

La música en las prisiones franquistas (1936-1945): una aproximación desde la memoria de los reclusos

CARMEN RIVATE ALVARADO

2024. *Cuadernos de Etnomusicología* N°19

Palabras clave: Franquismo, memoria, prácticas musicales, prisiones, represión.

Keywords: *Francoism, memory, musical practices, prisons, repression.*

Cita recomendada:

Rivate Alvarado, Carmen. 2024. "La música en las prisiones franquistas (1936-1945): una aproximación desde la memoria de los reclusos". *Cuadernos de Etnomusicología* N°19. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

LA MÚSICA EN LAS PRISIONES FRANQUISTAS (1936-1945): UNA APROXIMACIÓN DESDE LA MEMORIA DE LOS RECLUSOS

Carmen Rivate Alvarado

Resumen

A partir de la consulta de cuarenta y siete memorias publicadas de reclusos que habitaron las prisiones del régimen franquista entre los años 1936 y 1945 –sin dejar de lado las fuentes oficiales–, el siguiente artículo analiza cómo se transmite la música en el recuerdo y el testimonio de los detenidos, prestando especial atención a las distintas formas en que estas prácticas se articularon como un mecanismo de supervivencia. Desde las manifestaciones impulsadas principalmente por los beneficios asociados al sistema de Redención de Penas, a aspectos menos evidentes, como su papel en la creación de espacios para los detenidos de distracción y olvido de la prisión, la música se filtra de forma constante en las memorias y relatos de los reclusos como un elemento de gran relevancia en su resistencia física y mental.

Palabras clave: Franquismo, memoria, prácticas musicales, prisiones, represión.

Abstract

Based on the analysis of forty-seven published memoirs of inmates who inhabited prisons during the Franco regime between 1936 and 1945 –without leaving behind the official documents–, the following article examines how music is transmitted through the memories and testimonies of the detainees, with particular attention to the various ways in which these practices were articulated as a mechanism of survival. From manifestations primarily driven by the benefits associated with the Redemption system to less obvious aspects, such as its role in creating spaces for distraction and forgetfulness of the prison, music consistently emerges in the narratives as a significant element in the physical and mental resilience of the inmates.

Keywords: Francoism, memory, musical practices, prisons, repression.

Introducción: la memoria y las memorias

Antonio Gramsci, detenido en 1926 por el régimen fascista de Benito Mussolini, escribió una serie de ensayos durante sus más de diez años de estancia en prisión. Entre las miles de páginas que componen sus *Cuadernos de la cárcel*, expone:

La autobiografía tiene un gran valor histórico, en tanto que muestra la vida en acción y no sólo como tendría que ser según las leyes escritas o los principios morales dominantes (...), sin embargo la historia, en sus líneas generales, se hace sobre la ley escrita (...). La importancia crece en la medida en que en un pueblo la realidad es diferente a las apariencias, los hechos a las palabras, lo que hace el pueblo a lo que interpretan los intelectuales (Gramsci 1999: 1241-1244).

En contextos determinados por la prohibición y la censura, como es el caso de las prisiones en un régimen dictatorial, las fuentes oficiales no pueden mostrar la realidad de estos espacios: no recogen la experiencia del detenido, pues no tienen acceso a ella. La reivindicación llevada a cabo por Gramsci de la autobiografía como instrumento básico de la investigación social, donde enfatiza la puesta en valor del testimonio en el estudio de las víctimas resulta, por ello, especialmente relevante para el caso que nos ocupa: las prácticas musicales desarrolladas en las prisiones franquistas.

Desde el campo de la Musicología¹, el estudio del sistema penitenciario franquista ha sido abordado en los trabajos de Belén Pérez Castillo (2016, 2021 y 2024) y Elsa Calero Carramolino (2021 y 2022)². Sus investigaciones, base imprescindible en la construcción del presente artículo, si bien emplean

¹ Además de las autoras mencionadas, esta investigación se sustenta en un estado de la cuestión que, en gran medida, parte de la historiografía. En el estudio de la represión franquista se pueden destacar los trabajos de Gutmaro Gómez Bravo (2009) y Domingo Rodríguez Teijeiro (2007), que ofrecen un análisis y definición de las políticas penitenciarias. Además, por la naturaleza del presente artículo, han resultado de especial interés las investigaciones de Carles Feixa y Carme Agustí (2003), Fernando Hernández Holgado (2003 y 2011), Ricard Vinyes (2001), Paloma Aguilar (1996) o Ruth Fisher (2018), entre otros, centradas en la memoria y experiencia de los reclusos. Del mismo modo, y aunque no abordan de forma específica el caso de España y el Franquismo, en el estudio de la música en contextos de detención, tortura o privación de libertad se pueden destacar investigaciones recientes de autores como Jesse Freedman (2022), Anna Papaeri (2020), Makis Solomos (2023) o Amy Wlodarski (2022).

² La autora cuenta, más allá de las referencias citadas, con múltiples artículos publicados sobre las prácticas musicales en el contexto penitenciario del franquismo.

memorias y testimonios de los reclusos en sus análisis, no ponen el foco en la experiencia de los detenidos, que es lo que propone el presente artículo.

Tras el inicio de la Guerra Civil el 17 de julio de 1936, el avance de los sublevados llevó consigo una represión que afectaba a cada territorio dominado y a cada persona cuyas ideas se distanciasen de las que se buscaban imponer. Esta represión, que no siempre se manifestó de forma evidente al traducirse en silencio y autocensura, tuvo su cara más oscura en los cientos de edificios que siéndolo o no, actuaron como prisiones. En constante vigilancia, víctimas de imprevistos registros y sometidos a continuos traslados, las reclusas y reclusos se vieron privados de todo lo ajeno a sus propias personas que configuraba su ser. Cuando se es desposeído de todo y se pierde el control del propio tiempo, la memoria se alza como último reducto de libertad y expresión del individuo.

Paul Ricoeur señala que “una larga tradición filosófica” ha hecho de la memoria “una región de la imaginación”. Pero, añade el filósofo, “si se puede criticar a la memoria su escasa fiabilidad, es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos” (2010: 21, 41). A la memoria se vincula una pretensión y ambición de ser fiel al pasado que choca con la dificultad de verificación y control a la que se prestan los recuerdos individuales. En el contexto de este conflicto, causante de la desconfianza que suscita la memoria y que ha llevado a que se infravalore como objeto de estudio, es cuando el matiz aportado por el psicólogo José María Ruiz-Vargas adquiere importancia: si bien los recuerdos autobiográficos “son inexactos respecto a los detalles, [son] muy precisos (...) en lo que se refiere a la esencia de lo ocurrido” (2004: 206). Pero esa esencia no es estática e impenetrable, sino que, como apunta Paloma Aguilar (1996: 39), “en buena parte depende de las memorias del resto del grupo, que nos ayudan a construir la nuestra”, pues aunque la memoria pertenece al pasado, el acto de recordar y adentrarse en ella es del presente. Es por ello que, si bien lo que se recuerda es importante, tal vez lo es incluso más aquello que se “olvida”: los silencios, omisiones y ambigüedades explican los problemas y conflictos que subyacen a la historia colectiva y al individuo.

Tras los grandes conflictos armados del siglo XX y sus consiguientes políticas de represión, se asiste a un auge del género autobiográfico de aquellos que

sobrevivieron al horror, la reclusión e incluso el exterminio, no sólo como una herramienta de conocimiento de la memoria y experiencias del individuo detrás del papel, sino como un mecanismo imprescindible en el estudio de espacios y contextos donde la memoria colectiva fue suprimida y silenciada en favor de un discurso autoritario en un régimen dictatorial. En estos casos, como apunta Philippe Joutard, “solo la fuerza de la memoria permite narrar y comprender lo indecible, lo incomprensible” (2007: 121). Cuando se falsifica el recuerdo y la conciencia de aquellos que el poder considera sus antagonistas, la recuperación del silencio se hace, en muchos casos, a partir de manifestaciones literarias. Lo significativo del caso español es que esta recuperación y rehabilitación, por la naturaleza y longevidad del régimen que siguió al conflicto, no pudo ser inmediata.

