Creando una armonía internacional: la música en las Brigadas Internacionales

Creating International Harmony: the music in the International Brigades

Javier Pérez López
Dr. en Musicología

Recibido: 27-V-2012
Aceptado: 27-XI-2012

Resumen

La cuestión artística en la Guerra Civil Española ha sido tratada en diferentes investigaciones, pero incidir directamente en la música de las Brigadas Internacionales es una aportación con escasísimos precedentes. La musicóloga Joaquina Labajo[1] ha realizado el único trabajo que expone la función, desde un punto de vista sociológico, que ejercieron las canciones entre los brigadistas. Estos cantos permitieron, no siempre en la medida deseada, crear vínculos que dejaban de lado las diferencias sociales y culturales y promovían la camaradería. Las experiencias vividas en nuestra guerra fratricida supusieron un torrente de sentimientos que encontraría sus manifestaciones más emotivas en estas canciones.

Palabras clave: Brigadas Internacionales, Canciones, Guerra fratricida, Propaganda.

Abstract

The art question in the Spanish Civil War has been dealt with in various research papers, but to emphasize the music of the international Brigades is a contribution which has very little precedent. Joaquina Labajo, musicologist, has done the only research work that explains, from a sociological point of view, the role that the songs played among the brigade volunteers. These songs allowed, although not always to the extent desired, the creation of links that set aside social and cultural differences and promoted camaraderie. Experiences in our fratricidal war meant a flood of feelings that would find its most emotional expressions in these songs.

Keywords: International Brigades, Songs, Fratricidal War, Propaganda.

1. LABAJO, Joaquina, "Compartiendo canciones y utopías: el caso de los voluntarios internacionales en la Guerra Civil Española", *Transcultural de Música / Transcultural Music Review,* nº 8 (2004), pp. 23-52.

Introducción

Desde los tiempos de la Edad Media tenemos constancia de la importancia de la música en los conflictos armados. Esta podía presentarse en forma de marcha militar, como canción de trovadores, e incluso como misa bélica intentando aproximar la devoción religiosa a los sentimientos humanos más intolerantes. Fue sobre todo durante el siglo XIX cuando se empezó a tomar conciencia del poder que podía ejercer esta manifestación artística en tiempos de guerra. A partir de todos los enfrentamientos que inundaron España durante este siglo, se fueron teniendo en cuenta las posibilidades que ofrecía la música y la consideración de la misma como arma de guerra. La utilización de la música fue diversa, desde su manifestación en forma de arenga propagandística hasta la expresión de tantos sentimientos individualizados[2].

Una vez iniciado el siglo XX, el compromiso de la Segunda República con la cultura conduciría a priorizar la cuestión artística y concretamente la música, pretendiendo alfabetizar a las masas iletradas además de iniciarlos en una comprometida sensibilización artística. Desde el Gobierno republicano se entendió que la música, y concretamente las canciones, suponían una estrategia de guerra de primer grado para poder obtener la victoria. El Comisariado de Propaganda de la República junto con el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya y la Alianza de Intelectuales, formarían varias secciones dedicadas a diferentes cuestiones artísticas. Entre estos negociados, había uno dedicado específicamente a los espectáculos y a la música escrita, refiriéndonos con esta última a la impresión gráfica de las canciones a través de cancioneros, pliegos y cuartillas. Madrid y Barcelona irían a la cabeza de la cuestión propagandística en todo el territorio español como consecuencia de una nutrida comunidad de artistas del espectáculo, escritores, músicos y críticos.

A todo esto se sumó el gran adelanto técnico que había experimentado la radio durante las primeras décadas del siglo XX, algo que se vio confirmado en su utilización como elemento de primer orden durante el conflicto español; por ello, desde diversos programas como *Altavoz del frente*[3], se radiaron diariamente multitud de canciones que iban dirigidas tanto a españoles como a brigadistas extranjeros, todo ello con el ánimo de encender el espíritu de la República a favor de la lucha antifascista.

---

2. FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo, *Historia de la música militar en España,* Madrid, 2000, pp. 12-34.
3. <http://www.altavozdelfrente.org> [consultado: 12-II-2011].

La música funcionó también como aglutinante entre los diferentes grupos de interbrigadistas que vinieron a España, intentando limar asperezas y fomentando el compañerismo y la solidaridad. Canciones como *La Internacional* serían traducidas a diferentes idiomas y se utilizarían como himnos obligados en todos los actos convocados para exaltar la República. El programa creado por el propio Comité de las Brigadas para armonizar la convivencia entre sus combatientes, incentivaría uno de los cancioneros más utilizados durante la guerra, *Canciones de las Brigadas Internacionales*[4], recopilado por el actor y cantante alemán, además de interbrigadista activo, Ernst Busch. Él fue sólo una muestra del gran número de intelectuales que participaron desinteresadamente en las brigadas. Figuras como Erich Weinert, Rodolfo Hallfter, Dimitri Shostakovich, John Conford, Rafael Alberti, etc. colaboraron con las Brigadas Internacionales aportando su arte para que fuera rentable a la empresa bélica. Muchos de estos artistas consagrados renunciaron a su nombre y adoptaron el anonimato para ponerse al lado de los diletantes y poder servir así a la causa republicana.

