



***La tierra sin nosotros: música, protesta y
resistencia en las prisiones franquistas***

ELSA CALERO-CARRAMOLINO
Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen: Ante los inminentes fastos que en 2025 tendrán lugar con motivo del cincuenta aniversario del fallecimiento de Francisco Franco, hoy, quizá más que nunca, es necesario preguntarse por las huellas de su represión. Por el rastro de los represaliados. ¿Quiénes fueron? ¿Qué vivieron? ¿Cómo lo recuerdan? Este texto repasa la política punitiva del dictador, al tiempo que pone el foco en la práctica musical como ejemplo de las intrincadas relaciones de poder ejercidas en el terreno de la prisión.

Palabras clave: Franquismo, presos políticos, castigo, resistencia.

Abstract: In view of the imminent commemorations that will take place in 2025 to mark the fiftieth anniversary of Francisco Franco's death, today—perhaps more than ever—it is necessary to reflect on the traces of his repression. On the path left by those who were persecuted. Who were they? What did they experience? How do they remember it? This text reviews the dictator's punitive policies while focusing on musical practice as an example of the complex power relations exercised within the prison setting.

Keywords: Francoism, political prisoners, punishment, resistance.

Fecha de recepción: 01/06/2024.

Fecha de aceptación: 08/01/2025.

Introducción

Este artículo aspira a ensanchar el conocimiento acerca de las acciones musicales emprendidas por las presas y presos políticos del franquismo para eludir el castigo sonoro a que fueron sometidos durante su detención. Para el franquismo, la música fue un recurso útil de propaganda, además de un dispositivo de control y homogeneización de la población reclusa.

Aunque la historiografía de la música nos ha provisto de un relato amable con la disciplina, en el que esta aparece definida por sus valores y virtudes positivas, son cada vez más las aproximaciones que, desde la musicología, han expuesto la frecuencia con que ha sido utilizada como instrumento represivo, cuando no directamente de tortura. Desde el cadalso medieval¹ hasta los interrogatorios llevados a cabo en Guantánamo², pasando por los diferentes regímenes totalitarios del siglo XX³ o la sonología de la guerra⁴, son numerosas las representaciones de la música como agente de mediación en la imposición del dolor físico y moral de los detenidos por razones políticas. Del mismo modo, la música ha conformado gran parte de las estrategias de resistencia, evasión, resiliencia y elusión de los detenidos para con su propia experiencia de la opresión.

¹ HERZTFELD-SCHILD, M.L. (2013). «“He plays on the Pillory”. The use of musical instruments for punishment in the Middle Ages and the Early Modern Era». *Torture*, 23: 14-24.

² CUSICK, S. (2008). «“You are in a place that is out of the world...”»: Music in detention camps of the “Global War on Terror”». *Journal of the society for American Music*, 2 (1): 1-26. De la misma autora, véase también: CUSICK, S. (2013). «Towards an acoustemology of detention in the “global war of terror”». En: Georgina Born (ed.), *Music, sound and space: transformations of public and private experience*. Cambridge University Press: 275-291.

³ GRANT, M.J. (2013). «The illogical logic of Music Torture». *Torture*, 23: 4-14.

⁴ DAUGHTRY, J. M. (2015). *Listening to War: Sound, Music, Trauma and Survival in Wartime Iraq*. Oxford University Press.

¿Quién fue antes de ti? Antecedentes y aproximación teórica

La complejidad del franquismo como sistema totalitario de larga duración obliga a mirar a otros teóricos y expertos en diversas áreas temáticas que, sin abordar de manera directa las resistencias musicales de los detenidos, han profundizado en sus trabajos en cuestiones relacionadas con la gestión del asunto penal, tanto por parte del nacional-catolicismo como de otras dictaduras europeas. Esto permite obtener una perspectiva que, desde la pluridisciplinariedad, facilite la comprensión de las actividades desarrolladas por presos en el marco de la contracultura carcelaria. Aunque no me detendré sobre los autores que los han abordado, sí conviene tener presente que en este trabajo confluyen aspectos como la historiografía del franquismo, el contexto musical de la España franquista, la filosofía penitenciaria franquista, los usos de la música en los centros de detención forzada en el entorno político totalitario occidental, y el desarrollo cultural en las prisiones franquistas como ejercicio de resistencia.