Durante los años de dictadura franquista, la memoria de aquellos colectivos relacionados con la guerra y la represión no contó con espacios para socializarse: se les negaron los “lugares de memoria”³ en una búsqueda de construir un nuevo pasado que legitimase el gobierno de Franco, lo que llevó a la autocensura y silencio de los represaliados. Es por ello que, aunque algunos relatos fueron escritos durante la estancia de sus autores en prisión –como es el caso de los textos de Manuel de la Escalera (2015), Joaquín Maurín (1974) o Ramón de Galarza (1977), entre otros–, la mayoría de las memorias publicadas fueron redactadas de forma posterior a su salida de la cárcel. En algunos casos, con la dictadura aún vigente, permanecieron ocultas en cajones de escritorio y fueron publicadas de forma póstuma, como ocurre con el relato de Diego San José (2016). En otros, las llamas fueron seguramente las primeras en conocer estos textos, arrojados por manos temblorosas “cuando la Falange empujaba la puerta” y, a diferencia de la narración de Carlota O’Neill (1979: 9), no fueron reconstruidos años después. En la mayoría de los casos, los relatos fueron escritos tras el final de la dictadura, “sin otro afán que el de dejar constancia histórica de lo que entonces sucedió”, como señala Manuel García Corachán (2005: 15). Las peticiones de promesas y gritos de compañeros de reclusión que reclamaban a aquellos que salían en libertad contar sus historias y sus vivencias

³ (*Lieux de mémoire*) Término definido por el historiador francés Pierre Nora en la década de los ochenta para designar aquellos lugares –reales o intangibles– en los que se construye la memoria colectiva y permiten la construcción del recuerdo individual (Nora 1989).

por los que se quedaban y a lo mejor no podrían hacerlo, fue otro de los incentivos que llevó a muchos a coger lápiz y papel y sumergirse en sus recuerdos, los mismos recuerdos que otros trataron de enterrar e ignorar, pero que irremediablemente terminaron por resurgir, como es el caso de Ángeles García-Madrid:

Desde que pisé “libremente” la calle, después de haber recorrido en mi odisea cuatro penales franquistas, hice cuanto me fue posible por confinar en una parcela de mi cerebro tanto doloroso recuerdo, buscando así la forma de seguir viviendo, valiéndome de la parte no dañada; pero inevitablemente, me ha sido preciso de vez en cuando el drenaje de aquella zona y el avenamiento del pesar en ella contenido, queriendo evitar que un rebose inesperado me causara un daño mayor (2003: 9).

Consuelo García, en el prólogo a las *Cárceles de Soledad Real*, donde expone los motivos que la llevaron a reconstruir la vida de Soledad Real en los penales franquistas, señala: “la historia que conocíamos había pasado por mesas de escritorio, por bibliotecas y hemerotecas y nos llegaba depurada de sufrimiento, aséptica” (1988: 9). Las motivaciones y espacios de escritura difieren, pero todos los autores coinciden en la intención de sus relatos: no buscan la hipérbole, ni persiguen la venganza, simplemente pretenden relatar lo vivido en los penales franquistas pues es lo que, como apunta Josefa García Segret, “las nuevas generaciones demandan y el sentido común lo hace obligado” (1982: 15).

La música ocupa un espacio protagonista en muy pocos de los relatos consultados: los textos de Carmen Payá (1991) y Tomàs Gil (2002) sí giran casi de forma principal en torno a ella, y ocupa también un lugar relevante en fragmentos de los testimonios de Julio Ugarte (1987), Bartomeu Pons (2003) y Ernesto Carratalá (2007), que se integraron en las distintas agrupaciones musicales surgidas del Programa de Redención de Penas por el Trabajo. Su preeminencia en el relato no es, en cualquier caso, el aspecto a destacar: la música se filtra de forma constante entre las líneas de las memorias. Fue una de las actividades propagandísticas promocionadas por las autoridades e impuestas a los reclusos, lo que propició la aparición de actitudes subversivas, pero también tuvo un papel destacado en la rutina propia de los detenidos, como se analizará en las siguientes páginas.

En el estudio de la música en un contexto de privación de libertad y censura, la memoria de los detenidos se alza como una fuente imprescindible. El relato oficial, si bien necesario, nunca podrá reflejar la relevancia y significado que los elementos artísticos tuvieron entre aquellos que habitaron entre los muros y las rejas. Es por ello que este trabajo pone el foco en las memorias y relatos de los represaliados⁴, pues, como apunta el historiador Philippe Joutard (2007: 117), permiten “escribir ‘otra historia’ más próxima al pasado tal como fue vivido” en vez de como fue construido.

Cantar para resistir: de la reapropiación y resignificación de la propaganda a la “nueva” creación

Editada en 1939, la obra del sacerdote jesuita José Agustín Pérez del Pulgar, *La solución que España da al problema de sus presos políticos*, marcó los principios de actuación en las prisiones y del discurso que seguiría la justicia franquista y sobre el que se construiría el sistema de Redención de Penas por el Trabajo. Estas ideas, sacadas “de las entrañas mismas del dogma cristiano”, se basaban en una supuesta intención regeneradora y redentora que, transmitida por medio de la propaganda, lograría “un cambio en la psicología, estado moral y condición social de los reclusos” (Pérez del Pulgar 1939: 29-30).

Dentro del mecanismo de “conversión interior del delincuente”, que abogaba por una “propaganda positiva” por medio de “caminos de persuasión y delicadeza espiritual” para poder salvar la “conciencia de los que se extraviaron de su verdadero destino (...) con tacto y disciplina”⁵, la entonación de los himnos⁶ se convirtió en una parte esencial. Sin embargo, la moderación y tono didáctico presentes en la propaganda se veían contrapuestos a la aplicación brutal de la norma. Para el poeta Marcos Ana (2007: 87) “se trataba de humillarnos sistemáticamente y que nunca olvidáramos que éramos los vencidos, los

⁴ Para una visión detallada de los textos consultados para la presente investigación y las características de sus autores, ver anexo.

⁵ Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo: *La obra de Redención de penas. Memoria, 1942-1943*, Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, pp. 3-16.

⁶ Su regularización inicial se realizó mediante el *Decreto 266, de 27 de febrero de 1937* que, aunque destinado al conjunto libre de la población española, supuso igualmente la integración de los cantos y consignas de ritual en el contexto penitenciario. Decreto número 266, *BOE*, n.º 131 (28 de febrero de 1937), 548-549.

derrotados”. La interpretación de estos cantos era una tarea “mortificante” que les llenaba de “humillación y vergüenza”, como señala Ángeles García-Madrid (2003: 54), pero en palabras de Manuel García Corachán: “no teníamos otra alternativa que la de cantar y, con todo el dolor de nuestro corazón, cantamos los himnos con sus letras originales, o con lo que se sabía de ellas; aún no conocíamos las que después se habían de popularizar, con textos humorísticos” (2005: 146).

El 19 de julio del año 1939, fecha bajo la cual aparecen recogidas las anteriores líneas de García Corachán en sus memorias –transcritas del diario que escribió en prisión–, la guerra acababa de concluir y, aunque desde su comienzo se había exigido “a los presos republicanos cantar los himnos del vencedor”, como apunta Manuel de la Escalera en su relato (2015: 21), la normativa específica al contexto penitenciario no llegó hasta la circular del 10 de octubre de 1939 donde, además de fijar “las sanciones disciplinarias”, confirmaba “la obligatoriedad del saludo brazo en alto en el interior de las Prisiones y (...) la entonación de los himnos y cantos nacionales y los vítores del Glorioso Movimiento”⁷. De este modo, tanto el Himno como los cantos nacionales pasaron a constituir “un acto diario del servicio en el que [tenían] que participar todos los reclusos, a quienes se les [había enseñado] previamente para que lo entonasen colectivamente”⁸. Los relatos de los penados reflejan una realidad diferente al ideario plasmado en las Memorias de 1940, pues, como apunta José E. Leiva, ni participaban todos los reclusos ni a éstos se les había enseñado previamente:

La primera mañana, inmediatamente después de despertarnos, vino un soldado, nos formó en el patio o explanada y nos dijo que cantáramos el “Cara al Sol” con las manos extendidas. Casi ninguno de nosotros lo sabíamos. Esta fue la primera obligación que nos impusieron. El ser un poco tardos en aprenderlo acarrearía, después, muchas lágrimas y mucha sangre (Leiva 1948: 82).

En 1942, un informe sobre la Prisión de Porlier indicaba: “el ambiente de la prisión puede considerarse de izquierdas y es ni más ni menos el que se respira en todos los establecimientos de esta clase, cosa no sorprendente puesto que el 85% de la población reclusa procede de la rebelión marxista” (en Gómez Bravo

⁷ Citado en: *El Primer Año de la Obra de Redención de Penas. Memoria, 1939-1940*, 81.

⁸ *Ibid.*, 23.

2009: 141). La conciencia política sobre la naturaleza del régimen franquista y la oposición ideológica de la gran mayoría de los detenidos⁹ acarreó actitudes insumisas hacia el mismo que, en el aspecto musical, se manifestaron sobre los himnos.