Las Brigadas Internacionales en el contexto de la Guerra Civil Española

La situación en España en las primeras décadas del siglo XX vino a refrendar la política de derechas en el continente europeo, materializada en la sublevación militar que venía urdiéndose desde el año anterior a las elecciones cuando se preveía la derrota del CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas). El golpe de Estado se llevó a cabo pasando por encima del clima de profunda satisfacción que vivía la izquierda; los cuatro generales que lo motivaron, tenían el apoyo de parte del ejército, y Navarra y Castilla no tardaron en sumarse a la insurrección. Consecuentemente, todas las provincias españolas fueron anexionándose a una causa u otra dependiendo de su situación política.

La atención de las potencias europeas se centraba ahora en España: cualquier movimiento en el continente iba a estar motivado indefectiblemente por la situación española. Mientras que León Blum, jefe del gobierno francés al mando del Frente Popular, quería seguir interviniendo con la exportación de armas para el ejército republicano, el gobierno británico le notificó que estaba dispuesta a cesar la Alianza entre ambos si esto ocurría; sobre todo porque este país, fuertemente conservador, estaba empezando a promover negociaciones con la Italia fascista. Si consideramos además el temor del Frente Popular francés a una guerra civil debido a la gran oposición que recibía por parte de la

4. BUSCH, Ernst, *Canciones de las Brigadas Internacionales,* Barcelona, 1938.

derecha de su país, entenderemos que no quisiera quedarse sola frente a Alemania e Italia. Para evitar mayores complicaciones, Francia y el Reino Unido propusieron un pacto de no intervención en el conflicto español, al cual se adhirieron Italia, Alemania, Portugal, Bélgica y la URSS entre otros países. Stalin tenía muy claro que no debía oponerse a un acercamiento a las democracias europeas, además de querer ser vista con buenos ojos, o al menos neutrales, desde el bando que formaban Alemania e Italia y el posible acercamiento a éstas de Inglaterra. La neutralidad aparentemente aceptada por todas las potencias europeas, no iba a motivar ni por un momento a la URSS a entrar aisladamente en el conflicto interno de un lejano y poco conocido país. Por eso la gran potencia soviética se limitó en un principio a una ayuda diplomática en España lejos del compromiso logístico.

El pacto de neutralidad firmado el 23 de agosto de 1936 por todas las grandes potencias empezó a desmembrarse cuando Alemania e Italia decidieron responder a la ayuda solicitada por Franco. Esta situación que demostraba abiertamente la debilidad de los republicanos, comprometió a Stalin que no podía hacer oídos sordos a la ayuda que precisaba la República. Ante esta situación, Moscú prestaría apoyo armamentístico y la Internacional Comunista, en su deber de colaborar con la situación española y de frenar los propósitos expansionistas de Alemania e Italia, acordaría la creación de las Brigadas Internacionales el 18 de septiembre de 1936[5].

En cada país se crearon centros de reclutamiento para los voluntarios que querían venir a España; entre ellos, socialistas, comunistas, anarquistas, demócratas y republicanos, tuvieron que luchar contra la oposición de los gobiernos de sus respectivos países, dándose los casos más alarmantes en Alemania, Austria e Italia, donde los voluntarios eran perseguidos por prestar su apoyo a la izquierda española. Las gestiones para organizar a los brigadistas en su marcha hacia España, se llevaba a cabo en París, donde un comité seleccionaba a las personas idóneas con el fin de detectar posibles traidores y se facilitaba a los elegidos una posible ruta hacia la península. Una vez en España, todos debían dirigirse hacia Albacete, pequeña ciudad de provincia que cumplía las condiciones idóneas para constituirse como sede de las Brigadas Internacionales.

El problema que quedaba por resolver ahora era poder integrar a las brigadas dentro del ejército republicano organizado por Largo Caballero, quien a comienzos de octubre de 1936 estaba militarizando a las milicias. Luigi Longo,

5. VIÑAS, Ángel, *La soledad de la República. El abandono de las democracias y el viraje hacia la Unión Soviética,* Barcelona, 2006; *El Escudo de la República. El oro de España, la apuesta soviética y los hechos de mayo de 1937,* Barcelona, 2007; *El Honor de la República. Entre el acoso fascista, la hostilidad británica y la política de Stalin,* Barcelona, 2008.

al frente de una representación del Comité organizador de las brigadas, junto con un comité comunista y un contingente soviético, llegaron a un acuerdo con el Gobierno español y solicitaron la autorización para formar unidades con mandos propios para organizar a los voluntarios. Esta regulación dejó mucho que desear los primeros días en Albacete, debido principalmente a que todavía no se disponía de una infraestructura suficiente para hacer frente a todos los servicios que necesitaba un, cada vez más nutrido, número de brigadistas.

La mayoría de los brigadistas carecía de formación militar por lo que fue necesario instruirlos con urgencia en las cuestiones militares. Para ello fueron distribuidos por diversos pueblos de la provincia de Albacete, ubicándose la artillería en Almansa, la caballería en La Roda, la infantería en varios pueblos albacetenses y la aviación en la capital. Las primeras brigadas acusaron la falta de tiempo en su preparación delatándose unas carencias importantes que fueron subsanadas a medida que iban ingresando más brigadistas; no sólo se añadían extranjeros, pues a comienzos de 1937, las Brigadas Internacionales comenzaron a reforzarse con voluntarios españoles que fueron supliendo progresivamente las bajas de los voluntarios venidos de fuera.