¿Cómo hablar de la música silenciada? Las pruebas

Entender las prácticas musicales que tuvieron lugar en las prisiones españolas durante la dictadura no es posible sin tomar en cuenta la simbiosis que se produjo entre la práctica oficial, aquella impuesta por el Estado como resultado de su política punitiva y propagandística, y la no oficial, desarrollada por las y los detenidos para subvertir la retórica franquista. Esto implica recurrir a las fuentes elaboradas por el gobierno, así como a las producidas por los presos, sin olvidar el sesgo presente en cada una de ellas.

Las huellas de los presos y las presas que prueban estas actividades parten de la narración en primera persona de su experiencia punitiva. Responden a preguntas como:

1. ¿Qué recuerdan?
2. ¿Cómo lo recuerdan?
3. ¿Qué dicen recordar?
4. ¿Qué quieren que se recuerde de ellos?
5. ¿Cómo quieren ser recordados?

A propósito de la vida en las prisiones durante la posguerra

El *quorum* de los historiadores conviene en señalar que, durante las cuatro décadas del gobierno franquista, se aprecian diversas etapas, síntoma de las adaptaciones y “modernizaciones” con que el Régimen respondió en relación con el contexto europeo y su propia política internacional⁵. Para apreciar esta cuestión, recuerdo que, de acuerdo con los censos incompletos del Instituto Nacional de Estadística, el número de detenidos en 1939 era de 100.263, dividido en 90.414 hombres y 9.849 mujeres; tan solo un año después, en 1940, la cifra superaba los 280.219 condenados, de los cuales 257.487 eran hombres y 23.232 mujeres⁶.

⁵ GÓMEZ, G.; MARCO, J. (2022). *The Fabric of Fear: Building Francos New Society in Spain, 1936-1950*. University of Sussex.

⁶ *Anuario Estadístico de España* (1943). Instituto Nacional de Estadística: 1100-1105.



Figura 1. Retrato a carboncillo de Marcos Ana escribiendo en el revés de un plato (ca. 1963). FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE MARCOS ANA

En este sentido, la práctica musical contribuyó a la difusión del sistema de valores, relaciones y convivencia promovido por la dictadura a través de la repetición de mensajes vinculados a la retórica nacional. Para ello se diseñó un marco punitivo que trascendía el plano físico y apelaba al aspecto creativo y emocional: el Sistema de Redención de Penas.

La Redención de Penas no fue una consecuencia directa de la victoria del bando sublevado, sino que fue parte indispensable de la política de retaguardia desarrollada por el nacional-catolicismo para someter a la población de los territorios caídos bajo su dominio, a la par que una demostración de su capacidad para configurar un modelo de Estado en pleno conflicto bélico. Ejemplo de ello es que el 28 de mayo de 1937, apenas diez meses después del estallido de la guerra, los sublevados instauraron el trabajo forzado de los penados⁷. Poco después, en 1938, el por entonces Director General de Prisiones, Máximo Cuervo Radigales, y el jesuita José Antonio

⁷ Decreto 281 de 28 de mayo de 1937, por el que se concedía derecho al trabajo a los prisioneros de guerra y presos por delitos no comunes. (1 de junio de 1937). *BOE*, 244: 1698-1699.

Pérez del Pulgar concibieron el referido sistema para recuperar moral e ideológicamente a los condenados a través del castigo físico, inducido mediante el trabajo forzado en talleres y batallones junto con la inducción de propaganda cultural.

En respuesta, la población penitenciaria desarrolló una narrativa musical propia que, además de ser síntoma de la reacción al discurso simbólico franquista, convivió con él, compartiendo elementos como espacio y tiempo. Así de contundente se mostraba Manolita del Arco en 2006 cuando el historiador Fernando Hernández Holgado le entrevistó a propósito de la actividad cultural en las prisiones de la posguerra: “Estas representaciones no eran solo oficiales, ante las autoridades de la prisión y personalidades invitadas, las mejores eran las clandestinas”⁸.

