadora de conciencia social y política en los sectores populares entre 1965-1973*, publicado en 2012.

Todas estas investigaciones insisten en el carácter “cantoral” de la izquierda chilena, cuyo mayor logro fue el triunfo, en 1970, de la Unidad Popular, coalición liderada por Salvador Allende, y en el hecho de que en su espacio de canción militante fueron incorporados los cantos compuestos o adaptados entre las filas del bando republicano del conflicto civil español.

Algunos de estos cantos, como *Hijos del pueblo* (“Trabajador, no más sufrir / el opresor ha de sucumbir”), o *A las barricadas* (“Negras tormentas agitan los aires, nubes oscuras nos impiden ver...”), ya circulaban en cancioneros socialistas, anarquistas y comunistas, tanto en Chile como en los otros países del Cono Sur.

Esas marchas y piezas de canto coral, manifestaciones típicas de las asociaciones políticas de principios del siglo XX, se unían a un repertorio de valsos, cuecas (el baile chileno por antonomasia) y cuplés que servían para entretención de los sectores obreros.

La conmoción que provocó en Chile el estallido del conflicto de 1936 está documentada por varias revistas de la época. Entre ellas, *Onda Corta*, publicada en Santiago, daría cuenta de conciertos y declamaciones poéticas contrarias al bando nacionalista, y de las veladas promovidas por la Alianza de Intelectuales chilenos Antifascistas o el Comité Pro-España Leal.

En éstas se difundieron las nuevas letras de cantos como el *Himno de Riego* y *Puente de los Franceses* (sobre la melodía de *Los cuatro muleros*, recopilada por Federico García Lorca).

También cabe mencionar que, gracias al esfuerzo de la embajada de España en Chile, se difundieron boletines y revistas de ocasión como “Lorca, Aurora de Chile” y “La verdad sobre España”, en los que se daban a conocer los romances y las letrillas compuestos en el seno del Ejército popular.

Todo esto va unido a los aportes culturales que difundieron, como hemos visto, los exiliados llegados al país tras el final de la contienda.

Sin embargo, el cantoral republicano en Chile, durante un espacio que duró más o menos treinta años, fue relegado a la esfera personal y privada, o al de los homenajes a la República Española que organizaban los mismos exiliados.

Para que aquellos viejos cantos formaran parte de iniciativas de recopilación y reproducción tuvo que esperarse hasta el principio de los años sesenta. Fue cuando las posturas contestatarias de los jóvenes europeos reverberaron por toda América Latina, también gracias a publicaciones como la de la editorial uruguaya que tradujo el “libelo” de los Cantacronache, en 1963.

Esto coincidió con los inicios de un movimiento expresivo musical conocido como “Nueva Canción Chilena”, dentro del cual jóvenes compositores e intérpretes asumen públicamente la solidaridad y el compromiso de la izquierda musical criolla con la lucha contra la opresión política y social.

Un primer ejemplo evidente es una composición de Violeta Parra, siempre de 1963, regrabada sucesivamente, en 1968 en el disco *X Vietnam*, con el que el conjunto Quilapayún compondría los fundamentos esenciales para la futura canción contestataria latinoamericana.

Ya que en este trabajo no me referiré a la poeta y compositora que revolucionó la cultura de su país, y para quien serían necesarias algunas tesis doctorales, citaré aquí el texto integral de *Qué dirá el santo padre*, compuesta un año después del fusilamiento de Julián Grimau.

Miren cómo nos hablan de libertad  
cuando de ella nos privan en realidad.  
Miren cómo pregonan tranquilidad  
cuando nos atormenta la autoridad.

¿Qué dirá el Santo Padre que vive en Roma  
que le están degollando a sus palomas?

Miren cómo nos hablan del paraíso  
cuando nos llueven penas como granizo.  
Miren el entusiasmo con la sentencia  
sabiendo que mataban a la inocencia.

¿Qué dirá el Santo Padre que vive en Roma  
que le están degollando a sus palomas?

El que oficia la muerte como un verdugo  
tranquilo está tomando su desayuno.  
Con esto se pusieron la soga al cuello,  
el quinto mandamiento no tiene sello.

¿Qué dirá el Santo Padre que vive en Roma  
que le están degollando a sus palomas?

Entre más injusticia, señor Fiscal  
más fuerza tiene mi alma para cantar.  
Lindo es ceder el trigo en el sembrado  
regado con tu sangre, Julian Grimau.

Como es evidente, Violeta Parra no solo hace referencia explícita al régimen opresor franquista, sino que interpela a la misma iglesia, más empeñada en señalar los delitos de blasfemia que denunciar las violencias perpetradas por las dictaduras.