La derrota del ejército republicano en la batalla del Ebro y la actitud condescendiente de Francia y Gran Bretaña ante la invasión de Checoslovaquia por Hitler, persuadió al presidente del gobierno republicano, Juan Negrín, a anunciar el 21 de septiembre de 1938 la retirada inmediata de todos los combatientes no españoles que formaban parte de los ejércitos al lado de la República. Se esperaba que las tropas alemanas e italianas que luchaban al lado del ejército franquista hicieran lo mismo, pero Franco no prescindió de la mayor parte de la ayuda militar extranjera. La despedida de las Brigadas Internacionales estuvo acompañada de varios actos de despedida, destacando especialmente el desfile oficial de las tropas brigadistas por la Diagonal de Barcelona el 28 de octubre de 1938[6].

La música en la Guerra Civil Española

En todas las experiencias colectivas del ser humano, la música aparece como un testimonio cargado de veracidad histórica y emotividad. Si las guerras desgraciadamente surgen como una manifestación de la intransigencia humana y por ello están demasiado presentes en la historia, la música acompaña con diversos cometidos las vivencias de los pueblos implicados en estos enfrentamientos. Según expresa Ricardo Fernández de Latorre en su extenso volumen *Historia*

6. REQUENA GALLEGO, Manuel, *Las Brigadas Internacionales y la Guerra Civil Española*, Albacete, 2011, pp. 67-117.

de la Música militar en España, y en consonancia con lo que también piensa L. H. Birdsey y que expone en su tesis doctoral, *A Lyrical War, songs of the Spanish Civil War*[7], la música, aplicada a las guerras, ha mostrado varias funciones a lo largo de la historia. En primer lugar, cumple desde la antigüedad, la función de vehículo de transmisión de órdenes mediante señales acústicas que sirven para avisar de la presencia del enemigo, para reunir al batallón o para dar la voz de ataque. En segundo lugar, la letra con soporte musical es el cauce idóneo para que los soldados puedan mostrar sus sentimientos de alegría y desazón. Por último, la música a un ritmo pronunciado y conciso, se emplea para marcar con precisión el paso en las marchas.

Estas tres grandes funciones son duplicadas por Luis Díaz Viana en su libro *Cancionero de la Guerra Civil Española*[8]. La música, según Díaz Viana, cumple una extensa función propagandística que unifica a cada uno de los bandos frente al opuesto. En el caso de nuestra guerra civil y hablando concretamente de las Brigadas Internacionales, la música fusionó a los diferentes grupos políticos que allí se dieron cita así como a los ciudadanos de las distintas nacionalidades. El himno *La Internacional* se erigió como símbolo de todos los soldados traduciéndose a más de diez idiomas y entonándose en diferentes lenguas simultáneamente.

La segunda de las intenciones que asigna Díaz Viana está conectada con la anterior e incluye la siguiente temática: ensalzar a los héroes propios y desprestigiar a los contrarios, rememorando a su vez las batallas más significativas. En la recopilación llevada a cabo por el músico y actor alemán Erns Busch titulada *Canciones de las Brigadas Internacionales,* son varios los héroes que aparecen enaltecidos (Dolores Ibárruri, Hans Beimler, Ludwig Renn o el general Miaja).

Finalmente, la tercera función que amplía Díaz Viana, se refiere a las vivencias diarias que experimentaron soldados y civiles durante los meses de enfrentamiento y que fueron recogidas en canciones; esta tipología es la que más ha enriquecido el repertorio cancioneril bélico. Tenemos que distinguir entre las que obedecieron al encargo de las instituciones políticas, cargadas por lo tanto de exceso de demagogia, y aquellas que surgieron desde abajo, es decir, desde la buena intención de los combatientes, suponiendo por ello el testimonio más directo de la guerra.

La variedad y volumen del cancionero de la Guerra Civil es amplísimo, y paradójicamente los estudios sobre ello bastante limitados. Es cierto que la dictadura quitó de en medio las canciones del sector republicano, y hasta el final

7. BIRDSEY, Laurence H., *A Lyrical War, songs of the Spanish Civil War*, 2004.
8. DÍAZ VIANA, Luis, *Cancionero de la Guerra Civil Española,* Madrid, 2007.

de esta no se iniciaron estudios a conciencia en igualdad de condiciones con las melodías franquistas. Aun así, no existen trabajos de investigación en profundidad. Una razón de ello ha sido el desmerecimiento que la música popular ha sufrido por parte de músicos y musicólogos: la etnomusicología no fue una ciencia plenamente consolidada hasta mediados del siglo XX y los esbozos que habían empezado a dibujarse a comienzos de siglo, no habían tenido la fuerza suficiente como para imponerse a la tradición germana de la música culta que venía predominando en toda Europa.