Acerca de esta misma cuestión, en 1963, el grupo intelectual “La Aldaba”, formado por presos políticos del Penal de Burgos, enviaba una carta al Comité Central del Partido Comunista en el exilio francés en la que refería la actividad penal contracultural en los siguientes términos:

Acordamos celebrar una «Jornada de Solidaridad» con Nuestras Ideas [boletín de prensa clandestina] durante la cual se cumpliera un doble propósito: procurar el apoyo económico y divulgar la importancia de la revista como «tribuna del pensamiento avanzado español». (...) Durante la jornada celebramos actos musicales y literarios (...). En las condiciones en que estos tenían que celebrarse resultaba muy emotivo (...). Se abrían con el Himno de la Amistad, de Shostakovich y se cerraba con Canto de Fe. En ellos se recitaron poemas de Machado, Lorca, Hernández, León, Alberti y Pablo Neruda (...). Si podéis imaginar el estado de absoluta ilegalidad que han rodeado estos actos percibiréis la emoción que todos hemos experimentado⁹.

⁸ HERNÁNDEZ HOLGADO, F. (2006). «Manolita del Arco Palacio (1920-2006)». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 6: 1-15.

⁹ Carta de La Aldaba al Comité Central del Partido Comunista Español. (diciembre 1963). Archivo Histórico del Partido Comunista, caja 161, carpeta 3, hoja 6.

Pervivencia y resistencia en las prácticas musicales de la población penitenciaria

A continuación, me detendré en la singularidad de la prisión como espacio en el que cohabitaron las prácticas oficiales y no oficiales. Propongo para ello un análisis de los usos y significados que presos y presas otorgaron a estas prácticas, tomando como punto de partida sus propias experiencias creativas. Con tal fin, describo una serie de categorías que redundan en las funciones de estas piezas de acuerdo a las peculiaridades extramusicales que presentan.

Atenderé al rol jugado por la práctica musical no oficial en sí misma, tan importante como el lenguaje compositivo y los procedimientos creativos sobre los que se apoyaron los detenidos. Al mismo tiempo, comentaré aspectos relacionados con la simbología que la población penitenciaria desplegó alrededor de las categorías de espacio y tiempo, así como los recursos materiales a su alcance para la elaboración de su propia narrativa.

¿Por qué y para quién escribir música en las prisiones? Contrapropaganda y clandestinidad

PRÁCTICAS MUSICALES CONTRA-PROPAGANDÍSTICAS. Aunque en el seno de las prácticas musicales no oficiales desarrolladas por las y los presos políticos entre 1938 y 1975 se enmarcaron todas aquellas acciones que presentaron una agencia política, no todo el repertorio compuesto con esta finalidad presentó el contenido político de la misma manera. Fruto de esta diferencia es posible distinguir entre:

1) *Prácticas musicales de carácter netamente político*: son aquellas prácticas de contenido explícitamente político; entre ellas, el himno fue la forma musical más extendida. La capacidad de reunión resultante de la práctica del canto colectivo fue útil a los presos y presas para dibujar una identidad por oposición en base al binomio nosotros/ellos. La mayor parte de ejemplos rescatados conforman un metalenguaje en el que se inserta un componente semiótico identitario. Por ello, la población penitenciaria acudió a modificaciones de la letra del Cara al sol. Basten los siguientes ejemplos:

I.

Cara al sol
te pondrás morena
Rojo no te va a querer.
Hallarás la muerte si me dejas
*y no te vuelvo a ver*¹⁰

II.

Cara al sol
promesa del mañana
soporto alegre mi prisión
que en el tiempo
sé que está cercana
*mi reivindicación*¹¹

III.

Cara al sol,
con la camisa rota
*el cuerpo sucio y sin comer*¹²

¹⁰ Según el testimonio de Carme Riera Babures en: MARTÍNEZ, J; LARREATEGI, T. (2012) *Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán*. Eneko Olasagasti.

¹¹ HERNÁNDEZ, F. (1999). *A los 97 años. Personajes, amigos, recuerdos y añoranzas*. Lira: 170.

¹² Según el testimonio de Germán Alonso Pérez en: DUCELLIER, A. (2016) *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. Université Sorbonne Nouvelle: 170.