La tarea de evasión del canto era difícil: “si podías evitarlo lo evitabas tratando de esconderte en alguna habitación”, apuntaba Tomasa Cuevas (1985: 123) sobre la Prisión de Durango. Pero en la mayoría de los casos, cuando el escondite físico no era una opción, “el que podía se zafaba de ello, moviendo los labios para que no le descubrieran, pero sin articular sonido alguno” (García Corachán 2005: 334). Este acto de rebelión que, como relata García Corachán, entró en escena en forma de silencio, dio lugar a una resignificación y reapropiación de este repertorio por medio de la cual las consignas de ritual – “España Una, España Grande, España Libre” – se gritaban desafiantes desde la reivindicación de una España verdaderamente libre, y las letras de los himnos se sustituyeron en una búsqueda de preservar la identidad: “protegidos en aquel bosque de voces cada uno gritaba lo que se le ocurría y convertíamos con humor en grotesca parodia las impuestas canciones oficiales”, señalaba Marcos Ana (2007: 87) al respecto.

El desconocimiento de las letras oficiales seguramente fue también un motor relevante en la creación de nuevas letras. Ante el peligro de castigo que suponía el *playback* si se acercaba “por su espalda un oficial y [constataba] su silencio” (García Corachán 2005: 334), los presos escribieron nuevos versos entre los que integraron alusiones al gobierno de la República, como se puede ver en la estrofa del Oriamendi recogida en el relato de Mercedes Núñez (1997: 17): “Cueste lo que cueste / hay que conseguir / que vuelva a España / el gobierno de Negrín...”. Estas prácticas, a las que se sumaron las canciones nacidas entre rejas, permitieron a los detenidos reafirmar y preservar su identidad al mismo tiempo que establecían una distancia con las autoridades penitenciarias: forzados a colaborar en una actividad que pretendía su destrucción ideológica, buscaron impedir la culminación del proceso. Foucault afirma:

⁹ De los cuarenta y cinco autores que firman los textos consultados, más de la mitad (veintisiete) fueron detenidos al término de la guerra, en 1939. Todos, independientemente de la fecha, y aunque no especifiquen el delito por el que se les condenó, relatan que fueron encarcelados por motivos ideológicos contrarios al gobierno de Franco.

No creo que sea posible decir que una cosa es del orden de la “liberación” y otra es del orden de la “opresión”. Hay un cierto número de cosas que se pueden decir con cierta certeza sobre un campo de concentración en el sentido de que no es un instrumento de liberación, pero aun así se debe tener en cuenta que, más allá de la tortura y la ejecución, que excluyen cualquier resistencia, por más aterrador que sea un sistema, siempre quedan posibilidades de resistencia, desobediencia y oposición... la libertad es una práctica (en Crampton y Elden 2007: 10)¹⁰.

En las prisiones franquistas, las posibilidades de “resistencia, desobediencia y oposición” raramente se podían manifestar de forma abierta, sino que muchas veces se produjeron adoptando una forma musical, dentro de lo que James C. Scott definió como “infrapolítica de los grupos subordinados” para designar “formas de resistencia de bajo perfil que no se atreven a hablar en su propio nombre” (1990: 19). Del mismo modo que la modificación de los himnos se hacía protegida por un “bosque de voces”, Mercedes Núñez señala que se entonaban “muchas canciones llenas de rebeldía y un sorprendente buen humor” (1967: 15), algunas con letras nacidas entre las rejas, y otras popularizadas por su significado. Este fue el caso del “Raskayú (Cuando mueras que harás tú), chotis ramplón y macabro muy de moda, del que [Lózar había] hecho un canto de guerra”¹¹, según recoge Manuel de la Escalera (2015: 93) en su diario sobre la Prisión de Alcalá de Henares en el año 1945.

Stephanie Sieburth, en su estudio sobre Conchita Piquer, apunta cómo sus canciones permitieron “realizar un proceso psicológico fundamental para hacer frente a las medidas represivas específicas instituidas por el régimen (...). Para los vencidos, las coplas eran una de las pocas maneras que les quedaban para elevar la voz y contar una historia dolorosa en primera persona sin ponerse en peligro” (2014: 24-28). Partiendo de esta idea, y dejando de lado el repertorio propagandístico y contrapropagandístico, así como el de entretenimiento y distracción, que se ubicó espacialmente a la sombra de las autoridades y se abordará más adelante, los presos añadieron una tercera dimensión a las

¹⁰ “I do not think it possible to say that one thing is of the order of ‘liberation’ and another is of the order of ‘oppression’. There are a certain number of things that one can say with some certainty about a concentration camp to the effect that it is not an instrument of liberation, but one should still take into account – and this is not generally acknowledged – that, aside, from torture and execution, which preclude any resistance, no matter how terrifying a given system may be, there always remain the possibilities of resistance, disobedience, and oppositional groupings ... liberty is a practice”.

¹¹ Lózar, compañero de reclusión del autor, estaba condenado a muerte.

prácticas musicales carcelarias que no se ocultó, pero cuyo tono humorístico e irónico no les puso en una posición de peligro. A partir de canciones populares, los reclusos recurrieron a la técnica del *contrafactum* para adaptar las letras a su realidad. De este modo, al igual que las coplas de Piquer permitieron a los vencidos no encarcelados alzar la voz y plasmar su dolor en las historias de las canciones, los detenidos acudieron al humor para expresar sus deseos y anhelos, al mismo tiempo que denunciaban y “normalizaban” sus circunstancias y condiciones de vida. Uno de los ejemplos más evidentes fue la personificación de la pena de muerte: la llamaban “La Pepa” y “los condenados a muerte de Porlier [le sacaron] hasta una canción” (Núñez 1967: 15) en el año 1939¹².

Este tipo de canciones, que para José María Aroca —preso en la Prisión Modelo de Barcelona en el año 1939— eran “desahogos, pueriles e inofensivos” (en Hernández Holgado 2011: 707-709), realmente permitían, mediante la analogía del recluso con un personaje y situación “irreal”, “trabajar y transformar sus propios sentimientos de dolor mientras cantaban” (Sieburth 2014: 24), al mismo tiempo que les ofrecían una sensación de control de la situación, como se puede extraer del diálogo plasmado por Mercedes Núñez en sus memorias sobre la Cárcel de Ventas (1967: 15):

—Muchacha, no cantes eso [La Pepa] —dice una vieja con reproche—. No es cosa de broma.

—Ya lo sé abuela. Pero son ellos mismos los que nos dan el ejemplo. El cantar en esas condiciones quiere decir que ni aun fusilando a medio Madrid conseguirán verlos temblar. (...) ¡Qué más quisieran esos que vernos llorar todo el santo día en el petate!

Todos sabían que la condena a muerte no era “cosa de broma”, pero la trivialización y parodia de elementos de tal fuerza dramática permitió el desahogo que señalaba Aroca, no pueril e inofensivo, sino un desahogo que actuó como mecanismo de supervivencia al posibilitar el distanciamiento y olvido temporal del constante fantasma que acechaba sus pensamientos. De hecho, como apunta Diego San José (2016: 172), muchos de los reclusos que la cantaban lo hacían incluso con la certeza de que iban a morir esa misma noche: “¡Cuántas

¹² La mención a su origen en la Prisión de Porlier aparece recogida también en los testimonios de Marcos Ana (2005: 105-106) y José E. Leiva (1948: 167). La fecha, 1939, solo la indica Marcos Ana, pero la cronología y relatos de los demás reclusos permiten establecer esta fecha como la de su origen.

noches La Pepa llegaba hasta nosotros desde la capilla, como himno de despedida de los que habrían de desertar de la vida con las primeras luces del alba!”.

Para la creación de este repertorio, los presos recurrieron a su cotidianeidad y rutina y, en una búsqueda de vencer el miedo a través de la risa, cantaron “con humor” sobre “el llamado piojo verde, que producía el tifus” y que llevó, según el relato de Marcos Ana (2007: 88-89) sobre la Prisión de Porlier en 1939, a que a diario les “atizasen” con zotal, al mismo tiempo que la Cárcel de Ventas se convirtió en un “hotel maravilloso” donde se comía y vivía “a tó [sic] confort” (Cuevas 1985: 105). Los nuevos versos de esta “canción jocosa –de humor un poco negro–”, como la describía Ángeles García-Madrid (2003: 71), se sobrepusieron a la música de “La Madelon”¹³ que, con partitura original de Camille Robert y letra de Louis Bousquet, se había convertido en un himno en las trincheras francesas durante la Primera Guerra Mundial por su capacidad de levantar el ánimo a los soldados, al mismo tiempo que sus traducciones al inglés y español la convirtieron en parte del ecosistema sonoro de la Guerra Civil (Evans 2017: 143-145), quedando vinculada a la resistencia.