Un estudio detallado de las canciones que componen los cancioneros de uno y otro bando, revela que un gran número de ellas poseen elementos comunes a la vez que otros marcan realmente sus diferencias. Entre los primeros, observamos que existe un deseo de partidismo y demagogia, sobre todo considerando que en una guerra fratricida como ésta, se trataba de ganar adeptos entre la población de un mismo país que tenía que sufrir el enfrentamiento entre vecinos, amigos e incluso hermanos. Esto suponía que el rechazo hacia el contrario tenía que ser rotundo y sin dilación. Ante la incertidumbre que pudiera surgir de compadecerse ante un enemigo con el que existiera algún vínculo, había que actuar con decisión. Se generaría de esta forma un repertorio de canciones que no contenían el más mínimo signo de autocrítica y que mantenían en cambio una defensa exaltada de los intereses propios[9]. La investigadora Marysé Bertrand lo expresa con las siguientes palabras:

> "Lo urgente era la propaganda, la invectiva contra el enemigo, la exaltación de los símbolos propios y la denigración de los rivales, la presentación maniquea de una patria desgarrada entre el bien y el mal"[10].

Otro aspecto compartido por los repertorios de ambos bandos enfrentados es la manera de clasificar las canciones según proviniesen de conflictos anteriores, del repertorio popular, fuesen de nueva creación o estuviesen de moda. La mayoría de ellas se cantaban con adaptación de textos nuevos[11]. El listado de canciones que recogían las experiencias diarias, generó de este modo un cancionero interactivo y versátil entre la verdadera historia –si es posible utilizar esta afirmación– y la ficción, donde datos, actuaciones y coyunturas emulsionaron con deseos, inclinaciones y posibilidades. Esto nos lleva a pensar en las mil formas distintas que puede llegar a adquirir una canción en manos del público, encontrándose aquí indudablemente el secreto de su eterna juventud.

9. MURILLO DE AMO, José Luis, *Mito y realidad en el cancionero de la guerra civil española,* Córdoba, 1999, p. 35.
10. BERTRANDT DE MUÑOZ, Marysé, *Si me quieres escribir, canciones políticas y de combate de la guerra de España,* Madrid, 2009, pp. 20-23.
11. DÍAZ VIANA, Luis, *Canciones populares de la guerra civil*, Madrid, 1985, pp. 51-54.

Murillo de Amo menciona una característica exclusiva del cancionero de la Guerra Civil Española y que concierne a los dos bandos: el compromiso social y literario de los poetas y artistas con el momento histórico que les tocaba vivir. Estos hombres no pudieron quedarse al margen de la situación política que les rodeaba, sirviéndose por lo tanto del arte para manifestar su ideología[12]. Esta característica se repetirá en posteriores conflictos bélicos como la II Guerra Mundial o la guerra de Vietnam. Con la implicación política de los propios creadores de las canciones, dejamos caer una razón de peso para entender por qué son más las diferencias entre las canciones de los bandos enfrentados que el terreno que comparten.

Centrándonos ahora en los cancioneros del bando republicano, lo primero que salta a la vista es su sencillez textual, formal y musical; algo comprensible teniendo en cuenta que generalmente iban dirigidas al pueblo llano. Junto a esta naturalidad creativa, se observa un sentimiento de rencor hacia el enemigo opresor que se ha ido forjando durante siglos y que favorablemente desembocó en una mayor expresividad de las canciones. Si a esto añadimos la variedad de compositores, situaciones y estilos que se dieron cita en este sector, podremos decir que estas canciones se adecúan a una tipología que destaca principalmente por su heterogeneidad y riqueza.

En las canciones del sector rebelde en seguida llama la atención todo lo contrario: su homogeneidad. No es más que el reflejo de una unidad de pensamiento político donde las asperezas ideológicas han sido extirpadas de raíz. Falangistas, requetés, tercios y grupos de extrema derecha católica, consiguieron aunar sus fuerzas bajo un único ideal. El bando franquista exaltaba más la patria gloriosa que al individuo, mostrando un interés primordial por desviar cualquier iniciativa ideológica[13]. En cambio, los diferentes grupos políticos que integraron la izquierda impedirían una unificación de este tipo, no siendo pocas las situaciones en que los mismos grupos que componían este flanco rivalizaban entre sí con apelativos, poemillas y canciones[14].

La métrica utilizada en las canciones de la Guerra Civil también presenta en la mayoría de los casos, marcadas diferencias según su pertenencia política. El romance y la copla de verso octosilábico con rima asonante en los pares, como formas populares españolas por excelencia, serían las más utilizadas por la izquierda. La derecha en cambio, sin desestimar completamente las formas populares, tendió más a la combinación de versos mayores y menores, preferentemente con rimas consonantes; de esta manera pretendía acercarse a la

12. MURILLO DE AMO, José Luis., *Mito y realidad…*, p. 43.
13. BERTRANDT DE MUÑOZ, Marysé, *Si me quieres escribir…*, p. 25.
14. Como se observa en LOACH, Ken, *Tierra y libertad,* 1995.

artificiosidad de la poesía culta de nuestro Siglo de Oro. Esta distinción se acentuaría entre los dos bandos debido a la categoría que recibían las diversas métricas utilizadas: la izquierda no presentó ninguna objeción a utilizar los metros populares en el tipo de canciones que reflejaban las experiencias cotidianas y en las grandes canciones de propaganda; la derecha en cambio cuidó mucho más la imagen que quería ofrecer reservando la métrica popular exclusivamente para las piezas que se cantaban fuera de la oficialidad[15].