Entre las primeras grabaciones chilenas que incluyen motivos de la Guerra Civil o de la lucha antifranquista están los discos de Quilapayún *Canciones folclóricas de América* (1957) y el ya mencionado *X Vietnam* (1968).

En ambos trabajos, que incluyen una versión de *El Tururururú* (otro título de *Ya se fue el verano* aquella copla que Liberovici y Straniero recogieran en su viaje a España en el '61) y *La hierba de los caminos* colabora, como director artístico del conjunto, Víctor Jara.

El otro símbolo, junto a Violeta, de la profunda transformación de la música de su país y máxima inspiración para varias generaciones de compositores e intelectuales latinoamericanos, volvería a los temas de la guerra española por medio de Miguel Hernández.

Lector ávido del poeta de Orihuela, Jara incluiría una sentida interpretación de *El niño yuntero*, en su disco *El derecho de vivir en paz* (1971).

El poema original de Hernández había sido publicado en *Viento del Pueblo* (1937) en plena guerra. En sus versos, el poeta estalla contra la explotación infantil en los campos de España, no muy distinta a la que vivían los niños en el medio rural chileno o en las “poblaciones” de las ciudades.

Me duele este niño hambriento  
como una grandiosa espina,  
y su vivir ceniciento  
revuelve mi alma de encina.

Lo veo arar los rastros,  
y devorar un mendrugo,  
y declarar con los ojos  
que por qué es carne de yugo.

Me da su arado en el pecho,  
y su vida en la garganta,  
y sufro viendo el barbecho  
tan grande bajo su planta.

¿Quién salvará este chiquillo  
menor que un grano de avena?  
¿De dónde saldrá el martillo  
verdugo de esta cadena? (Hernández, 2006, 24)

1968 es el año en el que se publica dos discos importantes en la historia de la vinculación de la “Nueva Canción Chilena” con los cantos de la lucha republicana y de la resistencia antifranquista.

El primero es un disco colectivo en apoyo a la CUT (Central Única de Trabajadores), bajo un sello perteneciente a las Juventudes Comunistas de Chile. En él participan varios exponentes de la nueva generación de cantautores, y junto a temas de Patricio Mann y Sergio Ortega (el futuro autor de *Venceremos*, himno electoral de la Unidad Popular) se incluyen dos canciones de Chicho Sánchez Ferlosio: *La huelga*, en una versión del conjunto musical Los Piriquineros y *La paloma*, transformada en una tonada criolla por la orquesta de Valentín Trujillo.

El segundo es el disco *Canciones de la Guerra Civil Española*, de Rolando Alarcón.

#### **4.2. La canción de Rolando**

Entre las puntas de lanza de la “Nueva Canción Chilena” está Rolando Alarcón (1929-1973), cuyas canciones, sin embargo, han trascendido más que su figura.

Algunas de sus composiciones inspiradas en la música tradicional chilena son, hasta hoy, incluidas en los libros escolares como ejemplos de los ritmos de las regiones del centro y sur del país, pero el resto de su catálogo tiene varias lagunas y sus grabaciones son difíciles de encontrar.

Esto pasa por un motivo simple que señalaré al final del apartado, después de dar algunos detalles sobre la vida de este poliédrico artista.

Formado en la Escuela Normal de la ciudad de Chillán y en el Conservatorio Rosita Renard, Alarcón compaginaría a lo largo de su carrera la composición, la interpretación, la investigación musical y la docencia como maestro.

Encargándose de la dirección de coros y agrupaciones escolares, viaja en 1953 a Rumania con el Coro Pablo Vidales, del que formaba parte, en ocasión del Cuarto Festival Mundial de Juventudes.

Después de esa experiencia le nace la idea de formar un conjunto folclórico y, de regreso a Chile, participa en los cursos de folclor que Margot Loyola (recopiladora e investigadora de la música tradicional chilena) organizaba en la Universidad de Chile. El grupo en el que se encargaría de la dirección musical junto a Víctor Jara, además de cantar y de tocar la guitarra, se llamó Cuncumén, una palabra que en mapudungun (el idioma mapuche) significa “murmullo de agua”.

Tras una larga gira por Europa, el debut discográfico llega en 1958, con la quinta entrega de una serie de discos dedicada al folclore chileno, publicada por el sello Odeón, que había iniciado dos años antes Violeta Parra.