El recuerdo de las canciones originales y su referencia –o ausencia de ella– en las memorias no puede desvincularse del cómo y el qué quieren transmitir los autores en su escritura. Mientras en algunas la alusión al aspecto musical se limita a un breve “la música [era] muy conocida por toda España” (Cuevas 1985: 109), o señalan sin más detalles su forma de “chotis” o “marcha”, en otras se apunta la canción original de forma específica, haciendo implícita la importancia de ésta en la nueva creación. Mientras el “Chotis del Pichí” creaba una analogía al representar la condena a muerte como una mujer seductora a la que ningún hombre podía resistirse, “La Madelon” se construía como una referencia y continuación de su pasado de lucha, transformado ahora para adaptarse a las condiciones del presente.

Distanciados de sus ciudades y pueblos, alejados de su familia, despojados de todos los elementos externos a su ser que configuraban su identidad, la creación de estas canciones actuó como mecanismo de supervivencia, de resistencia

¹³ Tanto Ángeles García-Madrid (2005: 71) como Mercedes Núñez (1978: 15) indican que ésta era la música base.

identitaria y de lucha contra el aislamiento y la ideología impuesta al permitir la creación de una nueva “familia”. De este modo, aunque las canciones se asociaron en sus versos a espacios específicos y se articularon como “lugares de memoria” de la prisión que las vio nacer, los constantes traslados y similitud de vivencias entre establecimientos penitenciarios llevaron a que fuesen entonadas en cualquier cárcel del país: Tomasa Cuevas (1985: 105), por ejemplo, relata como la llegada de “un ramillete de juventud” de Ventas a Durango le permitió aprender las canciones que nacieron en la cárcel madrileña. Se cantase en el interior de los muros que la escucharon por primera vez o no, fueron las presas de Ventas las que se encargaron, en este caso, de difundir sus versos, expandiendo el recuerdo y permitiendo la creación y supervivencia de una memoria colectiva entre la población reclusa sobre dicha cárcel.

La música en el sistema de Redención de Penas: conflicto y oportunidad

A partir del año 1939 el régimen franquista impulsó la creación de agrupaciones vocales e instrumentales en las prisiones como parte de su política de propaganda cultural orientada a la “regeneración moral, política y religiosa del recluso” y recogida en el sistema de Redención de Penas, que buscaba dar una solución al problema de hacinamiento que se vivía en las cárceles españolas (Pérez Castillo 2022: 58). Si bien el sistema fue creado por la orden del Ministerio de Justicia del 7 de octubre de 1938¹⁴ y el programa entró oficialmente en vigor con el inicio del año siguiente, no fue hasta la publicación del Decreto de 23 de noviembre de 1940¹⁵ cuando estas agrupaciones se integraron en el Sistema de Redención de Penas dentro de la categoría de “Esfuerzo Intelectual”, permitiendo a los reclusos que las componían reducir su condena. Esta posibilidad, que llevaba al mismo tiempo implícita la colaboración con el gobierno de Franco, fue un motivo de conflicto, sobre todo, entre los presos militantes. Julio Ugarte, en el capítulo que dedica en sus memorias al orfeón de la Prisión de Porlier en torno al año 1940/1941, expone la dualidad:

¹⁴ Orden de 7 de octubre de 1938, *BOE*, n.º 103 (11 de octubre de 1938), pp. 11742-11745.

¹⁵ Decreto de 23 de noviembre de 1940, *BOE*, n.º 334 (29 de noviembre de 1940), pp. 8181-8182.

La característica esencial que definía a nuestra masa coral no eran las cualidades vocales de sus componentes, sino su filiación política. (...) [Casi] todos eran comunistas.

Las razones de ese semi-monopolio están (...) en la dialéctica de las diversas ideologías con sede en el antiguo colegio de Los Padres Escolapios. Teniendo en cuenta que la única ocasión de actuar del coro eran las misas, a nadie que conozca un poco el doctrinarismo y los prejuicios de las izquierdas españolas le extrañará que republicanos, socialistas, libertarios se ruborizaran sólo con pensar en el oficio sochantre (...).

Esa política de “mano tendida”, unida al anti-orfeonismo de los demás rojillos, tenía sus ventajas para los de la III Internacional. Ello les permitía agruparse a cincuenta o sesenta de ellos en una sala especial; gozar de cierta libertad de movimientos; el derecho a un cazo más de rancho; y un cauce para transmitir sus consignas (1978: 210-211).

El testimonio de Julio Ugarte representa un caso excepcional si se compara, por ejemplo, con las palabras de Petra Cuevas en su relato sobre la Cárcel de Ventas en torno al año 1940: “en aquellos primeros años la consigna era que no teníamos que trabajar y en aquella época todo el mundo nos negamos” (Cuevas 2004: 364). Las directrices del Partido Comunista sobre el tema no siguen una línea definida: Vicente Uribe, director del PCE en América en el año 1940, indicaba que el trabajo de la organización no debía limitarse al exterior, sino que también debía desarrollarse en cárceles y unidades de redención de penas por el trabajo, donde habría que estudiar cada situación para orientar una línea política adaptada a las circunstancias del centro (Fernández Rodríguez 1940: 292). Por su parte, la publicación clandestina del periódico *Mundo Obrero* en noviembre del año 1945 señalaba:

[Se debe] aprovechar todo aquello que resulte útil para luchar por la legalidad constitucional y todo lo que ella significa, en el camino hacia el objetivo de dar al traste con el régimen y lograr la verdadera democracia. Este mismo criterio debe presidir todas las acciones en el seno de la Prisión”¹⁶.

Las tareas del programa de Redención fueron, en su comienzo, mayoritariamente rechazadas por los presos militantes, pero las oportunidades que ofrecía el trabajo y la participación en las agrupaciones musicales pronto las convirtieron en una herramienta más de resistencia¹⁷. Integrarse en coros y

¹⁶ “La situación nacional”, *Mundo Obrero*, 7 de noviembre de 1945, p. 3.

¹⁷ Fernando Hernández Holgado en el apartado “Subvertir el sistema” (pp. 639-649), dentro del Capítulo 11 de su tesis doctoral, *La prisión militante: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*, recopila una serie de fragmentos de testimonios que aluden a esta situación.

orquestas les evitaba tareas más ingratas al mismo tiempo que les ofrecía una mejora de las condiciones de vida en prisión. Más allá de la implícita reducción de condena, Ramón Rufat (1966: 174) alude al derecho a reenganche en todas las comidas que tenían los integrantes de la banda de música de la Prisión Provincial de Zaragoza en 1941, y Carmen Payá (1991: 52) señala que quedó libre de las obligaciones de limpieza. Como contrapartida, con su participación se convertían en parte del mecanismo de propaganda del gobierno franquista que buscaba crear una imagen amable y humanizada de las cárceles (Pérez Castillo 2022: 60).

El conflicto que estas prácticas supuso para los detenidos se plasma de forma evidente en los mecanismos narrativos que emplean los autores en sus relatos para referirse a ellas. Los recuerdos autobiográficos, como apuntaba el psicólogo Ruiz-Vargas (2004: 190), contienen información relacionada con el propio individuo. Es por ello que la forma en que se transmite la existencia de estos conjuntos en las memorias resulta especialmente significativa para comprender qué supusieron para los detenidos. El empleo del impersonal a la hora de introducir las agrupaciones y organización de festivales, o simplemente apuntar su formación dentro de la prisión sin referenciar quién había sido el impulsor de estas iniciativas se articula como una constante en los relatos de la mayoría de los reclusos, que crean una atmósfera de confusión en torno a estas prácticas. De esta forma se desvincula el recuerdo positivo que aparentemente de forma general conservan de estas actividades musicales del elemento negativo asociado a ellas: la propaganda.

Según el testimonio de Diego San José (2016: 177), Amancio Tomé –director de la Prisión de Porlier entre 1939 y 1941– “estaba asaz orgulloso de su orquesta y en las tardes domingueras y festivas les hacía dar un concierto en el patio” en el que también intervenían “los coros dirigidos por el notable actor Eugenio Casals”. Más allá de si Amancio Tomé sentía o no orgullo por su orquesta –a la cual no dedica ninguna palabra en su ensayo autobiográfico–, lo que sí valoraba, según se apunta en *Redención*, era el poder e influencia del arte musical “en la formación espiritual del individuo”¹⁸, es decir, su función propagandística.

¹⁸ “La Prisión de Porlier recibió el Año Nuevo con un magnífico concierto”, *Redención*, 6 de enero de 1940, p. 4.

Consideraba, según expone en su autobiografía, que “para aquel tipo de Prisión [Porlier] no servían los clásicos procedimientos del Penal del Dueso o de otro cualquiera en tiempos normales. Había pues, que cambiar todo; métodos disciplinarios y sistemas de trato y convicción” (Tomé Ruiz 1960: 150).