Los medios de difusión de las canciones. Una aplicación eficaz de la teoría

Desde el Gobierno republicano se entendía perfectamente la necesidad de dar una óptima divulgación a sus ideas. Por eso el gabinete de Largo Caballero creó el 4 de noviembre de 1936, el Ministerio de Propaganda dirigido por Carlos Esplá, de Izquierda Republicana. Cuando el gobierno se trasladó a Valencia, se organizó en Madrid una Junta de Defensa que asumió la tarea propagandística por medio de una Delegación de Propaganda y Prensa a cargo de José Carreño España. Esta delegación se dividía en una secretaría de propaganda –que incluía fotografía, cine, radio, impresos y carteles– y otra de prensa. El gobierno de Negrín sustituiría esta delegación por una Subsecretaria dependiente del Ministerio de Estado que otorgaría gran importancia a la propaganda hacia el exterior.

La Generalitat de Catalunya –de gran trascendencia durante la guerra– y el Gobierno vasco adoptaron una postura autónoma en la cuestión propagandística. El Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya estuvo bajo la dirección del periodista de Esquerra Republicana, Jaume Miravitlles. Una de las actividades que programaron bajo el nombre de Propaganda hablada, englobaba mítines, conferencias, radio, discoteca, canciones, espectáculos líricos y dramáticos, y organización de festivales. El Gobierno vasco seguiría una línea parecida pero de menor transcendencia, ya que después de la caída de Bilbao y el traslado del gobierno a Barcelona el 14 de julio de 1937, la propaganda vasca se pondría en manos del bando franquista[16].

De todos los medios de comunicación de masas que se perfeccionaron o surgieron en el siglo XX, la radio fue el que más transcendencia tuvo en los conflictos armados. Desde la invención de la radio a finales del siglo XIX, la tecnología para difundir las noticias y la música fueron mejorando a lo largo

15. Varios autores como Díaz Viana, Bertrant de Muñoz y Murillo de Amo defienden esta idea en sus respectivas obras citadas anteriormente.
16. PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, "La Guerra Civil Española, un hito en la historia de la propaganda", *El Argonauta Español*, nº 2 (2005), <http://argonauta.imageson.org/document62.html> [consultado: 23-III-2011].

de toda la centuria siguiente. La aparición en 1924 de varias cadenas radiofónicas a lo largo de toda la península, facilitó que la radio pudiera desarrollarse como un medio imprescindible para el desarrollo de la guerra, aunque fue definitivamente en la década de los treinta cuando este medio se perfeccionó logrando una calidad aceptable. Ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Vizcaya, Cádiz, Cartagena, Valencia… acabarían contagiando a las restantes provincias de manera que poco antes de la guerra, la mayoría de provincias españolas contaba con emisora propia[17].

El programa de radio más interesante durante el desarrollo de la contienda fue el que dirigió el joven estudiante de música, Carlos Palacio, quien con solo veintidós años recibió el encargo de llevar adelante el programa *Altavoz del Frente*. Este fue el excelente producto del Subcomisariado de Propaganda perteneciente al Ministerio de Guerra del Gobierno Republicano. Comenzó a retransmitir desde *Radio Madrid* todos los días a las nueve de la noche desde el 14 de septiembre de 1936, y desde *Unión Radio* en diferentes idiomas para las Brigadas Internacionales. *Altavoz del frente* colaboró con la Alianza de Escritores Antifascistas asumiendo también diversas tareas de prensa.

Carlos Palacio no se detiene –tampoco lo pretende ni lo considera oportuno– a analizar por qué unas canciones consiguen arraigar en un colectivo más que otras. Son diferentes los condicionantes que permiten esta discriminación y hemos de entenderlos como aspectos que pueden darse simultáneamente o por separado. Existen canciones que poseen un influjo casi mágico que las hace más receptivas ante un público determinado; otras conservan un referente más cercano a la comunidad que las hace suyas; algunas presentan unas características intrínsecas que las hacen más fácilmente memorizables y como consecuencia más asimilables. Los medios de comunicación masivos disfrutan de la idoneidad necesaria para saber qué canciones representan mejor los ideales de una colectividad y por lo tanto han de ser las más divulgadas. La cuestión económica de algunas organizaciones durante la guerra, igualmente precisó la difusión de determinadas piezas musicales. Por ejemplo, el repertorio catalán tuvo una resonancia mayor que el de otras comunidades ya que el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya poseía una idiosincrasia y una holgura económica que marcaron su relevancia en la guerra. Como resultado, el himno catalán fue una de las piezas recogidas en el *Cançoner Revolucionari Internacional* y que gozó de gran difusión durante la contienda. Otro elemento que también posibilitó la popularización de unas canciones frente a otras, tiene que ver con la transmisión oral de las mismas en el campo de batalla, dejando más

17. GARITAONAINDIA, Carmelo, *La radio en España, 1923-1939,* Bilbao, 1988, pp. 31-35.

huella entre los soldados el repertorio interpretado por buenos cantantes que el que pudiera interpretar cualquier aficionado. Las canciones que grabó Ernst Busch con algunos de sus compañeros de la brigada Thaelmann fue determinante para que su repertorio fuera sobradamente conocido por todos.

Tampoco la divulgación de las canciones fue la misma en todas las provincias españolas ni todas ellas contribuyeron de la misma manera. Las ciudades republicanas como Madrid y Barcelona eran núcleos donde confluían escritores, artistas, técnicos y músicos; razón obvia por la que se respiraba un nivel cultural mucho mayor que en el territorio franquista. La selección del repertorio de canciones que se iba a utilizar durante el conflicto, quedó resuelto por la coyuntura que se dio principalmente en estas dos ciudades y que posibilitó la extensión un repertorio frente a otro[18].