El rasgo principal del grupo es el trabajo de recolección que sustenta su repertorio. Silvia Urbina, una de sus integrantes que también grabaría discos a dúo con Alarcón, cuenta:

Formábamos un colectivo que los fines de semana o en vacaciones solía ir al campo a los alrededores de Santiago, para recopilar figuras y formas típicas, no sólo en la danza y la música, sino también en cacharros de arcilla o lámparas de la época colonial. (Jara, 2010, 60)

Una beca de la Unión Panamericana para viajar a los Estados Unidos y realizar una grabación para el sello *Folkways* empuja a Alarcón a dejar el conjunto y a emprender la carrera en solitario. Durante este viaje entra en contacto con Pete Seeger, a quien volvería a ver también en el Festival de la Canción Protesta de Varadero, en Cuba, y que sería inspiración para uno de sus primeros discos *El nuevo Rolando Alarcón* (1967).

Este trabajo coincide con un cambio en el carácter compositivo del artista, y de un repertorio afianzado en el marco del “neofolklore” se pasa a un tipo de canción de denuncia social, en línea con otros artistas del continente americano a quienes Alarcón ha conocido en sus viajes.

En él, el maestro y cantautor se atreve con baladas con ecos de góspel afroamericano (*La balada de Abraham Lincoln*), homenajes a héroes libertarios de la patria chilena a ritmo de refalosa (Don José Miguel Carrera) e himnos antimilitaristas como la pieza final, *No juegues a ser soldado*.

No juegues a ser soldado,  
no juegues a hacer la guerra,  
llevando un fusil al lado,  
manchando tu blanca estrella.

Después de haber participado dos veces en el Festival de la canción de Viña del Mar, dentro del cual existe una competición dedicada a las propuestas folclóricas, Alarcón comienza a encontrar dificultades para publicar sus canciones. Lo que tensó su relación con las discográficas, más en concreto con DICAP (Discoteca del Canto Popular), el sello cercano a sectores del Partido Comunista y que más espacio les dio a las propuestas de la Nueva Canción fue la homosexualidad del artista.

Óscar Contardo (2011) cuenta que Alarcón vivió su condición sexual de forma lo más abierta posible, tanto con los otros componentes de Cuncumén como con los colaboradores de las “peñas” folklóricas en las que tocaba.

Esto le creó no pocos problemas, ya que no solo en la izquierda, sino que, en la mayoría de los sectores de la Nueva Canción, la homofobia era un hecho casi incuestionable. Uno de los entrevistados por Contardo, el exlíder comunista Eduardo Labarca, explica cómo afectaron a la percepción del sujeto homosexual, los nuevos conceptos de masculinidad revolucionaria procedentes de la Cuba de Castro:

La izquierda chilena compartía los prejuicios imperantes en la sociedad, pero nunca fue especialmente homofóbica. La homofobia más marcada llegó de Cuba

[...] La mentalidad de machismo extremo y ostentoso de los comandantes de la Revolución cubana se contagió a los chilenos que recibían cursos militares allá... (Contardo, 2011, 253)

El clima homofóbico que afectaba también al mundo de la discografía llevó a Rolando Alarcón a crear su propio sello, Tiempo, en el que editará *Canciones de la guerra civil española* (1968) y los sucesivos *Canciones desde una prisión* (1971), puesta en música de los poemas del argentino Leonardo Castillo y *El alma de mi pueblo* (1972).

El mismo año de las musicalizaciones de Castillo, Alarcón vuelve a los poetas con por un disco comisionado por el sello DICAP, *Rolando Alarcón canta a los poetas soviéticos* (1971), dedicado a las composiciones del Yevgueni Yevtushenko y del chansonnier soviético Bulat Okudzhava.

En el lado A, donde se encuentran las musicalizaciones de los poemas del primero, también se incluye *Cuando mataron a Lorca*, un texto con claras referencias al poema que dedicara Machado al poeta granadino.

Cuando mataron a Lorca,  
–porque a Lorca lo mataron–,  
el gendarme molestaba a una moza  
como campeando un caballo.

Cuando mataron a Lorca,  
–porque a Lorca lo mataron–,  
sus compatriotas  
ni la escudilla ni la cuchara olvidaron.

–Asesinados a la mierda,  
Carmen engalanada a la moda  
con los vivos se abrazaba  
porque con un muerto no se acostaría.

Una conocida gitana

por la chozas deambulaba,  
pena sentía por Lorca  
a cadáveres la suerte no se acaba.

La vida quedose siendo vida,  
y las muecas del hereje,  
y los cerdos en su barro amarillo  
y tras el corpiño, la rosa.

–Se quedaron la juventud, la vejez,  
y los mendigos y los señores,  
en la tierra todo se quedó,  
sólo Lorca no se quedó.

En una estante polvoriento  
haciéndose compañía,  
sin creer la muerte de Lorca,  
los soldados, Don Quijote.

Que sigan gobernando los ignorantes  
y los falsos adivinadores,  
pero vives con la esperanza  
de los juguetes del Hidalgo.

–En medio de los souvenirs del hampa,  
levantándose amargamente,  
mezclados los trozos de espada gritaban:  
¿Dónde estás, Lorca?