La población reclusa de Porlier al término de la guerra estaba formada principalmente por presos políticos “de las más diversas categorías sociales y mentales”. Se trataba, según Tomé (1960: 149-150), de “gobernar seres rebeldes espiritualmente, pero educados e instruidos en su mayoría”, por ello los procedimientos clásicos de reeducación y sometimiento no resultaban válidos. El uso de la música en este sistema, partiendo de las ideas expuestas por Amancio Tomé de búsqueda de nuevos “métodos disciplinarios y sistemas de trato y convicción”, puede interpretarse desde la perspectiva foucaultiana “de relaciones de fuerza, de desarrollos estratégicos, de tácticas” (Foucault 1999: 45). Al mismo tiempo, si se atiende a los testimonios de los reclusos, se observa que la música y la participación en coros y orquestas se articuló siguiendo también la perspectiva de Foucault, sólo que no desde la intención de sometimiento, sino desde la supervivencia y resistencia psíquica, desde el sentimiento interno de orgullo y superioridad, al permitirles reafirmarse como individuos y mostrar una imagen externa de fuerza y resistencia a pesar de vivir en condiciones pésimas; “¿cómo no?” decía Manuel García Corachán, “si lo mejor en todo, lo único que algo valía de nuestra patria, estaba encerrado tras aquellos u otros muros de las innumerables cárceles extendidas por todo el suelo español” (2005: 187). Dolores Botey, en su relato sobre la Cárcel de Ventas, incluye dos breves pasajes, referentes a la celebración de distintos actos oficiales, que resultan de gran interés para observar esta idea:

Venía bastante gente de fuera y jóvenes militares a recrearse la vista, nosotras disfrutábamos y nos sentíamos superiores a todos ellos, y nos decíamos: —¿Qué se han creído?

(...) En otra ocasión, también de la Falange, vino un escogido coro, para cantar en la Capilla, como lo supimos que iban a venir, también nos preparamos. La primera parte cantaron ellas, lo hicieron muy bien; después nosotras. Tuvieron que reconocer que fue espléndido, las voces maravillosas y el repertorio selectísimo. Teníamos buena organización y un gran amor propio, digno de un pueblo que sufría un cautiverio injusto (Botey Alonso 2010: 45-46).

La búsqueda de los presos por mostrarse “superiores” en actos promocionados por las autoridades de la prisión, como señala Dolores Botey en su relato, producía, al mismo tiempo, una imagen de éxito de la propaganda. El sentimiento de orgullo de los reclusos respecto a unas agrupaciones que consideraban suyas y que les permitieron reafirmar su poder de organización y estatus de superioridad podría no ser equivalente al de las autoridades, pero de cara al exterior, el buen resultado en unas actividades ideadas y fomentadas por el gobierno de Franco permitía a éste constatar el éxito del sistema de Redención de Penas y sus herramientas propagandísticas.

En cierto modo, y a pesar del conflicto que pudieron generar en sus primeros años, la creación de orquestas y coros fue un éxito para ambas partes. Al mismo tiempo que permitía a las autoridades mostrar al exterior la imagen deseada y sus logros en la “reeducación” de los reclusos a partir de la “virtud propiamente redentora del trabajo” expuesta por el sacerdote Pérez del Pulgar (1939: 30), ofrecía a los detenidos un espacio de expresión para reafirmar su dignidad e identidad mientras les permitía mejorar sus condiciones de vida en prisión.

Espacios de pausa: la música como puerta al “exilio interior” y “huida” de la prisión

Más allá de constituir un conflictivo mecanismo de propaganda, la creación de agrupaciones musicales en las prisiones ofreció a los reclusos un espacio para disfrutar y olvidar, aunque fuese durante unos instantes, las condiciones en las que se encontraban. De un modo menos tangible que la posibilidad de reenganche en las comidas, la redención de pena o la dedicación a un trabajo no excesivamente desagradable, la presencia de coros y orquestas también permitió la creación de espacios de distracción para aquellos que los integraron: Carmen Payá (1991: 64), por ejemplo, señala cómo cada vez que veía “algo raro” se sumergía más en su música, y Tomàs Gil (2002: 86) recuerda que, para huir de la monotonía, se dedicaba a la composición. Para el resto de los detenidos, los coros y orquestas crearon un territorio sonoro que llenó las horas de conciertos y les dio la posibilidad de ocupar su tiempo asistiendo a los ensayos, como relata Diego San José, al que pasar sus tardes escuchando a la orquesta

de la prisión le permitía olvidarse “por completo de que estaba con la vida pendiente de la vesania de [sus] enconados jueces” (2002: 86). La música ofreció así no sólo una huida, sino también un retorno a la sensibilidad en espacios donde la brutalidad y la oscuridad estaban demasiado presentes. El relato de José Aldomar en la Prisión de Ocaña, fechado el 21 de mayo de 1940 y titulado “Ensayo de banda”, retrata una de las formas en que se hacía presente esa huida:

Hay un momento en que el maestro considera innecesarias las interrupciones y con un, “Ahora, ya seguido...” acometen la interpretación briosamente, con firmeza (...). Voy cantando, bajito para que se advierta mi entusiasmo musical, y según va desarrollándose la ejecución, mi alma va surgiendo en el sentimiento alegre de la copla. “Sembrador”... A mi cerebro van acudiendo entonces, irremediabilmente, recuerdos de las horas felices; de amistad con el autor de la música; de mis andanzas por los Templos de Talía; de alegría familiar presenciando complacidos el estreno; ... de un día 22 de Noviembre, de un noviembre en que oí cantar la misma canción al amigo que murió con el despuntar del alba siguiente; mi casa, mis hijos, mi esposa buena, sufrida, martirizada por un Destino implacable...

¿Por qué he sentido la curiosidad de escuchar este ensayo...? (2006: 158-159)¹⁹.

Este tipo de actitudes, que respondían a impulsos y necesidades que ni los propios autores parecen comprender, como se extrae del relato de Aldomar, pueden enmarcarse en lo que Miguel Salabert definió en 1958 como “exilio interior”, que consiste en “el repliegue individual de la conciencia a la impura subjetividad”, en “responder con una fuga hacia adentro a la agresión que se infligía desde muros y periódicos con esa inmundia imagen que querían [darles de ellos] mismos” (1988: 11). Aunque Salabert lo expone desde la libertad de la prisión, el concepto de “exilio interior” resulta igualmente aplicable a la población reclusa pues, en cierto modo, para todos aquellos contrarios ideológicamente al gobierno de Franco, toda España era una cárcel.

A partir de la música, y ante la imposibilidad del exilio real en términos físicos que ofrecía la prisión, los reclusos escapaban a sí mismos y a su memoria. El filósofo Paul Ricoeur (2010: 65) señala que “el cuerpo constituye (...) el lugar primordial, el aquí, respecto del cual todos los otros lugares están allí”. Más allá

¹⁹ Seguramente, con la mención al “autor de la música” se esté refiriendo a Jacinto Guerrero, autor de *La rosa del azafrán*, a la que pertenece la “Canción del sembrador”.

del lugar geográfico en el que se encuentra, el cuerpo contiene pequeños lugares propios que comparten muchas características con éstos y que son los que permiten la construcción de la identidad personal y la conciencia del pasado, pues no hay “lugar sin cuerpo ni cuerpo sin lugar” (Casey 2001: 683-684). Esta idea se vincula directamente con los “lugares de memoria” definidos por Pierre Nora, que en este caso equivalen a los lugares propios del individuo, aquellos que en algún momento han permitido la creación del recuerdo. La capacidad de “viajar” sin desplazarse geográficamente que se observa en los textos de los reclusos a partir de la audición de distintas piezas musicales evidencia la existencia de esos lugares subjetivos e individuales que, si bien se asemejan a los espacios físicos reales, no lo son.

El distanciamiento de la realidad que ofrecía la música al abrir el acceso a los “lugares de memoria” de los detenidos llevaba igualmente implícito el retorno a la prisión, a los muros, y al aislamiento. En su texto, Joaquín Maurín relata cómo Valentín, un preso que “asistía regularmente a los festejos y conciertos” para distraerse y no pensar, en una ocasión, a partir de la audición de “la *Habanera* de Ravel y *Granada y Sevilla* de Albéniz”, se sintió “desmaterializado” y ascendió “adquiriendo una nueva vida” hasta que concluyó el concierto:

En unos segundos, la *Habanera* de Ravel lo sacó de la cárcel y lo llevó a Cuba... Experimentaba la fuerte caricia del sol... Sus ojos contemplaban el paisaje tropical... (...) Se sentía feliz... Vivía y la vida era maravillosa. / Con Albéniz fue devuelto a España, a su pueblecillo de Extremadura (...) / Cuando al cesar la orquestina, desapareció aquel encanto mágico, Valentín, volviendo súbitamente a la dura realidad exclamó con vehemencia: —¡No quiero morir! ¡No quiero morir!” (Maurín 1974: 40-41).