El mismo Carlos Palacio se encargaría de presentar *Altavoz del Frente* con las noticias de la guerra desde el bando republicano y la propagación de canciones esperanzadoras cuya función era llegar a todos los rincones de la geografía española. Para ello, el programa radiofónico contaba con un gran presupuesto que le sirvió para contratar a sus propios compositores, orquesta y coro para la grabación de las canciones. Carlos Palacio se ocupó de reunir a los compositores españoles y a los internacionales que se encontraban en aquel momento en la ciudad, con la intención de que prestaran su arte para la extensión del ideal republicano.

Los compositores se pusieron manos a la obra a un ritmo vertiginoso y cedieron sus creaciones a *Altavoz del Frente* para su grabación inmediata. Una vez grabadas, las canciones fueron emitidas por la radio día y noche[19]. Debido a la eficacia del medio radiofónico, el Gobierno Republicano marcó unas indicaciones para que la difusión de las noticias y de la música pudiese llegar a la mayor cantidad posible de oyentes; por eso se dieron órdenes de poner los aparatos de radio con el volumen al máximo cerca de las ventanas abiertas de par en par. A pesar de ello, no todo el mundo quiso colaborar de buen agrado, por lo que las fuerzas gubernamentales se vieron obligadas a hacer públicos anuncios amenazantes destinados a aquellos que no querían solidarizarse con los ideales republicanos.

El Gobierno Republicano además de ejercer el control sobre la propaganda también lo hizo sobre la educación, ya que entendía que en ella se encontraba el germen que propicia el cambio en una sociedad. Esta idea ya fue puesta en práctica a finales del siglo XIX con las misiones pedagógicas que desarrollaron

18. ESCOLAR, Hipólito, *La cultura durante la Guerra Civil,* Madrid, 1987, pp. 101-102.
19. PALACIO, Carlos, *Acordes del alma…,* pp. 158-168.

el Museo Pedagógico y la Institución Libre de Enseñanza, iniciadas por Giner de los Ríos y avalada por muchos intelectuales de la época[20]. La creación de las Milicias de la Cultura y de las Brigadas Volantes tenía el cometido de alfabetizar a los civiles en los pueblos y a los soldados en el campo de batalla mediante la radio y la distribución de revistas –la famosa Quinta Brigada fue una de las que asumió esta función–. Aquellas publicaciones que iban dirigidas a las unidades militares tenían un amplio contenido: noticias de guerra, artículos populistas, poesías, consejos médicos, tiras cómicas, secciones de diccionario bilingüe para extranjeros, letras de canciones... así como información y fotografías de los eventos izquierdistas organizados, como, por ejemplo, fiestas, conciertos y recepciones[21].

Los conciertos públicos respaldaban la misma causa desde el privilegio del vivo y en directo pero con el inconveniente de que sólo podían ser disfrutados por los asistentes al mismo. Jaume Miravitlles, Secretario General de las Milicias Antifascistas del Comissariat de Propaganda de La Generalitat de Catalunya, llevó adelante una iniciativa muy valiosa con la creación de una gran oficina de Prensa y Radio catalana que pretendía difundir el espíritu de la Revolución. La intención del Gobierno Republicano de querer mostrar una buena imagen en todo el mundo para conseguir el apoyo de los países, le llevó a movilizar una gira de conciertos por las principales ciudades europeas. Entre ellos, destacó la gira que realizó la *Cobla Barcelona* por toda Europa. También se dejó constancia por escrito del concierto que dio en el Royal Albert Hall el cantante americano Paul Robeson, uno de los más afamados folkloristas de su país y luchador tenaz contra el fascismo. Este espectáculo supuso un acto de ayuda a los brigadistas a la vez que dejó ver la disconformidad del cantante contra la actitud de no intervención del propio gobierno británico. Algunas semanas después, en la Navidad de 1937, el cantante viajó hasta los frentes de Madrid y Teruel para cantar ante los brigadistas y soldados españoles[22]. El cantante Ernst Busch, recorrió igualmente algunas ciudades españolas con un coro de brigadistas e instrumentistas, difundiendo con sus canciones internacionales la ideología antifascista. Estas celebraciones se utilizarían como una manera pausada pero efectiva de seguir propagando la Revolución.

Las canciones de propaganda también se difundieron a través de una serie de espectáculos públicos conocidos como *actuaciones*. Muchos de los teatros que

---

20.<http://www.fundacionginer.org/obras_comp.htm> [consultado: 17-X-2010].

21. Información recogida en *Frente Estudiantil, Altavoz del frente, Avance, Nuevo Ejército, Adelante, Caballería Popular, Vers la Liberté, Trincheras, Choque, España en las trincheras* (revistas y periódicos editados durante la guerra y conservados en el Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca).