A ti ni el sauce ni el olmo  
te pasaron por alto  
porque eres tan inmortal  
como uno de nosotros, como un Don Quijote.

Y cantaron las hierbas del trigo  
y trompetearon los zorzales  
que no mataron a Lorca  
cuando a Lorca lo mataron.

Para su primer disco autoeditado, Alarcón dibuja la portada, compone los arreglos, y escribe unas líneas para presentar los motivos que lo llevaron a trabajar sobre las canciones de la guerra. Canciones que, según él, quedaron como un testimonio de rebelión ante una humanidad que olvidó que la libertad “no se compra con el precio de la sangre.” (Alarcón, 1968)

De la Ossa (2015) propone la siguiente clasificación del disco: un primer grupo de canciones surgidas en torno a la Batalla del Ebro (julio-noviembre de 1938), en el que se incluye *No pasarán*.

La canción hace referencia al lema, acuñado por Dolores Ibárruri *La Pasionaria*, líder del Partido Comunista, que se transformó en el emblema de la defensa de Madrid<sup>4</sup>.

La letra de la versión de Alarcón, interpretada sobre un elegante y sobrio arpegio de guitarra, corresponde a la que se incluye entre las cuarentas canciones sobre la guerra española compuestas por la Asociación de Compositores Soviéticos y editadas por Otto Mayer en Barcelona en 1937.

En sus versos aparecen la batalla por la defensa de Madrid y también a la del Ebro, como lo demuestra sus primeras estrofas:

Los moros que trajo Franco  
En Madrid quieren entrar  
Mientras queden milicianos  
Los moros no pasarán  
Mientras queden milicianos

---

<sup>4</sup> El bando de los nacionalistas tendría su contra himno en el cuplé “Ya hemos pasado”, interpretado por la cantante y bailarina hispano-argentina Celia Gámez. La letra de la canción ridiculiza el lema republicano a la luz de la entrada de los nacionales “en aquel Madrid de la cochambre”.

Los moros no pasarán  
¡No pasarán! ¡No pasarán!

Aunque me tiren el puente  
Y también la pasarela  
Me verás pasar el Ebro  
En un barquito de vela  
Me verás pasar el Ebro  
En un barquito de vela  
¡No pasarán! ¡No pasarán!

El segundo grupo de canciones está compuesto por las composiciones recreadas a partir de las melodías recogidas y grabadas por Federico García Lorca junto a La Argentinita. Además de *El Quinto Regimiento* y *Los cuatro generales*, que ya vimos, se incluye *Tres morillas*, villancico tradicional que nos remite a la España del siglo XV.

Al tercer grupo pertenecen la tradicional *El tururururú* (con una letra que recoge la publicada por Liberovici y Straniero), y *Dime dónde vas, morena* que retoma una melodía de una canción tradicional cántabra del siglo XIX, similar a la seguidilla, cuyo título es *La fuente del Cacho*.

El texto, que reproduzco en parte a continuación, se atribuye a Emilio Carral Arce (1869-1926) líder anarquista y promotor del Ateneo Popular de Santander (1910).

Sus versos hacen referencia a la huelga de los mineros asturianos de 1934 que acabó llenando la cárcel de Oviedo de prisioneros políticos.

Dime dónde vas, morena,  
dime dónde vas, salada.  
Dime dónde vas, morena,  
a las tres de la mañana.

Voy a la cárcel de Oviedo  
a ver a los comunistas

que los tienen prisioneros  
esa canalla fascista.

El cuarto y último grupo lo integran dos canciones que Alarcón incluye por gusto personal. La primera es *Eres tan alta y delgada*, una canción del repertorio tradicional procedente de la provincia de León (De la Ossa sostiene que se trataría de un canto escuchado en la voz de los refugiados del *Winnipeg*), mientras que la segunda se titula *Nubes y Esperanza*.

Aunque en el disco esté indicada como “popular española”, esta última canción es una aportación personal del mismo Alarcón, que compone música y letra imitando la sencillez lírica y melódica del cancionero de guerra y del tradicional.

Así lo demuestran sus versos:

Y el cielo se encuentra nublado  
No se ve relucir una estrella,  
Los motivos del trueno y del rayo  
vaticinan segura tormenta.

Y son, y son, y son  
tiempos borrascosos  
que tienen, que traen,  
las lágrimas a los ojos.

Y el cielo ya se ha despejado  
ya se ve relucir una estrella,  
y reluce con brillo potente,  
todo el mundo confía en ella.

Y son, y son, y son  
tiempos de bonanza  
que tienen, que traen, que están  
llenos de esperanza.