La necesidad de huir y olvidar era tan apremiante que la experiencia completa terminaba por producir un sentimiento agri dulce en el que el tiempo de ensoñación y disfrute quedaba contrarrestado por la realidad inevitable que, en el caso de Valentín, era su condena a muerte. Algo similar se observa en la narración de Manuel García Corachán (2005: 347), que señalaba cómo su “mal humor había aumentado de forma considerable” al concluir la música y recuperar la conciencia de la realidad. El autor, que en sus memorias –transcritas del diario que escribió en prisión– incluye anotaciones y reflexiones posteriores sobre las experiencias relatadas, en referencia al 10 de marzo de 1940, día en que la

música de la banda de la Prisión de San Miguel de los Reyes le permitió soñar despierto, anota:

Hoy, ante lo prosaico de mi vida, ni para mí es fácil concebir que la música fuera capaz de trasladarme a los lugares de ensueño de mi relato; sin embargo, teniendo en cuenta que el concierto fue oído en un lugar recogido –el cuarto destinado sólo a aquellos músicos–, que era la primera vez desde hacía mucho tiempo que percibía los acordes melodiosos de tales instrumentos, que el hecho fue inesperado, y que me hallaba en una crisis de amor y celos, aunque no me haya nunca vuelto a suceder, hoy puedo casi comprender que entonces soñara (García Corachán 2005: 348-349).

Los mecanismos de “huida” de la realidad de la prisión no tomaron siempre la forma de un “exilio interior” propio e individual de cada recluso. En torno al año 1941, Marcos Ana relata que acudió de visita al Penal de Ocaña el rector de un colegio de jesuitas de Toledo que, según señala el poeta, esperando encontrar una “especie de purgatorio” donde los presos estaban “doblegados bajo el peso de sus culpas”, se sorprendió al encontrar a los reclusos condenados a la última pena –entre los que se encontraba Marcos Ana–, cantando en el patio. El poeta transcribe la supuesta conversación que mantuvieron y que concluyó con las palabras: “lo difícil es que, sabiendo que sólo tenemos una vida, que no hay otra y que después de la muerte está el vacío, la entreguemos cantando por la felicidad de los demás” (2005: 130-132).

La solidaridad entre los detenidos y la búsqueda de unión frente al aislamiento que la prisión tenía como objetivo imponerles fue uno de los principales pilares sobre los que se asentó la convivencia de los reclusos. Más allá del territorio sonoro que impusieron las autoridades en las prisiones, que permitió actitudes subversivas así como la creación de espacios positivos para los detenidos – como se ha expuesto anteriormente –, una buena parte de las prácticas musicales tuvieron lugar en la clandestinidad de espaldas al director o directora, guardias y funcionarios de la prisión. En contextos no democráticos en los que la represión niega a los individuos mecanismos libres y abiertos de expresión, éstos se manifiestan en la clandestinidad o en formas individuales y encubiertas de resistencia (Quintero Maqua 2016: 21) que, en muchas ocasiones, no presentan un contenido explícito de reivindicación. James C. Scott expone:

Lo que puede desarrollarse bajo tales circunstancias [los campos de trabajo de la Unión Soviética] es virtualmente una cultura dual: la cultura oficial llena de brillantes

eufemismos, silencios y tópicos y una cultura no oficial que tiene su propia historia, su propia literatura y poesía, su propia jerga mordaz, su propia música y poesía, (...) que pueden, una vez más, ser ampliamente conocidas pero no estar introducidas en el discurso público (1990: 51)²⁰.

Ambos ecosistemas —el impuesto y el elegido— convivieron en los mismos espacios de represión, constituyendo lo que Foucault define como “heterotopía”, al “yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí” (1997: 88). El espacio real era la prisión, sus celdas, patios o lavabos, pero sobre ellos, los detenidos asentaron su “espacio imaginado, inspirado en el recuerdo del pasado y la proyección de futuro” (Calero Carramolino 2021: 320). Mientras las prácticas musicales reguladas por las autoridades siguieron unas líneas relativamente fijas y constantes, las prácticas que configuraron el espacio musical propio de los detenidos y que se filtran en sus testimonios no son más que ejemplos fragmentarios que ofrecen una visión muy limitada de la complejidad que debieron de alcanzar: los únicos límites con los que se encontraron fueron aquellos propios del espacio físico en el que tenían lugar. En el caso de la Cárcel de Ventas, como señalan Dolores Botey y Julia Vigre en sus relatos, este espacio era, en algunas ocasiones, la sala de lavabos:

[El testimonio de Dolores Botey] En nuestra incomunicación procurábamos, la gente joven, animar el ambiente, improvisando monólogos, bailes; lo mismo bailábamos unas seguidillas, como una jota o un pasodoble, con nuestra orquesta que en estos casos era la puerta del lavabo. Total que en agradecimiento a nuestra buena voluntad, nos aplaudían y terminaban por reír y olvidarse por unos momentos de todo (Botey Alonso 2010: 55).

[El testimonio de Julia Vigre] (...) Las mejores [representaciones] eran clandestinas. Las hacíamos por la noche, después del recuento, y estábamos hasta la una o las dos de la madrugada, hora en que hacían el segundo recuento. Las hacíamos en la sala de lavabos (...) (Blanco, Ballesteros y Vigre 2001: 83).

El tiempo libre de los presos era aquél que quedaba huérfano entre dos actos rutinarios vinculados a las autoridades que, en el relato de Julia Vigre, eran los recuentos nocturnos. Estos vacíos de imposiciones oficiales fueron los que

²⁰ “What may develop under such circumstances is virtually a dual culture: the official culture filled with bright euphemisms, silences, and platitudes and an unofficial culture that has its own history, its own literature and poetry, its own biting slang, its own music and poetry, its own knowledge of shortages, corruption, and inequalities that may, once again, be widely known but that may not be introduced into public discourse”.

permitieron, en cierto modo, la proliferación de estas actividades, como fue la creación de “escuelas” que permitió a Pere Carbonell recibir clases de solfeo de su compañero de celda, Amadeu Bonet (Carbonell i Fita 2000: 69-70), o la creación de “Radio Celda 14” en la Prisión Militar de Zaragoza a finales del año 1936 que relata Pablo Uriel (1988: 72), que consistía en la entonación diaria de “canciones improvisadas, que eran coreadas por toda la prisión”.

Estas prácticas, señala Uriel, les “hacían bien” y les daban la “impresión consoladora de ayudar a todos los presos a superar sus malos momentos”. El autor apuntaba en referencia a “Radio Celda 14”: “cuando cesábamos en los esfuerzos bullangueros, todo el penal permanecía silencioso hasta que alguien, desde otra celda, nos pedía de nuevo actividad y mensajes radiofónicos” (1988: 98). En la misma línea se presentaba el relato de Marcos Ana, que explicaba que cantaban “por la felicidad de los demás” (2007: 130-132). La experiencia de la prisión estuvo muy condicionada por la personalidad del recluso. Es por ello que cuando el individuo no era capaz de huir a sí mismo, de llegar a ese “exilio interior” que definía Salabert, los reclusos más extrovertidos y, en muchos casos, aquellos militantes –pues también constituía un acto de resistencia política impedir que sus compañeros de encierro sucumbiesen al objetivo de las autoridades–, buscaron formas de hacer la reclusión más llevadera a los que peor lo pasaban.

Reflexiones finales

Qué se recuerda y cómo se recuerda son dos de las cuestiones principales que han guiado las páginas anteriores. No recuerda igual aquel que militó en el Partido Comunista que aquella detenida por la pertenencia de su marido al sindicato de farmacéuticos; no se transmite la misma experiencia desde un diario escrito en prisión que en un texto redactado años después del fin de la dictadura. El recuerdo está vinculado a las circunstancias en las que se recupera, al relato que se quiere –consciente o inconscientemente– construir. La experiencia musical de la prisión difiere entre aquellos con militancia activa en partidos políticos, que ofrecen una visión más “filtrada” por influencia de las líneas ideológicas de sus organizaciones, con una clara tendencia a recordar y

recuperar con mayor detalle aquellos aspectos vinculados a la resistencia, y la del resto de los detenidos, cuyo relato crea un retrato más amplio de la reclusión. Esta diferencia al presentar las actividades musicales de la prisión se acentúa entre las reclusas militantes. Sus testimonios, además de recoger con mayor detalle la crudeza de las torturas y castigos, ponen un mayor énfasis en las protestas, huelgas y victorias que lograron durante su estancia en las prisiones de Franco. Relegadas a un segundo plano dentro de la militancia de sus partidos, las cárceles les ofrecieron un espacio para ponerse al frente de la lucha. Prácticamente todas las canciones que se pueden extraer de las memorias consultadas aparecen recogidas en la obra de Tomasa Cuevas (1985), una recopilación de testimonios que refleja el tipo de discurso que buscaron crear y lleva a cuestionar si todo aquello relacionado con las autoridades se quedó arbitrariamente al margen en búsqueda de construir un relato “heroico” como el presente en la memoria colectiva sobre la represión masculina.