22. CD *Canciones de las Brigadas Internacionales,* Discmedi, 2006.

suprimieron sus programas de temporada, fueron utilizados para la realización de estos actos. Éstos consistían en una mezcla de música, poesía, discursos, literatura y danza, todo ello cargado por supuesto de abundante tinta política. Varias compañías de teatro recitaban poemas épicos y escenificaban zarzuelas clásicas con un trasfondo político. A estas representaciones solían asistir los soldados en su tiempo de ocio. Las canciones de guerra solían entremezclarse en los discursos que precedían a la obra de teatro que se iba a interpretar; a veces eran interpretadas al final de la representación por los propios actores a coro con el público, imitando las formas escénicas breves típicas de la España del XVIII. También se incluían canciones de propaganda en las proyecciones de cine, bien al principio o a mitad de una proyección interrumpida con ese fin[23]. El exceso de propaganda del tipo que fuera, en territorio republicano o nacionalista, llegaba a ser abrumadora para los ciudadanos[24].

A pesar de que las canciones que se incluían en estos eventos presentaban una clara intención propagandística, en ocasiones se ofrecía música para el deleite de los soldados sin ninguna reseña política. Un periódico de la época llamado *España,* redacta una noticia del famoso *Bolero* de Ravel que fue interpretado ante un grupo de brigadistas. La idea que surgió como una sorpresa que la Brigada de Propaganda quería dar a un grupo de voluntarios, no tenía ninguna intención aparentemente política, sino el hecho de querer mantener la solidaridad entre los soldados ofreciéndoles una obra de carácter español compuesta por un francés. El redactor de la noticia se refirió así en primera persona:

> "Sobre nuestras cabezas, la vasta cúpula del cielo, salpicada de estrellas. Por virtud a la música, el célebre *Bolero* resonaba en la noche como un himno a un ídolo bárbaro, como una danza sagrada en honor de una divinidad guerrera. Cuando la música acabó de desenvolver su melodía, todos nos sentíamos sacudidos por una intensa emoción. Hubo entonces una pausa de un minuto. Después se desencadenó la catástrofe. El altavoz acababa de entonar *La Internacional*. Entonces de todas partes empezaron a llover obuses, arrancando al suelo negro regueros de fuego. Resonaban los estampidos, agujereando las piedras, rebotando sobre los sacos terreros de los blocaos. El ruido era infernal. Al resplandor fulgurante de las explosiones, el camión de la Propaganda aparecía como un monstruo del Apocalipsis"[25].

La noticia menciona de paso uno de los vehículos blindados, dotados de potentes altavoces, que mandaron construir *Altavoz del Frente* y la *American Student*

23. BULLÓN DE MENDOZA, Antonio y DE DIEGO, Álvaro, *Historias orales de la Guerra Civil,* Barcelona, 2006, p. 263.
24. BIRDSEY, Laurence H., *A Lyrical Ward…*, cap. 5.
25. *España. Diario de información mundial*, 12-II-1937 .

Union para que circulara en primera línea con el propósito de alentar a los soldados republicanos y conseguir minar la moral de los franquistas. La *American Student Union* era una asociación de estudiantes, muchos de cuyos miembros colaboraron como interbrigadistas en España. En el caso mencionado arriba, la consigna sonora ayudó más al enemigo que a los propios brigadistas, los cuales cayeron en las redes de su propia imprudencia propagandística[26].

Es importante, recordando las palabras de Díaz Viana[27], distinguir entre las canciones que se compusieron con fines exclusivamente propagandísticos –las que se difundieron en los grandes medios de comunicación– y aquellas que reflejaban la desesperación de la guerra y cuya divulgación no era conveniente hacer a gran escala. Las primeras fueron compuestas en su mayoría por profesionales que obedecieron determinados encargos de comisariados de propaganda o de diferentes entidades, como partidos políticos o agrupaciones culturales. Estas primeras iban dirigidas a persuadir a la población española –tipo *La Internacional* o *La Marseillaise–,* mostraban un carácter rotundo, una melodía pegadiza con armonías sencillas y generalmente eran interpretadas a coro. Las segundas, eran aquellas compuestas mayoritariamente en los momentos más trágicos de una guerra, cuando se respiraba el hedor del sufrimiento y la muerte, razón suficiente para no estar nunca cerca del populismo propagandístico. Estas canciones fueron las que, lejos de la legalidad política, se divulgaron de boca en boca entre los soldados; ellas son las que reflejan las verdades más auténticas de la guerra. El trabajo de campo que llevó a cabo Ernst Busch, es importante por la riqueza y variedad de las muestras que fue capaz de recoger en las trincheras. A pesar de haber publicado sus cancioneros bajo órdenes del Comité de Propaganda de las Brigadas Internacionales, no se limitó a recopilar exclusivamente las canciones propagandísticas que pudieran interesar al organismo ordenante, incluyendo además aquellas que transmitían el miedo y la desesperación.

Los medios propagandísticos de la radio y de los espectáculos en vivo, estuvieron complementados por otros que, aunque no tan eficaces en el espacio, sirvieron para que las noticias y la música pudiesen rebasar la barrera de la fugacidad en el tiempo tan característica de aquéllos. La difusión de las canciones en papel impreso a partir de periódicos, revistas, folletines, particellas y cancioneros, supuso un apoyo imprescindible para consolidar el mensaje que se trans-

26. FIGUERES ARTIGUES, Josep Maria, *El Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya: Instrument –propagandístic i d'agitació a la retaguardia i instrument de projecció a l'exterior*, Barcelona, 1999.
27. DÍAZ VIANA, Luis, *Cancionero de la Guerra Civil*…, pp. 44-55.