Después de entregarles estas grabaciones como sustento creativo de base a los intérpretes de los nuevos himnos de lucha social en Latinoamérica, y antes de morir prematuramente, a los 43 años, Alarcón llegará a concluir algunos otros trabajos.

El disco colectivo *El cantar tiene sentido* (1971) para el que compone *Compañero Presidente*, entusiasta homenaje al proyecto político de Allende, y el LP *El alma de mi pueblo* (1972).

El maestro y compositor participó, además, en una de las iniciativas culturales del gobierno de la Unidad Popular que más vinculadas estuvieron con la experiencia en ámbito educativo de la segunda República Española.

### **4.3. El tren de la cultura**

La medida número 40 del programa de gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende (1908-1973) promovía el acceso de los ciudadanos a una cultura popular y descentralizada.

El reconocimiento por parte del gobierno del papel fundamental de la cultura en la construcción de la sociedad se ve claramente influenciado por el concepto de “hombre nuevo”, promovido por Marx y posteriormente por Antonio Gramsci.

Por otro lado, en el Chile de finales de los sesenta, ya se veían los resultados del proceso de democratización de la universidad, de renovación de sus métodos pedagógicos, y la generación universitaria ideológicamente afín a la Unidad Popular haría propias las palabras del filósofo y periodista italiano:

*La cultura... è presa di possesso della propria personalità, è conquista di coscienza superiore, per la quale si riesce a comprendere il proprio valore storico, la propria funzione nella vita, i propri diritti e i propri doveri.* (D’Orsi, 2019, 73)

Según Alborno (2005) el proceso de transformación cultural promocionado por el gobierno de Allende tuvo en la música, las artes plásticas y en la industria editorial sus

pilares. Estas tres expresiones del medio cultural se transformarían, con la llegada de la dictadura pinochetista (1973), en símbolos de aquella sociedad mutilada por la violencia del golpe.

Referente cultural del gobierno fue la editorial Zig-Zag, adquirida por la Unidad Popular y transformada en el proyecto “Editora Nacional Quimantú”. Bajo este sello, se publicaron obras nacionales e internacionales con precios asequibles, y se editaron revistas, colecciones de sociología y los famosos “Cuadernos de Educación Popular” editados por Marta Harnecker. En la primera entrega de esos cuadernos, su editora explicaba en un breve texto que sus objetivos eran:

entregar en forma pedagógica, y al mismo tiempo rigurosa, los instrumentos teóricos más importantes para comprender el proceso de cambio social y poder plantear cuáles deben ser las características de la nueva sociedad que queremos construir. (Harnecker, 1971, 4)

El principal órgano de difusión tanto de la música de raíz tradicional como de la que se escribió en favor de la campaña presidencial de la izquierda en 1970 fue el ya mencionado sello DICAP. Entre los músicos que respondieron a la llamada del nuevo gobierno estuvo Rolando Alarcón que, junto al dúo Los Emigrantes (formado por Carlos Valladares y Enrique San Martín) resultó ganador de la competencia folklórica del Festival de Viña de 1970 con la canción *El hombre*. De esta canción, Sahurie (2020) propone un extenso análisis, señalándola como central en el repertorio que acompaña el proyecto político de Allende y presentándola como síntesis de “un mesianismo religioso-popular donde no se trata de seguir a un caudillo sino de un camino compartido”. (12)

Se levanta el hombre pobre,  
sus manos llenas de sombra,  
a sus bestias da el agua sedienta,  
a su campo una sombra muy sola.

Y contempla su cielo nublado  
y bendice su siembra tan triste  
esperando en la noche tan negra

los jinetes que parten al alba.

El hombre, el hombre que se llama hombre,  
remonta, remonta su alma en la noche.  
Y sus ojos, sus manos, su pueblo  
son ojos, son manos, son pueblos de hombre...

La experiencia que pretendía ser bandera de todos los simbolismos del proyecto cultural de la Unidad Popular fue la del Tren Popular de la Cultura. Fletado por el gobierno, el tren viajó con artistas de diferentes disciplinas rumbo al sur del país, en un viaje que duró cuarenta días y llevó expresiones artísticas diversas a lugares donde no había teatros, ni escuelas de arte, ni salas de conciertos.

El objetivo del proyecto, sin embargo, iba más allá de lo que podía parecer la gira promocional de un generoso grupo de artistas fuera de su habitual circuito de festivales y convocatorias afines. En la base de aquella experiencia estaba la idea de descentralizar la formación cultural y la voluntad de crear en cada provincia instituciones donde se hiciera posible el desarrollo profesional de los artistas sin sacarlos de su entorno cultural.