Si se observan los ejemplos anteriores, puede extraerse el carácter de urgencia y espontaneidad que gobernó en estas manifestaciones, como prolongación de la cultura de guerra. Este conjunto de piezas, basadas en el recurso creativo de la centonización, están inspiradas en los modelos compositivos de la cultura de guerra. En consecuencia, son frecuentes las repeticiones, el uso de fórmulas de consigna, el vocabulario sencillo y la métrica irregular.

Este repertorio ilustró las tensiones entre víctimas y victimarios en tanto que todos estos títulos nacieron para ser interpretados, simultáneamente, al tiempo que los himnos y marchas oficiales. Es decir, confrontaban, de manera muy directa, la práctica oficial.

- 2) *Prácticas musicales con carácter de protesta.* Se trata, fundamentalmente, de un repertorio vocal, fundamentalmente canciones pensado para la denuncia pública de las condiciones de vida de la prisión. Estas manifestaciones sirvieron para trazar un ritual musical compartido en torno a la fantasía de la liberación, al mismo tiempo que contribuyeron a combatir la sumisión sonora.

El hambre, el frío, la falta de higiene, los abusos físicos, sexuales y psíquicos, la muerte o el anhelo de libertad culminaron en un proceso creativo de mayor hondura que destacó por el peso otorgado a los textos y, en consecuencia, a las líneas melódicas y su capacidad para adaptarse a los cambios de situación de los penados.

Algunos ejemplos de este tipo de producción fueron las canciones *Es la Pepa una gachí* (1940), firmada por Marcos Ana y Álvaro Retana en la Prisión de Porlier en 1940 o el título *Cárcel de Ventas* (1939), que un año antes compusieron Las Trece Rosas en el centro del mismo nombre:

I.

*Es la Pepa una gachí
que está de moda en Madrid
y que tie predilección por los rojillos.*¹³

II.

*Cárcel de Ventas
hotel maravilloso
donde se come
y se vive a tó [sic] confort,
donde no hay
ni cama, ni reposo,
y en los infiernos
se está mucho mejor*¹⁴.

Por otro lado, el tono, los recursos poéticos y la estructura que los presos tomaron para el desarrollo de estas canciones fue diverso y singular. Elementos, todos ellos, que confluyen en una dramaturgia textual que permite agrupar estas prácticas en torno a dos subgrupos:

- A) *Canciones que recurrieron al humorismo como exégesis de la cotidianeidad carcelaria.* Tal es el caso de los dos ejemplos referidos más arriba.

- B) *Canciones que se apoyaron en un tono más sentimental, de carácter elegíaco para, desde la gravedad y resignación, expresar el dolor por lo inalcanzable: la libertad.* En esta línea, con ciertas similitudes a lo que hoy denominamos “canción de autor”, se encuentra gran parte de la producción musical de las detenidas en la Prisión Central de Mujeres de Durango durante el año 1940. Sirvan de ejemplo los

¹³ SAN JOSÉ, D. (2016). *De cárcel en cárcel*. Renacimiento: 172.

¹⁴ CUEVAS, T. (1985). *Cárcel de mujeres*. Siroco Books: 100.

títulos “Vuelan por encima del convento” y “Cuando tocan las campanas”:

I.

*Vuelan por encima de la cárcel
bandadas de pajarillos con radiante libertad,
sueña en su celda el pobre preso
y a su amada manda un beso,
con cariño y amor¹⁵*

II.

*Lloro sin saber por qué;
es que me están esperando
corazones que me quieren
y por mi están llorando.
Soy reclusa, soy reclusa
Y no tengo y no tengo más pesar,
que me perdí mi libertad¹⁶*

Prácticas musicales clandestinas

A pesar de la fruición con que presos y presas se prodigaron en la protesta musical, la contracultura de resistencia en el marco de la prisión no giró exclusivamente alrededor del contenido político de la actividad musical. En ocasiones, escribir, componer o interpretar música no fue sino una mera manifestación artística que respondía a las inquietudes personales o colectivas de los involucrados en esta actividad. Así, de espaldas a la autoridad penal surgieron prácticas en las que el ingrediente de *lo íntimo* alimentó las estrategias de la población penal para encontrar subterfugios que posibilitaran estas acciones.