mitía oralmente. Revistas de difusión cultural como *Altavoz del Frente, Horas de España, Frente Estudiantil* o *Música,* se encargaron de acercar desde los intelectuales, la cultura a todas las capas de la sociedad. Concretamente, esta última publicación de tirada mensual desde enero hasta mayo de 1938, contenía diversidad de artículos sobre la importancia que se le debe conceder a la música en una sociedad para que ésta evolucione por la senda de la solidaridad y del progreso. Entre los abundantes artículos que ensalzan la importancia concedida al arte en la sociedad rusa, hay uno de ellos titulado "URSS, veinte años de cultura musical soviética", que expone mejor que ningún otro esta forma de pensamiento:

> "Cantos y música, como amigos fieles, han acompañado a las masas en todos los periodos de la lucha por el Poder y la Libertad (…) Vemos como desde su primera infancia la joven república socialista, a pesar de las dificultades extremas, nunca perdió de vista el desenvolvimiento de las Artes. En los tiempos de la lucha obstinada contra la clase enemiga, contra las bandas intervencionistas, contra la ruina y le hambre, a pesar de todo se puso en práctica el principio de Lenin: *Las Artes forman parte del Pueblo*.
> Educación musical, representaciones teatrales y conciertos populares, todo ello de manera gratuita, se organizaron para el pueblo. Compañías de actores y músicos visitaron el frente de la Guerra Civil. Los trabajadores abrumados de las ciudades, que habían empuñado las armas contra el bloqueo que pretendía ahogarles, se apiñaban, en las pocas horas libres, en las salas de conciertos, sin calefacción, ávidos de escuchar a los clásicos del arte musical"[28].

La publicación de música de guerra impresa había sido una estrategia utilizada en conflictos anteriores, a la cual añadimos el perfeccionamiento de las técnicas de impresión con la aparición de la fotolitografía y la linotipia por un lado, y la difusión masiva de imprentas en Europa por otro. De esta manera se consiguieron agilizar las tiradas masivas de música en papel[29]. Las editoriales españolas se volcaron en la labor difusora de estas piezas que se vendían en las zonas urbanas, y que eran compradas por civiles y soldados. El escritor y periodista George Orwell, recuerda que solía comprar estas canciones por un céntimo cada una[30]. Carlos Morla Lynch, diplomático chileno destinado en Madrid durante la II República y la Guerra Civil, también narra en sus memorias cómo compró un pliego de cordel de canciones revolucionarias de los que se vendían

28. "Veinte años de cultura musical soviética", *Música,* revista mensual editada por el Consejo Central de la Música, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Instrucción Pública, nº 2 (1938), pp. 66-67. En el artículo no aparece el nombre del autor.
29. BOOMAN, S. y otros, *Printing & publishing of music,* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London.
30. ORWELL, George, *Homenaje a Cataluña,* Madrid, 2003, pp. 35-46.

por la calle[31]. No todos aquellos en cuyas manos caían estos folletines sabían leer, en cuyo caso se iba deletreando lo que se podía y así, entre lo que deducían unos y lo que imaginaban otros, las canciones se versionaban y se iban difundiendo.

Pero la divulgación de las canciones adquirió verdadera relevancia por medio de la difusión oral, sobre todo entre los combatientes. Juan Miguel de Mora[32], brigadista mejicano, cuenta cómo se organizaban veladas en los momentos de descanso donde varios brigadistas entonaban algunos de estos cantos. Aunque las Brigadas estaban compuestas por combatientes de diferentes nacionalidades, los voluntarios solían agruparse por países recordando y entonando las canciones propias de sus raíces. En otras ocasiones se hacían reuniones del batallón entero y cada grupo mostraba ante los demás las canciones de su tierra. Durante estas concentraciones también se entonaban aquellas piezas conocidas por todos creando una verdadera armonía internacional. La forma cancioneril, susceptible de cambio y quizá la más versátil entre las formas musicales existentes, dio pie a que en la animación de la fiesta, los soldados improvisaran letras sobre melodías ya conocidas.

Las canciones acompañaban igualmente otras situaciones diarias en tiempos de guerra. Por ejemplo, las marchas militares siempre han sido cantadas por los propios soldados en un destacado ritmo binario para poder marcar el paso y aliviar la fatiga del camino. Se cantaba también con la intención de desalentar al enemigo, creándose en el propio frente de batalla un combate de frases entonadas por un bando que eran contestadas con burla y ensañamiento por el otro[33]. Igualmente se entonaba en el trayecto hacia el frente de batalla y cuando se regresaba con éxito del mismo. La despedida para siempre de un compañero también creaba la necesidad de servirse de una canción. La Guerra Civil Española fue una ocasión más para que la música ocupara un lugar relevante en la vida de miles de personas que sentían la necesidad de compartir sus miedos y esperanzas[34].

---

31. MORLA LYNCH, Carlos, *España sufre, diario de guerra en el Madrid republicano, 1936-1939,* Málaga, 2008, contraportada.
32. Entrevista realizada por Javier Pérez a Juan Miguel de Mora.
33. BULLÓN DE MENDOZA, Alfonso y DE DIEGO, Álvaro, *Historias orales…,* pp. 31-32.
34. Datos recogidos por el autor en las entrevistas realizadas a los brigadistas Juan Miguel de Mora, Gustav Hoffmann, Josep Maria Masons y Marcos Madrigal.