Uno de los primeros ejemplos de integración de las masas a la actividad artística, el Tren Popular de la Cultura tenía una clara vinculación con la experiencia de las Misiones Pedagógicas llevadas a cabo durante el gobierno de la Segunda República Española (1931-1936), a las que hicimos referencia en el primer capítulo de este trabajo.

Emulado por iniciativas similares en países latinoamericanos como Colombia, Uruguay, Cuba y México, el Tren Popular se inspiraba también en los “trenes de agitación” creados después de la Revolución de Octubre (1917), cuyos vagones estaban ocupados por bibliotecas y otros materiales para la propaganda soviética.

En el caso chileno, un más colorido grupo de poetas, mimos, artistas circenses, folkloristas y cantantes (entre ellos Alarcón y el dúo Los Emigrantes) realizó sus espectáculos, conciertos y lecturas ante el expectante público campesino de las provincias de Linares, ante los mineros del carbón de Lota, los indígenas de la Araucanía o entre los marineros y pescadores de Puerto Montt.

Gestada por el Departamento de Cultura de la Presidencia, la iniciativa del tren también contó con el apoyo de profesionales de las artes escénicas, sobre todo de compañías de teatro universitario del país que habían recogido las experiencias de “La Barraca”, dirigida por Federico García Lorca, de “El teatro del pueblo” de Alejandro Casona y de “El Búho” de Max Aub.

Aunque por el brusco cambio político que afectó al país finalmente no se llegara a la creación de un Instituto Nacional del Arte y la Cultura (objetivo final del proyecto) y tampoco se crearon los centros de formación artística en todas las provincias del país, el Tren Popular de la Cultura inspiraría a los que participaron a mantenerse comprometidos con el carácter transformador de sus oficios artísticos, incluso durante las persecuciones de la dictadura y en el exilio.

## ALGUNAS CONCLUSIONES

Con todas sus limitaciones, principalmente relacionadas con su brevedad, este trabajo demuestra que, al investigar los desarrollos de la canción protesta, a lo largo de la historia más reciente, los resultados son fascinantes y, en algunos casos, incluso imprevisibles. En sus derroteros a través de los cambios políticos y sociales de la posguerra, la canción se ha visto, muchas veces, sometida a una especie de domesticación de su valor cultural y de sus múltiples implicaciones sociales.

A servicio del turismo y promovida como elemento apaciguador y de sociabilidad, la expresión musical se ve por esto asociada a cierta idea de folclor amable e ingenuo, y parece que solo existan canciones más o menos sometidas a los dictámenes de carácter comercial de la industria discográfica o a la explicitación de los mundos interiores de quienes las componen apartados de las contingencias sociales en las que viven.

Sin embargo, sabemos que literalmente estalló y que sigue muy vigente otro tipo de canción. La que en el pasado se ha atrevido a mezclarse con la violencia de las guerras, con el sometimiento del otro, y que, al mismo tiempo, ha logrado ser el medio de supervivencia de la contestación política y de la no aceptación de los fascismos y de la injusticia social.

La memoria del cancionero de la Guerra Civil Española – que fue extenso, multiforme y confuso a la vez -, ha estado debatiéndose entre los espacios de lo personal y lo público. Difundidas en folletos con letras y unas mínimas indicaciones musicales, emitidas por las radios o incluso pregonadas por altavoces instalados en las mismas trincheras, esas canciones de carácter simple y directo se proponían como símbolos de identidad para cada bando, además de ser una potente arma de propaganda.

El proceso vital de estas canciones, durante y al finalizar el conflicto civil español, es un terreno fértil para la investigación académica del ámbito literario por la íntima vinculación que dichas composiciones establecen con la literatura.

En la guerra fueron también poetas, algunos “de oficio”, otros no, los que se comprometieron con las circunstancias políticas de su tiempo y ofrecieron nuevas palabras a las viejas melodías del pueblo.

Durante el franquismo siguieron siendo los poetas, reconvertidos en la figura de cantautor, como en el caso de Chicho Sánchez Ferlosio, en quien se aúnan el quehacer literario con el musical, los que dieron voz a las exigencias de cambio social y a las denuncias de los atropellos a los derechos humanos bajo la dictadura.

La polémica surgida a raíz de la publicación de los *Canti de la nuova resistenza spagnola 1939-1961* demuestran, por un lado, toda la fragilidad de un régimen empeñado en construir una imagen falsa de su gestión política y, por el otro, la insospechable fuerza del “efecto boomerang” que suele tener cualquier producto cultural perseguido y tachado de impropio.

Las experiencias del cancionero de resistencia español, también a través de las aportaciones del grupo de intelectuales y musicólogos Cantacronache, acaban teniendo una sombra alargada en América Latina, donde en los años sesenta y setenta es apremiante la necesidad de un correlato sonoro a las luchas contra las dictaduras de varias regiones del continente.