¹⁵ CUEVAS, T. (1985): 731.

¹⁶ CUEVAS, T. (1985): 752.

El resultado es un conjunto de piezas diversas que oscila entre la brevedad de las obras de los presos del primer franquismo, motivada por la ausencia de los recursos necesarios para acometer la escritura musical, con autores como Ángel Bernat, Arturo Dúo Vital, Tomás Gil i Membrado o Ricard Lamote de Grignon; y la extensión de las formas en la producción de Eduardo Rincón durante su detención a mediados de la década de los sesenta. La dualidad entre el repertorio vocal e instrumental inclina la balanza a favor del primero, que fue útil a la hora de vincular contenido simbólico.

En cualquier caso, estas obras contribuyeron a reafirmar un *yo* que en el plano individual entró en comunión con las formas, estilos y recursos compositivos en que se prodigó cada uno de los autores. A nivel descriptivo y metafórico, estas piezas enlazaban con asuntos tales como la familia, la desesperanza, la tristeza, el miedo o el anhelo del contacto físico. Es decir, en el repertorio clandestino convivieron temas desde la más pura mundanidad, como el sexo de las canciones *A una muchacha yo besé*, de Pablo Uriel¹⁷ o *Rumba*, de Ánxel Jóhan¹⁸ (ambas escritas alrededor de 1940), hasta la más elevada de las abstracciones, como las formas poético musicales con que los detenidos refirieron la libertad. Tal es el caso de *El convent dels peixós* (1940), de Ricard Lamote de Grignon, y *¡Oh, Libertad!* (1939), de Ángel Bernat.

¹⁷ URIEL, P. (1988). *Mi guerra civil*. Fedsa: 22.

¹⁸ JOHÁN, Á. (2003). *Os cadernos dun prisioneiro de guerra (1937-1941)*. Do Castro: 20.

miembros de la comunidad estuvo también presente como sustento de la moral de los detenidos. En este sentido, son numerosos los testimonios conservados al respecto¹⁹.

Resultado de este tipo de composición son los títulos de teatro musical *Un día en la cárcel* (1941), de M. Machado y Luis Hernández Alfonso; *El camino del rosal* (1953), de Pere Capellá; *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada a Miguel Hernández* (1961) y *Desde los ojos de la pasionaria* (1963), ambos coescritos por los miembros del grupo intelectual “La Aldaba”, de la Prisión Central de Burgos.

Recapitulación

Como Alemania, Italia y Portugal, España recurrió a la música como medio útil a las consignas políticas, patrióticas y morales, pero sobre todo como arma eficaz cuyas secuelas emocionales se han revelado en el tiempo más duraderas que cualquier daño físico.

Presos y presas no fueron indiferentes a este ejercicio de poder. Sus reacciones fueron tan inmediatas como lo fue la represión musical acometida sobre ellos. Entre la población penitenciaria, la práctica musical surgió como un acto de resistencia, pero también como una forma de sobreponerse moral, ideológica e intelectualmente al trauma de la prisión. Así, produjeron un repertorio musical propio que les sirvió para homogeneizar su identidad política, denunciar su detención y las atrocidades cometidas contra ellos, y dar rienda suelta a una actividad intelectual y emotiva que abría puertas a la comunicación con el exterior y su entorno más íntimo.

Canciones, baladas, coplas, cuplés, nanas, pasodobles, serenatas, sinfonías, teatro lírico breve dieron forma a un discurso musical resiliente y

¹⁹ GARCÍA, C. (1982). *Las cárceles de Soledad Real: una vida*. Alfaguara: 131-165.

resistente bajo el que se reunieron y en el que participaron hombres y mujeres.

Hablar de música en las prisiones franquistas implica atender a las intrincadas relaciones articuladas alrededor de un mismo espacio: la prisión. Un ecosistema represivo que actuó conforme a su propia lógica, en el que para el Estado fue esencial la figura del preso y su resistencia en la misma línea en la que el acto de resistencia *per se* solo cobraba sentido ante la figura del Estado opresor. Sonidos y silencios que impregnaron la práctica musical penitenciaria. Castigo, resiliencia, humillación, supervivencia, exterminio, resistencia de un país aniquilado por la guerra y la dictadura.