La música, en cualquier caso y en cualquiera de sus formas, en mayor o menor medida, aparece presente en todos los textos, reflejando la relevancia que tuvo en estos espacios. Es por ello que, aunque se pueden trazar líneas comunes entre las memorias, como se muestra en las páginas anteriores, aspirar a delimitar y categorizar la totalidad de las prácticas musicales acontecidas en las prisiones franquistas resulta prácticamente imposible.

Bartomeu Pons, en una anotación posterior que incluye en sus memorias, escribe: “Ahora y pasado el tiempo, cincuenta años ya, estoy convencido de que lo que nos salvó fue la música, música que sirvió como vehículo, como puente cultural entre presos y guardianes, entre vencedores y vencidos” (2003: 130). Si bien buscar la definición de cada aparición de la música en un penal franquista es perseguir una utopía, puede que sí podamos afirmar que, incluso en su faceta más propagandística, ésta fue un aspecto significativo en su supervivencia –tal vez no física, pero sí mental–. Desde la creación de espacios para la “huida” de los muros, la reivindicación clandestina hasta ofrecerles la posibilidad de ampliar su formación, la música se articula como un elemento imprescindible que les evitó caer en la monotonía y la desesperación. Permitió la cohesión entre los detenidos y les ofreció un espacio para reivindicar su identidad al mismo tiempo que “normalizaban” su situación.

Bibliografía

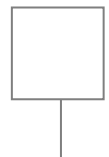
- Aguilar Fernández, Paloma. 1996. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza Editorial.
- Aldomar Gutiérrez, José. 2006. *Condenado a muerte: el maletín de Abdés. Artículos desde prisión (1939-1941)*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED.
- Blanco, Carlos, Manuel Ballesteros y Julia Vigre. 2001. *Memoria viva de los exilios*. Madrid: Cyan.
- Botey Alonso, Dolores. 2010. *Mis memorias: diez años, tres meses y 120 horas de prisión*. Palma de Mallorca: Cort.
- Calero Carramolino, Elsa. 2022. *Sonidos al otro lado del muro: música y otras prácticas sonoras en las cárceles de Franco*. Granada: Universidad de Granada.
- _____. 2021. *Prácticas musicales en el ecosistema sonoro penitenciario franquista (1938-1948): propaganda, contrapropaganda y clandestinidad*. Universidad de Granada.
- Carbonell i Fita, Pere. 2000. *Nadal a la Presó Model (1944-1945)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Carratalá, Ernesto. 2007. *Memorias de un piojo republicano: cautivo en los penales franquistas de Burgos, Fuerte San Cristóbal, Isla de San Simón, Astorga y Cárcel Modelo de Barcelona*. Pamplona: Pamiela.
- Casey, Edward S. 2001. "Between geography and philosophy: what does it mean to be in the place-world?", *Annals of the Association of American Geographers* 91(4): 683-693. <https://doi.org/10.1111/0004-5608.00266>.
- Crampton, Jeremy W. y Stuart Elden. 2007. *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*. Ashgate Publishing.
- Cuevas, Tomasa. 1985. *Cárcel de mujeres*. Barcelona: Sirocco.
- _____. 2004. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

- Escalera, Manuel de la. 2015. *Muerte después de Reyes*. Tres Cantos: Akal.
- Evans, Beverly J. 2017. "The life and afterlife of French WWI songs: National identity then and now", *French Cultural Studies* 28(2): 141-158. <https://doi.org/10.1177/0957155817692497>.
- Feixa, Carles y Carme Agustí. 2003. "Los discursos autobiográficos de la prisión política". En *Una inmensa prisión: los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, coords. Carme Molinero, Margarida Sala y Jaume Sobrequés, Barcelona: Crítica, 199-230.
- Fernández Rodríguez, Carlos. 2017. *La reorganización y la oposición del PCE al franquismo*. Universidad Complutense de Madrid.
- Fisher, Ruth. 2018. *Resistance and survival: deconstructing the narrative of women political prisoners after the Spanish Civil War*. Universidad de Sheffield.
- Foucault, Michel. 1997. "Los espacios otros", *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad* 7: 83-91.
- _____. 1999. *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós.
- Galarza, Ramón de. 1977. *Diario de un condenado a muerte*. San Sebastián: Ediciones Vascas.
- García, Consuelo. 1988. *Las cárceles de Soledad Real*. Barcelona: Círculo de lectores.
- García Corachán, Manuel. 2005. *Memorias de un presidiario (en las cárceles franquistas)*. Valencia: Universitat de València.
- García-Madrid, Ángeles. 2003. *Réquiem por la libertad*. Madrid: Alianza Hispánica.
- García Segret, Josefa. 1982. *Abajo las dictaduras*. Vigo: J. García.
- Gil i Membrado, Tomàs. 2002. *Les meves vivències*. Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan.
- Gómez Bravo, Gutmaro. 2009. *El exilio interior: cárcel y represión en la España franquista (1939-1950)*. Madrid: Taurus.
- Gramsci, Antonio. 1999. *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.

- Hernández Holgado, Fernando. 2003. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- _____. 2011. *La prisión militante: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*. Universidad Complutense de Madrid.
- Joutard, Philippe. 2007. "Memoria e historia: ¿cómo superar el conflicto?", *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 38: 115-122.
<https://www.jstor.org/stable/25703115>.
- Leiva, José E. 1948. *En nombre de Dios, de España y de Franco: memorias de un condenado a muerte*. Buenos Aires: Unión Socialista Libertaria.
- Marcos Ana. 2007. *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y de la vida*. Barcelona: Umbriel-Tabla Rasa.
- Maurín, Joaquín. 1974. *En las prisiones de Franco*. México: Costa-Amic.
- Nora, Pierre. 1989. "Between memory and history: les lieux de mémoire", *Representations* 26: 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
- Núñez, Mercedes. 1967. *Cárcel de Ventas*. París: Librairie du Globe.
- O'Neill, Carlota. 1979. *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: Turner.
- Payá, Carmen. 1991. *Una mujer y tres cárceles: memorias de amor y de dolor*. Alicante.
- Pérez Castillo, Belén. 2016. "Redención: la función propagandística de la música en las cárceles franquistas (1939-1945)". En *Música y prensa: crítica, polémica y propaganda*, ed. Enrique Encabo, Valladolid: DÍfácil, 253-278.
- _____. 2021. "Repression and redemption: music in the prisons of the early Francoist period". En *Music and the Spanish Civil War*, eds. Gemma Pérez Zalduondo e Ivan Iglesias, Lausanne: Peter Lang Verlag, 373-404.
- _____. 2022. "Música para la redención en las prisiones franquistas (1937-1945)". En *Scherzo. Dossier: Música en cautividad (I)*, coords. Belén Pérez Castillo y Elsa Calero Carramolino, 58-62.

- _____. 2024. "Cantar para sobrevivir. La actividad musical en las cárceles de mujeres del primer franquismo (1938-1945)". *Revista de Estudios Penitenciarios* 266: 83-118.
- Pérez del Pulgar, José Agustín. 1939. *La solución que España da al problema de sus presos políticos*. Valladolid: Librería Santarén.
- Pons Sintes, Bartomeu. 2003. *La guerra civil y la represión de la posguerra: memorias de un preso político*. Alaior: Centre d'Estudis Locals d'Alaior.
- Quintero Maqua, Alicia Berta. 2016. *El eco de los presos. Los libertarios en las cárceles franquistas y la solidaridad desde fuera de la prisión, 1936-1963*. Universidad Complutense de Madrid.
- Ricoeur, Paul. 2010. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rodríguez Teijeiro, Domingo. 2007. "Configuración y evolución del sistema penitenciario franquista (1936-1945)", *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7.
- Rufat, Ramón. 2016. *En las prisiones de España*. Puebla (México): Cajica.
- Ruiz-Vargas, José María. 2004. "Claves de la memoria autobiográfica". En *Autobiografía en España: Un balance*, eds. María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto, 183-220. Madrid: Visor.
- Salabert, Miguel. 1988. *El exilio interior*. Barcelona: Anthropos.
- San José, Diego. 2016. *De cárcel en cárcel*. Sevilla: Renacimiento.
- Scott, James C. 1990. *Domination and the arts of resistance: hidden transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Sieburth, Stephanie. 2014. *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- Tomé Ruiz, Amancio. 1960. *Pequeña historia de su vida profesional: un ensayo de relato biográfico*. Madrid: Artes Gráficas Cio.
- Ugarte, Julio. 1987. *Odisea en cinco tiempos: guerra, prisión, confinamiento, resistencia, exilio*. Zarautz: Itxaropena.
- Uriel Díez, Pablo. 1988. *Mi guerra civil*. Valencia: FEDSA.