En esta línea, el movimiento de la Nueva Canción Chilena, encabezado por los dos grandes transformadores de la cultura de su país, Violeta Parra y Víctor Jara, recupera los cantos de la Guerra Civil Española.

Es sobre todo gracias a la labor del folclorista, cantautor y maestro Rolando Alarcón, que las viejas canciones se difundieron por el Cono Sur americano, así como el *folk singer* estadounidense Pete Seeger hiciera con los cantos que había aprendido de la voz de los viejos brigadistas alistados en las filas del Batallón Lincoln.

En el cambio de siglo, este repertorio sigue circulando en grabaciones y en las propuestas musicales en vivo, siendo, al mismo tiempo, objeto de reinterpretaciones y reconsideraciones por parte de los estudiosos de historia social.

Pero más allá de su valor testimonial, el cancionero de la resistencia sigue alimentando el ritual sonoro de la contestación política y social, actualizándose en los ritmos y en las estéticas de la nueva canción protesta. Un manifiesto musical comprometido con los actuales postulados de justicia social, que pretende liberarse tanto de sectarismos, racismos y machismos como de las sobrestimaciones ingenuas de aquellas viejas canciones que fueron predecesoras.

## BIBLIOGRAFÍA

Abella, R. (1975). *La vida cotidiana durante la Guerra Civil*. Planeta.

Alarcón, R. (1968). *Canciones de la guerra civil española*. {Grabación sonora}. Santiago de Chile, Tiempo.

Barba, R. M. (2009). “Poesía, canción e insurgencia en España (1960-1980)”. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, (9), 3.

Belmonte, F. (2009). “L'esprit de dissidence. Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003), auteur compositeur libertaire”. *Hispanística XX*, (27), 407-416.

Blanco, R. T. (2005). “Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico”. *Cuadernos de historia contemporánea*, 27, 223-246.

Carrillo-Linares, A. (2012). “Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española”. *Ayer*. 195-224.

Casal-Chapí, E. (1937). “Cancionero revolucionario internacional”. *Hora de España*. (9), 68-75.

Celaya, G. (1975). *Cantos íberos*. Turner.

Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Tusquets.

Contardo, O. (2011). *Raro: una historia gay de Chile*. Planeta.

Cortès, F., & Esteve, J. J. (2012). *Músicas en tiempos de guerra.: Cancionero (1503-1939) (Vol. 6)*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

De la Ossa, M. A. (2011). *La música en la guerra civil española (Vol. 109)*. Univ de Castilla La Mancha.

De La Ossa, M. A. (2015). “Rolando Alarcón y las Canciones de la Guerra Civil Española” *Artseduca*, (12), 66-95.

Delfa, C. V. (2014). “Análisis enunciativo del género discursivo de la canción protesta: espacio de encuentro e interacción social”. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, (16), 71-82.

Dennis, N. (1991). “Creación y compromiso en la poesía de la guerra civil española”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15(3), 575–587.  
<http://www.jstor.org/stable/27762866>

De Vicente Hernando, C. (Ed.). (1994). *Poesía de la Guerra Civil española 1936-1939* (Vol. 10). Ediciones AKAL.

Díaz Viana, L, Mainer, J.C. (2007). *Cancionero popular de la Guerra Civil española: textos y melodías de los dos bandos*. La Esfera de los Libros.

D’Orsi, A. (2019). *Gramsci. Una nuova biografia*. Feltrinelli.

Espinoza Cartes, C. (2020). “Arte para todos (y todas): La medida 40 en el programa de la Unidad Popular”. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, 4(170), 37-45.

Fernández de la torre, R. (2000). *Historia de la música militar en España*. Ministerio de la Defensa.

Fernández, J. B (2017). *El incógnito Rafael Sánchez Ferlosio*. Árdora Ediciones.

Fernández, J. B. (2005). *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*. Anagrama.

Gálvez Barraza, J. (2014). *Winnipeg. Testimonios de un exilio*. Sevilla: Biblioteca del exilio-Renacimiento.

García Mateos, R. (1998). *Del '98 a García Lorca*. Centro de cultura tradicional. Diputación de Salamanca.

Gelsomino, A. (2007). “Canzone e impegno: i cantautori sul sentiero di Cantacronache: esempi e riflessioni”. *Canzone e impegno: i cantautori sul sentiero di Cantacronache: esempi e riflessioni*, 81-91.

Gibson, I. (2019). *Cuatro poetas en guerra*. B de Bolsillo.

Gijón, M. M. (2011). “La poesía durante la Guerra Civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión”. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (16), 181-201.

Giménez Caballero, E. (1981). *Memorias de un dictador*. Planeta.

Gracia, J. (2019). *Javier Pradera o el poder de la izquierda*. Anagrama.

Harnecker, M. (1971). *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. Siglo XXI.

Haro Ibars, E. (1980). *Empalador*. Ediciones de la Banda de Moebius.

Haro Tecglen, E. (1988). “La generación bífida”. *El País*. 27 nov.

Haro Ibars, E. (1979). “Poesía en guerra y guerras de la poesía”. *Tiempo de Historia* (52), 54-59.

Hernández, M. (2006). *Viento del pueblo*. Cátedra.

Jara, J. (2010). *Víctor Jara, un canto truncado*. Punto de lectura.

Jiménez, B. G. (1994). “Religión y canción de protesta en América Latina; un ensayo de interpretación”. *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, (4), 55-64.

Labajo, J. (2011). “La práctica De Una Memoria Sostenible: El Repertorio De Las Canciones Internacionales De La Guerra Civil Española”. *Arbor*, vol. 187, n.º 751. 847-56.

Labajo, J. (2004). “Compartiendo canciones y utopías: el caso de los Voluntarios Internacionales en la Guerra Civil Española”, en *Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review*, 8.

Labajo, J. (2009). “The proof of the oblivion: the journey of an identity forged in the mythical time of the Spanish Civil War”, Eds. Philip V. Bohlman & Marcello Sorce Keller. *Antropología della musica nelle culture mediterranee Interpretazione, performance, identità*, Bologna, Clueb, 191-197.

Labrador Méndez, G. (2017). *Culpables por la literatura*. Akal.

Liberovici, S., & Straniero, M. L. (1963). *Cantos de la Nueva Resistencia Española, 1939-1961*. El siglo ilustrado.

Loyola Tapia, M. (2019). “El canto republicano español en la tradición musical militante de la izquierda chilena del siglo XX”. *Temas Americanistas*, 43, 60-80.

Lynskey, D. (2015). *33 revoluciones por minuto: historia de la canción protesta*. Malpaso Ediciones SL.

Macho, I. (2018). Entrevista a Anna Guardione. *Palabras Menores*. 18 jul.

Marco, J. (1986). “La obra de León Felipe en el contexto de la poesía española”. *Scriptura*, 25-36.

Monleón, J. (1979). “*El Mono Azul*”. *Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*. Editorial Ayuso.

Orwell, G. (1952). *Homage to Catalonia*. A Harvest Book.

Party, D. (2019). "Homofobia y la Nueva Canción Chilena". *El oído pensante* 7 (2): 42-63.

Peral Vega, E. (2015). Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española: literatura, arte, música, prensa y educación. *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil Española*, 1-478.

Pestelli, C. (2013). "An escape from escapism: the short history of Cantacronache". *Made in Italy. Studies in Popular Music*, 153-162.

Rolle, C. (2003). La Nueva Canción Chilena. El proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. *Pensamiento crítico*, 2(1).

Sahurie, P. R. (2020). "Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de "El hombre" de Rolando Alarcón". *Cuadernos de música iberoamericana*, 33, 241-279.

Sahurie, P. R. (2019). "Religión popular en la Nueva Canción Chilena: el caso de Rolando Alarcón y dos de sus canciones". Tesis para optar al grado de Magíster en Arte, mención Musicología. Santiago: Universidad de Chile, 2018, 226 pp. Profesor guía: Dr. Cristián Guerra Roj. *Revista Musical Chilena*, 73(231), 177-178.

Salaün, S. (1985). *La poesía de la Guerra de España*. Castalia.

Sánchez Barbudo, A. (1937). "La adhesión de los intelectuales a la causa popular". *Hora de España* (7), 70-75.

Sánchez Ferlosio, C. (2008). *De Chicho: Canciones, poemas y otros textos*. Hiperión.

Straniero, G., Rovello, C. (2008). *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle*. Zona.

Teixeira Coelho, J. (2009): "El cadáver exquisito de la cultura", *Artecontexto*, 21: 25-28.

Trapiello, A. (2010). *Las armas y las letras*. Destino.

Tuñón de Lara, H. (1986). *La guerra civil española, 50 años después*. Labor.

Urrutia, J. (Ed.). (2006). *Poesía de la Guerra Civil española: antología, 1936-1939*. Fundacion JM Lara.

Vilches, M., Valladares, C. (2009). *Rolando Alarcón, la canción en la noche*. Ventana Abierta.

Villén, J. (Ed.). (1939). *Antología poética del alzamiento, 1936-1939*. Librería Cervantes.

Zalduondo, G. (2018). “Elogio de la alegre retaguardia: La música en la España de los sublevados durante la guerra civil.” *Acta musicológica* 90.1, 78–94.

Zambrano, M. (1977). *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*. Trotta.