Vinyes, Ricard. 2001. “‘Nada os pertenece...’ Las presas de Barcelona, 1939-1945”, *Historia Social* 39: 49-66.



Anexo. Tabla 1: textos y características de los autores de las memorias consultadas*

Autor y título del texto	Año de detención	Delito + Condena	Año de libertad	Años en prisión	Afiliación política	¿Militancia en prisión?	¿Participación en Redención?	¿Músico?
Ángeles García-Madrid: <i>Réquiem por la libertad y Al quiebro de mis espinas</i>	1939	Auxilio a la rebelión 12 años	1942	3	JSU			
Ángeles Malonda: <i>Aquello sucedió así</i>	1939	--- 12 años / Muerte	1943	4	UGT (sindicato de farmacia)			
Anxel Johán: <i>Os cadernos dun prisioneiro de guerra (1937-1941)</i>	1937	--- 30 años	1941	¿4?				
Bartomeu Pons: <i>La guerra civil y la represión de la posguerra: memorias de un preso político</i>	1939	--- 30 años	1944	5	CNT	☒	☒	No, pero trató siempre de integrarse en los coros de las prisiones en las que estuvo pues lo consideraba “una distracción agradable”
Bernardo López: <i>En las cárceles de Franco no vi a Dios: memorias de la represión carcelaria (1939-1943)</i>	1939	--- 12 años	1943	5				
Carlota O’Neill: <i>Una mujer en la guerra de España</i>	1936	--- 6 años	1940	4			☒	

* La tabla se ha elaborado a partir de los datos expuestos por los autores en sus relatos, por lo que puede, en ocasiones, estar incompleta. Para concretar aspectos como el delito por el cual se les condenó, las modificaciones en la condena o su participación en el programa Redención sería necesaria la consulta de sus expedientes penitenciarios.

Carmen Payá: <i>Una mujer y tres cárceles: memorias de amor y dolor</i>	1939	Auxilio a la rebelión 12 años	1942	4		☒	Pianista de forma previa a su entrada en prisión, continúa en ésta su actividad
Clemente Sánchez: <i>En las cárceles de Franco</i>	1939	Adhesión a la rebelión 30 años	1945 / 1949	10	JSU	☒	
Consuelo García: <i>Las cárceles de Soledad Real</i>	1941	--- 30 años	1957	16	JSU	☒	
Diego San José: <i>De cárcel en cárcel</i>	1939	--- 12 años	1944	5		☒	¿ ☒ ?
Dolores Botey: <i>Mis memorias: diez años, tres meses y 120 horas de prisión</i>	1940	--- Muerte	1951	10	[anarquista]	☒	☒
Eduardo Rincón: <i>Cuando los pasos se alejan</i> [Datos referentes a su primera detención; estuvo detenido en diversas ocasiones]	1939	--- ---	1941	2			Su primera estancia en prisión le lleva a darse cuenta de que quiere ser compositor
Ernesto Carratalá: <i>Memorias de un piojo republicano: cautivo en los penales franquistas de Burgos, Fuerte de San Cristóbal, Isla de San Simón, Astorga y Cárcel Modelo de Barcelona</i>	1936	Rebelión militar Muerte	1943	7		☒	Aprende en prisión: forma parte de la orquestina de la Prisión de Astorga entre 1940-1942 (aprox.)

Isabel Ríos: <i>Testimonio de la guerra civil</i>	1936	--- Muerte	1943	7	JSU	☒	
Joaquín Maurín: <i>En las prisiones de Franco</i>	1937	--- 30 años	1947	10	POUM	☒	
José Aldomar: <i>Condenado a muerte: el maletín de Abdés. Artículos desde prisión (1939-1941)</i>	1939	--- Muerte	1941	2			
José E. Leiva: <i>En nombre de Dios, de España y de Franco: memorias de un condenado a muerte</i>	1936	Auxilio a la rebelión Muerte	1945	5	CNT	☒	
José Luis Gallego: <i>Voz última</i>	1939	Auxilio a la rebelión 12 años	1942 / 1960	¿15?	JSU	☒	
José Manuel Mendizábal: <i>Gudarís y rehenes de Franco (1936-1943): diarios de José Manuel Mendizábal, "Mañul", José Luis Lasa y Fernando Agirre</i>	1938	--- Muerte	1943	5			☒
Josefa García-Segret: <i>Abajo las dictaduras</i>	1938	--- Muerte	1944	8			
Josep Farrés: <i>De soldat de la República a presoner de Franco</i>	1938	--- 12 años	1942	4	CNT	☒	☒

Josep Martí: <i>Coses viscudes, 1939-1945: presons i camps de treball</i>	1939	“Artículos 237 y 238” Muerte	1945	7		☒
Josep Subirats: <i>Pilatos 1939-1941: prisión de Tarragona</i>	1939	Rebelión militar Perpetua	1947	8		
Juana Doña: <i>Desde la noche y la niebla: mujeres en las cárceles franquistas</i>	1939	--- Muerte	1941 / 1961	20	JSU	☒
Julia Vigre: <i>Memoria viva de los exilios</i>	1939	--- 12 años	1943 / 1947	7	FETE-UGT JSU	☒
Julián Besteiro: <i>Cartas desde la prisión</i>	1939	--- Perpetua	[fallece en prisión]	1	UGT	
Julio Ugarte: <i>Odisea en cinco tiempos: guerra, prisión, confinamiento, resistencia, exilio</i>	1937	Rebelión militar 12 años	1944	7		☒
Manolita del Arco: <i>Memoria del frío</i>	1942	--- Muerte	1960	18	PCE	☒
Manuel de la Escalera: <i>Muerte después de Reyes</i>	1939	--- Muerte	1962	23	Militó en el PCE pero se desvinculó durante su estancia en prisión	
Manuel García Corachán: <i>Memorias de un presidiario (en las cárceles franquistas)</i>	1939	Rebelión 30 años	1941	2		☒

Marcos Ana: <i>Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y de la vida</i>	1939	Adhesión a la rebelión Muerte	1962	23	JSU	☒	
Melquesidez Rodríguez: <i>24 años en la cárcel</i>	1939	--- Muerte	1963	24	JSU	☒	
Mercedes Núñez: <i>Cárcel de Ventas</i>	1939	Auxilio a la rebelión 12 años	1942	2	PSUC	☒	
Nieves Castro: <i>Una vida para un ideal: recuerdos de una militante comunista</i>	1939	--- ---	1944	5	PCE	☒	
Pablo Uriel: <i>Mi guerra civil</i>	1936	--- ---	1936	5 meses			
Pascual Noguera: <i>50 años del PSOE en Teruel escritos comentados por uno e sus fundadores</i>	1939	--- 30 años	1945	5	PSOE	☒	
Pere Carbonell: <i>Tres nadals empresonats (1939-1943) y Nadal a la Presó Model (1944-1945)</i>	1939	--- ---	1945	7	FNEC / FNC		No, pero aprovechó la estancia en prisión para aprender solfeo
Pere Capellá: <i>Cançons republicanes: Poemes d'identitat i vida, guerra i presó</i>	1939	--- ---	1943	4			
Raimundo Hurtado: <i>Siete años en las cárceles franquistas</i>	1940	--- Muerte	1946	7	PCE	☒	☒

Ramón de Galarza: <i>Diario de un condenado a muerte</i>	1937	--- Muerte	1943	6				
Ramón Rufat: <i>En las prisiones de España</i>	1938	--- Muerte	1958	19	CNT	☒		
Tàrio Rubio: <i>Per les presons de Franco: memòries d'un pres de la postguerra, 1936-1945</i>	1938	Excitación de la rebelión 6 años	1945	6	JSU	☒	☒	
Tomàs Gil: <i>Les meves vivències</i>	1939	--- 12 años	1943	5			☒	Músico de forma previa a su entrada en prisión, continúa en ésta su actividad
Tomasa Cuevas: <i>Cárcel de Mujeres y Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas</i>	1939	--- Muerte	1946	5	JSU	☒		
Valentín de Pedro: <i>Cuando en España estalló la paz: galería de condenados tras la Guerra Civil: escritores, periodistas y políticos</i>	1939	--- Muerte	1941	2	CNT	☒	☒	